

2. *Chick lit*, die neue Frauenliteratur

»Re-vision [...] implies seeing from a different vantage point, that is, different from how one has seen before.« (F 508)

2.1 Re-Vision: die (De-)Konstruktion anglo-amerikanischer *chick lit*

Da *chick lit* als anglo-amerikanisches Phänomen bzw. Subgenre der *women's fiction* gilt, dessen Geburtsstunde zumeist mit der Publikation von *Bridget Jones's Diary* (1996) und *Sex and the City* (1996) festgemacht wird, liegt es nahe, sich zunächst ihre Entstehung und Entwicklung in diesen Sprach- und Kulturräumen anzusehen. Dieses Kapitel bietet daher einen aktualisierten Forschungsstand zur anglo-amerikanischen *chick lit*, in dem Benennungspraktiken, die Entwicklungsgeschichte und insbesondere auch neuere Tendenzen geschlechtsmarkierter Literaturbezeichnungen analysiert werden. Gemäß der implizit vergleichenden Strategie der Re-Vision wird *chick lit* einer Metaanalyse¹ unterzogen. Ein besonderer Fokus liegt dabei zunächst auf der Begriffsgeschichte und auf damit einhergehenden Konnotationen wie Infantilisierung, Sexualisierung und postfeministische Selbstermächtigung (vgl. Kap. 2.1.1). Da *chick lit* seit Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend in populärkulturellen ebenso wie in wissenschaftlichen Medien besprochen wird, liegt eine Fülle von verschriftlichten, teils sehr divergenten Definitionen vor, die in einem weiteren Schritt herangezogen werden, um ihre Entwicklung von der sehr eng gefassten *genre fiction* zu einem Genre im weitesten Sinne bzw. zu einem kulturellen Phänomen und Literaturlabel zu dokumentieren (vgl. Kap. 2.1.2).

2.1.1 Begriffsbestimmung: (post-)feministische Resignifikationen

Bei der begrifflichen Neuschöpfung *chick lit* handelt es sich um eine Verkürzung im doppelten – sowohl lexikalischen als auch semantischen – Sinn. Zum einen werden die Lemmata *chicken* und *literature* abgekürzt, zum anderen ersetzen die umgangssprachlichen und teilweise negativ konnotierten Termini *chick* und *lit* das gebräuch-

¹ Wie bereits im vorhergehenden Kapitel zu den methodischen Überlegungen angemerkt wurde, handelt es sich hier um Metaanalysen, da Betrachtungen zum Genre nicht von der Analyse einer gewissen Anzahl von Primärtiteln abgeleitet werden, sondern von wissenschaftlichen wie auch (populär-)kulturellen Diskursen über *chick lit* (vgl. Kap. 1.3.1).

lichere Begriffspaar *women's fiction* (seltener auch *woman's fiction* oder *women's literature*), was einer semantischen Verkleinerung gleichkommt.² Die phonemische Nähe zur Kaugummimarke Chiclet verleitete im ersten Wikipedia-Eintrag der *chick lit* zur kuriosen Annahme, »that the reader is likely to be the sort of clichéd nonintellectual female who chews gum and avoids serious literature«.³ In einer späteren Adaption des Artikels hieß es, der Begriff klinge »hauntingly similar to ›chocolate‹ and reminds one of chocolaty ›sweetness‹«.⁴ Da sich der Hype, den der Begriff *chick* – ähnlich wie *girl* – und das Literaturlabel *chick lit* ab den späten 1990er Jahren erlebt haben, anhand der genannten pejorativen Konnotationen nicht erklären lässt, wird im Folgenden erörtert, seit wann und in welcher Weise *chick* für junge Frauen* bzw. *chick lit* für zeitgenössische Literatur von, über und für Frauen* in Verwendung ist.

2.1.1.1 *Chick*: eine doppelte Verwicklung

Für das Lemma *chick* – ursprünglich für Hühner und junge Vögel in Verwendung – werden im Oxford English Dictionary zwei Bedeutungsnuancen angeführt, eine für Kinder und eine für junge Frauen*. *Chick* wurde erstmals im 14. Jahrhundert nachweislich auf den menschlichen Nachwuchs übertragen und fand besonders häufig in Alliterationen mit *child*, manchmal jedoch auch als Kosenamen für Kinder Anwendung (vgl. OED). Die Variante (*chicka*)*biddy* – »A nursery formation on chick or chicken; hence a term of endearment to young children.« (OED) – soll »Wortdetektiv« Evan Morris zufolge bereits im 17. Jahrhundert auch für Frauen* in Verwendung gewesen sein: »The word probably came from the nonsense syllables used to call chickens – something like ›here biddybiddybiddy‹, I suppose. By the late 18th century ›biddy‹ had been adopted as a derogatory slang term for women, much in the same unfortunate way that ›chick‹ was in the 1960's.«⁵ Während Suzanne Ferriss und Mallory Young angeben, dass *biddy* im späten 18. Jahrhundert schon verbindlich ein *old* vorangestellt wurde,⁶ finden sich im OED für das 20. Jahrhundert auch Beispiele, in denen *biddy* für junge Frauen*, vor allem in romantischen, heterosexuellen Kontexten (Flirts, Dates), verwendet wird. Als Bezeichnung für junge Frauen* lässt sich *chick* auf US-amerikanischen Slang zurückführen (vgl. OED) und stammt sogar sehr wahrscheinlich aus der afroamerikanischen Umgangssprache. Diese Herkunft erklärt, warum der Begriff in dieser Bedeutung erst

2 Darauf wies bereits Natalie Rende in ihrer (unpublizierten) Senior Thesis hin. Vgl. Natalie Rende: *Bridget Jones, Prince Charming, and Happily Ever Afters: Chick Lit as an Extension of the Fairy Tale in a Post Feminist Society*. Senior Thesis, University of Illinois 2008, S. 3, <https://web.archive.org/web/20170815013531/https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/5439/Natalie%20Rende%20chick%20lit.doc.pdf?sequence=4> [1.10.2021].

3 Wikipedia: »Chick lit« (22.7.2004), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=4789452 [1.10.2021].

4 Wikipedia: »Chick lit« (4.5.2006), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=51523959 [1.10.2021]. Beide Assoziationen konnten sich nicht lange halten. Erstere stand bis 22. April 2006 auf Wikipedia, danach wurde sie zu einer bloßen Referenz auf die Kaugummimarke abgemildert und verschwand schließlich am 31. August 2006 gänzlich; Zweitere hielt sich gerade einmal elf Tage lang und wurde am 14. Mai 2006 wieder gelöscht.

5 Evan Morris: »Biddy«. In: *The Word Detective* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20200613220549/www.word-detective.com/back-c.html> [1.10.2021].

6 Vgl. Suzanne Ferriss/Mallory Young: »Chicks, Girls and Choice: Redefining Feminism«. In: *Junctures: The Journal for Thematic Dialogue* 6 (2006), S. 87–97, hier S. 90.

sehr viel später, ab den 1940er Jahren, in Großbritannien belegt ist.⁷ Im OED wird als erstes Beispiel für die Verwendungsweise von *chick* im Sinne einer jungen Frau* eine Zeile aus dem Roman *Elmer Gantry* (1927) von Sinclair Lewis herangezogen: »He didn't want to marry this brainless little fluffy chick« (OED). Weitere Beispielsätze handeln von »little chick[s]« (1957), »Beatniks and their ›chicks‹ – palefaced girls wearing pony-tail hair-dos and toreador pants« (1959) und »with-it chick[s]« (1971) (OED). Es fällt auf, dass den *chicks* durchweg eine gewisse Infantilität oder Passivität zugeschrieben wird und sie objektiviert werden.

Einige der beliebtesten Definitionen im Urban Dictionary⁸ verbinden das Lemma mit Frauen*, ohne dabei auf pejorative Konnotationen hinzuweisen. Die zweitgeriehte Definition, obgleich sie *chick* keinen per se abwertenden Charakter zuschreibt, hebt jedoch hervor, dass die Bezeichnung aufgrund der ihr innewohnenden Anzüglichkeit von vielen Frauen* als Beleidigung empfunden werde.⁹ Dass diese Empfindungen durchaus gerechtfertigt sein können, bestätigt ein Blick auf die bis vor einigen Jahren noch vom Urban Dictionary zur Verfügung gestellten Wortverbindungen. Dabei handelte es sich um zwanzig Wörter, die entweder häufig synonym – »babe«, »female«, »girl«/»girls«, »woman«/»women« – oder aber in Verbindung mit *chick* verwendet wurden wie »hot«, »sex«, »fat«, »sexy«, »bitch«, »dude«, »ugly«, »ass«, »slut«, »pussy«, »hottie«, »fuck«, »vagina«.¹⁰ Der mehrheitlich sexistische und abwertende Gehalt ist augenfällig. Auch durch das bis vor einigen Jahren noch auf der Webseite präsentierte Beispielfoto für *chick*, das eine erotisch posierende junge Frau* in einem hautengen kurzen Latexkleid zeigte, fand eine Sexualisierung des Lemmas statt.¹¹

Dass *chick* von User*innen dennoch mehrheitlich als neutral beschrieben wurde, mag mit dem Bedeutungswandel zusammenhängen, den der Terminus durchgemacht hat: »The term ›chick‹ also suggests a renewed celebration of what [was] once considered a highly derogatory reference to women, in a new wave of what is seen as playful ›political incorrectness‹.«¹² In den 1970er Jahren, zur Zeit der zweiten Frauenbewegung, galt *chick* noch als beleidigend und diminutiv, »casting women as childlike, delicate, fluffy creatures in need of protection and guidance or as appendages to hip young males«;¹³ zwei Jahrzehnte später wurde die Bezeichnung reaktiviert, »wielded

7 Vgl. Douglas Harper: »chick (n.)«. In: *Online Etymology Dictionary* (o.D.), https://www.etymonline.com/search?q=chick&source=ds_search [1.10.2021].

8 Darin finden sich verschiedene Definitionen zu verschiedenen Lemmata, die sämtlich von User*innen vorgeschlagen und verfasst werden. Die Begriffsdefinitionen sind nach Likes gereiht, wobei die bei den Leser*innen insgesamt beliebteste Definition an oberster Stelle steht. Vgl. [The Grammar Nazi]: »chick«. In: *Urban Dictionary* (3.12.2001), <https://web.archive.org/web/20201016133804/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=chick> [1.10.2021].

9 »n. A girl. Chick is not necessarily derogatory, however many women find it offensive because of its flippant nature.« Ebd.

10 O.A.: »20 Words Related to Chick«. In: *Urban Dictionary* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20150119234925/www.urbandictionary.com/define.php?term=chick> [1.10.2021].

11 Vgl. o.A.: »Photos & Videos. chick«. In: *Urban Dictionary* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20150119234925/www.urbandictionary.com/define.php?term=chick> [1.10.2021].

12 Imelda Whelehan: »Sex and the Single Girl: Helen Fielding, Erica Jong and Helen Curley Brown«. In: Emma Parker (Hg.): *Contemporary British Women Writers*. Cambridge: Brewer 2004, S. 28-40, hier S. 29.

13 Ferriss/Young: »Introduction« (2008), S. 2f.

knowingly by women themselves to convey solidarity and signal empowerment«. ¹⁴ Aus einer abwertenden, sexistischen und verkleinernden Fremdbezeichnung, die hauptsächlich Männer* für Frauen* verwendeten, wurde eine ermächtigende Selbstbezeichnung von Frauen* für Frauen*. Slogans wie *chick power* oder *chicks rule*, die, vergleichbar mit der im Umfeld der Popband *Spice Girls* aufgekommenen *girl power*, in den 1990er und frühen 2000er Jahren auf Stickern, Postern, T-Shirts und diversen anderen Merchandiseartikeln zu finden waren, dokumentieren diese Entwicklung. Um den immer wieder thematisierten Konflikt zwischen den (post-)feministischen Generationen bzw. zwischen der zweiten und dritten Welle zu veranschaulichen, fassen Ferriss und Young, Pionierinnen auf dem Gebiet der *Chick-lit*- und *Chick-flick*-Forschung, einige der wichtigsten Unterschiede zusammen:

Feminism:

- Reliance on political action, political movement, and political solutions;
- The primacy of equality; resistance to and critique of the patriarchy;
- Choice is collective – it refers to women's right *not* to have children and to enter careers and professions formerly closed to them;
- A rejection – or at least questioning – of femininity;
- Suspicion of and resistance to media-driven popular culture and the consumerism it supports;
- Humor is based on the disjunction between traditional women's roles and women as powerful, independent people.

Postfeminism:

- The personal as political; agenda is replaced by attitude;
- A rejection of second-wave anger and blame against patriarchy;
- Choice is individual – whether of family, career, cosmetic surgery, or nail color;
- A return to femininity and sexuality;
- Pleasure in media-driven popular culture and an embracing of the joys of consumerism;
- Humor is based on the discrepancy between the ideals put forward by both feminism and the media, and the reality of life in the modern world; as such, the humor of postfeminism is often ironically selfdeprecating. ¹⁵

Cris Mazza treibt diese binäre Ordnungslogik mit folgender ironisch-simplifizierenden Schautafel (vgl. Tab. 11) auf die Spitze:

¹⁴ Ebd., S. 3.

¹⁵ Ebd., S. 3f.; Hervorhebung im Original.

Tab. 11: Prefeminism, feminism, postfeminism (nach Mazza: »Who's Laughing Now?« [2006], S. 19)

Prefeminism	Feminism	Postfeminism
kitchen	protest march	psychiatrist's office
shirtwaists	power suits	lots of leather
white rice	brown rice	sushi
Donna Reed	Gloria Steinem	Madonna
Rhett Butler	Alan Alda	anonymous sweaty cowboys
romantic	heroic	ironic

Wie es zu vereinfachend ist, den Feminismus erst mit der zweiten Frauenbewegung anzusetzen und alles davor als Präfeminismus abzutun (vgl. Kap. 1.1.1.2), kann auch der Postfeminismus nicht eins zu eins mit einer dritten Welle des Feminismus gleichgesetzt und als Ablöse bzw. Nachfolge des Zweite-Welle-Feminismus betrachtet werden.¹⁶ Postfeminismus wird in der Forschungsliteratur äußerst unterschiedlich definiert: entweder als »Mantelbegriff für eine Reihe möglicher Reaktionen auf den Feminismus« oder aber als »harm- und wirkungslose Variante des Feminismus«.¹⁷ Angela McRobbie entkräftet Susan Faludis Backlashthese, der zufolge Postfeminismus einen Rückschritt hinter die Errungenschaften der zweiten Frauenbewegung bedeutet, mit ihrem Komplexifizierungsvorschlag.¹⁸ Es handle sich vielmehr um eine Koexistenz älterer und neuerer Werte, eine »doppelte Verwicklung«¹⁹: »neoconservative values in relation to gender, sexuality, and family life« und »processes of liberalisation in regard to choice and diversity in domestic, sexual, and kinship relations«.²⁰ An diese Überlegungen knüpft auch Rosalind Gill in ihrer Analyse einer postfeministischen Medienkultur an, die sie als Sensibilität, eine Art Zeitgeist oder Diskurs betrachtet:

It seems to me that there are a number of recurring and relatively stable themes, tropes and constructions that characterize gender representations in the media in the early twenty-first century. These include the notion that femininity is a bodily property;

16 Bei Heywood/Drake wird die dritte Welle bspw. in der Tradition der zweiten Welle angesiedelt, der Postfeminismus jedoch als Gegenströmung angesehen. Dritte-Welle-Feminist*innen wollen sich den Autor*innen zufolge von Postfeminist*innen absetzen. Vgl. Leslie Heywood/Jennifer Drake: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*. Minneapolis/London: Minnesota UP 1997, S. 1-23.

17 Volkmann: *Frauen und Popkultur* (2011), S. 311.

18 Für McRobbies Vorschlag einer Komplexifizierung der Backlashthese vgl. Angela McRobbie: »Post-Feminism and Popular Culture«. In: *Feminist Media Studies* 4/3 (2004), S. 255-264. <https://doi.org/10.1080/1468077042000309937>. Die Backlashthese selbst geht auf folgende Schrift zurück: Susan Faludi: *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Crown Publ. 1991.

19 McRobbie: »Post-Feminism and Popular Culture« (2004), S. 28; Übersetzung S.F.

20 Ebd.

the shift from objectification to subjectification; the emphasis upon self-surveillance, monitoring and discipline; a focus upon individualism, choice and empowerment; the dominance of a makeover paradigm; the articulation or entanglement of feminist and anti-feminist ideas; a resurgence in ideas of natural sexual difference; a market sexualization of our culture; and an emphasis upon consumerism and the commodification of difference.²¹

Diese Auflistung von Merkmalen kann (und will) nicht als abgeschlossen betrachtet werden, sondern soll vielmehr die vielen Facetten des Postfeminismus bzw. der Postfeminismen – im Plural – unterstreichen. Die sogenannte *chick culture*, »a group of mostly American and British popular culture media forms focused primarily on twenty-to-thirtysomething middle-class women«,²² kann in diesem sehr weit bzw. plural verstandenen Sinne durchaus als postfeministisch beschrieben werden. Neben den populären Formaten *chick lit* (zeitgenössische Literatur von, über und für Frauen*), *chick flick* (zeitgenössische Filme über und für Frauen*) und *chick TV* (zeitgenössisches Fernsehen über und für Frauen*) können auch andere Medien wie Blogs, Musik, Zeitschriften und sogar Autodesigns oder Energy-Drinks *chick culture* vermitteln.²³ Neben Gill besprechen auch Stéphanie Genz und Benjamin Brabon *chick lit* innerhalb solch eines postfeministischen Kontextes. Sie betrachten das Genre als literarisches Äquivalent der *Girl-Power*-Bewegung, eine der vielen möglichen Formen des Dritte-Welle-Aktivismus der 1990er Jahre:

Girl Power contains an implicit rejection of many tenets held by second-wave feminists – who stressed the disempowering and oppressive aspects of femininity in a male-dominated society – and it is often considered in popular culture to be synonymous with ›chick lit‹, a female-oriented fiction that celebrates the pleasures of feminine adornment and heterosexual romance. Girl Power has been dismissed by a number of critics as an objectifying and commoditising trap that makes women buy into patriarchal stereotypes of female appearance and neo-liberal individualist practices. Yet Girl culture also has the potential to uproot femininity and make it available for alternative readings/meanings.²⁴

Als Alternative zum Begriff Postfeminismus haben Pamela Butler und Jigna Desai die Bezeichnung »neoliberal feminisms«²⁵ vorgeschlagen, »to refer more precisely to the

21 Rosalind Gill: *Gender and the Media*. Cambridge et al.: Polity 2007, S. 255; vgl. auch Rosalind Gill: »Post-feminist Media Culture: Elements of a Sensibility«. In: *European Journal of Cultural Studies* 10/2 (2007), S. 147-166, insbes. S. 161-164. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>.

22 Ferriss/Young: »Introduction« (2008), S. 1.

23 Vgl. ebd., S. 1f.

24 Stéphanie Genz/Benjamin A. Brabon: *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*. Edinburgh: Edinburgh UP 2009, S. 76.

25 Eine knappe, an Butler/Desai angelehnte Definition formuliert Erin Hurt: »Neoliberal feminism is the result of marketplace principles seeping into feminist beliefs, and empowerment, conventionally defined by feminism as collective equality and power for women, becomes centered on individual power and action as well as self-betterment and self-investment. Though seemingly feminist, neoliberal feminism disconnects women's empowerment from a structural understanding of power and instead

multiple contemporary feminist discourses that reflect this shift from liberal concern with state-ensured rights to a neoliberal politics understood through the notion of ›choice‹.²⁶ Eine Neoliberalismuskritik könne dabei helfen, den Fokus feministischer Analysen von individueller Handlungsmacht und Wahlmöglichkeit hin zu einer tief-ergehenden Auseinandersetzung mit Identitäten, Subjektivitäten und Machtverhältnissen zu verlagern. Dies scheint gerade auch im Hinblick auf die *chicks* in *chick lit* relevant, die häufig das neoliberale Versprechen von Chancengleichheit und Vereinbarkeit (›having it all‹) aushandeln, welches nicht mit der Realität einer patriarchalischen, klassizistischen und rassistischen Gesellschaft übereinstimmt.²⁷

2.1.1.2 Chick lit: postfeministische Literatur

Die umgangssprachliche Verwendung von *chick lit* ist bereits für die 1980er Jahre belegt. Damals bezeichneten Studierende der Universität Princeton Elaine Showalters Kurs über die Female Literary Tradition als *chick lit*.²⁸ Bekannt wurde die Bezeichnung jedoch nicht in Zusammenhang mit historischer, sondern mit zeitgenössischer Literatur von, über und für Frauen*. Cris Mazza und Jeffrey DeShell stellten im Titel der von ihnen herausgegebenen Kurzgeschichtensammlung *Chick-Lit. Postfeminist Fiction* (1995) gleich zwei provokante Begrifflichkeiten nebeneinander. Zunächst stand jedoch weniger *chick lit* als die Frage nach der Definition postfeministischer Literatur im Vordergrund:

I [Mazza; S.F.] just thought »postfeminist« was a funky word – possibly a controversial one if read »anti feminist« – so I didn't define it. I probably couldn't have if I wanted to. It was almost a joke, an ice-breaker. I just wanted to see what it would produce. I knew I was looking for something different, something that stretched the boundaries of what has been considered »women's writing«, something that might simply be called »writing« without defining it by gender, and yet at the same time speak the diversity and depth of what women writers can produce rather than what they're expected to produce. The result is here within these pages.²⁹

Aus der Zusammensetzung der Anthologie ergab sich für Mazza folgende Antwort auf die Frage, was postfeministische Literatur sei:

frames women's agency as individualistic and defined by ›having choices‹.« Erin Hurt: »Conclusion. Reading Neoliberal Fairy Tales«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 211-224, hier S. 214.

26 Pamela Butler/Jigna Desai: »Manolos, Marriage, and Mantras. Chick-Lit Criticism and Transnational Feminism«. In: *Meridians* 8/2 (2008), S. 1-31, hier S. 8. <https://www.jstor.org/stable/40338745>

27 Vgl. Hurt: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 1-24, hier S. 2.

28 Die erste Printreferenz findet sich in Don M. Betterton: *Alma Mater: Unusual Stories and Little-Known Facts from America's College Campuses*. Princeton: Peterson's Guides 1988, S. 113.

29 Cris Mazza: »What is Postfeminist Fiction?«. In: Ders./Jeffrey DeShell (Hg.): *Chick-Lit: Postfeminist Fiction*. 2. Aufl. Carbondale: Fiction Collective Two 2000 [1995], S. 8f., hier S. 8.

Not anti-feminist at all, but also not: my body, myself
 my lover left me and I am so sad
 all my problems are caused by men
 ... but watch me roar
 what's happend to me is deadly
 serious
 Society has given me an eating disorder
 a poor self esteem
 a victim's perpetual fear
 ... therefore I'm not responsible for my
 actions³⁰

Diese kurze Passage verdeutlicht, dass die von Mazza und DeShell propagierte postfeministische Literatur die Machtlosigkeit von Frauen* gegenüber strukturellen Kräften wie Sexismus und systemischer geschlechtsspezifischer Gewalt verhandelt, indem sie sich einer neoliberalen Version weiblicher* Selbstermächtigung zuwendet: Frauen* sollen mehr Verantwortung für ihr Verhalten übernehmen, anstatt sich als Opfer des Patriarchats zu inszenieren.³¹ Mazza/DeShell entschieden sich mit *chick lit* bewusst für eine geschlechtsmarkierte Bezeichnung, da sie auf die »jahrhundertelange ›Ghettoisierung‹ von Frauen* im Literaturbetrieb«³² hinweisen und diese nicht einfach ignorieren wollten. Der neue Begriff sollte aber gleichzeitig auch eine Resignifikation der Literatur von, über und für Frauen* ermöglichen, da *chick lit* »weder für Selbsterfahrungs- und -erkundungsliteratur der zweiten Frauenbewegung noch für schematische Liebesromane mit Happy-End-Garantie, sondern für das weite literarische Feld dazwischen«³³ stehen sollte; das heißt für Literatur, die sowohl vom feministischen als auch vom rein kommerziellen Mainstream abweicht und diesen in Frage stellt.³⁴ Kritiker*innen nahmen dieses Vorhaben, den Frauenliteraturdiskurs in eine andere Richtung zu manövrieren, gut auf, weshalb bereits im Jahr darauf der Nachfolgeband *Chick-Lit 2. No Chick Vics* (1996) erschien. Diesen besprach Carolyn See für die *Washington Post* und beklagte darin mit einiger Polemik die düstere Konventionalität der Avantgarde:

You never saw so many black leather boots and studded collars and fish-net stockings and torn teddies and young women joylessly shooting up or cutting themselves or getting cut with razors. You never saw such a bunch of self-important, interfering mothers

30 Die Zeilenumbrüche sind der Vorlage nachempfunden. Die bei Mazza in jeder Zeile wechselnde Formatierung (tw. im Fettdruck, kursiv gesetzt, mit unterschiedlichen Zeichenabständen) wurde jedoch hier vereinheitlicht bzw. dem Fließtext angepasst. Vgl. Ebd.

31 Für eine genauere Besprechung dieser frühen Definition postfeministischer Literatur bei Mazza/DeShell und ihrer neoliberalen Implikationen vgl. Hurt: »Conclusion« (2019), S. 214f.

32 Sandra Folie: »Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?! Die Rezeption eines transnationalen Genres im plural-queeren Vergleich«. In: *Open Gender Journal* 2 (2018), S. 1-20, hier S. 4. <https://doi.org/10.17169/ogj.2018.21>.

33 Ebd.

34 Vgl. Cris Mazza: »Who's Laughing Now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre«. In: Ferriss/Young (Hg.): *Chick Lit* (2006), S. 17-28, hier S. 27f.

and sad-sack boyfriends and husbands who just don't cut it. You never saw so many wigs and crew cuts bleached white or so many female genitalia. With only a couple of exceptions, the writers here seem to be in relentlessly bad, mirror-gazing, murderous moods. Not many straight women here either.³⁵

Die Kurzgeschichten langweilen See, weil sie meint, sie schon hunderte Male und damit eindeutig zu oft gelesen zu haben. Wenn sie fragt, ob diese einander in ihrer Plotlosigkeit ähnelnden Geschichten Teil der »nefarious patriarchal society we hear so much about«³⁶ seien, wird deutlich, dass sie das Patriarchat längst für überwunden, die Geschlechterparität für erreicht hält. Sie ruft junge Frauen* dazu auf, ihren Kulturpessimismus abzulegen, von Leder und (schwarzem) Lippenstift – dem allzu Persönlichen und Oberflächlichen – Abstand zu nehmen und stärker an »der Realität« teilzuhaben.³⁷ Als eine Reaktion auf diese Rezension leitete der US-amerikanische Kongressabgeordnete der Republikanischen Partei, Peter Hoekstra, der das Buch als »an offense to the senses«³⁸ bezeichnete, Ermittlungen gegen den öffentliche Fördergelder beziehenden Verlag Fiction Collective Two ein. Die Untersuchungen wurden zwar eingestellt,³⁹ das Verständnis von *chick lit* hatte sich in den Folgejahren allerdings grundlegend verändert: Statt »fiction that transgressed the mainstream or challenged the status quo«, wurden nun »career girls looking for love«⁴⁰ damit assoziiert. Zu dieser Resignifikation dürfte James Walcott beigetragen haben, der in seinem Artikel »Hear Me Purr: Maureen Dowd and the Rise of Postfeminist Chick Lit« (1996) im *New Yorker* den Titel von Mazza/DeShells Anthologie aufgriff, ihn jedoch in völlig anderer Weise verwendete, nämlich für die »popularity-contest coquetry« und »sheer girliness«⁴¹ von Journalistinnen. Postfeministische Literatur steht bei ihm nicht für Transgression, sondern für eine harmlose, allenfalls interessante Folgeerscheinung des Feminismus. Die Durchsetzungskraft dieser Verwendungsweise zeigt sich auch darin, dass heute die auf Zeitungskolumnen basierenden Romane von Fielding und Bushnell als Urtexte der *chick lit* gelten. Deren Erzählerinnen und Protagonistinnen arbeiten in ähnlichen Berufsfeldern – Bridget u.a. in einem Verlag und beim Fernsehen, Carrie Bradshaw ist Sexkolumnistin – wie ihre Autorinnen. Die Anthologie von Mazza/DeShell wird von Wolcott nur mit einem Satz gegen Ende des Artikels erwähnt und als *popular fiction* (miss)interpretiert, voll von Charakteren »fairly divided between getting laid and not getting laid«.⁴²

Dass 2006 unter dem Titel *This Is Not Chick Lit* ein Kurzgeschichtenband *by America's Best Women Writers* – so der Untertitel – erschien, den Mazza/DeShell wohl noch als *chick lit* bezeichnet hätten, verdeutlicht den Bedeutungswandel einmal mehr. Elizabeth Merrick gibt in der Einleitung an, dass sie mit der Herausgabe dieses Bandes

35 Carolyn See: »Chick-Lit Lays an Egg«. In: *The Washington Post* (20.12.1996), Metro/D2.

36 Ebd.

37 Vgl. ebd.

38 Peter Hoekstra zit. in Mazza: »Who's Laughing Now?« (2006), S. 21.

39 Vgl. ebd., S. 18.

40 Ebd., S. 21.

41 James Walcott: »Hear Me Purr: Maureen Dowd and the Rise of Postfeminist Chick Lit«. In: *The New Yorker* 72/12 (1996), S. 54–60, hier S. 57.

42 Ebd., S. 58.

keineswegs bezwecke, *chick lit* als Genre pauschal zu verurteilen: »The problem is, rather, that the chick lit deluge has helped to obscure the literary fiction being written by some of our country's most gifted women.«⁴³ Diese Publikation, die sich über eine Negation definiert, hat nachvollziehbarerweise polarisiert. Nur ein Jahr später erschien mit *This Is Chick-Lit* (2007) ein Gegenentwurf, in dem *chick lit* von der Herausgeberin Lauren Baratz-Logsted selbstbewusst als »entertainment«⁴⁴ definiert wird. Beide Bände scheinen darin übereinzustimmen, dass es sich bei der *chick lit* nicht um »(Höhenkamm-)Literatur« oder *literary fiction* handelt. Während Merrick jedoch Bedenken hat, die inflationäre Beschlagwortung als *chick lit* könne dazu führen, dass sämtliche Gegenwartsliteratur von Frauen* pauschal als Genreliteratur wahrgenommen wird, weist Baratz-Logsted in der Einleitung darauf hin, dass eine nicht minder pauschale Positionierung gegen die *chick lit* Gefahr laufe, sämtliche Unterhaltungsliteratur von Frauen* als gleichförmig und schlecht zu diskreditieren – eine Prognose, die sich bereits bestätigte, als Mazza jenes Genre, das einige Jahre nach ihrer Prägung des Begriffs als *chick lit* bekannt geworden war, rückblickend als »career girls looking for love«⁴⁵ abtat. Der Aufsatz, in dem Mazza diese negative Bewertung vornimmt, findet sich in Suzanne Ferriss' und Mallory Youngs Sammelband *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (2006), der ersten wissenschaftlichen Publikation in Buchlänge zur *chick lit*. Der Titel, in dem diese demonstrativ zu der neuen Frauenliteratur erhoben wird, deutet bereits auf eine produktive, ebenso literatur- wie kulturgeschichtlich informierte (das »Neue« verlangt auch nach dem »Alten«) und nicht rein dekonstruktive Auseinandersetzung mit dem Label hin. Es geben jedoch nicht allein die Buchtitel, sondern auch die Covers Aufschluss über die Verhandlung des Terminus *chick lit* (vgl. Abb. 2).

Mazzas/DeShells rosa gehaltener *Chick-Lit*-Band, auf dem eine weibliche* Schau-fenster-Puppe zu sehen ist, die Drag-Elemente aufweist und deren halbes Gesicht in eine Collage übergeht (vgl. Abb. 2a), mutet ebenso wie *Chick-Lit 2* mit der darauf abgebildeten mythologischen Frauen*-Figur (vgl. Abb. 2b)⁴⁶ avantgardistisch an. Während *This Is Not Chick Lit* (vgl. Abb. 2c) durch die farbliche Umkehr (schwarzer Hintergrund, rosa Titel) auf erstere Anthologie (vgl. Abb. 2a) zu rekurrieren scheint, adaptieren *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (vgl. Abb. 2d) und *This Is Chick-Lit* (vgl. Abb. 2e) die für das Genre zum damaligen Zeitpunkt bereits typischen Gestaltungskonventionen: schnörkelige, verspielte Schrift auf pastellfarbenem Hintergrund und stilisierte Abbildungen – einmal von einer schlanken jungen Frau*, die einen Minirock, hochhackige

43 Elizabeth Merrick: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *This Is Not Chick Lit: Original Stories by America's Best Women Writers*. New York: Random House 2006, S. vii-xi, hier S. ix.

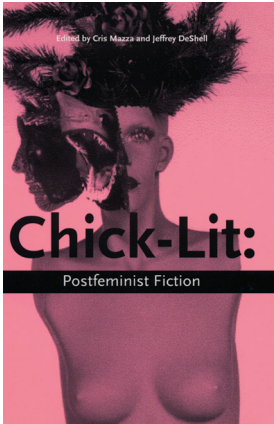
44 Lauren Baratz-Logsted: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *This Is Chick-Lit*. Dallas: BenBella 2007, S. 1-6, hier S. 1. Dass Baratz-Logsted die ursprüngliche *Chick-Lit*-Schreibweise – mit Bindestrich – von Mazza/DeShell verwendet, kann eine bewusste Anspielung auf das selbstermächtigende Potenzial des Terminus sein oder aber ein Zufall; thematisiert wird die Wahl nicht.

45 Mazza: »Who's Laughing Now?« (2006), S. 21.

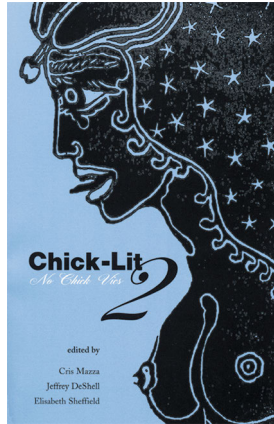
46 Am naheliegendsten erscheint der Vergleich mit Andromeda; zum einen, da sie Äthiopierin und damit sehr wahrscheinlich Schwarz war, zum anderen wegen der auf ihrem Schleier angedeuteten Sterne. Die herausgestreckte Zunge weckt allerdings auch Assoziationen mit Philomena, die ihrer Zunge beraubt wurde, und mit einer Schlange und damit Medusa. Was in allen Fällen gleich bleibt, ist die Opferposition dieser Frauen* in der griechischen Mythologie, der mit dem Titel »No Chick Vics« ein anderes, umgekehrtes Narrativ entgegengesetzt wird.

Schuhe sowie eine Handtasche trägt (vgl. Abb. 2d), und einmal von einem zentral platzierten roten Stiletto (vgl. Abb. 2e).

Abb. 2: Covers von Chick-lit-Sammelbänden (1995-2007)



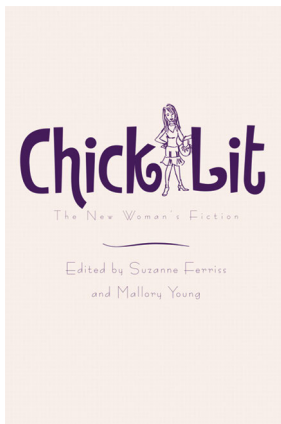
a | Mazza/DeShell: *Chick-Lit* (1995)



b | Cris Mazza/Jeffrey DeShell/
Elisabeth Sheffield (Hg.): *Chick-
Lit 2: No Chick Vics*. Carbondale:
Fiction Collective Two 1996



c | Merrick: *This Is Not Chick Lit*
(2006)



d | Ferriss/Young: *Chick Lit* (2006)



e | Baratz-Logsted: *This Is Chick-
Lit* (2007)

Die späteren Kurzgeschichtenbände verdeutlichen, dass der Begriff *chick lit* inzwischen negativ besetzt zu sein schien. Während *This Is Not Chick Lit* darauf mit Ablehnung reagierte, versuchte *This Is Chick-Lit* das Label zu reaktivieren und aus dem »Pink Ghetto«⁴⁷ zu befreien, in das Verlage, Buchhändler*innen und Kritiker*innen es gedrängt hatten. Die Herausgeberin Baratz-Logsted stellte in der Einleitung klar, dass das Genre *chick lit* weit mehr zu bieten habe, als das Label verspreche – »that it's all Manolos and Cosmos, cookie-cutter books about women juggling relationships and

47 Baratz-Logsted: »Introduction« (2007), S. 3.

careers in the new millennium«. ⁴⁸ *Chick lit* fand jedoch in eben dieser pejorativen Verwendungsweise Eingang in Enzyklopädien und Lexika: 2004 als »slightly uncomplimentary term used to denote popular fiction written for and marketed to young women« ⁴⁹ in die Wikipedia und 2008 ins *Oxford Dictionary of Literary Terms*, in dem jene 1200 Begriffe erklärt werden, »that are most likely to cause the student or general reader some doubt or bafflement in the context of literary criticism and other discussions of literary works«. ⁵⁰ Der Verfasser Chris Baldick definiert die zu diesen verwirrenden Begriffen zählende *chick lit* als

[a] kind of light commercial fiction addressed to British women readers of the late 1990s and early 2000s and subsequently imitated in the United States and beyond. The term appeared from 1996 as a flippant counterpart to the lad-lit fiction of that time. The defining model for the genre was Helen Fielding's comic novel *Bridget Jones's Diary* (1996) [...]. Chick-lit novels are written by women about the misadventures of contemporary unmarried working women in their 20s or 30s who struggle with multiple pressures from reproachful mothers, inadequate boyfriends, and tyrannical bosses while consoling themselves with shopping trips, chocolate, and erotic daydreams. The stories are commonly told in the first person in tones of humorous self-deprecation. As the boom in this kind of fiction, sometimes referred to as **chic fic**, continued into the early 21st century, new subgenres emerged, including ›nanny lit‹ and ›mommy lit‹. ⁵¹

In Anbetracht des Formats eines Lexikonartikels wird nicht nur sehr wertend verfahren, sondern sowohl das Genre als auch der Begriff national vereinnahmt (»British«) und als unoriginär dargestellt (»counterpart«). Die Argumentation ist schwer nachvollziehbar, da beim US-amerikanischen Pendant zu *Bridget Jones's Diary*, Candace Bushnells *Sex and the City* (1996), wohl kaum von einer Imitation gesprochen werden kann. Zum einen unterscheidet sich die Figurenkonstellation bei Bushnell wesentlich von der tagebuchschreibenden Bridget bei Fielding, zum anderen erschien Bushnells dem Roman zugrundeliegende Kolumne bereits ein Jahr vor jener Fieldings (vgl. Kap. 1.3, S. 104). Chronologisch betrachtet war *Sex and the City* – und damit US-amerikanische *chick lit* – also zuerst da. Dasselbe gilt auch für den Terminus, der, wie auf den vorhergehenden Seiten dargelegt wurde, von Mazza/DeShell in ihrer Kurzgeschichtensammlung *Chick-Lit: Postfeminist Fiction* (1995) geprägt wurde – damals noch unabhängig vom späteren *Chick-lit*-Genre und mit Sicherheit auch von der (britischen) »lad-lit fiction of that time«. ⁵² Diesen Aspekt unterschlägt Baldick im Gegensatz zum

48 Ebd., S. 4. Diese Ansicht der Herausgeberin wird von vielen Beiträgerinnen geteilt, die alle in Form eines ihrer Kurzgeschichte vorangestellten Kommentars Stellung zum Terminus *chick lit* beziehen.

49 Wikipedia: »Chick lit« (22.7.2004).

50 Chris Baldick: »Preface«. In: Ders.: *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. 4. Aufl. Oxford et al.: Oxford UP 2015, S. ix f., hier S. ix. Die Stelle hat sich seit der Auflage im Jahr 2008 nicht verändert. Hier wird aus der aktuellsten vierten Auflage zitiert.

51 Chris Baldick: »Chick Lit«. In: ebd., S. 57f. Hervorhebung im Original. Auch diese Definition ist in der Neuauflage von 2015 unverändert geblieben.

52 Ebd. Auf diese Behauptung wird in Kap. 2.2.1.1, »Gender bender: *lad lit*«, in Zusammenhang mit der auch als Subgenre der *chick lit* geführten *lad lit*, näher eingegangen.

Wikipedia-Artikel, der von Anfang an – und ab 2006 auch unter Angabe von Mazza/DeShell (1995) – auf die postfeministische Herkunft des Begriffs verwies.⁵³

So wie *chick* – trotz der vorgenommenen Resignifikationen – ein höchst ambivalenter Begriff bleibt, der sowohl Raum für positive (Aneignung, Ermächtigung, Wahlfreiheit) als auch für negative Konnotationen (Infantilisierung, Kommodifizierung, Sexualisierung) lässt, befindet sich auch die Bedeutung von *chick lit* in ständiger Aushandlung. Nach Mazza/DeShells postfeministischer Aneignung schien sich jedoch tendenziell eine pejorative Verwendungsweise durchzusetzen. Um diesen Umschwung besser verstehen zu können, sind gerade die zehn Jahre zwischen der Prägung des Begriffs und den antagonistischen Sammelbänden (2006/2007) von Interesse; schließlich hat sich in dieser Zeit jenes Genre, dessen Bezeichnung in der Folge so radikal abgelehnt oder empathisch verteidigt werden sollte, überhaupt erst herausgebildet.

2.1.2 Entwicklungslinien: von der *chick lit* zur *women's fiction*

Während es bislang vor allem um die bewegte Begriffsgeschichte der Termini *chick* und *chick lit* ging, wird die *chick lit* nunmehr stärker mit Inhalten verknüpft. Es handelt sich schließlich keineswegs nur um eine Worthülse bzw. um ein Label, das je nach (post-)feministischer Verortung variabel mit Bedeutung angefüllt werden kann. Tatsächlich wurde *chick lit* erst viele Jahre, nachdem der Begriff von Mazza/DeShell für ihre Kurzgeschichtensammlung verwendet wurde und nachdem die erst nachträglich als *chick lit* bezeichneten Bestseller von Fielding und Bushnell erschienen waren, als Genre wahrgenommen und definiert. Diese Entwicklungslinien der *chick lit* – von einer anfänglich sehr engen Definition als Genreliteratur, die einer bestimmten Formel folgt (vgl. Kap. 2.1.2.1), zu einer zunehmend weiten Definition, die sich dem vagen Sammelbegriff der *women's fiction* annähert (vgl. Kap. 2.1.2.2) – werden im Folgenden nachgezeichnet.

2.1.2.1 Enge Definitionen: *chick lit* als *genre fiction*

Erste Definitionen der *chick lit* lassen sich in den frühen 2000er Jahren auf sogenannten Fanwebsites und in journalistischen Beiträgen ausmachen. Die Forschung setzte deutlich später ein und bezog sich zunächst insbesondere auf diese, wie sie Annette Peitz nennt, »banale[n] Definitionsquellen«, da sie »aktuelle Strömungen schnell und allgemein verständlich bestimmen«.⁵⁴ Ferriss und Young beschreiben die frühen Reaktionen auf *chick lit* als Extrempole: »On the one hand chick lit attracts the unquestioning adoration of fans; on the other it attracts the unmitigated disdain of critics.«⁵⁵ Gerade die kompromisslose Ablehnung von Seiten namhafter Autorinnen wie bei-

53 Während in den ersten Jahren (2004-2005) noch ohne Angabe von Quellen darauf verwiesen wurde, dass »[c]hick lit: has also been claimed as a type of ›postfeminist‹ fiction, perhaps in an attempt to rehabilitate its literary reputation«, wurde ab 2006 konkret Mazza/DeShells *Chick Lit* (1995) im Abschnitt »Origins of the term« angegeben. Vgl. Wikipedia: »Chick lit« (22.7.2004); »Chick lit« (16.12.2006), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=94749285 [1.10.2021].

54 Annette Peitz: *Chick Lit: Genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss*. Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang 2010, S. 28.

55 Suzanne Ferriss/Mallory Young: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Chick Lit* (2006), S. 1-13, hier S. 1.

spielsweise Doris Lessing (»instantly forgettable«⁵⁶) und Beryl Bainbridge (»a froth sort of thing«⁵⁷) erzeugte bei den »chickerati«,⁵⁸ wie die Fans des Genres auch genannt wurden, den starken Wunsch, *chick lit* zu profilieren. Daher finden sich die ersten Definitionen des Genres auch auf deren Websites, wobei chicklit.co.uk (Großbritannien, 2002-2014) und chicklitbooks.com (USA, 2003-2015)⁵⁹ als die beiden populärsten und am kontinuierlichsten bespielten Exempel hervorzuheben sind.

Auf der von Paula Gardner betriebenen englischen Website wurde *chick lit* als unterhaltende bzw. sich sehr gut verkaufende »contemporary women's fiction«⁶⁰ definiert. Über deren Inhalte geben vor allem die beworbenen Bücher nähere Auskunft, so beispielsweise Freya Norths *Fen* (2001), einer der ersten auf der Website präsentierten monatlichen Buchtipps im November 2002:

The story: is about Fen, quiet mousy like character up till now obsessed by a dead sculptor. Suddenly her world opens up with a new job and two new men[:] an older, experienced and charismatic gardener, and a young Londoner who works in the same building as Fen. Unfortunately, Fen appears to be unable to choose between the two of them.⁶¹

Ähnlich wie bei diesem auf der Website prominent platzierten Beispiel – Freya North wird als eine der besten *Chick-lit*-Autorinnen bezeichnet – kreisen auch die Bücher der anderen zeitnah empfohlenen Autorinnen mehrheitlich um alltägliche Herausforderungen, denen sich die meist jungen Protagonistinnen zu stellen haben: die Suche nach dem »richtigen« Partner, Beziehungsprobleme, Familienplanung, Selbstverwirklichung und Karriere.⁶² Obgleich *chick lit* im Mittelpunkt stand, wurde das Konzept weiter, im Sinne einer *chick culture*, gefasst. Chicklit.co.uk bezeichnete sich selbst einige Jahre später als »the online women's magazine that celebrates 21st century woman's contemporary fiction and lifestyle«.⁶³ Neben Autorinnen und ihren Büchern wurden um Selbstoptimierung kreisende Lifestylethemen wie Mode, Schönheit, Körperpflege, Ernährung, aber auch andere Medien wie Film und Musik inkludiert. Diese über Literatur hinausgehenden Schwerpunkte, die als moderne Alltagspraktiken von Frauen* präsentiert wurden, lassen wiederum Rückschlüsse auf Settings in der *chick lit* zu und tragen so implizit zu deren Definition bei: Literatur von, über und für die junge Frau*

56 Doris Lessing zit. in [staff/agencies]: »Bainbridge denounces chick-lit as »froth««. In: *The Guardian* (22.8.2001), <https://web.archive.org/web/20190411232047/www.theguardian.com/books/2001/aug/23/bookerprize2001.bookerprize> [1.10.2021].

57 Bainbridge zit. in ebd.

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

59 2004 wurde die Website kurzzeitig unter der URL chicklit.net relauncht; chicklitbooks.com setzte sich aber schließlich durch.

60 O.A.: »Welcometochicklit.co.uk!«. In: *chicklit.co.uk* (7.11.2002), <https://web.archive.org/web/20021106194720/www.chicklit.co.uk:80/> [1.10.2021].

61 Ebd.

62 Vgl. o.A.: »Authors A-Z«. In: *chicklit.co.uk* (7.11.2002), <https://web.archive.org/web/20021107063154/www.chicklit.co.uk:80/1163.html> [1.10.2021].

63 O.A.: »Welcome to chicklit«. In: *chicklit.co.uk* (2006), <https://web.archive.org/web/20060203215126/www.chicklit.co.uk:80/articles/> [1.10.2021]. Hervorhebung im Original.

des 21. Jahrhunderts, die in Lifestylefragen und populärkulturellen Belangen auf dem neuesten Stand sein will.

Die wechselnden, der US-amerikanischen Fanwebsite *chicklitbooks.com* vorangestellten Mottos schließen daran an: »It's hip. It's smart. It's fun. It's about you!«⁶⁴ (2004/2005), »Hip, bright literature for today's modern woman«⁶⁵ (Sommer 2005), »Hip, modern fiction for women«⁶⁶ (2005/2006), »Hip, smart fiction for women«⁶⁷ (2006-2008), »Smart, fun & modern fiction for females«⁶⁸ (2009-2012). Rian Montgomery, Gründerin und von 2003-2013 Betreiberin der Website, lieferte darüber hinaus bereits im ersten Jahr des Bestehens von *chicklitbooks.com* eine konkrete Genrebeschreibung. Diese setzte mit einer Negativdefinition ein und nahm dadurch bereits auf Vorwürfe Bezug, die gegen die *chick lit* vorgebracht wurden:

Let me start out by telling you what Chick Lit **is NOT**:

- Lame and ridiculous
- Cheesy romance novels
- Bad influence on women
- Brain-numbing fluff

I'm not speaking for all books with the above criteria – there are some really bad Chick-Lit novels out there. For the most part however, the books are entertaining, interesting, and many women can identify with them. The plots usually involve a woman in her 20s or 30s, going through everyday problems and challenges with her boyfriend, job, living situation, marriage, dating life etc.⁶⁹

Aus dieser Definition lassen sich zwei Schlussfolgerungen ableiten. Erstens schien eine Notwendigkeit bestanden zu haben, *chick lit* als Genre zu rechtfertigen und sie gegen Vorwürfe zu verteidigen, trivial oder gar antifeministisch zu sein. Die Marketingabteilungen von Verlagen, wie Montgomery später ausführt, »often package chick lit as a lot lighter and more daring than it really is. [...] Some of the covers with embarrassing titles and pictures of legs or shoes or shopping bags are truly masking

64 O.A.: o.T. [Startseite]. In: *chicklitbooks.com* (2004), <https://web.archive.org/web/20040616015212/www.chicklitbooks.com/> [1.10.2021].

65 O.A.: »Welcome!«. In: *chicklitbooks.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20050603075624/www.chicklitbooks.com/> [1.10.2021].

66 O.A.: »Welcome!«. In: *chicklitbooks.com* (2005), <https://web.archive.org/web/20051001011321/www.chicklitbooks.com/> [1.10.2021].

67 [Rian]: »FIY... A to Z and Forums«. In: *chicklitbooks.com* (10.10.2006), <https://web.archive.org/web/20061014035302/www.chicklitbooks.com/> [1.10.2021].

68 O.A.: o.T. [Startseite]. In: *chicklitbooks.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20090801114026/www.chicklitbooks.com/> [1.10.2021].

69 Rian Montgomery zit. in o.A.: »Frequently Asked Questions«. In: *chicklitbooks.com* (11.10.2003), <https://web.archive.org/web/20031011005846/http://chicklitbooks.com:80/faq.html> [1.10.2021]. Hervorhebung im Original.

meaningful, touching, hilarious at times and wonderful chick lit stories.«⁷⁰ Zweitens legen die Beispiele in der obigen Definition (drei von fünf beziehen sich auf den Beziehungsstatus: »boyfriend«, »marriage«, »dating life«) nahe, dass die Handlung, wenn nicht ausschließlich, so doch zu weiten Teilen um die romantischen Beziehungen der Protagonistinnen zu Männern* kreist. In den Folgejahren wurde eine Abgrenzung sowohl in Bezug auf die *romance* nachgereicht – »[a] lot of chick lit usually has a romantic story line to it, but it's rarely all that the book is about«⁷¹ – als auch in Bezug auf die *women's fiction*, die vom Tonfall her in der Regel weniger vertraulich/persönlich ausfalle und für die Humor im Unterschied zur *chick lit* kein konstitutives Element darstelle.⁷² Auch wenn die Rechtfertigung und Abgrenzung des Genres auf der US-amerikanischen Website deutlich mehr Raum einnahmen als auf der britischen, stimmt die Minimaldefinition doch überein: *Chick lit* beschreibt auf unterhaltsame Weise das von Erwerbsarbeit und Konsum geprägte Alltagsleben junger Frauen*, für welche die Suche nach und/oder das Zusammenleben mit einem männlichen* Partner zwar wesentlich, jedoch nicht allumfassend ist.

Noch stärker als die Fanwebsites bestätigen frühe journalistische Beiträge, dass ein Bedürfnis bestand, »the genre's formulas«⁷³ zu etablieren. Im *Book Magazine* wurde im Juli/August 2003 eine Art *Chick-lit*-Rezept von Anna Weinberg veröffentlicht, das auf ironische Weise die starre Formel des Genres thematisierte (vgl. Abb. 3, S. 138): Man nehme erstens eine junge urbane Frau*, die zweitens im Verlagswesen, in der PR-Branche, der Werbung oder im Journalismus arbeitet, füge drittens eine oder mehrere von insgesamt zwölf vorgeschlagenen Ängsten und Sorgen hinzu – vom übermäßigen Alkoholkonsum über die Unzufriedenheit mit dem eigenen Körper bis hin zur Furcht, allein sterben zu müssen – und vermenge alles gut, sodass viertens »[z]aniness ensues«.⁷⁴ Zur Überprüfung, ob das Ergebnis auch wirklich der *chick lit* entspricht, wird ein Blick auf das Cover empfohlen, auf dem ein hochhackiger Schuh, ein Cocktailglas und eine Handtasche zu finden sein sollten. Ähnlich verfuhr Lizzie Skurnick in ihrem *Did-I-Just-Buy-Chick-Lit?*-Quiz, das sich aus zehn Fragen zur Covergestaltung, der Autorin, den Protagonistinnen und deren Aussehen, Sorgen, Arbeit, Liebesleben usw. mit mehrfachen Antwortmöglichkeiten zusammensetzt (vgl. weiter unten in diesem Abschnitt, S. 138). Die Pointe sowohl des Rezeptes als auch des Quiz besteht darin, dass alle Antworten »richtig« sind, womit nahegelegt wird, dass in solch simplen und relativ kompakten Auflistungen bereits sämtliche Spielarten des Genres erfasst werden können. Carol Memmott fasst diese Formel später folgendermaßen zusammen:

What puts the chick in chick lit?

- The heroine is either looking for Mr. Right or getting over Mr. Wrong.
- She's in a dead-end job or is looking to climb the corporate ladder.

70 Rian Montgomery zit. in o.A.: »What is Chick Lit?«. In: *chicklitbooks.com* (o.D. [2005]), <https://web.archive.org/web/20050209084737/http://chicklitbooks.com:80/whatis.php> [1.10.2021].

71 O.A.: »WhatisChickLit?«. In: *chicklitbooks.com* (o.D. [2004]), <https://web.archive.org/web/20041209172906/www.chicklitbooks.com:80/whatis.php> [1.10.2021].

72 Vgl. o.A.: »What is Chick Lit?« (o.D. [2005]).

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

74 O.A.: »Make Your Own Chick-Lit Novel!«. In: *Book Magazine* (Jul./Aug. 2003), S. 49; erneut abgedruckt in Folie/Kreuter: »Ausschnitt M|macht Gattung« (2018), S. 53.

- She often works in public relations, advertising or for a women's magazine.
- The tone is often light and funny.
- The story usually is told in the first person.
- By novel's end, the heroine usually has worked out all her problems and has learned important lessons about life.⁷⁵

Wurde mit diesen Definitionen der *chick lit* noch primär auf Basis inhaltlicher und stilistischer Kriterien auf die Banalität des Genres hingewiesen, so betonte der erste Eintrag in der Wikipedia (2004) den Marketingaspekt bzw. die Ausrichtung an einer bestimmten Zielgruppe stärker: *Chick lit* wurde als »a slightly uncomplimentary term used to denote popular fiction written for and marketed to young women, especially single young women in their 20s, working in the business world«⁷⁶ beschrieben. Diese Ausrichtung an der Leserinnenschaft – Leserinnen, die sich offenbar mit den einsamen, jungen Protagonistinnen auf der Suche nach dem Traummann* identifizieren können – sollte sich auf Wikipedia noch mehrere Jahre halten.⁷⁷

Bei der Leserinnenidentifikation setzen auch sogenannte *Chick-lit-Manuals* wie Sarah Mlynowskis und Farrin Jacobs' *See Jane Write: A Girl's Guide to Writing Chick Lit* (2006) oder Cathy Yardleys *Will Write for Shoes: How to Write a Chick Lit Novel* (2007) an. Diese versuchen aus der Formelhaftigkeit und Zielgruppenorientierung des Genres Profit zu schlagen, indem sie *Chick-lit*-Leserinnen mit ihren Schritt-für-Schritt-Anleitungen dazu motivieren, die Seiten zu wechseln und selbst jene Bücher zu schreiben, die sie gerne lesen würden: »With chick lit novels popping up on every bestseller list, millions of readers are all thinking the same thing: I could write this stuff. I could write a bestseller and never go back to the office again! And here's the guide that will show you how.«⁷⁸

75 Carol Memmott: »Chick Lit, for Better or Worse, is Here to Stay«. In: *USA Today* (21.6.2006), https://web.archive.org/web/20201016160915/http://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2006-06-20-chick-lit_x.htm [1.10.2021].

76 Wikipedia: »Chick lit« (22.7.2004).

77 Noch Ende 2008 findet sich folgende Kerndefinition auf Wikipedia: »Chick lit is a term used to denote genre fiction within women's fiction written for and marketed to young women, especially single, working women in their twenties and thirties.« Wikipedia: »Chick lit« (25.12.2008), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=260030886 [1.10.2021]. Ab dem Jahr 2009 wird die Zielgruppenorientierung indirekter, über die Themen, in die Definition miteinbezogen: »Chick lit is genre fiction within women's fiction which addresses issues of modern women often humorously and lightheartedly.« Wikipedia: »Chick lit« (27.12.2009), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=334179241 [1.10.2021].

78 Sarah Mlynowski/Farrin Jacobs: *See Jane Write: A Girl's Guide to Writing Chick Lit*. Philadelphia: Quirk Books 2006, Klappentext.

Abb. 3: *Make Your Own Chick-Lit Novel!* (Anna Weinberg: »She's Come Undone: Chick Lit Was Supposed To Be the Bright Light of Postfeminist Writing. What Happened?«. In: *Book 29* (Jul./Aug. 2003), S. 47ff., hier S. 49)

Make Your Own Chick-Lit Novel!

1. START WITH ONE YOUNG URBAN FEMALE
(who's a low-level employee in:)

2. CHOOSE ONE OF THE FOLLOWING:

a) PUBLISHING	b) PUBLIC RELATIONS
c) ADVERTISING	d) JOURNALISM

3. ANXIETY ABOUT ONE OR ALL THE FOLLOWING:

a) BODY	b) SEX LIFE
c) BIOLOGICAL CLOCK	d) ANNOYING MOTHER
e) EMOTIONALLY IMMATURE MEN	f) DYING ALONE
g) SHOPPING ADDICTION	h) INSUFFICIENT COLLECTION OF SHOES
i) NICOTINE ADDICTION	j) CRAPPY SALARY
k) EXCESSIVE ALCOHOL CONSUMPTION	
l) FINDING LOVE IN THE CITY OF:	
1. NEW YORK	2. MANHATTAN
3. GOTHAM	4. LONDON

Mix it all together

4. ZANINESS ENSUES.
Your book should look something like this:

YOUR TITLE HERE

YOUR NAME HERE

OR

YOUR TITLE HERE

YOUR NAME HERE

Did I just buy Chick Lit?

Test your purchase with this easy quiz!

1) Does the book's cover:

a) feature a shot of a woman's legs or torso, b) present the book's title in a loopy script, c) contain bright, appealing, Easter-egg-like pastels or d) otherwise appear an irresistibly delicious confection?

2) Is the book's author:

a) Jane Green, b) Helen Fielding, c) Melissa Senate or d) Jennifer Weiner?

3) Is the main character one or more of the following:

a) young, b) female, c) attractive or d) single?

4) Does she worry about:

a) her weight, b) her career, c) the elasticity of her skin, d) her clothes or e) the fact that she is unloved and alone in the world?

5) Does she live:

a) in a crappy walk-up with former college roommate, b) in a post-collegiate group house with alienated peers, c) with her commitment-phobic boyfriend or d) with an unhelpful husband and two needy children in whom she's rapidly losing interest?

6) Does she have one or more of the following:

a) a gay best friend, b) a snarky, disapproving feminist pal who needs to get laid, c) a mother who is the bane of her existence or d) a boyfriend whom all of the former despise?

7) Does she work at:

a) a women's magazine, b) a newspaper, c) a TV station or d) any other organization that can be linked, however tenuously, to »the media«?

8) Does her boss:

a) make her fetch, copy and carry things, b) pat her on the ass, c) give her sage, motherly advice from her comfortable suburban spread, complete with hubby and 2.8 children or d) resemble a well-known media personality?

9) Does she sleep with:

a) a young turk who just wrote a hot new novel, b) not enough people, according to her married best friend, c) her best friend's husband or d) a guy named Paolo?

10) Then, does she:

a) take fabulously humorous revenge on her boss and get a great job, thus emerging triumphantly from the dregs of her career, b) get over her ex-boyfriend, c) get over her boyfriend's ex, d) meet/marry a fabulous guy who's so much better than her stupid ex or e) realize the object of her affections is a stupid jerk, cease the affair with him immediately and return to her dreamy husband and children?

If you answered a, b, c, or d to any of the above, it is likely that you have recently purchased Chick Lit. Congratulations. If itching or irritation occurs, discontinue use immediately.⁷⁹

Die von begeisterten Fans, skeptischen Journalistinnen oder gewinnorientierten Autorinnen erstellten engen Definitionen, spöttischen Rezepte und formelhaften Anleitungen fanden in *Chick Lit: Genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss* (2010) eine logische – wissenschaftliche – Konsequenz. Annette Peitz

79 Lizzie Skurnick: »Chick Lit 101: A Sex-Soaked, Candy-Colored, Indiscreet Romp through the Hottest Gal Tales of the Season«. In: *Orlando Weekly* (20.11.2003), <https://web.archive.org/web/20151001124203/www.orlandoweekly.com/orlando/chick-lit-101/Content?oid=2260390> [1.10.2021]. Hervorhebung im Original.

setzt sich darin zum Ziel, das bestehende Defizit an »akademische[n] Forschungsansätze[n] oder wissenschaftlich eindeutige[n] Definitionen des Begriffs«⁸⁰ aufzuarbeiten. Dafür greift sie neben Fieldings und Bushnells Urtexten auf weitere sehr typische, wenn auch deutlich spätere Beispiele wie Lauren Weisbergers *The Devil Wears Prada* (2003) und Plum Sykes' *Bergdorf Blondes* (2004) zurück. Folgende inhaltlichen Faktoren ergeben laut Peitz die »Quintessenz der CL-Formel«⁸¹: Die Protagonistinnen sind in ihren 20/30er Jahren, gebildet (Universitätsabschluss), arbeiten in der Medienbranche und sind sehr interessiert an Mode- und Lifestylethemen. Sie leben in einer Metropole (z.B. London, New York), wo sie sich, umgeben und unterstützt von ihrer Clique (ihren besten Freundinnen, ihrem schwulen Freund), die meiste Zeit der Suche nach ihrem Traummann* widmen.⁸² Wie Baldick, der mit seinem Lexikoneintrag schließlich auch eine – knappe und tertiäre – wissenschaftliche Definition vorgelegt hat (vgl. Kap. 2.1.1.2, S. 132), weist Peitz darauf hin, dass die inhaltlichen Merkmale je nach Zielgruppe variieren können und sich neue Subgenres wie *mommy lit* (für junge Mütter), *hen lit* (für reifere Frauen*), *chick lit junior* (für Mädchen) usw. herausgebildet haben.⁸³ Die Ich-Erzählperspektive, das Zurückgreifen auf Umgangssprache, Sprachwitz und Selbstironie wie auch der Einbezug von sogenannten *reprints*, Auszügen »aus Tagebüchern, Listen, Briefen, E-mails oder Kurznachrichten«,⁸⁴ werden als formale Charakteristika und stilistische Besonderheiten genannt. Als dritte Ebene, neben den inhaltlichen und formalen Kriterien, führt Peitz auch pragmatische Gesichtspunkte an. Zu diesen »außertextliche[n] Aspekte[n] der Romane«⁸⁵ zählt sie sowohl die hohen Verkaufszahlen bzw. die Popularität als auch bestimmte Marketingstrategien, die mit *chick lit* verfolgt werden. Durch das Label, das mit paratextuellen Markern wie einer wiedererkennbaren Covergestaltung einhergehe, werde so etwas wie Markenidentität erzielt:

Es dominieren rosa-rote Farbskalen oder Pastelltöne; insgesamt kann man die Covergestaltung als verspielt bezeichnen. Häufig werden keine Fotos sondern stilisierte Darstellungen gewählt, die auf das urbane Umfeld und den Lebensstil der Protagonistinnen schließen lassen, so z.B. Cocktailgläser, Schuhe mit hohen Absätzen, Einkaufstaschen. Die Schrifttypologie ist oft verschnörkelt oder lehnt sich an handschriftliche Schriftbilder an.⁸⁶

Anhand einiger früher *Chick-lit*-Buchcovers kann der zeitliche Abstand zwischen jenen Texten, die als prototypisch in die Literaturgeschichte eingingen, und der erst etwas später einsetzenden einheitlichen Vermarktung sehr gut nachvollzogen werden (vgl. Abb. 4).

80 Peitz: *Chick Lit* (2010), S. 27.

81 Ebd., S. 35.

82 Vgl. ebd., S. 38f.

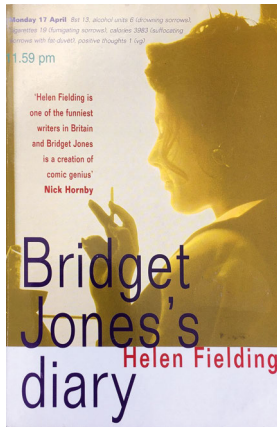
83 Vgl. ebd., S. 28.

84 Ebd., S. 46.

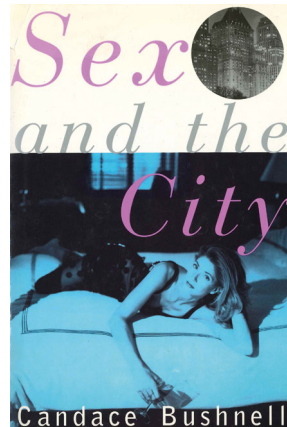
85 Ebd., S. 61.

86 Ebd., S. 65.

Abb. 4: Covers von Chick-lit-Romanen (1996-2004)



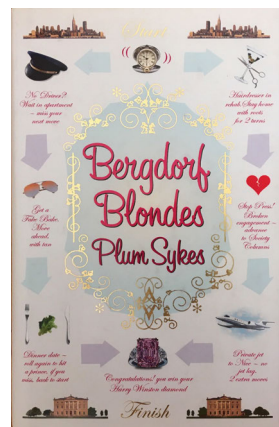
a | Helen Fielding: *Bridget Jones's Diary: A Novel*. London: Picador 1996



b | Candace Bushnell: *Sex and the City*. New York: Atlantic Monthly Press 1996



c | Lauren Weisberger: *The Devil Wears Prada*. New York: Doubleday 2003



d | Plum Sykes: *Bergdorf Blondes*. London: Viking 2004

Sowohl auf Fieldings *Bridget Jones's Diary* als auch auf Bushnells *Sex and the City* ist ein Foto einer rauchenden Frau* abgebildet.⁸⁷ Zigaretten gehören im Unterschied zu Schuhen mit hohen Absätzen (vgl. Abb. 4c), Cocktailgläsern, Herzen und Diamantringen (vgl. Abb. 4d) nicht zu jenen stilisierten Darstellungen, die ins *Chick-lit*-Repertoire aufgenommen wurden. Insgesamt entsteht bei den Covers der beiden Urtexte eher ein verwegen-erotischer als ein verspielter Eindruck, was an der distanziert-gedanken-

87 Im Falle von *Bridget Jones's Diary* ist bekannt, dass es sich bei dieser Frau* um Susannah Lewis handelt. Das Foto der damaligen Sekretärin beim *Independent* wurde bereits zusammen mit Fieldings Kolumne abgedruckt und »[it] seemed to contribute to the notion that Bridget actually existed, and resulted in fan mail and marriage proposals.« Whelehan: *Bridget Jones's Diary* (2002), S. 12.

versunkenen (a) oder aber auffordernd-lasziven (b) Attitüde der Frauen* auf den Fotos sowie an der reduzierten Farbgebung in Sepia- (a) oder Negativoptik (b) festgemacht werden kann. Die deutlich später publizierten Romane von Weisberger und Sykes setzen bereits beide auf klischeehafte Abbildungen; einerseits eine stilisierte – kopflose (vgl. Kap. 1.1.2.2, S. 65) – teuflische Karrierefrau in hochhackigen Stiefeln und engem Kostüm (c), andererseits eine Art Brettspiel, dessen Felder von der Chauffeursmütze über den Privatjet bis hin zum Verlobungsdiamanten nicht nur auf den urbanen und gehobenen Lebensstil der Protagonistinnen hinweisen, sondern auch den *Romance*-Plot – alle Wege führen letztlich zu Mr. Right – widergeben (d).

Diese zunehmend homogene Gestaltung von *Chick-lit*-Büchern, die sich nicht nur anhand von eigenständigen Primärtiteln, sondern auch anhand von Anthologien wie *This Is Chick-Lit* (2007) und sogar wissenschaftlicher Sekundärliteratur wie *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (2006) beobachten lässt (vgl. Abb. 2, S. 131), wurde 2014 Ausgangspunkt für einen Coverdesignwettbewerb der *National Post*. Fünf bekannte Buchdesigner*innen aus Kanada wurden um jeweils ein essenzielles Element für das Cover eines *Chick-lit*-Romans gebeten. Von der Illustratorin Chloe Cushman zusammengefügt und visuell umgesetzt, ergaben die unterschiedlichen Elemente – der Rücken einer Frau* (zu drei Vierteln von den Betrachter*innen abgewandt), die geschwungene Schriftart, die »femininen« Accessoires (z.B. Handtasche, Highheels, Diamantring, Champagnerglas) und die Farbe Magenta – »the most chick lit a book cover could possibly be«. ⁸⁸

Die übertriebene Darstellung von Weiblichkeitsstereotypen auf *Chick-lit*-Buchcovers wurde auch mit Susan Sontags Ausführungen zu *Camp* in Verbindung gebracht, mit der Liebe zum Unnatürlichen und zur Übertreibung und zu den rohesten, gemeinsamen Vergnügungen der Massenkünste. ⁸⁹ Das Apolitische, Naive und vornehmlich Dekorative an *Camp*, das, durchaus ernst gemeint, eben in diesem Ernstgemeintsein versagt, kann in der Präsentation von *chick lit* wiedergefunden werden: »Many examples of Camp are things which, from a ›serious‹ point of view, are either bad art or kitsch.« ⁹⁰ Es dürfte aber dennoch schwer sein, ein zeitgenössisches Phänomen wie *chick lit* bzw. dessen peritextuelle Gestaltung als *Camp* zu verorten, denn die Gegenwart ist, wie bereits Sontag anmerkte, keine Freundin von *Camp*; ⁹¹ wahrscheinlich ebenso wenig wie die profitorientierten Verlage, die bei der Covergestaltung von kommerziellen Romanen wohl kaum einen Reflexionsprozess zu deren potenziellem Kunstcharakter zwischenschalten. Etwas anders verhält es sich mit Sammelbänden wie *Chick Lit. The New Woman's Fiction* und *This Is Chick-Lit* (vgl. Abb. 2, S. 131), bei denen durchaus von einer bewussten Imitation und Überzeichnung ausgegangen werden kann. Un-

88 O.A.: »Presenting the Ultimate Chick Lit Book Cover«. In: *National Post* (3.7.2014), <https://nationalpost.com/entertainment/books/presenting-the-ultimate-chick-lit-book-cover> [1.10.2021]. Die abgebildete Illustration stammt von Chloe Cushman, die anderen Designer*innen waren David Gee, Terri Nimmo, Ingrid Paulson und Jessica Sullivan.

89 Vgl. Heike Paul: »Feminist Chicks? Chick Lit als (Post)Feministische Populärkultur«. In: Dies./Alexandra Ganser (Hg.): *Screening Gender: Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur*. Berlin et al.: LIT 2007, S. 59–74, hier S. 66f.

90 Susan Sontag: »Notes on ›Camp‹«. In: Dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1966, S. 275–292, hier S. 278.

91 Vgl. ebd., S. 285.

abhängig von einer Interpretation bzw. Einordnung als schlechte Kunst, Kitsch oder *Camp* kann aber jedenfalls festgehalten werden, dass es sich bei dem Entwurf eines idealtypischen *Chick-lit*-Covers in der *National Post* um eine verbildlichte Verknappung bzw. enge Definition des Genres handelt, die in ihrer Polemik an die frühen *How-to*-Formeln erinnert.

Die besprochenen engen Genredefinitionen sind Hinweise darauf, dass *chick lit* vor allem anfänglich als *genre fiction* wahrgenommen wurde: Unterhaltungsliteratur, die sehr leicht in ein bestehendes Genre – in diesem Fall *chick lit* – eingeordnet und auch gewinnbringend an eine bestimmte Zielgruppe verkauft werden kann. Genreliteratur bietet Leser*innen mehr oder weniger das, was sie erwarten, nachdem sie einige ähnliche Bücher gelesen haben. Damit ist zumeist ein Qualitätsurteil verbunden, denn *genre fiction* wird auch als qualitativ minderwertiges Gegenstück zur *literary fiction* (»Literatur«) definiert, von der erwartet wird, dass sie Genregrenzen überschreitet und originell ist.⁹² Sowohl die teils vehemente Verteidigung der *chick lit* gegen den Vorwurf der Trivialität⁹³ als auch die Einführung des Terminus bzw. Subgenres *literary chick lit*, beispielsweise auf chicklit.co.uk⁹⁴ und goodreads.com⁹⁵, deuten an, wie schwierig solch eine Unterscheidung in der Praxis aufrechtzuerhalten ist. Die Autorin Jennifer Weiner, deren Romane als *chick lit* vermarktet und rezipiert wurden, betrachtet das Label und die damit einhergehenden Vermarktungsstrategien als zweischneidiges Schwert:

On one hand, the chick lit label is sexist, dismissive, and comes with the built-in implication that what you've written is a piece of beach-trash fluff with as much heft and heart as a mouthful of pink cotton candy that doesn't deal with anything other than boys and shoes.

On the other hand, I know that the term gives publishers and, more importantly, booksellers and readers, a quick and easy shorthand with which to refer to books that feature smart, funny, struggling, relatable female protagonists. If slapping a lot of pink, a disembodied female torso, naked legs and/or cheesecake on the cover guarantees that my book will get noticed and picked up, that's about all I can ask for.⁹⁶

In dieser Aussage, die seit 2004 fast unverändert auf Weiners Website steht, klingt einmal mehr die Unterscheidung zwischen dem Genre und dem Label *chick lit* an – Weiner akzeptiert das »schlechte« Label (»sexist«, »dismissive«, »beach-trash fluff«), um das

92 Vgl. Chris Baldick: »Genre Fiction«. In: Ders.: *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2015), S. 150.

93 Vgl. bspw. o.A.: »Frequently Asked Questions« (o.D.); Baratz-Logsted: »Introduction« (2007), S. 4.

94 Auf der Website heißt es: »There are some writers who, at the same time as delivering a great story, do it using language so evocative, pure and sometimes even lyrical, that they are a true delight to read. These are our literary chicks.« O.A.: »literarychicks«. In: chicklit.co.uk (o.D.), <https://web.archive.org/web/20031212112125/www.chicklit.co.uk:80/litchicks.asp> [1.10.2021].

95 Vgl. o.A.: »Genres. Literary Chick Lit«. In: goodreads.com (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017074925/https://www.goodreads.com/genres/literary-chick-lit> [1.10.2021].

96 Jennifer Weiner: »FAQs«. In: jenniferweiner.com (o.D.), <https://web.archive.org/web/20040528074334/www.jenniferweiner.com/faqs.htm>; »Frequently Asked Questions«. In: ebd. (o.D.), <https://web.archive.org/web/20190715192915/www.jenniferweiner.com/faq> [beide 1.10.2021].

›gute‹ Genre an die Leser*innen zu bringen. Die knappe Beschreibung – »books that feature smart, funny, struggling, relatable female protagonists« –, die sie von diesem gibt, schert allerdings aus den besprochenen engeren Definitionen aus. Es scheint nicht mehr nur darum zu gehen, dass ein pejoratives sexistisches Label verwendet wird, um ein bestimmtes Genre schlecht zu machen, sondern ganz generell Bücher, die von Protagonistinnen handeln, mit denen sich viele Leser*innen identifizieren können.

2.1.2.2 Weite Definitionen: *chick lit* als kulturelles Phänomen und Label

In den angeführten engeren Definitionsversuchen wurde hauptsächlich eine Art ›pure‹ *chick lit* der ersten Jahre fokussiert, die sich noch relativ leicht anhand von Merkmalskatalogen als Genre festmachen ließ. Gerade die Fanwebsites, die sich zunächst darum bemühten, die *chick lit* als eigenständiges Genre auszuweisen und von *romance* und *women's fiction* abzugrenzen, reagierten jedoch sehr schnell auf Veränderungen und adaptierten ihre *Chick-lit*-Definition laufend. Auf chicklitbooks.com wurde bereits ein Jahr nach dem Launch der Website (2004) die Beschränkung auf junge Frauen* in ihren 20er/30er Jahren aufgehoben: »A great many of the books [...] feature young single heroines looking for love, but more and more books are having married women, older women, and mothers as the main characters.«⁹⁷ Ebenso fand sich die Anmerkung, dass die Romane zwar oft, aber durchaus nicht mehr immer in Großstädten spielen. Die Kerndefinition, die Rian Montgomery anbot, las sich bereits sehr inklusiv: »Chick lit books are novels that usually feature women dealing with every day issues. [...] Overall, the main feature of chick lit is the main character(s) finding themselves through various mishaps and happenings in their lives.«⁹⁸ In der letztmalig vorgenommenen Ausweitung der Genredefinition im September 2012 wurden neben typischen *Chick-lit*-Elementen auch darüber hinausgehende Variationen angesprochen und die generelle Unabgeschlossenheit des Themenspektrums betont:

Chick lit is smart, fun fiction for and/or about women of all ages. Story lines often revolve around jobs, children, motherhood, romance, fame, living in the ›big city‹, friendship, dieting and much more, usually with a touch of humor thrown in. Many of these books are written from a first-person viewpoint, making them a bit more personal and realistic. The plots can range from being very light and fast-paced to being extraordinarily deep, thought-provoking and/or moving.⁹⁹

Auch chicklit.co.uk distanzierte sich im Jahr 2007 von ihrem früheren, engen Verständnis von *chick lit* und verwies darauf, dass »pure chicklit [...] has changed so much that we now want to celebrate women's writings and women's lives, per se, whether they fall into the traditional ›chicklit‹ category or not«.¹⁰⁰ Beide Definitionen näherten sich bereits dem übergeordneten vagen Sammelbegriff der *women's fiction* – Literatur von, über, und/oder für Frauen* – an.

97 O.A.: »What is Chick Lit?« (o.D. [2004]).

98 Ebd.

99 Rian Montgomery: »What is Chick Lit?«. In: *chicklitbooks.com* (Sept. 2012), <https://web.archive.org/web/20120922045224/http://chicklitbooks.com/what-is-chick-lit/> [1.10.2021].

100 O.A.: »About Us«. In: *chicklit.co.uk* (o.D.), https://web.archive.org/web/20070715153700/www.chicklit.co.uk/articles/about_us.asp [1.10.2021].

Eine der geeignetsten Websites, um den Wandel der *chick lit* nachzuvollziehen, ist Wikipedia. Zwar sind die Fanwebsites früher entstanden und stellen daher gerade für die ersten Definitionsversuche unentbehrliche Informationsquellen dar, die freie Enzyklopädie besitzt ihnen gegenüber jedoch den Vorteil der Kontinuität. Während chicklit.co.uk und chicklitbooks.com beide 2014/2015 offline gingen, wird der *Chick-lit*-Eintrag in der englischen Wikipedia seit 2004 laufend verändert und aktualisiert. Zunächst relativ eng als Unterhaltungsliteratur, Genreliteratur oder als eine Subkategorie der Frauenliteratur ausgewiesen, die sich an eine begrenzte Zielgruppe junger Frauen* richtete, findet sich im Juli 2020 folgende Definition:

Chick lit or chick literature is genre fiction, which »consists of heroine-centered narratives that focus on the trials and tribulations of their individual protagonists« [Smith; S.F.]. The genre often addresses issues of modern womanhood – from romantic relationships to female friendships to matters in the workplace – in humorous and lighthearted ways [vgl. Hooten; S.F.]. At its onset, chick lit's protagonists tended to be »single, white, heterosexual, British and American women in their late twenties and early thirties, living in metropolitan areas« [Smith; S.F.].¹⁰¹

Verglichen mit der ersten Definition auf Wikipedia, in der *chick lit* noch als »slightly uncomplimentary term« ausgewiesen wurde, fällt zunächst die ›Adelung‹ zur *literature* auf bzw. dass, ähnlich wie auch auf chicklitbooks.com, dem Genre eine gewisse qualitative Bandbreite zugestanden wird. Während chicklitbooks.com allerdings betonte, dass es sich um Literatur für und/oder über Frauen* handle, und chicklit.co.uk das ›von und über Frauen‹ stärker hervorhob, konzentriert sich die Definition auf Wikipedia seit 2009 ganz auf das Geschlecht der Erzählerinnen und Protagonistinnen, die sich, wie es an späterer Stelle heißt, »in ethnicity, age, social status, marital status, career, and religion«¹⁰² stark unterscheiden können. Im Februar 2014 wurde in einer (mittlerweile wieder gelöschten) Ergänzung zum Eintrag sogar explizit betont, dass *chick lit* nicht ausschließlich von Autorinnen verfasst wird: »recently there have been some male-authored novels, such as Zack Love's ›Sex in the Title‹, that center on the traditional themes of chick lit: dating, relationships, and love.«¹⁰³ Es bietet keine wirkliche Überraschung, dass auch Männer* *chick lit* schreiben. Aber so, wie Autorinnen, die sich in traditionell männlich* konnotierten Genres wie Fantasy oder Science-Fiction verorten, häufig geschlechtsneutrale Namen (z.B. Robin Hobb, J. K. Rowling) wählen, greifen in der Regel auch Männer* auf weibliche* oder genderneutrale Pseudonyme zurück, um *chick lit* oder generell *women's fiction* und/oder *romance* zu publi-

101 Wikipedia: »Chick lit« (22.6.2020), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=963866005 [1.10.2021]; Hervorhebung im Original. Die beiden Zitate stammen aus Caroline J. Smith: *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit*. New York et al.: Routledge 2008, S. 2. Zudem wird verwiesen auf Jessica Lynice Hooten: »In the Classroom or In the Bedroom« [Rezension v. Ferriss/Young: *Chick Lit: The New Woman's Fiction*]. In: *JASNA News – The Newsletter of the Jane Austen Society of North America* 23/1 (2007), S. 21.

102 Ebd.

103 Wikipedia: »Chick lit« (11.2.2014), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=594999667 [1.10.2021].

zieren.¹⁰⁴ Neu und interessant an der beschriebenen Entwicklung ist vielmehr, dass Autoren zugestanden wird, dies offen bzw. ohne Pseudonym zu tun; ein Schluss, der durch die inzwischen durchgeführte Löschung dieses Absatzes im Wikipedia-Artikel allerdings relativiert wird.

Dass sich die aktuelle Wikipedia-Definition auf zwei wissenschaftliche Publikationen, zum einen auf die Monographie *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit* (2008) von Caroline Smith, zum anderen auf eine Rezension von Ferriss' und Youngs Sammelband *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (2006) bezieht, deutet bereits an, dass die Genredefinition keineswegs nur online ausgeweitet wurde. Die Publikationsjahre der Bezugsquellen – 2006 und 2008 – zeigen aber ebenso an, dass die weiteren, offeneren Definitionen der *chick lit* die engeren nicht nahtlos im Sinne einer teleologischen Entwicklung abgelöst haben. Als Peitz 2010 ihre Genrekonfiguration publizierte, hatten sich bereits viele Forscherinnen von einem engen Genrebegriff oder überhaupt von der Definition der *chick lit* als Genre abgewandt.

Imelda Whelehan, die sich in *The Feminist Bestseller* (2005) als eine der ersten Wissenschaftler*innen überhaupt der *chick lit* widmete, betrachtete diese weniger als eigenständiges, neues Genre denn als Variante des feministischen Bestsellers; einen Trend in der Unterhaltungsliteratur, der sich bereits in den späten 1980ern und frühen 1990ern angebahnt habe,¹⁰⁵ und der schon wieder über das, was in der Rezeption als *Chick-lit*-Genre definiert werde, hinausgehe:

Links to Bridget Jones remain in the work of chick litters moving into the millennium, but their work has also grown up and diversified, suggesting that if in the reception of *Bridget Jones's Diary* a ›genre‹ was identified, newer writers coming into the marketplace sought to expand it and incorporate wider aspects of female (and male) experience.¹⁰⁶

Maria Dürig, die ehemalige Cheflektorin bei den Random-House-Verlagen Blanvalet TB und Limes, sprach von dieser Ausweitung bzw. Weiterentwicklung der *chick lit* als von einem typischen Problem zeitgenössischer Genres. Es sei sehr schwierig, diese nachhaltig zu definieren bzw. festzuschreiben, da sie sich laufend verändern würden.¹⁰⁷

Dementsprechend setzten Ferriss und Young in dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Chick Lit. The New Woman's Fiction* (2006) weniger auf eindeutige Definitionen des Genres als vielmehr auf unterschiedliche Perspektiven und Forschungsansätze. Die Leser*innen stoßen in der Einleitung zwar auf eine relativ enge Mini-

104 Diese Tatsache findet auch bei Rocío Montoro Erwähnung. Sie nennt als Beispiele die Autoren Chris Dyer (Ps. v. Christopher Santos) und Alex Coleman (Ps. v. Damien Owens), die beide unter Pseudonymen publizieren (Chris & Alex), die sich einer eindeutigen Genderzuordnung widersetzen. Vgl. Rocío Montoro: *Chick Lit: The Stylistics of Cappuccino Fiction*. London et al.: Bloomsbury 2012, S. 2.

105 Als Beispiele nennt sie Kathy Acker Kurzgeschichtensammlung *Girls' Night Out* (1988) und ihre nachfolgenden Romane, z.B. *Foetal Attraction* (1993), wie auch Maeve Harans Roman *Having it All* (1992). Vgl. Whelehan: *The Feminist Bestseller* (2005), S. 184.

106 Ebd., S. 191.

107 Vgl. Maria Dürig zit. in Regula Freuler: »Ohne Chick-Lit geht die Tussi nie ins Bett«. In: *nzz.ch* (10.12.2006), https://web.archive.org/web/20201017115212if_/https://www.nzz.ch/articleEPB54-1.82026?reduced=true [1.10.2021].

maldefinition – *chick lit* zeige Single-Frauen* in ihren 20er/30er-Jahren »navigating their generation's challenges of balancing demanding careers with personal relationships«¹⁰⁸ –, grundsätzlich ging es den Herausgeberinnen und Autorinnen aber vielmehr darum, »[c]hick lit's astounding popularity as a cultural phenomenon« zu ergründen und Probleme, mit denen Frauen* konfrontiert waren – »issues of identity, of race and class, of femininity and feminism, of consumerism and self-image«¹⁰⁹ –, in den Fokus zu rücken. Die Essays im ersten Teil beschäftigen sich mit Vorläufergenres wie dem *novel of manners* und historischen Bezugstexten wie Jane Austens *Pride and Prejudice*, jene im zweiten Teil mit neu entstandenen Varianten, die Grenzen zwischen Generationen (z.B. *mommy lit*), Ethnien (z.B. *ethnic chick lit*), Nationen (z.B. *global chick lit*) und mitunter sogar zwischen den Geschlechtern (z.B. *lad lit*) überschreiten.

Eine ähnlich breite Verortung der *chick lit* nimmt auch Baratz-Logsted in der bereits erwähnten Anthologie *This Is Not Chick Lit* (2007) vor, wenn sie diese als »[a] wide range of stories designed to draw readers – particularly women – in« beschreibt, die »[a]lthough often with a modern twist, [...] represents classic stories and classic entertainment, which is why chick-lit (albeit without the label recently bestowed by marketing types) has been around for centuries«.¹¹⁰ Unter *chick lit*, dem Genre, wird hier mehr oder weniger jegliche unterhaltende Literatur für Frauen* verstanden, was eine sehr weite Definition darstellt, die durch die Heterogenität des Sammelbandes noch unterstrichen wird. Es finden sich darin neben paranormalen und Kriminalgeschichten ebenso unbeschwerte wie auch ernstere Texte, die um die Beschwerden von Mutterschaft, Ehebruch oder den Umgang mit dem Tod kreisen.

Bei der zweiten wissenschaftlichen Quelle, die neben der Rezension von Ferriss'/Youngs Sammelband auf Wikipedia für die Kerndefinition der *chick lit* herangezogen wurde, handelt es sich um eine von vier zwischen 2007 und 2012 erschienenen Monographien, in denen thematische – Identitätsdiskurse,¹¹¹ Konsumismus,¹¹² Postfeminismus¹¹³ – oder linguistische Aspekte¹¹⁴ der *chick lit* anhand von meist prototypischer Primärliteratur analysiert werden. Solche Unterfangen, denen es nicht in erster Linie darum ging, Veränderungen aufzuzeigen, sondern Konstanten nachzuweisen, bedurften zwar keiner Neudefinition oder Ausweitung des Genres; dennoch finden sich in allen Monographien Hinweise darauf, dass die ursprüngliche Genrekonfiguration der *chick lit* nicht mehr greife, da Grenzen zwischen Genres überschritten werden und Abgrenzungen immer mehr verschwimmen. Es dominiert der Eindruck von *chick lit* als einem Sammelbegriff für Gegenwartsliteratur von, über und/oder für Frau-

108 Diese Definition, die Ferriss/Young (2006) in ihrer Einleitung (S. 3) zitieren, stammt aus Heather Cabot: »Chick Lit: Fuels Publishing Industry«. In: ABC News (30.8.2003), <http://web.archive.org/web/20180201020002/http://abcnews.go.com/WNT/story?id=129475&page=1> [1.10.2021].

109 Ferriss/Young: »Introduction« (2006), S. 2f.

110 Baratz-Logsted: »Introduction« (2007), S. 1. Baratz-Logsted verwendet hier das Zitat der Autorin und Beiträgerin Julie Kenner (S. 171 im selben Band).

111 Vgl. Katarzyna Smoczyńska: *The World According to Bridget Jones: Discourses of Identity in Chicklit Fictions*. Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang 2007.

112 Vgl. Smith: *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit* (2008).

113 Vgl. Harzewski: *Chick Lit and Postfeminism* (2011).

114 Vgl. Montoro: *Chick Lit* (2012).

en*.¹¹⁵ Katarzyna Smoczyńska weist nicht nur auf die Problematik der ursprünglichen Genrekonfiguration hin, sondern geht explizit darauf ein: »Far from being easily defined and exclusive, the boundaries of the chicklit strand remain blurred and continue to be stretched. [...] The term ›genre‹ applied to chicklit should therefore be taken as a pragmatic category, not indicating any kind of definite, essential qualities.«¹¹⁶ Sie folgt dabei zunächst Jerry Palmers Unterscheidung zwischen engen und weiten Definitionen des Konzepts Genre, wonach *chick lit* allenfalls in einem sehr weit gefassten Sinn ein Genre darstellt: »not a precisely ordered group of texts, but an approximation, a horizon of expectations for the readership, a series of imprecise ›echoes‹ between texts, one regime among others of the organisation of intertextuality and in no way privileged above others.«¹¹⁷ Als noch akkurater für solche breiten Genres wie *chick lit* stuft Smoczyńska die bei John Swales vorkommende »Genre als Event«-Perspektive ein: »a discursive strand, syndrome, or convention, which has emerged within a heterogeneous body of other texts, not delimited by any clear boundaries, yet homogenised by means of the presence of certain regularities which have been highlighted and categorised.«¹¹⁸ In der Conclusio ist schließlich von einem »hybrid genre«¹¹⁹ die Rede.

Im Unterschied zu diesen Monographien, welche die Ausweitung des *Chick-lit*-Genres zwar angesprochen, aber nicht in den Fokus ihrer Untersuchungen gestellt haben, widmete Heike Mißler sich in *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016) neben exemplarisch ausgewählten Primärtexten auch der Produktion, Distribution, Verhandlung und Regulierung der *chick lit*. Während Onlinequellen wie Websites und Blogs für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit *chick lit* bis dato allenfalls ein notwendiges Übel mangels »seriöserer« Materialien darstellten – vgl. Peitz' Rechtfertigung der Einbeziehung solcher »banaler« Definitionsquellen (vgl. Kap. 2.1.2.1, S. 133) –, hat Mißler die wichtige Rolle erkannt, die Fans, Leser*innen und User*innen in der (Weiter-)Entwicklung des *Chick-lit*-Genres einnehmen. Sowohl ihre Analyse von *Chick-lit*-Blogs¹²⁰ als auch die durchgeführte Umfrage unter Bloggerinnen¹²¹ haben ergeben, dass einerseits die Tendenz vorherrscht, *chick lit* inklusiver, quasi synonym mit *women's fiction*, zu definieren, andererseits aber auch auf sehr subjektive Definitionen zurückgegriffen wird.¹²² Wie in diesem Kapitel aufgezeigt wurde, hat sich *chick lit* als wandlungs- und anschlussfähiges Genre erwiesen. Da engere Definitionen, die sich – wie bisher – hauptsächlich an den Eigenschaften der Protagonist*innen und am Handlungsbogen

115 Vgl. Smith: *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit* (2008), S. 137; Harzewski: *Chick Lit and Postfeminism* (2011), S. 22; Montoro: *Chick Lit* (2012), S. 3.

116 Smoczyńska: *The World According to Bridget Jones* (2007), S. 29.

117 Jerry Palmer: *Potboilers: Methods, Concepts and Case Studies in Popular Fiction*. London/New York: Taylor & Francis 1991, S. 121f.

118 Smoczyńska: *The World According to Bridget Jones* (2007), S. 28; beziehungsweise auf John Swales: *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge et al.: Cambridge UP 1990, S. 26.

119 Smoczyńska: *The World According to Bridget Jones* (2007), S. 170.

120 Mißler hat sich dafür zwei Websites (Chick Lit Club, Chick Lit Central) und drei Blogs (Chick Lit Café, Laura's Book Reviews, Chick Lit Plus) näher angesehen. Vgl. Heike Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit: Popular Fiction, Postfeminism and Representation*. New York/London: Routledge 2016, S. 64f.

121 Mißler hat einen Fragebogen entworfen und an Bloggende ausgesandt. Sie erhielt insgesamt von elf Bloggerinnen Rückmeldung. Vgl. ebd., S. 65f.

122 Vgl. ebd., S. 70.

orientieren, nicht mehr greifen, hat Mißler eine neue, sehr weite Minimaldefinition vorgelegt:

On the content level, chick lit is thus best defined as a female-driven quest for happiness usually told from a female point of view, and on the level of form, the most important feature is the confessional mode, marked by its intertextuality and hybridity; and most notably by its use [of; S.F.] humour and irony.¹²³

Diese Definition sei jedoch nur als vorläufig zu betrachten, da anzunehmen sei, dass die inhaltliche ebenso wie die formale Ebene der *chick lit* auch künftig zwischen Autor*innen, Leser*innen und weiteren Agent*innen des Literaturmarktes (z.B. Verlage, Literaturkritik) ausgehandelt werde. Gerade ihre Ambivalenz und Unentschiedenheit im Hinblick auf eine (post-)feministische Verortung zeichne die kulturellen Dynamiken vieler *Chick-lit*-Texte aus: »inherently convey[ing] all of the critical moments and choices of contemporary womanhood that are caught up in the two metanarratives of decline/backlash or progress/renewal [...] without explicitly taking sides for one of the two.«¹²⁴ *Chick lit* sei außerdem immer schon ebenso sehr ein Marketingphänomen wie ein kulturelles Phänomen gewesen und daher auch weitgehend als Label bzw. »umbrella term for a heterogenous group of books«¹²⁵ zu verstehen.

Der Labelbegriff bzw. auch die Unterscheidung zwischen dem »guten« Genre und dem »schlechten« Label tauchen in Zusammenhang mit der *chick lit* immer wieder auf – sowohl in engeren als auch in weiteren Definitionen. Während Annette Peitz *chick lit* noch als einen Markennamen betrachtete und Jennifer Weiner angab, das sexistische Label und die dazugehörigen Vermarktungsstrategien in Kauf zu nehmen, weil sie dabei helfen würden, ihre Bücher an die Leser*innen zu bringen, weist Stephanie Harzewski darauf hin, dass *chick lit* als Label bei Verleger*innen aufgrund einer Marktsättigung mittlerweile in Ungnade gefallen sei¹²⁶:

The media's overuse of the chick lit label has claimed texts as chick lit retroactively though they may contain only a few facets of the formula. The *chick lit* appellation labels, sometimes erroneously, the work as entertainment reading and its writer as commercial and invokes the negative values charged to this classification. The critic who wishes to present a taxonomy of this popular genus confronts a daunting categorical concern: the task raises the question of what recent fiction by women featuring a female protagonist or a cast of women characters is *not* chick lit.¹²⁷

Harzewski bringt hier zwei Diskursstränge zusammen, die immer noch zu oft separat gedacht werden: die Ausweitung des Genres und die Brandmarkung des Labels. Da bezogen auf *chick lit* trotz mehrmaliger Resignifikationsversuche die negativen Konnotationen überwiegen, stellt sich einerseits die Frage nach der Zukunft der *chick lit*

123 Ebd., S. 33.

124 Ebd., S. 19.

125 Ebd., S. 35.

126 »[C]hick lit: as a label is unpopular with publishers because of a market saturation that produced a large number of inferiorly written novels.« Harzewski: *Chick Lit and Postfeminism* (2011), S. 22.

127 Ebd., S. 124; Hervorhebung im Original.

als Label für ein bestimmtes Genre, andererseits aber auch jene nach der ›Bestimmtheit‹ und Legitimation des Genres generell.¹²⁸ Die Tendenz, sämtliche zeitgenössische (und teilweise ja auch ältere) Literatur von und über Frauen* als *chick lit* zu bezeichnen, deutet auf die Ersetzung des alten Begriffs der Frauenliteratur durch den neueren der *chick lit* hin. Dieser orientiert sich dabei, genauso wie der Vorgängerterminus, nicht mehr an inhaltlichen oder stilistischen Kriterien, sondern primär am – oft ›natürlich‹ gedachten – Geschlecht der Autorinnen, Protagonistinnen und Leserinnen. Abgesehen von dem dadurch reproduzierten inhärenten Sexismus, birgt solch eine Definition der *chick lit* aus literaturwissenschaftlicher und insbesondere gattungstheoretischer Sicht die Gefahr der Redundanz. »Since any definition becomes a non-definition once the scope of a term becomes too broad«,¹²⁹ wie Heike Mißler bereits anmerkte. Die Wegentwicklung von der anfänglichen *Chick-lit*-Formel, die noch eng an Figurenpersonal und Plotlines angelehnt war, lässt sich besonders anschaulich an der inflationären Subgenrebildung beobachten. Manchen Subgenres kann, so die These im nachfolgenden Exkurs, sogar ein subversives Potenzial zugeschrieben werden, da sie nicht nur einer engen Definition des *Chick-lit*-Genres, sondern auch der Minimaldefinition als fiktionale Literatur von, über und/oder für Frauen* entgegenlaufen.

2.2 *Recovery: (Dis-)Kontinuitäten anglo-amerikanischer chick lit*

»[T]he archaeological strategy of recovery does more than expand the archive; it also asks how the archive [...] got established in the first place as a Eurocentric framework« (F 510)

Bereits in Zusammenhang mit den engeren Genredefinitionen (vgl. Kap. 2.1.2.1) wurde angemerkt, dass zahlreiche Subgenres entstanden sind, was schließlich auch zu einer Ausweitung der ursprünglichen Genrekonfiguration geführt hat (vgl. Kap. 2.1.2.2). Subgenrebildung ist nicht ungewöhnlich für Unterhaltungsliteratur und spricht für deren Anpassungsfähigkeit; sie kann jedoch auch die Gefahr bergen, ein Genre allzu sehr zu verwässern. *Chick lit* wurde zunächst in ausgeschriebenen Wettbewerben der *Romance Writers of America* als akzeptiertes Subgenre für Manuskripteinsendungen angegeben. Autor*innen fühlten sich bei der Preisvergabe durch Kommentare der Preisrichter*innen wie: »[W]hat is this? Some sort of women's fiction or something?«,¹³⁰ jedoch benachteiligt. Auch deren Kritik daran, dass der Held in den ersten zehn Seiten immer noch nicht auftauche, zeigte an, dass *chick lit* nicht ganz mit den *Romance*-Gepflogenheiten konform zu gehen schien. Kristin Ramsdell fasst den Unterschied in ihrem *Romance-Fiction*-Handbuch folgendermaßen zusammen:

128 Vgl. Sarah Rasmusson: »Chick Lit«. In: Claudia A. Mitchell/Jacqueline Reid-Walsh (Hg.): *Girl Culture: An Encyclopedia*. 2 Bde. Bd. 1. Westport: Greenwood 2007, S. 227–234, hier S. 232f.

129 Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 26.

130 O.A.: »Chick Lit Roots«. In: *contemporaryromance.org* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20161014234628/http://contemporaryromance.org/about/chick-lit-roots/> [1.10.2021].

Unlike the Romance genres, in which the focus is on the romantic relationship between the two protagonists and a satisfactory ending is required, in Chick Lit and its many spin-offs (e.g. suspense Chick Lit, paranormal Chick Lit, teen Chick Lit, Christian Chick Lit), the focus is not necessarily on the romance and even when it is, the man involved may simply be Mr. Right Now, instead of Mr. Right.¹³¹

Das Zitat zeigt zweierlei auf: erstens, dass es ein Bedürfnis gab, *chick lit* von der *romance* abzugrenzen und sie nicht mehr als deren reguläres Subgenre zu führen. Das Ergebnis dieses Ausdifferenzierungsprozesses fand auf besonders anschauliche Weise in die *Fiction-Island-Karte* des Schriftstellers Jasper Fforde Eingang, auf der sich zahlreiche Genres und Subgenres als voneinander abgegrenzte Gebiete visualisiert finden. Auch die *chick lit* hat darauf ihr eigenes Territorium – eine Nebeninsel im Nordwesten – inne, das durch die »Bridget Jones Straits« von der *romance* abgetrennt, jedoch gemeinsam mit dieser der *women's fiction* untergeordnet ist.¹³² Ramsdells Abgrenzung zwischen *romance* und *chick lit* im obigen Zitat weist zweitens aber auch darauf hin, dass Letztere dabei war, zahlreiche Subgenres auszubilden. Umgelegt auf »Genre-territorien« hieße das, dass eine *Fiction-Island-Karte* problemlos auch für die *chick lit* allein angefertigt werden könnte: mit den Urtexten von Fielding und Bushnell als ihrem Herzstück, umgeben von thematischen Subgenres wie der *working girl*, *glamour* oder *paranormal chick lit* sowie von jenen, an den Lebensabschnitten ihrer Autor*innen, Protagonist*innen und Leser*innen orientierten Subgenres wie der *teen chick lit*, *mommy lit* oder *hen lit*; die zerklüfteten Küstenregionen und vorgelagerten Inselchen – von denen die *chick lit* bei Fforde eines besetzt – würden hingegen die Namen von umstritteneren Subgenres wie der *lad lit*, *chick nonfiction*, *queer* oder *ethnic chick lit* tragen.

Die inflationäre Subgenrebildung der *chick lit* zeigt den großen kommerziellen Erfolg des Genres an, trug unter Umständen aber auch zum Ausfransen der Genrekonfiguration bei – ähnlich wie zuvor eine zu starke Ausweitung der *romance* durch die *chick lit* befürchtet wurde. In der Forschungsliteratur fand dies bislang kaum Berücksichtigung; einzig Sarah Rasmusson deutet die Entwicklung zahlreicher neuer *Chick-lit*-Subgenres – sie nennt die Beispiele *latina lit*, *mommy lit*, *southern chick lit*, *christian chick lit*, *vampire chick lit*, *murder mystery chick lit*, »*suburbanista*« *chick lit* und *yoga chick lit* – als ein mögliches Anzeichen für den Anfang vom Ende: »Finally, the end of chick lit's reign might be signaled by its many new subgenres.«¹³³ Dieser Gedanke, der bei Rasmusson nicht näher erläutert wird, soll im Folgenden aufgegriffen und weitergedacht werden, indem häufig angesprochene, aber bislang nicht zueinander in Beziehung gesetzte Subgenres¹³⁴ einem Systematisierungsversuch unterzogen werden. Dabei handelt es sich insofern um eine *recovery*, als die *chick lit* von ihren Rändern, den Subgenreaus-

131 Kristin Ramsdell: *Romance Fiction: A Guide to the Genre*. 2. Aufl. Santa Barbara: Libraries Unlimited 2012, S. 53.

132 Vgl. Jasper Fforde: »The Map of Fiction Island« [aus *One of our Thursdays Is Missing*, dem sechsten der *Thursday-Next*-Bücher von Jasper Fforde]. In: *jasperfforde.com* (2011), www.jasperfforde.com/more/images/map.jpg [1.10.2021].

133 Rasmusson: »Chick Lit« (2007), S. 233.

134 Subgenreauflistungen und Listen finden sich bspw. in Rebecca Vnuk: »Collection Development »Chick Lit«: Hip Lit for Hip Chicks«. In: *Library Journal* (15.7.2005), <https://web.archive.org/web/20101201234015/www.libraryjournal.com/article/CA623004.html> [1.10.2021]; Ferriss/Young: »In-

läufern her betrachtet wird. Besonderes Augenmerk wird dabei auf jene subversiven Subgenres (*lad lit*, *chick nonfiction*, *ethnic chick lit*) gelegt, die sogar einer Minimaldefinition von *chick lit* zuwiderlaufen und dadurch ihren Konstruktionscharakter ausstellen (vgl. Kap. 2.2.1). Der durch die inflationäre Subgenrebildung wie auch durch eine zunehmende sexismussensibilisierte Brandmarkung der *chick lit* begünstigte und vielfach ausgerufene Tod des Genres wird ebenfalls von den Rändern etwaiger Nachfolgenres oder vielmehr -labels (*misery* und *grip lit*, *clit lit*) her analysiert (vgl. Kap. 2.2.2). Deren bislang von der Forschung weitgehend ausgeklammerte Relationen zur *chick lit* und insbesondere auch zum übergeordneten Frauenliteraturdiskurs deuten auf den Stereotypen reproduzierenden Charakter eines geschlechtsspezifischen, sexualisierenden und nicht zuletzt auch ethnisch (un)markierten Literaturlabelings hin.

2.2.1 Inflationäre Subgenrebildung und subversive Tendenzen

Viele Subgenres fokussieren einen Bereich, der ohnehin als typisch für die *chick lit* gilt, stärker, beispielsweise steht in der *working girl lit* (auch *workplace tell-all*, *hack lit*) vor allem der Arbeitsplatz im Mittelpunkt, in der *glamour lit* (auch *park avenue lit*, *gossip lit*, *famous lit*) hingegen ein gehobener Lebensstil und in der *raunchy chick lit* (auch *clit lit*) Sexualität. Diese Art von Subgenres übt zumeist keinen nennenswerten Einfluss auf die Genrekonfiguration aus, da sämtliche wesentlichen Merkmale der *Chick-lit*-Formel erhalten bleiben und sich allenfalls deren Gewichtung verschiebt. Bei anderen Subgenres wie der *mystery*, der *paranormal* oder *vampire chick lit* werden Elemente, die für andere Genres kennzeichnend sind, mit der *chick lit* kombiniert. Es handelt sich weniger um neue Subgenres als vielmehr um bestehende Genres, die gekreuzt werden, wobei das Verhältnis unterschiedlich ausfallen kann: Entweder werden einige *Chick-lit*-Elemente in Kriminal- oder übersinnlichen Romanen übernommen oder aber *Crime*-, *Mystery*- oder *Paranormal*-Elemente finden umgekehrt Eingang in die *chick lit*, wodurch eine größere Leser*innenschaft angesprochen werden kann. Darüber hinaus haben sich viele Subgenres herausgebildet, die nicht nur ein bestimmtes *Chick-lit*-Element stärker betonen oder Charakteristika anderer Genres übernehmen, sondern die der ursprünglichen Genrekonfiguration in verschiedenen Punkten entgegenlaufen. Diese ›subversiven‹¹³⁵ Subgenres lassen sich relativ gut anhand von klassischen W-Fragen eruieren (vgl. Tab. 12), da sich die schwerwiegendsten Veränderungen auf folgende Marker beziehen:

- auf das Personal, insbesondere die Protagonist*innen bzw. deren Geschlecht, sexuelle Orientierung, Herkunft, Alter und Familienstand (Wer?),
- auf deren um Karriere, Konsum und soziale Kontakte kreisenden Alltag (Was?),

roduction« (2006), S. 5f.; Cathy Yardley: *Will Write for Shoes: How to Write a Chick Lit Novel*. New York: Thomas Dunne Books 2006, S. 17-28.

135 ›Subversiv‹ wird hier in einfache Anführungszeichen gesetzt, um zu verdeutlichen, dass nur insofern von einer Subversion gesprochen werden kann, als von einem eng definierten Genreprototypen ausgegangen wird, der sich in der Praxis – zumindest im Umfeld der populäreren Titel – wohl kaum so findet. Sowohl die Bezeichnung »prototypische« *chick lit* als auch die Rede von »›subversiven‹ Subgenres« sind als vereinfachte Abstraktionen zu verstehen, die dazu dienen, in der Praxis komplexer ausfallende Tendenzen zu veranschaulichen und zu systematisieren.

- auf deren Beweggründe und Ziele (Warum?),
- auf den Schauplatz der Geschichte (Wo?) oder aber auf
- die übergeordnete Gattung (Wie?).

Tab. 12: »Subversive« Chick-lit-Subgenres

W-Frage	Marker	»prototypische« <i>chick lit</i>	»subversive« Subgenres
Wer?	Geschlecht	weiblich (cis)	männlich (cis), z.B. <i>lad lit</i> , <i>frat lit</i>
	sexuelle Orientierung	heterosexuell	lesbisch/bisexuell, z.B. <i>queer lit</i>
	Herkunft	Westen/globaler Norden	ethnisierte/migrantierte, z.B. <i>ethnic chick lit</i>
	Alter	20 bis 40 Jahre	Teenager, z.B. <i>young adult chick lit</i> , <i>teen chick lit</i> Cis-Frauen um die/über 40, z.B. <i>hen lit</i> , <i>lady lit</i>
	Familienstand	alleinstehend kinderlos	sich verhelichend/verheiratet, z.B. <i>bride lit</i> den Ehepartner verlierend/verwitwet, z.B. <i>widow lit</i> Schwanger-/Mutterschaft, z.B. <i>mom(my)/mum lit</i>
Was?	Karriere	Medienbranche	berufliche und/oder private Um- bzw. Neuorientierung, z.B. <i>nanny lit</i> , <i>yoga chick lit</i>
	Konsum	Mode und Lifestyle	Abkehr von Konsum, z.B. <i>recessionista lit</i> , <i>farm/ regio chick lit</i>
	soziale Kontakte	Ausgehen und Sex	voreheliche Enthaltsamkeit, z.B. <i>amish</i> , <i>christian/ church chick lit</i> , <i>muslim chick lit</i>
Warum?	Partner*innen-suche	Mr. Right	Ms. Right/Ms. Right Now, z.B. <i>lad lit</i> , <i>queer lit</i>
Wo?	Wohn-/Arbeitsort	Großstadt Westen/globaler Norden	Land/Vorort, z.B. <i>farm/regio chick lit</i> Osten/globaler Süden, z.B. <i>ethnic/global chick lit</i>
Wie?	Gattung	fiktional unterhaltend/ populär	nicht fiktional, z.B. <i>chick nonfiction</i> literarisch, z.B. <i>literary chick lit</i>

Manche dieser Subgenres wie die *bride*, *mom*, *hen/lady* oder *widow lit* können als eine Art chronologische Weiterentwicklung der *chick lit* betrachtet werden, da die Protagonist*innen älter geworden und mit neuen Herausforderungen konfrontiert sind: »The focus now tends to be on slightly more serious life issues instead of shoes. As yesterday's Chick Lit fans have matured and diversified their interests, there has also been quite a branching out«, ¹³⁶ so Rebecca Vnuk. Solch ein Narrativ, demzufolge die *chick lit* zusammen mit ihren Leserinnen »erwachsen« geworden sei, kann in mehrerlei Hinsicht hinterfragt werden. Zum einen sind ernsthafte Themen weder eine Frage des Alters noch müssen sie mit einer Verhelichung oder Familiengründung einher-

136 Rebecca Vnuk: »Women's Fiction«. In: Cynthia Orr/Diana Tixier Herald (Hg.): *Genreflecting: A Guide to Popular Reading Interests*. 7. Aufl. Santa Barbara: Libraries Unlimited 2013, S. 253-271, hier S. 256.

gehen. Zum anderen ist nicht bewiesen, dass ausschließlich junge Frauen* im Alter der Hauptcharaktere *chick lit* konsumieren. Für die jeweiligen Subgenres scheint aber jedenfalls das fortgeschrittene Alter oder vielmehr der veränderte Lebensabschnitt der Protagonistinnen – vom Singledasein in die Rolle der Ehefrau und/oder Mutter usw. – ausschlaggebend zu sein, da er aus verlegerischer und buchhändlerischer Perspektive einem beträchtlichen Teil der Hauptkäuferinnenschaft entspricht. Dieses Argument wird auch in umgekehrter Weise nutzbar gemacht. Mit der *young adult chick lit* (auch *teen chick lit*, *chick lit jr.*), in der jüngere Versionen der typischen *Chick-lit*-Protagonist*innen angetroffen werden können, sollten die Töchter der früheren Zielgruppe als Leserinnen erschlossen werden.¹³⁷ Die Spannweite des ursprünglich vor allem von Single-Frauen* in ihren 20ern und 30ern handelnden Genres hat sich, bezogen sowohl auf das Alter der Protagonist*innen in der *chick lit* als auch auf das Alter der Zielgruppe, vergrößert, und zwar in beide Richtungen: Sowohl *chick lit* über/für junge Erwachsene als auch *chick lit* über/für verheiratete Frauen*, Mütter und Frauen* über 40 profilierte sich zunehmend am Literaturmarkt.

In wiederum anderen Subgenres fand beispielsweise ein Wechsel des Personals in Bezug auf die sexuelle (*queer chick lit*, *lesbian chick lit*, *chick-on-chick-lit*) oder die religiös-spirituelle Orientierung (*amish*, *christian*, *church* oder *muslim chick lit*) statt und/oder es verschob sich der Schauplatz von der Stadt auf das Land (*farm lit*, *regio chick lit*). Solche Variationen wirken sich in unterschiedlicher Weise auf die Genrekonfiguration aus: Queere *chicks* suchen keinen Mr. und auch nicht zwingend eine Ms. Right und liefern damit einen Alternativentwurf zur vermeintlich natürlichen Progression des Singlelebens in der Großstadt, wie sie in Subgenres wie der *bride*, *mum*, *hen* und *lady lit* oft präsentiert wird. Religiöse *chicks* bringen einen etwas anderen Wertekatalog mit und verzichten mitunter während der Partnersuche auf sexuelle Kontakte. Auf dem Land gibt es weniger Shopping- und Datingmöglichkeiten und auch die Karrieren sehen häufig anders aus. Das sind Beispiele für Veränderungen, die anzeigen, dass die *Chick-lit*-Definition einer Ausweitung bedurfte, die, wie bereits im vorigen Kapitel ausgeführt, auch laufend vorgenommen wurde.

Einige Subgenres gehen zudem über solche inhaltlichen Verschiebungen und Variationen hinaus. Bei der *lad lit* findet auf der Ebene der Vermarktung und Rezeption eine Art *gender bender*¹³⁸ (vgl. Kap. 2.2.1.1) statt, da, wie bereits im ersten Teil dieser Arbeit (vgl. Kap. 1.1) erläutert, traditionell nur die Literatur von Frauen* nach deren Geschlecht benannt wurde und nach wie vor wird:

Lad lit nun nicht nur als solche zu benennen, sondern sie, um vom ökonomischen Erfolg der *chick lit* zu profitieren, als deren Subgenre auszuweisen, stellt die vermeintliche Un-

137 Das Erscheinen eines eigenen *Teen-chick-lit*-Guides legt nahe, dass es sich um eine sehr lukrative Zielgruppe handelt(e). Vgl. Christine Meloni: *Teen Chick Lit. A Guide to Reading Interests*. Santa Barbara: Libraries Unlimited 2010.

138 Im Oxford Living Dictionary wird ein *gender bender* folgendermaßen definiert: »A person who defies or challenges traditional notions of gender, especially with respect to dress or behaviour.« O.A.: »gender bender«. In: *Lexico.com* (o.D.), https://www.lexico.com/definition/gender_bender [1.10.2021]. Hier bezieht sich die Bezeichnung nicht auf eine Person, sondern auf ein Genre.

markiertheit der Literatur von/über Männer(n)* sowohl auf terminologischer als auch auf gattungstheoretischer Ebene als Konstruktion aus.¹³⁹

Bei der *chick nonfiction* wird hingegen nicht das Geschlecht bzw. die geschlechtsspezifische Benennungspraxis generell, sondern die Gattung »ausgedehnt« (*genre bender*), indem nicht mehr nur fiktionale, sondern auch faktuale Literatur wie (Auto-)Biographien, Kochbücher und Ratgeber mit dem Label *chick* versehen werden (vgl. Kap. 2.2.1.2). In beiden Fällen kommt es zu einer Aufhebung der Minimaldefinition von *chick lit* als Unterhaltungsliteratur von, über und/oder für Frauen*, was für eine Genrekonfiguration problematisch sein kann.

Das dritte subversive Subgenre, auf welches im Folgenden näher eingegangen wird, ist die sogenannte *ethnic chick lit* (vgl. Kap. 2.2.1.3). Im Gegensatz zur *lad lit* und *chick nonfiction* sprengt sie weder die Kategorie Frau* (*chick*) noch die Gattung der fiktionalen Literatur (*lit*), sondern vielmehr das Entstehungs- und Herkunftsnarrativ der *chick lit*, indem eine Art *racebending*¹⁴⁰ betrieben wird. Obgleich *ethnic chick lit* und insbesondere *sistah lit* von, über und/oder für afroamerikanische Frauen* der prototypischen anglo-amerikanischen *chick lit*, chronologisch betrachtet, um ein paar Jahre vorausging, wird sie weitaus seltener als Vorläuferin oder Prototyp denn als Subgenre angeführt. Dies vermittelt ein verzerrtes Bild der *chick lit* als dezidiert weißes Genre, das erst nach und nach von Autor*innen/für Leser*innen mit nichtweiß gelesener Ethnizität erschlossen wurde.

Diese Entwicklungen weisen zum einen darauf hin, dass versucht wurde, den großen Erfolg des *Chick-lit*-Labels für andere, weniger erfolgreiche Sparten zeitgenössischer Literatur wie *lad lit* oder Sachbücher von, über und/oder für Frauen* nutzbar zu machen. Zum anderen zeigt der Fall des vermeintlichen Subgenres der *ethnic chick lit* auf, dass die *Chick-lit*-Tradition auch im Nachhinein noch verändert, und zwar weiß gemacht, wurde.

2.2.1.1 Gender bender: *lad lit*

Lad lit (seltener auch *lads literature*, *bloke lit*, *dick lit*, *dude lit*) – »A literary genre that features books written by men and focusing on young, male characters, particularly those who are selfish, insensitive, and afraid of commitment.«¹⁴¹ – wurde paradoxerweise

139 Folie: »Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?!« (2018), S. 7; Hervorhebung im Original.

140 Bei *racebending* handelt es sich um einen Protestbegriff, der 2009 im Zuge der Castingentscheidungen für die Realverfilmung der US-amerikanischen Fantasy-Zeichentrickserie *Avatar: The Last Airbender* (2005-2008) geprägt wurde. Die Hauptrollen asiatischer oder Inuit-Herkunft wurden im Film mit weißen Schauspieler*innen besetzt. Die Anführer*innen des Protests gründeten die Interessensvertretung und gleichnamige Begleitwebsite *racebending.com* – der titelgebende Begriff »refers to situations where a media content creator (movie studio, publisher etc.) has changed the race or ethnicity of a character«. O.A.: »What is »racebending«?«. In: *racebending.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20200317110912/www.racebending.com/v4/about/what-is-racebending/> [1.10.2021]. Hier bezieht sich die Bezeichnung nicht in erster Linie auf eine Figur, sondern auf das *Chick-lit*-Genre, das auf Basis eines ausschließlich weißen Figurenpersonals definiert wurde.

141 Diese Kurzdefinition findet sich sowohl auf der Website Wordspy als auch auf der *Social-reading*-Plattform Goodreads. Vgl. o.A.: »lad lit«. In: *wordspy.com* (24.2.2004), <https://web.archive.org/web/20201024103940/https://wordspy.com/index.php?word=lad-lit> [1.10.2021]; o.A.: »Genres. Lad

ebenso als Gegenstück wie auch als Subgenre der *chick lit* definiert. Das legt beispielsweise diese vage Aussage von Ferriss/Young nahe:

Finally, even the presumed absolute boundary of gender has been traversed with the advent of »lad lit« (or »dick lit«), including novels by Nick Hornby, Scott Mebus, and Kyle Smith. [...] Although not nearly as successful as its sister genre, lad lit represents the extent of chick lit's remarkable ability to transform itself into new varieties.¹⁴²

Ferriss/Young bezeichnen die *lad lit* gleichsam als komplementäres »Brudergenre«, wodurch eine gewisse Gleichwertigkeit bzw. wechselseitige Entsprechung nahegelegt wird, und als Ausdehnung bzw. Variante der *chick lit*, was eher auf Unterordnung und Adaption hindeutet. Erstere Definition wird beispielsweise von Imelda Whelehan gestützt, derzufolge es in der zeitgenössischen Unterhaltungsliteratur nur zwei Seiten gebe: *chick lit* und *lad lit*.¹⁴³ Elaine Showalter spricht in Bezugnahme auf den Low-end-Markt der 1990er Jahre, in dessen Umfeld das *Lad-lit*-Label kreiert wurde, von einem »masculine equivalent of the Bridget Jones phenomenon«¹⁴⁴ und im *Urban Dictionary* wird *dick lit* (*lad lit*) ebenso als »[t]he opposite of chicklit books«¹⁴⁵ und »[b]asically, the male equivalent of chick lit« definiert: »Books aimed at young men, typically with lots of action, adventure, and explosions.«¹⁴⁶

Cathy Yardley legt in ihrem *Chick-lit-Manual*, in dem *lad lit* – »the humor and angst of Chick Lit, told from a male point of view«¹⁴⁷ – in der Rubrik »Brave New Chicks – New Trends in Chick Lit« zu finden ist, hingegen eine Definition als Subgenre nahe. Ebenso widmet Christine Meloni in ihrem *Teen-Chick-Lit-Guide* der *lad lit* ein Kapitel¹⁴⁸ und die Fanwebsite chicklit.co.uk eine eigene Rubrik, die folgendermaßen beginnt: »Now, it seems men are getting in on the act and in some cases, doing it better.«¹⁴⁹ Diese zeitliche Einordnung – *lad lit* folgt der *chick lit* – und auch dass *lad lit* auf der Website anderen *Chick-lit*-Subkategorien wie *thriller chicks*, *literary chicks* und *nonfiction* nebengeordnet wird, legt ebenfalls eine Definition als Subgenre nahe. Dass männliche* Autoren das Genre, kaum begonnen, angeblich schon besser meistern sollten als ihre weiblichen* Kolleginnen, erinnert an die Bewertung der jungen Gattung Roman, der auch erst in Männerhand Prestige zugesprochen wurde (vgl. Kap. 1.1.1.1).

Lit«. In: *goodreads.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017074542/https://www.goodreads.com/genres/lad-lit> [1.10.2021].

142 Ferriss/Young: »Introduction« (2006), S. 6f.

143 Vgl. Whelehan: *Bridget Jones's Diary* (2002), S. 61.

144 Elaine Showalter: »Ladlit«. In: Zachary Leader (Hg.): *On Modern British Fiction*. Oxford et al.: Oxford UP 2002, S. 60–76, hier S. 60.

145 [Blue-Flame]: »dicklit«. In: *Urban Dictionary* (27.2.2010), <https://web.archive.org/web/20201017104150/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=dicklit> [1.10.2021].

146 [Darth Ridley]: »dicklit«. In: *Urban Dictionary* (1.1.2007), <https://web.archive.org/web/20201017104150/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=dicklit> [1.10.2021].

147 Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 24.

148 Vgl. Meloni: *Teen Chick Lit*, Kap. 6, S. 159–169.

149 O.A.: »ladlit«. In: *chicklit.co.uk* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20030601232145/http://chicklit.co.uk:80/ladlit.asp> [1.10.2021].

Rocío Montoro äußert sich gegenüber beiden Einordnungen der *lad lit* – sowohl jener als *Chick-lit*-Subgenre als auch jener als *Chick-lit*-Äquivalent – kritisch und spricht sich generell für eine weitere Differenzierung aus. Sie möchte Autoren wie Nick Hornby, Scott Mebus und Kyle Smith nicht demselben Genre zugeordnet wissen wie Chris Dyer (Ps. v. Christopher Santos), Alex Coleman (Ps. v. Damien Owens), Patrick Sanchez, Matt Dunn und Mike Gayle. Letztere unterscheiden sich laut Montoro von Hornby und Co. in mehrerlei Hinsicht. Zum einen publizieren manche von ihnen unter einem Pseudonym, das in Bezug auf das Geschlecht uneindeutig ist (z.B. Chris oder Alex), zum anderen werde die *Chick-lit*-Thematik zwar auch (z.B. Matt Dunns *Ex-Girlfriends United*, 2008), aber nicht immer auf Männer* umgemünzt. Oft stünden wie bei der *chick lit* junge Frauen* im Mittelpunkt (z.B. Patrick Sanchez' *Girlfriends*, 2001; Chris Dyers *Wanderlust*, 2003).¹⁵⁰ In Zusammenhang mit solchen Romanen scheint es Montoro gerechtfertigt, *lad lit* als Subgenre der *chick lit* anzusehen, was insofern nachvollziehbar ist, als sich nur das Geschlecht der Autor*innen, manchmal auch der Protagonist*innen, nicht jedoch die Themen der Geschichten ändern. Darüber hinaus entsteht der Eindruck, dass es Montoro auch und vielleicht sogar primär um eine qualitative Unterscheidung zwischen ersterer und letzterer Autorengruppe geht, wobei ihr zufolge Hornby und Co. (im Gegensatz zur *chick lit*) der *literary* und nicht der *genre fiction* zuzuordnen sind. Dieser Forderung nach einer qualitativen Differenzierung innerhalb der von Männern* verfassten Gegenwartsliteratur – die »schlechteren« Romane, die laut Montoro oft weibliche* Protagonistinnen einsetzen, sind *lad lit* und damit quasi männliche* *chick lit*, die »besseren« einfach Literatur – beinhaltet auch ein implizites Qualitätsurteil über die *chick lit* und über Literatur von, über und/oder für Frauen* generell, da diese offenbar keiner analogen Differenzierung in *literature* oder *literary fiction* und *genre fiction* bedarf.

Während in den bisher genannten Definitionsversuchen die Frage danach im Mittelpunkt stand, ob *lad lit* nun eher ein Subgenre oder ein Äquivalent der *chick lit* darstelle, dreht Chris Baldick in seiner Definition im *Oxford Dictionary of Literary Terms* diese Fragestellung um; und zwar hebt er hervor, dass *lad lit*, die er ebenfalls primär an Nick Hornby, aber auch an Autoren wie Tony Parsons, Tim Lott und Mike Gayle festmacht, ein eigenständiges, bereits vor der *chick lit* entstandenes Genre sei:

A marketing term of the 1990s in Britain, referring to a new kind of popular fiction concerning the ›lad‹ of that period, a supposedly carefree hedonist devoted to football, beer, music, and casual sex: a figure created in contrast to the feminist-defined ›New Man‹ of previous decades. Some publishers believed that such fiction would open up a lucrative new lad readership, but they discovered that although lads bought glossy magazines pitched to them at the time (Arena, FHM, Loaded), they hardly ever bought books. [...] Since British lad lit arrived in the USA slightly later than the more successful first wave of chick lit, it was mistakenly believed to be a backlash against the *Bridget Jones* phenomenon; in fact the correct answer to the question »which came first, the chick or the lad?« is: the lad.¹⁵¹

¹⁵⁰ Vgl. Montoro: *Chick Lit* (2012), S. 13.

¹⁵¹ Chris Baldick: »Lad Lit«. In: Ders.: *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2015), S. 195. Der Artikel entspricht eins zu eins jenem in der Ausgabe aus dem Jahr 2008.

Die von Baldick aufgestellte Original (*lad lit*)-Kopie (*chick lit*)-Hypothese (vgl. auch Kap. 2.1.1.2) ist, wenn man sich die Publikationsjahre der Genreprototypen – Fieldings *Bridget Jones's Diary* (1996) und Hornbys *High Fidelity* (1995)¹⁵² – anschaut, durchaus plausibel und wird sogar noch plausibler, wenn Hornbys autobiographischer, in Tagebuchform verfasster Roman *Fever Pitch* (1992) als ›Anfangspunkt‹ in Betracht gezogen wird. Dennoch dürfte die Annahme, dass die *lad lit* der *chick lit* vorausging, schwer zu verifizieren sein, da es sich bei sogenannten Urtexten vielmehr um nachträgliche Konstruktionen als um präzise ›Geburtsdaten‹ von Genres handelt. Fieldings *Bridget Jones* wie auch Bushnells *Sex and the City* erschienen in Romanform zwar nach *High Fidelity*, gingen diesem als Kolumnen jedoch voraus (vgl. Kap. 1.3, S. 104). Zudem wurden bereits frühere *Chick-lit*-Publikationen wie der Roman *Waiting to Exhale* (1992) der afroamerikanischen Autorin Terry McMillan¹⁵³ oder Marian Keyes' *Watermelon* (1995)¹⁵⁴ ausgemacht.¹⁵⁵ Eine ähnliche Beweisnot besteht auch für die Genrebezeichnungen bzw. Labels. Selbst wenn bewiesen werden könnte, dass *lad lit* vor *chick lit* als Bezeichnung für ein bestimmtes Literaturgenre in Verwendung war, müsste der Terminus *chick lit* deswegen noch nicht zwingend eine Reaktion auf *lad lit* gewesen sein.¹⁵⁶ Das vermeintliche Original-Kopie-Verhältnis von *lad* und *chick lit* erfährt im *Oxford Companion to English Literature*, für dessen literaturtheoretische Beiträge ebenfalls Baldick zuständig war, seinen Höhe- oder vielmehr Nullpunkt. Es findet sich darin zwar ein Artikel zur *lads' literature*, dem bereits terminologisch – durch die Ausschreibung von *literature* – höhergestellten »equivalent of ›chick lit‹«, ¹⁵⁷ jedoch keiner zur *chick lit*. Diese Asymmetrie überrascht umso mehr, als Hermione Lee in ihrem den *Companion* einleitenden Essay bereits auf der ersten Seite das Phänomen *chick lit* anspricht: »Bookshops organize their stock by genre – biography, travel, gardening – and publishers

152 Nick Hornby ist in allen hier zitierten *Lad-lit*-Quellen der erste Autor, der genannt wird. Auf der *Social-Reading*-Plattform Goodreads, deren *Lad-lit*-Liste von seinen Büchern dominiert und angeführt wird, ist sein Roman *High Fidelity* (1995) mit klarem Vorsprung *Lad-lit*-Titel Nr. 1. Er wurde 26-mal als *lad lit* kategorisiert; der zweitplatzierte Titel *About a Boy*, ebenfalls von Hornby, weist schon nur mehr 17 *Lad-lit*-Markierungen auf. Insgesamt befinden sich sieben Titel von Hornby im *Lad-lit*-Regal auf Goodreads. Vgl. o.A.: »Popular Lad Lit Books«. In: *goodreads.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017075222/https://www.goodreads.com/shelf/show/lad-lit> [1.10.2021].

153 Vgl. Guerrero: »Sistahs Are Doin' It for Themselves« (2006).

154 Vgl. Gunne: »World-Literature, World-Systems, and Irish Chick Lit« (2016), S. 241.

155 Auf Wikipedia fand sich bis August 2021 der Hinweis: »Chick lit critics generally agreed that British author Catherine Alliot's *The Old Girl Network* (1994) was the start of the chick lit genre and the inspiration for Helen Fielding's *Bridget Jones's Diary* (1996)«. Wikipedia: »Chick lit« (11.8.2021), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=1038260365 [1.10.2021]. Diese Behauptung konnte ich nicht verifizieren, da Alliot's Roman in keinen mir bekannten Sekundärtexten als Genreprototyp genannt wird; auch nicht in Whelehans *Bridget Jones's Diary* (2002), das auf Wikipedia als Quelle für diese Behauptung angegeben wird.

156 Der Word Spy McFedries führt als früheste Zitation für *lad lit* das Jahr 1995 an. Vgl. Word Spy: »lad lit« (24.2.2004). Als früheste Zitation für *chick lit* im Sinne von zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur von, über und/oder für Frauen* wird das Jahr 1996 angeführt. Vgl. o.A.: »chick lit«. In: *wordspy.com* (erstellt: 19.10.1999; zuletzt aktualisiert: 30.4.2002), <https://web.archive.org/web/20201017085017/https://wordspy.com/index.php?word=chick-lit> [1.10.2021].

157 Chris Baldick: »Lads' Literature«. In: Dinah Birch/Margaret Drabble (Hg.): *The Oxford Companion to English Literature*. 7. Aufl. Oxford et al.: Oxford UP 2009, S. 566.

package fiction as brands (*horror, chick lit, *science fiction), like types of cereals or handcreams.«¹⁵⁸ Der fehlende Asterisk vor *chick lit* illustriert die nur schwer nachvollziehbare Leerstelle.

Einmal abgesehen von der Absurdität der Henne-und-Ei-Debatte, ob nun *chick lit* oder *lad lit* zuerst da war, kann festgehalten werden, dass der Erfolg des *Lad-lit*-Genres ausgeblieben ist. Nicht einmal der populärste Autor, Nick Hornby, konnte an den *Chick-lit*-Boom anknüpfen: »While Helen Fielding's *Bridget Jones's Diary* [...], launched the chick-lit category after selling more than two million copies in hardcover and paperback, it took Hornby six titles in trade paperback to hit that level of sales.«¹⁵⁹ Als ein möglicher Grund dafür gilt, dass Männer* im Durchschnitt weniger lesen als Frauen*, weshalb sich auch keine eigene Marketingstrategie für sie lohne.¹⁶⁰ Wenn das *Lad-lit*-Label aber zum Einsatz kommt, was vereinzelt, wie beispielsweise auf [amazon.co.uk](https://www.amazon.co.uk),¹⁶¹ immer noch geschieht, »the label isn't looked down on like its feminine counterpart«. ¹⁶² Dass Autorinnen, auch wenn sie auf hohem Niveau über Liebschaften, Familienleben und Mutterschaft schreiben, in eine »literary chick lit« box gesteckt werden, während Männer*, die über ähnliche Themen schreiben, mit »coming of age stories« oder »astute psychological realism«¹⁶³ angepriesen werden, weist auf den heute noch vorherrschenden doppelten Standard am Literaturmarkt hin: »Men who write first-person, social satire, such as Nick Hornby and David Nicholls and co, are compared to Chekhov, while women authors get pink covers and condescension.«¹⁶⁴

Mitte der 2000er Jahre fand eine Art Revival zeitgenössischer »Männerliteratur« statt, für die Warren St. John in der *New York Times* die Bezeichnung *fratire* vorschlug.¹⁶⁵ Dabei handelt es sich um eine meist politisch inkorrekte, hypermaskuline Variante der *lad lit*, die von Beginn an nicht als Subgenre, sondern als männliches* Pendant zur *chick lit* wahrgenommen wurde: »Fratire generally features male protagonists, usually in their twenties and thirties. It is characterized by masculine themes and could be

158 Hermione Lee: »Literary Culture and the Novel in the New Millennium«. In: Birch/Drabble (Hg.): *The Oxford Companion to English Literature* (2009), S. 1-8, hier S. 1.

159 Natalie Danford: »Lad Lit Hits the Skids«. In: *Publishers Weekly* (29.3.2004), <https://web.archive.org/web/20201016125909/https://www.publishersweekly.com/pw/print/20040329/30116-lad-lit-hits-the-skids.html> [1.10.2021].

160 Vgl. ebd. Vgl. auch Jessica Reed: »Where's the »Literary Lad Lit« Section?«. In: *The Guardian* (8.11.2009), <https://web.archive.org/web/20201017162802/https://www.theguardian.com/commentis-free/2009/nov/08/literary-chick-lit-lad-lit> [1.10.2021]; Baldick: »Lad Lit« (2015), S. 195.

161 O.A.: »Lad Lit Books«. In: *amazon.co.uk* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201024080950/https://www.amazon.co.uk/Lad-Lit-Fiction-Books/b?ie=UTF8&node=590930> [1.10.2021].

162 Chuck Sambuchino: »Women's Fiction, Chick Lit, and Other Thoughts on Labels«. In: *Writer's Digest* (29.9.2010), <https://web.archive.org/web/20140821085406/www.writersdigest.com/editor-blogs/guide-to-literary-agents/womens-fiction-chick-lit-and-other-thoughts-on-labels> [1.10.2021].

163 Reed: »Where's the »Literary Lad Lit« Section?« (2009).

164 Kathy Lette zit. in Adam Sherwin: »Have we fallen out of love with chick lit?«. In: *Independent* (27.9.2011), <https://web.archive.org/web/20200916150049/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/have-we-fallen-out-of-love-with-chick-lit-2361445.html> [1.10.2021].

165 Vgl. Warren St. John: »Dude, Here's My Book«. In: *The New York Times* (16.4.2006), <https://web.archive.org/web/20190630003507/https://www.nytimes.com/2006/04/16/fashion/sundaystyles/dude-heres-my-book.html> [1.10.2021].

considered the male equivalent of chick lit.«¹⁶⁶ Das Genre, auch *frat lit* genannt, wurde durch die *New-York-Times*-Bestseller *I Hope They Serve Beer in Hell* (2006) von Tucker Max und *The Alphabet of Manliness* (2006) von Maddox (Ps. v. George Ouzounian) populär. Aufgrund des darin vermittelten Sexismus und der vorherrschenden Misogynie erntete das Genre heftige Kritik.¹⁶⁷ Im Gegensatz zur *lad lit* wird hier nicht von Literatur im Gegensatz zu *genre fiction* gesprochen, was einerseits am Genre (größtenteils *nonfiction*)¹⁶⁸ und andererseits auch daran liegen mag, dass die Autoren selbst keinen Anspruch auf Literarizität erheben. Ging es bei der *lad lit* noch ein Stück weit – durchaus nicht immer – um das Aufbrechen von Klischees, wie beispielsweise, dass Männer* keine Gefühle zeigen dürfen,¹⁶⁹ so werden in der *frat lit* genau solche Klischees bedient. Es waren zwar Romane beider Genres sehr erfolgreich, einen, wenn auch kurzfristigen Hype konnte jedoch nur die *frat lit* auslösen. Diese Art der Literatur – *misogyne nonfiction* – als Äquivalent und Gegenpol der *chick lit* zu betrachten, impliziert eine ganze Reihe von stereotypen Zuschreibungen – zuvorderst jene, dass es sich bei der Ausverhandlung von Heteroromantik und (Post-)Feminismen um *die* Frauenthemen schlechthin handle, und umgekehrt, bei Misogynie und Sexismus um *die* Männerthemen. Zudem werden über die Gleich- bzw. Gegenüberstellung von *fiction* (*chick lit*) und *nonfiction* (*frat lit*) jene tradierten Vorurteile bedient, die besagen, dass Männer*, einfach weil sie Männer* sind, lieber Sachbücher (»ernsthafte« Literatur) und Frauen* lieber Belletristik (»eskapistische« Literatur) lesen, oder auch, dass Autoren es sich leisten können, öffentlich mit ihren autobiographischen (oder autobiographisch inspirierten) Eskapaden zu prahlen, während Autorinnen im Zweifelsfall besser daran tun, den fiktionalen Gehalt ihrer Geschichten zu betonen.

166 Wikipedia: »Fratire« (22.4.2020), <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Fratre&oldid=952464012> [1.10.2021]. Vgl. auch St. John: »Dude, Here's My Book« (2006); und James Harkin: »The return of the real man«. In: *Financial Times* (15.9.2006), <https://www.ft.com/content/6c0ed12a-43b4-11db-8965-0000779e2340> [1.10.2021].

167 Vgl. Melissa Lafsky: »Misogyny For Sale: The New »Frat-Lit« Trend«. In: *The Huffington Post* (6.6.2006), https://web.archive.org/web/20160209123411/www.huffingtonpost.com/melissa-lafsky/misogyny-for-sale-the-new_b_22313.html [1.10.2021]; Kira Cochrane: »Retrosexual, or just Misogynist?«. In: *New Statesman* (5.6.2008), <https://web.archive.org/web/20190503202016/https://www.newstatesman.com/society/2008/06/cochrane-women-woman-long> [1.10.2021].

168 Neben der satirischen Ratgeberliteratur erschien mit Harvey Mansfields *Manliness* (New Haven: Yale UP 2006) auch eine wissenschaftliche Publikation, die dem *Frat*-Trend nahesteht. Der Harvard-Professor für Regierung(-sführung) legt in seinem polarisierenden Buch dar, dass »Männlichkeit« – eine Eigenschaft, die mehrheitlich, aber nicht nur Männer* besäßen – in den westlichen Gesellschaften nicht mehr ausreichend geschätzt werde.

169 Imelda Whelehan stellt in Bezug auf Nick Hornbys Romane *Fever Pitch* und *High Fidelity* fest, dass »the protagonists demonstrate specifically masculine attitudes which reaffirm the gulf between male and female social and romantic aspirations, while also showing a much more tender and vulnerable side to men.« Whelehan: *Bridget Jones's Diary* (2002), S. 61.

2.2.1.2 Genre bender: *chick nonfiction*

Diane Shipley präsentierte auf ihrem Blog eine Top-Ten-Liste von *nonfiction chick-lit* Titeln, die sie als plausible Genreausdehnung betrachtet: »After all, there's nothing to say that chick lit has to be *fiction*, is there?«¹⁷⁰ Die Tatsache, dass Mitbegründerinnen des *Chick-lit*-Genres wie die in Shipleys Liste erstplatzierte Marian Keyes zwischen fiktionalen (z.B. ihr Debüt *Watermelon*, 1995) und faktualen Texten (z.B. *Under the Duvet*, 2001) changieren, scheint dies zu bestätigen. Die Übertragung der Geschlechtsmarkierung (*chick*) auf Autobiographien ist insofern wenig überraschend, als viele *Chick-lit*-Titel durch die gewählte Erzählperspektive (z.B. Ich-Erzählerin, Tagebuchstil) ohnehin den Anschein erwecken, autobiographisch zu sein. *Chick-lit*-Autorinnen sind häufig in einem ähnlichen Alter wie ihre Protagonistinnen, auch Single oder jedenfalls nicht verheiratet und in der Medienbranche tätig »and they only concern themselves with drawing characters from a background similiar to the heroine's.«¹⁷¹ Auf der einen Seite verleiht dies den Charakteren Glaubwürdigkeit und schafft beim Zielpublikum Identifikationspotenzial (vgl. Bridget Jones als *everywoman*, Kap. 1.3, S. 104), auf der anderen Seite verleitet es Kritiker*innen, »to see them as of no literary worth at all – as if they are simply confessional outpourings compressed on to the page.«¹⁷² Teilweise wurde *Bridget Jones's Diary* sogar als eine Art Ratgeber und »a must-read for men«¹⁷³ interpretiert, was impliziert, dass der Roman etwas »Wahres« über Frauen* an sich aussagt. Das wurde problematisch, als beispielsweise »Bridget's delight in receiving sexually charged emails from Daniel Cleaver was interpreted as something all women really enjoyed at work«¹⁷⁴ – ein Beispiel, das herausstellt, dass die realitätsnahen Elemente in *chick lit* unbedingt in Zusammenspiel mit der Situationskomik und der fiktionalen Gattung Roman gelesen werden sollten. Die *chick nonfiction*, so kann jedoch gefolgert werden, führte auf eine Weise aus, was der *chick lit* sowieso bereits unterstellt wurde, unter dem dünnen Schutzmantel der Fiktion zu tun.

Nach der Devise: »If it can be marketed to women with Chick Lit trappings, it will be marketed to women with Chick Lit trappings«,¹⁷⁵ wurden neben Autobiographien

170 Diane Shipley: »Top ten non-fiction chick lit«. In: *trashionista.com* (7.12.2006), https://web.archive.org/web/20071015212307/www.trashionista.com/2006/12/top_ten_nonfict.html [1.10.2021]; Hervorhebung im Original. In der ursprünglich genannten Reihenfolge (zuerst das zehntplatzierte Buch, zuletzt das erstplatzierte): 10. Suzanne Hansen: *You'll Never Nanny in this Town Again* (2005), 9. Robert und Jane Rave: *Conversations and Cosmopolitans* (2006), 8. Jancee Dunn R.: *But Enough About Me* (2006), 7. Bridget Harrison: *Tabloid Love* (2006), 6. Ayun Halliday: *Mama Lama Ding Dong* (2006), 5. Jo Elliott: *I'm Celibate... Get Me Out of Here* (2006), 4. Angela Nissel: *Mixed* (2006), 3. Marisa Acocella Marchetto: *Cancer Vixen* (2006), 2. Hillary Carlip: *Queen of the Oddballs* (2006), 1. Marian Keyes: *Under the Duvet* (2001).

171 Whelehan: *Bridget Jones's Diary* (2002), S. 68f.

172 Ebd., S. 69.

173 Ebd., S. 64.

174 Ebd.

175 Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 25.

auch Kochbücher (teils in Verbindung mit autobiographischen Elementen, z.B. Keyes' *Saved by Cake*, 2012)¹⁷⁶ und Ratgeberliteratur¹⁷⁷ als *chick nonfiction* vermarktet:

[N]on-fiction books have started to exploit colour, layout and typographical techniques to evoke the kind of values that Chick Lit book covers are meant to embody, such as female identity, consumerism or body issues. It can be argued, therefore, that the particular combination of semiotic resources used in the genre has struck a chord with readers and publishers alike and that these benefits are being reaped for purposes other than the purely literary (that is, for marketing or sales).¹⁷⁸

Finanzratgeber und Selbsthilfebücher für Frauen* gelten als besonders erfolgreiche Sub-(sub-)genres der *chick nonfiction*. In erstere Kategorie fallen Titel wie *On My Own Two Feet: A Modern Girl's Guide to Personal Finance* (2007) oder *Don't Get Caught With Your Skirt Down: A Practical Girl's Recession Guide* (2008),¹⁷⁹ die eine geringschätzige Haltung in Bezug auf Frauen* und deren Fähigkeiten ausdrücken, ihre Finanzen selbständig zu regeln: »They are marketed [...] as a type of dumbed-down version of financial advice manuals that seems to be, after all, the only accessible way in which a prototypical Chick Lit reader would be able to comprehend such complex issues.«¹⁸⁰ Durch die verwendete Sprache – einerseits die Wortwahl (*girls* statt *women*, obwohl erwachsene Frauen* die primäre Zielgruppe darstellen) und andererseits die gewählten Metaphern (erstmal auf eigenen Beinen stehen, der heruntergelassene Rock) – sowie die Illustrationen auf den Buchcovers (nackte Frauen*beine in hochhackigen Schuhen) werden potenzielle Leserinnen infantilisiert und sexualisiert. Darüber hinaus drängt sich bei dieser Art der Zielgruppenansprache der Vergleich mit der populären *For-Dummies*-Reihe des US-amerikanischen Verlags Wiley auf, die bezweckt, komplexe Sachverhalte an Leser*innen zu vermitteln, die über kein oder nur sehr geringes themenspezifisches Vorwissen verfügen (»Dummies«).¹⁸¹

176 Yardley nennt als ein Beispiel Amanda Hessers *Cooking for Mr. Latte: A Food Lover's Courtship, with Recipes* (2003). Vgl. Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 25. Auf chicklit.co.uk werden u.a. Joanne Harris/Fran Wardes *The French Kitchen* (2002), alle Bücher der britischen Fernsehköchin und Autorin Nigella Lawson, weiterhin Suzy Atkins' *Girls Guide to Wine* (2002) und Sudi Pigotts *How to Be a Better Foodie* (2007) genannt. Vgl. o.A.: »non-fiction«. In: chicklit.co.uk (o.D.), https://web.archive.org/web/20080222235924/www.chicklit.co.uk:80/articles/non_fiction.asp [1.10.2021].

177 Yardley führt bspw. den Beziehungsratgeber von Greg Behrendt/Liz Tuccillo, *He's Just Not That Into You: The No-Excuses Truth to Understanding Guys* (2004), und das Strickhandbuch von Debbie Stoller, *Stitch'n Bitch: The Knitter's Handbook* (2004), an. Darüber hinaus gebe es auch zahlreiche Finanz- und Reparaturratgeber sowie Selbsthilfebücher. Vgl. Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 25f. Auf chicklit.co.uk wird u.a. Dawna Walters und Mark Franks *The Life Laundry: How to De-Junk Your Life* (2002) angeführt. Vgl. o.A.: »non-fiction« (o.D.).

178 Montoro: *Chick Lit* (2012), S. 17.

179 Des Weiteren werden Catey Hills *Shoo, Jimmy Choo! The Modern Girl's Guide to Spending Less and Saving More* (2010) und Susan L. Hirshmans *Does This Make My Assets Look Fat? A Woman's Guide to Finding Financial Empowerment and Success* (2010) genannt. Vgl. ebd., S. 23.

180 Ebd.

181 Vgl. o.A.: »About for Dummies«. In: dummies.com (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017073935/https://www.dummies.com/about-for-dummies/> [1.10.2021].

Etwas anders sieht die Vermarktungsstrategie im Bereich der Selbsthilfebücher aus, bei denen es sich hauptsächlich um Diätratgeber wie *Skinny Bitch* (2005) oder *The Skinny: How to Fit into Your Little Black Dress Forever* (2006) handelt;¹⁸² ein Thema, das bereits in zahlreichen fiktionalen *Chick-lit*-Büchern viel Raum einnimmt. Unter den Neujahrsvorsätzen, die *Bridget Jones's Diary* vorangestellt sind, findet sich beispielsweise »Reduce circumference of thighs by 3 inches (i.e. 1 ½ inches each), using anti-cellulite diet.«¹⁸³ Jeder Tagebucheintrag beginnt mit Bridgets aktuellem Gewicht und den Kalorien, die sie am jeweiligen Tag zu sich genommen hat. Da sie als eine Art literarisches Äquivalent der *everywoman* im Sinne der typischen westlichen Frau* des späten 20. Jahrhunderts gilt, verwundert es wenig, dass das weibliche* Zielpublikum der Diätratgeber – ganz im Gegensatz zum Bereich Finanzen – als ebenso selbstverständlich wie informiert betrachtet wird. Potenzielle Käuferinnen werden im Hinblick auf das Ziel, die Traumfigur, von vornherein als einig wahrgenommen. Frauen*, so wird impliziert, sind bereits Spezialistinnen auf dem Feld der Gewichtsreduktion und müssen nicht erst im Titel als Frauen* angesprochen werden; es handelt sich nicht um einen Anfängerinnen-, sondern vielmehr um einen Aufbaukurs für Fortgeschrittene, in dem – endlich – die beste Methode enthüllt wird.

Ähnlich, wie sich prominente *Chick-lit*-Themen – die oft prekäre berufliche bzw. finanzielle Situation der Protagonistinnen¹⁸⁴ und ihre Unsicherheit bezogen auf ihr Äußeres, insbesondere ihre Figur – als lukrativ für die *chick nonfiction* erwiesen, entstanden auch aus *Chick-lit*-Subgenres wiederum neue Sparten der *chick nonfiction*. Angesichts der zunehmenden Bedeutung von Religion für die *chick lit* – Yardley spricht von einem »booming market right now«¹⁸⁵ –, die u.a. das Subgenre der *christian chick lit* bzw. *church lit* hervorbrachte, erscheint eine auf den ersten Blick skurril anmutende Website wie jene der *Chicklit Power Ministries* (2010–2017) nur konsequent. Das Projekt entstand mit Evinda Lepins' erstem Versuch, ein Buch zu schreiben – *chick lit* »albeit not the traditional chick-lit type of fiction of the past«.¹⁸⁶ Mit dieser Beschreibung ihres ersten fiktionalen *Chick-lit*-Titels *Back to Single* (2012) spielt Lepin auf den Umstand an, dass ihre Protagonistin im Gegensatz zu den Hauptcharakteren in herkömmlicher *chick lit* praktizierende Christin ist und sich diese Haltung auch in ihrem Handeln – »usually [...] no swearing and no premarital sex«¹⁸⁷ – widerspiegelt. Auf ihren ersten fiktionalen Roman folgte die *Coffee-Hour-with-Chick-Lit-Power*-Serie, unter der drei Sachbuchtitel erschienen, die am ehesten als christlich motivierte Selbsthilfebücher bezeichnet werden können oder, mit der Autorin, als »a road map so that we can find the joy and the love and the faith that we have been guaranteed in the Bible«.¹⁸⁸ *Chicklit*

182 Weiterhin wird Kami Grays *The Denim Diet: Sixteen Simple Habits to Get You into Your Dream Pair of Jeans* (2009) genannt. Vgl. Montoro: *Chick Lit* (2012), S. 23.

183 Helen Fielding: *Bridget Jones's Diary*. London: Picador 1996, S. 3.

184 Vgl. Ferriss: »Working Girls« (2015), S. 177–195.

185 Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 25.

186 Evinda Lepins: »About Chicklit Power Ministries«. In: *chicklitpower.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20160922043804/http://chicklitpower.com:80/about-cpm/> [1.10.2021].

187 Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 25.

188 Evinda Lepins: »Coffee Hour with Chicklit Power. A Cup of Encouragement for the Day« [Rezension]. In: *goodreads.com* (21.5.2012), <https://web.archive.org/web/20201016152338/https://www.goodreads.com/book/show/10717935-coffee-hour-with-chicklit-power-a-cup-of-encouragement-for-the-day>

Power Ministries wurde allmählich zur offiziellen Bezeichnung einer religiösen Organisation, die begann, das *Chick-lit*-Label und seine Ästhetik für die eigene Missionarstätigkeit zu nutzen. Auf der in Pink gehaltenen Website, deren Startseite eine kitschige Strandszene mit Palme, Meer, Sonnenuntergang und weißem Puffwölkchen zeigte, wurden neben den *Christian-chick-nonfiction*-Titeln auch Selbsthilfe-Workshops für Frauen* und christliche Merchandiseartikel zum Kauf angeboten. Dahinter schien eine an das prototypische Genre angelehnte bzw. daraus abgeleitete Belehrung zu stecken: Wenn Bridget Jones nicht ganz so viel geflucht, etwas weniger promiskuitiv gehandelt und dafür mehr auf Gott vertraut hätte, wäre sie bereits am Ende des ersten Romans glücklich verheiratet und in guter Hoffnung gewesen. Die Selbsthilfebücher versprechen folglich eine konservative, christlich motivierte Handlungsanleitung für Frauen*.

Eine weitere Sparte, die sich sowohl an der *chick lit* als auch am Ratgebergenre orientiert, ist jene der Reiseführer für Frauen*. Sie scheint an das Subgenre der *ethnic chick lit* angelehnt, die den Leser*innen laut Yardleys *Chick-lit*-Handbuch »a taste of a culture completely different from their own«¹⁸⁹ vermitteln soll. Im Gegensatz zur *ethnic chick lit*, die meist von Autorinnen einer ethnischen Minorität innerhalb der USA (seltener auch in Großbritannien) verfasst ist und deren Protagonistinnen sich oft zwei oder mehreren Nationen und/oder Kulturen zugehörig fühlen, stammen die Reiseführer primär von weißen Frauen* aus dem globalen Norden, die gleichzeitig auch ihr Zielpublikum darzustellen scheinen. Titel und Covergestaltung von *Wanderlust and Lipstick*¹⁹⁰ oder den *Go! Girl Guides*¹⁹¹ – »the world's first series of travel guidebooks made specifically for women«¹⁹² –, die es sich zum Ziel gesetzt haben, Frauen* auf Reisen optimal zu beraten, sind an die *Chick-lit*-Ästhetik angelehnt.¹⁹³ Erstgenannter Titel ist beispielsweise in Violett und Lila gehalten und zeigt, wie die besprochenen Finanzratgeber, ein Paar weiße Frauenfüße, die jedoch nicht in Highheels, sondern in Ballerinas stecken. Die bequemere Schuhwahl wird mit einem weniger reisetauglichen Vintageköfferchen kombiniert. Die zweitgenannte Reihe der *Go! Girl Guides* rahmt die auf den Covers abgebildeten Landschafts-/Städtefotografien mit knallpink unterlegten Textfeldern. Ihr Zweck wird folgendermaßen beschrieben:

Our country-by-country guidebooks give women the inside scoop on how to travel safely and affordably. We'll tell you which hotels and hostels have the best security, what

[1.10.2021]. Lepins bewertete in der selbst verfassten Rezension ihr Buch mit fünf Sternen, der Maximalanzahl. Bei den drei Titeln handelt es sich um: *A Cup of Encouragement for the Day* (2011), *A Cup of Hope for the Day* (2012) und *A Cup of Grace for the Day* (2014).

189 Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 25.

190 Beth Whitmans erstmals 2007 erschienener Reiseführer ging 2009 in die zweite Auflage. Vgl. Beth Whitman: *Wanderlust and Lipstick. The Essential Guide for Women Traveling Solo*. 2. Aufl. Seattle: Gazelle Book Services 2009 [2007]; vgl. auch ihre Website <http://wanderlustandlipstick.com/> [1.10.2021].

191 Kelly Lewis hat den Blog *Go! Girl Guides* 2010 gegründet. Vgl. <https://gogirlguides.com/> [1.10.2021].

192 O.A.: »About«. In: [gogirlguides.com](https://web.archive.org/web/20190418184033/http://gogirlguides.com/about/) (o.D.), <https://web.archive.org/web/20190418184033/http://gogirlguides.com/about/> [1.10.2021].

193 Dieser Trend hat u.a. auch den deutschsprachigen Raum erreicht. Der Brandstätter Verlag gibt seit 2012 pastell- und bonbonfarbene *City-Guides* »for Women only« heraus, der Verlag Travel House Media zog 2014 mit seinen neuen Reiseführern von Frauen* für Frauen* in der *edition FÜR SIE* nach und der Bruckmann Verlag startete mit *Der perfekte Mädelsurlaub* ebenfalls eine vergleichbare Reihe.

areas of town to avoid at night, how to navigate a local pharmacy and how to deal with catcalls abroad. We talk about everything from tampons to birth control, all to give you the head's up on what to expect when you travel solo to a new country. We want you to get excited about traveling, and prepared to take on the world!¹⁹⁴

Die Beschreibung legt nahe, dass Frauen* nicht einfach so, ohne eine Reihe geschlechtsspezifischer Vorsichtsmaßnahmen zu treffen, allein bzw. ohne männliche* Begleitung verreisen sollten. *Wanderlust and Lipstick* scheint, diesem Userinnenkommentar auf amazon.com zufolge, eine ähnliche Richtung einzuschlagen:

As a middle aged woman who has traveled as a single since the age of 15, I was insulted by how silly the themes presented for the »solo woman traveler« are. Really?! Telling an adult woman to be comfortable eating alone, or how to have »sexual hook-ups« in various cultures: »Don't lead the guy on, because they might not understand that all you want is a fling« (paraphrased). Oh please. A chapter devoted to remembering condoms and your birth control pills in case you meet someone?? This author insults the intelligence of the American woman – no matter her age. I was hoping for some actual helpful tips – not »chick-lit« billed as a bona fide travel reference.¹⁹⁵

Einmal abgesehen von der hier unterstellten *silliness*, scheint auch der implizite Vorwurf, der in solchen Reiseführern steckt, problematisch: Frauen*, die, ohne bestimmte Vorsichtsmaßnahmen zu treffen, (allein) verreisen, sind leichtfertig und begeben sich unnötig in Gefahr. Solche Aussagen tragen wesentlich zur Aufrechterhaltung einer *rape culture* bei, die auf der systematischen Verdächtigung potenzieller Opfer beruht. Frauen* und Mädchen*, so wird suggeriert, sollten sich verhalten »as if rape will be the result if they get into a strange car, walk down a strange street, or wear a sexy outfit, and if it happens, it's their own fault«.¹⁹⁶ Zudem reproduziert diese Art von Ratschlägen das problematische, überaus vorurteilsbeladene Bild vom gefährlichen »fremden« Mann*.

Die angeführten Verwendungsweisen von *chick nonfiction* für Autobiographien, Ratgeber- und Selbsthilfeliteratur oder Reiseführer legen dar, dass Douglas Brinkley die Bezeichnung, entgegen der in einigen Medien vertretenen Annahme, nicht erfunden hat.¹⁹⁷ Für Kontroversen sorgte seine vermeintliche Einführung des Begriffes/Sub-

194 O.A.: »About« [Go! Girl Guides] (o.D.).

195 [Mujer Latina]: »A Dumbled Down Travel Book for Women« [Rezension v. *Wanderlust and Lipstick*]. In: *amazon.com* (30.4.2013), https://web.archive.org/web/20201016163640/https://www.amazon.com/gp/customer-reviews/R2AA55M47ZNIUR/ref=cm_cr_dp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=0978728068 [1.10.2021].

196 Penny: *Unspeakable Things* (2015), S. 149. Die volle Definition, die Laurie Penny gibt, lautet folgendermaßen: »Rape culture means more than a culture in which rape is routine. Rape culture involves the systematic suspicion and dismissal of victims. In order to preserve rape culture, society at large has to believe two different things at once: that women and children lie about rape, and that they should also behave as if rape will be the result if they get into a strange car, walk down a strange street, or wear a sexy outfit, and if it happens, it's their own fault.« Ebd., S. 148f.

197 Diese Annahme findet sich bei Tim Walker: »Chick Non-Fiction: The NYT's Latest Genre Divide«. In: *Independent* (22.2.2012), <https://web.archive.org/web/20170418082034/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/chick-non-fiction-the-nyts-latest-genre-divide-7280052.html>

genres *chick nonfiction* vornehmlich deshalb, weil Brinkley sie in seiner Rezension zu Jodi Kantors *The Obamas* (2012) in der *New York Times* für ein biographisches Sachbuch verwendet hatte: »Call it chick nonfiction, if you will; this book is not about politics, it's about marriage, or at least one marriage, and a notably successful one at that.«¹⁹⁸ Die Rezension fällt zwar grundsätzlich positiv aus, aber auch ebenso herablassend wie gegendert: »Mr. Brinkley's review wasn't negative, it was just dismissive.«¹⁹⁹ Die erwachsene Autorin wird infantilisiert (»wunderkind«) und hinsichtlich ihrer Kompetenzen degradiert: »an amateur puts the powerful on a shrink's couch«.²⁰⁰ In seiner Darstellung der Biographie als »controversial palace intrigue«, »a hug really«, voller »gossip moments« mit stellenweisem »tabloid scent«²⁰¹ präsentiert Brinkley einen höchst problematischen, patriarchalen Zugang zur Literaturkritik. Die Rezension legt nahe, »that women readers would be more interested in relationships than in, say, the minutiae of financial reform – and that male readers would be uninterested in Michelle and Barack's marital mechanics«.²⁰² Brinkleys Versuch, *chick lit* und damit einhergehende Geschlechterklischees auf »seriöse« Politiker*innenbiographien zu übertragen, kann jedoch bislang als gescheitert betrachtet werden. Er stieß damit in der Öffentlichkeit auf starke Ablehnung und brachte die *New York Times* einmal mehr in den Ruf, sexistisch zu sein.²⁰³ Seit der Kontroverse um Brinkleys problematische Verwendung von *chick nonfiction* ist es um die Bezeichnung still geworden, doch ebenso wie bei *lad/frat lit* gilt: Allein die Bereitschaft zur Definition als Subgenre/Variante hat aufgezeigt, wie weit die Ausweitung der *Chick-lit*-Definition, wenn nicht gar die Aufhebung der ursprünglichen Genrekonfiguration, schon vorangeschritten war. *Chick lit* fungierte zunehmend als Sammelbegriff und Label für verschiedenste zeitgenössische Literaturen von, über und/oder für Frauen*.

[1.10.2021]; auch Stoeffel spricht von einem »newfound genre«. Kat Stoeffel: »The New York Times Calls Times Correspondent Jodi Kantor's Book ›Chick Nonfiction‹«. In: *Observer* (21.2.2012), <https://web.archive.org/web/20151012111138/https://observer.com/2012/02/the-new-york-times-calls-times-correspondent-jodi-kantors-book-chick-nonfiction/> [1.10.2021].

198 Douglas Brinkley: »The First Marriage. ›The Obamas,‹ by Jodi Kantor«. In: *The New York Times* (17.2.2012), <https://web.archive.org/web/20201016122659/www.nytimes.com/2012/02/19/books/review/the-obamas-by-jodi-kantor.html> [1.10.2021].

199 Stoeffel: »The New York Times Calls Times Correspondent Jodi Kantor's Book ›Chick Nonfiction‹« (2012).

200 Brinkley: »The First Marriage« (2012).

201 Ebd.

202 Walker: »Chick Non-Fiction« (2012).

203 Die *New York Times* wurde zuvor schon eines patriarchalen Zugangs zur Literaturkritik beschuldigt. Erfolgreiche Autorinnen wie Jodi Picoult und Jennifer Weiner beschwerten sich im Zuge des Pubcitytumults um Jonathan Franzens Roman *Freedom* (2010) über sichtliche Gendervorurteile in den Präferenzen der Zeitung. Vgl. Jason Pinter: »Jodi Picoult and Jennifer Weiner Speak Out On Franzen Feud«. In: *The Huffington Post* (26.8.2010), https://web.archive.org/web/20201016171407/https://www.huffpost.com/entry/jodi-picoult-jennifer-weiner-franzen_b_693143 [1.10.2021]. Vgl. auch den von Weiner auf Twitter eingeführten Hashtag #franzenfreude (in Anlehnung an das deutsche Wort Schadenfreude).

2.2.1.3 Race bender: *ethnic chick lit*

Im Falle der *ethnic chick lit* zeigt die Bereitschaft zur Definition als Subgenre der *chick lit* nicht nur die sukzessive Ausweitung des Genres an, sondern auch einen lenkenden Eingriff in dessen Entstehungsgeschichte. Imelda Whelehan merkt in ihrem Buch über feministische Bestseller an, dass den Leser*innen wohl ohnehin klar sei, »that feminist bestsellers and chick lit are predominantly the work of white, middle-class, heterosexual women«:

I considered *trying to import black writings* which had been *life-changing in their own ways* [...], but ultimately decided that I would merely be further stretching and blurring quite unwieldy categories to produce something rather *unsatisfactory and at best tokenistic*. I do not know of any black women writers who have produced work that fits into the broad category of *the feminist bestseller in this way*, but would be delighted to know of any whom I have missed and would accept full responsibility for the consequences of this omission.²⁰⁴

Einmal abgesehen von dem beinahe kolonialen und jedenfalls problematischen Sprachduktus (vgl. Hervorhebungen) – »their own ways« (Schwarze Literatur) vs. »this way« (der weiße feministische Bestseller) – verwundert es, dass Whelehan, obwohl sie keine Schwarzen Autorinnen kenne, dann doch, als einziges ihr bekanntes Schwarzes *Chick-lit*-Beispiel, den Roman *The Cupid Effect* (2003) der afrobritischen Autorin Dorothy Koomson anführt. Gleich darauf nennt sie auch noch Terry McMillans Bestseller *Waiting to Exhale* (1992), der u.a. mit Whitney Houston und Angela Bassett in den Hauptrollen verfilmt wurde,²⁰⁵ klassifiziert ihn jedoch als »Buppie« (Black, urban, professional) literature²⁰⁶ und unterscheidet ihn somit wiederum anhand der *race*/Ethnizität der Autorin von der *white urban professional chick lit*. Es scheint, als sollte diese nominelle Ausgrenzungsstrategie – weil der Roman *buppie* ist, kann er nicht *chick lit* sein – die vorherige, quantitative ersetzen, laut der es keine feministischen Bestseller Schwarzer Autorinnen gebe.

Im nur ein Jahr später erschienenen Aufsatz von Lisa A. Guerrero »Sistahs Are Doin' it for Themselves« (2006) wird McMillans Roman als Prototyp der *sistah lit*, »a group of series and authors that spoke to the modern condition of being female, independent, single, and black«,²⁰⁷ ausgewiesen und somit ebenfalls begrifflich von der *chick lit* abgegrenzt; allerdings aus einer anders gelagerten Motivation heraus – nämlich um aufzuzeigen, dass, obgleich die Protagonist*innen der *weißen chick lit* »have ›come a long way, baby,‹ black women have had to come farther«²⁰⁸:

The indelible connection between black women, the domestic sphere, manual service labor, and the underclass had existed for so long in the American popular imagination and social reality that the emergence of this new model of the ›sistah‹ onto the popular

204 Whelehan: *The Feminist Bestseller* (2005), S. 17f.; Hervorhebungen S.F.

205 Vgl. Forest Whitaker (R)/Terry McMillan/Ronald Bass (DB): *Waiting to Exhale*. USA: Twentieth Century Fox 1995.

206 Whelehan: *The Feminist Bestseller* (2005), S. 18.

207 Guerrero: »Sistahs Are Doin' It for Themselves« (2006), S. 89.

208 Ebd., S. 101.

stage posed a nearly herculean move toward naturalizing a distinctly different vision of black womanhood.²⁰⁹

Diese andersartige Ausgangsposition wird auch in den Romanen verhandelt, wie Guerrero anhand eines Vergleichs von *Waiting to Exhale* und *Bridget Jones's Diary* aufzeigt. Selbst wenn bei McMillan mit den Singlefrauen* Savannah und Robin, der in Scheidung lebenden Bernadine und der Alleinerzieherin Gloria ebenfalls junge, emanzipierte Frauen* auf der Suche nach der großen Liebe im Mittelpunkt stehen, »because of their race, they are first forced to gorge their own sense of womanhood. Much of *Waiting to Exhale* deals implicitly (and oftentimes, explicitly) with the socially created battle between black womanhood and white womanhood over the mantle of beauty and worthiness.«²¹⁰

Weitere populäre und frühe Beispiele der *sistah lit* stellen Connie Briscoes Roman *Sisters and Lovers* (1994), Benilde Littles *Good Hair* (1996) oder McMillans nächster Roman *How Stella Got Her Groove Back* (1996) dar, die alle entweder vor *Bridget Jones's Diary* und *Sex and the City* (beide 1996) oder aber im selben Jahr publiziert wurden. Mögen die genannten afroamerikanischen Autorinnen auch als »midwives of black chick lit«²¹¹ gelten, Schwarze *chick lit* – »Despite its chick lit themes of sisterhood and identity, fashion and romance; despite its privileged, professional main characters; and despite its fabulous commercial success«²¹² – wurde weißer *chick lit* konsequent untergeordnet. Bei der Klassifizierung afroamerikanischer *sistah lit* als Subgenre der anglo-amerikanischen *chick lit* drängt sich der Verdacht auf, dass das *Chick-lit*-Genre nachträglich »weiß gemacht« wurde. Cecilia Konchar Farr spricht vom »regrettable move to »whiten« a tradition«, wenn diese verkauft und in die Forschung miteinbezogen werden soll: »this sort of ahistorical alteration limits our perspective. Critics of chick lit more often cite novels by women of color as »variations« on chick lit, separate from the white,

209 Ebd., S. 89f.

210 Ebd., S. 93.

211 Felicia R. Lee: »Black chick lit hits middle age«. In: *Star-News* (3.7.2005), S. 6D, <https://web.archive.org/web/20201016152202/https://news.google.com/newspapers?nid=1454&dat=20050703&id=3H0WAAAAIBA&sjid=qR8EAAAIBA&pg=4937,621174&hl=de> [1.10.2021].

212 Cecilia Konchar Farr: »It Was Chick Lit All Along. The Gendering of a Genre«. In: Lilly Goren (Hg.): *You've Come A Long Way, Baby: Women, Politics, and Popular Culture*. Kentucky: Kentucky UP 2009, S. 201–214, hier S. 203. – Gerade *Waiting to Exhale* stellte in Bezug auf den ökonomischen Erfolg der Literatur Schwarzer Frauen* eine Zäsur dar: Der Roman war das erste fiktionale Werk eines Schwarzen Autors oder einer Schwarzen Autorin, das es auf die *Publisher's-Weekly*-Bestsellerliste schaffte; zudem hielt sich *Waiting to Exhale* 38 Wochen lang auf der Bestsellerliste der *New York Times*. Die fast vier Millionen verkauften Exemplare brachten McMillan für ihren nächsten Roman einen Sechs-Millionen-Dollar-Deal ein. Vgl. o.A.: »Black Literary Agents Are Making Appearances in the Lily-White Field of Book Publishing«. In: *The Journal of Blacks in Higher Education* 28 (Sommer 2000), S. 64f., hier S. 64; o.A.: »Black Authors Rarely Have Made the Best-Seller List« [Rezension zu Michael Korda: *Making the List: A Cultural History of the American Bestseller 1900–1999*]. In: *The Journal of Blacks in Higher Education* 34 (Winter 2001–2002), S. 128ff., hier S. 130. Erin Hurt folgert, dass »McMillan's profits convinced the publishing industry that black women writers were, and could, produce commercially successful literature«. Erin Hurt: »The White Terry McMillan. Centering Black Women Within Chick Lit's Genealogy«. In: Dies. (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 150–174, hier S. 160.

heterosexist mainstream.«²¹³ So werden Sittenromane von weißen Autorinnen des 19. Jahrhunderts, insbesondere Jane Austens *Pride and Prejudice* (1813),²¹⁴ oder feministische Bestseller der 1970er Jahre wie Erica Jongs *Fear of Flying* (1973)²¹⁵ häufiger als *Chick-lit*-Vorläufer genannt als die zeitlich näher liegenden Beispiele früherer *sistah* bzw. *Black chick lit* oder asiatisch-amerikanischer *chick lit* wie Amy Tans *The Joy Luck Club* (1989).²¹⁶ Auf die offenbar selbstverständliche Herleitung eines vermeintlich weißen Genres von einer weißen Literaturgeschichte reagierte Erin Hurt mit folgender Aufforderung zur Selbstreflexion: »[I]f we hesitate to think of white chick lit as emerging in part from the black literary tradition, we must ask ourselves why we struggle to see white novels as emerging from [a] other ethnic literary traditions.«²¹⁷ Obgleich es nachvollziehbar sei, dass in den frühen 2000er Jahren der Fokus auf weißen *Chick-lit*-Romanen lag und daher auch weiße Genealogien rekonstruiert wurden – »a white beginning for what seemed at the time to be a mostly white genre«²¹⁸ –, so entstehe doch der Verdacht, dass diese Herkunftserzählung von nachfolgenden Forscher*innengenerationen oft unhinterfragt übernommen wurde. *Chick lit* von Autorinnen mit unterschiedlicher, nichtweißer gelebter Ethnizität blieb nämlich durchaus keine Randerscheinung, »as specific marginalized populations have become more visible and targeted as consumer groups«²¹⁹ – ein Einzelfall, wie Whelehan andeutete, war sie sowieso nie. Auf McMillan, Briscoe, Little und Co. folgte eine neue Welle afroamerikanischer Autorinnen u.a. repräsentiert von Lyah LeFlore und Charlotte Burley (*Cosmopolitan Girls*, 2004), Erica Kennedy (*Bling*, 2004) und Tia Williams (*The Accidental Diva*, 2004), die in ihren Roma-

213 Ebd.

214 Das beruht darauf, dass Helen Fielding für *Bridget Jones's Diary* Austens *Pride-and-Prejudice*-Plot adaptierte: »I pinched the plot for my novel *Bridget Jones's Diary*. I also came as near as I could to stealing its hero, Mr. Darcy, by turning him into Bridget's Mark Darcy. (I thought both plot and leading man had been well market-researched over a number of centuries, and that Jane Austen wouldn't mind. Anyway, she's dead.)« Helen Fielding: »Helen Fielding's Bookshelf«. In: O, *The Oprah Magazine* (Jun. 2004), <https://web.archive.org/web/20201016130741/https://www.oprah.com/omagazine/helen-fieldings-bookshelf/all> [1.10.2021]; vgl. auch: Jennifer Crusie/Gleen Yeffeth (Hg.): *Flirting with Pride and Prejudice: Fresh Perspectives on the Original Chick-Lit Masterpiece*. Dallas: Benbella 2005; Juliette Wells: »Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History«. In: Ferriss/Young (Hg.): *Chick Lit* (2006), S. 47-70. *Chick-lit*-Handbücher wie bspw. *See Jane Write* (2006) von Mlynowski/Jacobs nehmen sich ebenfalls Jane Austen zum Vorbild.

215 Laura Miller, Kolumnistin für die *New York Times Book Review*, macht Erica Jongs *Fear of Flying* als amerikanische »Gründungsmutter« des Genres aus. Vgl. Laura Miller zit. in Mazza: »Who's Laughing Now?« (2006), S. 25. Die These, dass *chick lit* quasi als neueste, wenn auch ambivalente Form des feministischen Bestsellers der 1960er und vor allem 1970er Jahre betrachtet werden kann, findet sich auch in Whelehan: »Sex and the Single Girl« (2004); *The Feminist Bestseller* (2005).

216 Auf diesen potenziellen *Chick-lit*-Urtext machten Butler/Desai aufmerksam. Vgl. Butler/Desai: »Prologue« (2019), S. 28. Erin Hurt zählt eine ganze Reihe von weißen *Chick-lit*-Vorläuferinnen auf, die bislang von Wissenschaftler*innen angeführt wurden; neben Jane Austen und Erica Jong bspw. Charlotte Brontë, Edith Wharton, Rona Jaffe, Marilyn French und sogar Margaret Atwood, die in so verschiedenen Stilen und Genres wie dem Sittenroman, konfessionellem Schreiben, feministischen Bewusstseinsbildenden Romanen, Liebesromanen und Frauen*-Ratgebern publiziert haben. Vgl. Hurt: »The White Terry McMillan« (2019), S. 161.

217 Ebd., S. 170.

218 Ebd., S. 151.

219 Butler/Desai: »Manolos, Marriage, and Mantras« (2008), S. 4.

nen ganz bewusst das sogenannte »Sex & the City syndrome« konfrontierten – »a version of popular ethnocentrism that assumes that women of color don't exist in urban worlds of glamour«. ²²⁰ Entgegen den zuvor präsentierten Gesellschaften in »racial vacuums« – in Bridget Jones' London und Carrie Bradshaws New York City scheinen beinahe ausschließlich weiße, in Savannahs, Bernadines, Robins und Glorias Arizona hingegen fast nur Schwarze Menschen zu leben ²²¹ –, bewegen sich die meist alleinstehenden, gebildeten Protagonistinnen aus der Mittel- und Oberschicht zunehmend unter Schwarzen wie auch weißen Charakteren.

Neben afroamerikanischen rückten in den frühen 2000er Jahren beispielsweise auch lateinamerikanische (z.B. Alisa Valdes-Rodriguez' *The Dirty Girls Social Club*, 2003) oder asiatisch-amerikanische Chick-lit-Autorinnen und Protagonistinnen (z.B. Kavita Daswanis *For Matrimonial Purposes*, 2003; Kim Wong Keltner's *The Dim Sum of All Things*, 2004) ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Butler und Desai, die sich in ihrer Untersuchung »Manolos, Marriage, and Mantras« (2008) auf Chick-lit-Subgenres von und über »women of color in the U.S.« ²²² konzentrieren, geben zu bedenken, dass kritische Interpretationen von chick lit, sofern sie sich nicht nur auf Romane von/über weiße/n US-amerikanische/n und britische/n Frauen* beziehen, oft dazu tendieren, Differenzen einzuebnen. Zwar würden in *chica* oder *sistah lit* ebenso wie in der »mainstream, white-dominated chick lit« Geschichten über »young women's individual empowerment« erzählt, »but the characters' engagements with femininity and gender are often articulated through questions of race, nation, ethnicity, and socioeconomic class«. ²²³ Die Einebnung solcher Unterschiede spiegelt sich auch in der Benennungspraxis wider, da offenbar Bedarf bestand, *women of color chick lit* unter einem (ver)einheitlichen(den) Label zusammenzufassen. Teilweise wurden sie grob verallgemeinernd nach den jeweiligen ethnischen Hintergründen der Autorinnen und Protagonistinnen – z.B. mit *Asian American chick lit* ²²⁴ – benannt; teilweise auch mit spezifischeren Namen belegt, z.B. der alternativen Bezeichnung *sistah lit* für afroamerikanische chick lit, *chica lit* für chick lit von in den USA geborenen lateinamerikanischen Autorinnen ²²⁵ oder *desi lit* für chick lit von Autorinnen mit südasiatischem Hintergrund, die im westlichen Ausland

220 Guerrero: »Sistahs Are Doin' It for Themselves« (2006), S. 100.

221 Vgl. ebd.

222 Butler/Desai: »Manolos, Marriage, and Mantras« (2008), S. 4.

223 Ebd.

224 Während *Asian American* in den 1960er Jahren während der Bürger*innenrechtskämpfe von Student*innen asiatischer Herkunft, die in den USA geboren waren, als ermächtigende Selbstbezeichnung und Alternative zu damals noch gebräuchlichen pejorativen Sammelbezeichnungen wie »Oriental« reklamiert wurde, bevorzugen viele asiatisch-amerikanische Bürger*innen heute ethnisch bzw. national spezifischere Termini wie chinesisch-amerikanisch oder koreanisch-amerikanisch. Vgl. Nazli Kibria: *Becoming Asian American: Second-Generation Chinese and Korean American Identities*. Baltimore: Johns Hopkins UP 2003, S. 15, 122. Solche Tendenzen und Aushandlungsprozesse können sich auch in der Benennungspraxis kultureller Produktionen wie bspw. Literaturgenres widerspiegeln, worauf in Bezug auf chick lit Jennifer Woolston aufmerksam macht. Vgl. Jennifer Woolston: »I live a fabulous Asian-American life – ask me how!« Kim Wong Keltner Unpacks Contemporary Asian American Female Identity in *The Dim Sum of All Things* and *Buddha Baby*. In: Hurt (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 102-114, hier S. 112f./Endnote 3.

225 Vgl. Tace Hedrick: *Chica lit: Popular Latina Fiction and Americanization in the Twenty-First Century*. Pittsburgh: Pittsburgh UP 2015.

leben.²²⁶ Während zudem rege über die Ausweitung, Weiterentwicklung und Aufspaltung der *weißen* *Mainstream-chick-lit* diskutiert wurde (vgl. Kap. 2.2.1), fand Schwarze *bride*, *mum* und *lady lit* allenfalls in Zusammenhang mit einer »ethnischen« Ausweitung des Genres Erwähnung, nicht jedoch als Beispiel für unterschiedliche Subgentendenzen. Die Protagonist*innen in *chica* oder *sistah lit* hatten sich nach dem Millennium jedoch ebenfalls verändert, wurden »a bit older, [were] remarrying, juggling motherhood and a career«.²²⁷

Einige Autorinnen der nachfolgenden Generation versuchten sich wiederum von diesen »erwachsenen« Themen abzugrenzen u.a. weil sie, wie Lyah LeFlore mit Bezug auf ihre *Black-chick-lit*-Romane anmerkte, noch nicht mit Scheidung, Kindern oder entfremdeten Ehemännern konfrontiert waren und sich dementsprechend schwer tun, sich mit solchen Charakteren zu identifizieren.²²⁸ Während in früher *sistah lit* »the socially created battle between black womanhood and white womanhood«²²⁹ präsent war, wehrten sich viele der jüngeren Autorinnen gegen die Annahme, afro-amerikanische Literatur von, über und/oder für Frauen* müsse »full of whiny, suffering-from-hair-politics, my-man-done-me-wrong women«²³⁰ sein, als würde Unterdrückung eine Voraussetzung darstellen, um als »echt« Schwarz wahrgenommen zu werden. Die Protagonistin in Tia Williams Roman *The Accidental Diva*, Billie Burke, kämpft z.B. nicht »with the perils of being black. She's struggling with staying interested in her glamorous magazine career in the face of unbelievable sex«.²³¹ Romanen wie diesem wurde von Verleger*innen schnell eine Art *Ethnic-chic*-Ästhetik zugeschrieben, »selling Sex and the City-style entertainment in different shades«.²³² Amanda Maria Morrison argumentiert anhand von *Chica-lit*-Romanen der Autorin Alisa Valdes-Rodriguez, dass solch eine Glamourisierung von Ethnizität, die an und für sich als ermächtigend verstanden werden könnte, den porträtierten Lebenswelten oftmals zum Nachteil gereicht, da die »ethnischen« Charaktere sexualisiert und gleichsam exotisiert werden, um neben dem begrenzten Marktsegment der Leser*innenschaft *of color* auch ein *weißes* Publikum zu erreichen.²³³

Race bzw. Ethnizität scheinen, sofern sie sichtbar bzw. nicht *weiß* sind, ein gewichtigeres Kriterium für die Benennung und Definition eines Subgenres darzustellen als der glamouröse Lebensstil oder Alter, Beziehungs- und Familienstand der Charaktere-

226 Der Begriff *desi* (Hindi für »Land«) bezeichnet »[a] person of Indian, Pakistani, or Bangladeshi birth or descent who lives abroad«. Vgl. o.A.: »desi«. In: *Lexico.com* (o.D.), <https://www.lexico.com/definition/desi> [1.10.2021]. Der Begriff *desi lit* wird daher oft sehr breit für südasiatische, meist diasporische Literatur verwendet.

227 Lee: »Black chick lit hits middle age« (2005), S. 6D.

228 Vgl. Lyah LeFlore zit. in Ogunnaike: »Black Writers Seize the Glamorous Ground around ›Chick Lit‹« (2004).

229 Guerrero: »Sistahs Are Doin' It for Themselves« (2006), S. 93.

230 Tia Williams zit. in Ogunnaike: »Black Writers Seize the Glamorous Ground around ›Chick Lit‹« (2004).

231 Ebd.

232 Heike Mißler: »Neoliberal Fantasies. Erica Kennedy's *Feminista* (2009)«. In: Hurt (Hg.): *Theorizing Ethnicity and Nationality in the Chick Lit Genre* (2019), S. 131-149, hier S. 136.

233 Vgl. Amanda Maria Morrison: »Chicanas and ›Chick Lit‹: Contested Latinidad in the Novels of Alisa Valdes-Rodriguez«. In: *The Journal of Popular Culture* 43/2 (2010), S. 309-329, hier S. 324. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2010.00743.x>.

re. Die Romane werden trotz unterschiedlicher Schwerpunktsetzungen vorrangig als ›ethnisch‹ klassifiziert und nicht wie *weiße chick lit* in diverse Subeinheiten wie *bride, mum, lady* oder auch *glamour lit* eingeteilt. Dadurch kann der Eindruck entstehen, dass es sich, verglichen mit den als überaus dynamisch dargestellten anglo-amerikanischen Prototypen, bei afroamerikanischer, lateinamerikanischer und *women of color chick lit* generell um ein relativ gleichförmiges und statisches Subgenre handelt. Solch eine Einebnung der Differenzen zwischen *Women-of-color*-Subgenres wird vor allem auch durch die Begrifflichkeit *ethnic chick lit* befördert: »Chick lit by and about women of color has been designated ›ethnic chick lit‹ or ›ethnisch lit‹ in some discussions of the genre – clearly problematic terms, as they suggest that white chick lit is not ethnic.«²³⁴ Mit der Subgenrebezeichnung *ethnic chick lit*, die sich gegenüber der Schreibweise *ethnisch lit*²³⁵ wie auch gegenüber anderen Termini wie *multicultural lit*²³⁶ oder *postcolonial chick lit*²³⁷ durchgesetzt zu haben scheint, wurde eine Art Kompromiss geschlossen: Ethnizität mag etwas weniger verfänglich und zudem zeitloser als die politisch aufgeladeneren Konzepte von Multikulturalismus und Postkolonialismus anmuten. Zudem zeigt die Bezeichnung die Zugehörigkeit zum erfolgreichen Genre an, grenzt aber gleichzeitig auch von dem ab, was unter prototypischer *chick lit* verstanden wird.

Eine frühe Definition der *ethnic chick lit* findet sich im *Chick-lit-Handbuch* von Cathy Yardley. Im vierten Kapitel, das ausschließlich den »Brave New Chicks« gewidmet ist, begegnet sie als eines von vierzehn Subgenres, scheinbar willkürlich und gleichwertig zwischen übersinnlichen (*paranormal chick lit*) und religiösen Abwandlungen (*christian chick lit*) positioniert. Sie wird in der Beschreibung zunächst in weitere Subgenres aufgeteilt – *African American chick lit*, *Hispanic chick lit*, *Asian chick lit*, *Eastern Indian chick lit* –, bevor im letzten Satz der Vergleich mit dem übergelagerten Genre erfolgt: »While showing the universality of Chick Lit issues and elements, these novels also give mainstream readers a taste of a culture completely different from their own, appealing to women across the ethnic spectrum.«²³⁸ Dieser letzte Satz ist in mehrerlei Hinsicht problematisch. Zum einen werden Frauen* homogenisiert, indem angedeutet wird, dass sich alle Leserinnen über dieselben Themen mit den Protagonistinnen identifizieren, ganz egal, welchen kulturellen bzw. ethnischen Hintergrund sie haben; zum anderen argumentiert Yardley mit literarischem Exotismus: Die *ethnic chick lit* ist gerade deshalb besonders attraktiv, weil sie Leserinnen mit unterschiedlichen ethnischen Hintergründen bzw. Zugehörigkeiten eine ›andere‹ bzw. ›fremde‹ Kultur vorführt. Wenn der Satz nicht als Widerspruch verstanden werden soll, ist anzunehmen, dass die Hauptelemente der *ethnic chick lit* sich zwar weitgehend mit jenen der *weißen*

234 Butler/Desai: »Manolos, Marriage, and Mantras« (2008), S. 28/Anm. 1.

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

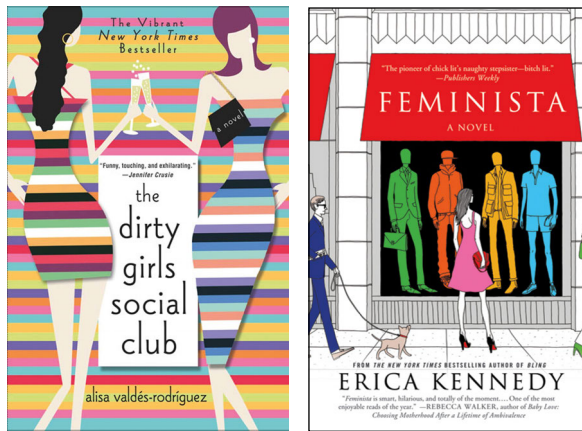
236 *Multicultural Lit* (»everyday struggles with an ethnic slant«) findet sich im *Chick-lit-Manual See Jane Write* (2006) als eines von zahlreichen Subgenres bzw. hybriden Genres. Vgl. Mlynowski/Jacobs: *See Jane Write* (2006), S. 14. Die Subgenre-Bezeichnung für »chick lit with heroines from all different nationalities and from different cultures« hielt sich auch von 2008 bis 2012 auf der größten US-amerikanischen Fanwebsite chicklitbooks.com. Vgl. o.A.: »Multicultural Lit«. In: *chicklitbooks.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/2011110154928/http://chicklitbooks.com:80/sub-genres/multicultural-lit/> [1.10.2021].

237 Vgl. Ponzanesi: *The Postcolonial Cultural Industry* (2014), Kap. 6, S. 156–241.

238 Yardley: *Will Write for Shoes* (2006), S. 25.

anglo-amerikanischen *chick lit* decken, die Geschichten jedoch mit kulturell bzw. ethnisch spezifischen Elementen – Lokalkolorit – angereichert sind. Der Mehrwert von *ethnic chick lit* besteht Yardleys Kurzbeschreibung zufolge darin, der breiten (nicht-ethnischen bzw. weißen?) Masse von Leserinnen *chick lit* zwar in gewohnter (formelhafter?) Manier anzubieten, aber mit einer Prise kultureller Andersheit (Fremdheit?) versetzt.

Abb. 5: Covers *ethnic chick lit*



a | Alisa Valdes-Rodriguez: *The Dirty Girls Social Club*. New York: St. Martins Press 2003

b | Erica Kennedy: *Feminista*. New York: St. Martins Press 2009

Mit dieser Zielgruppenansprache im Hinterkopf werden auch auf den ersten Blick eher ungewöhnlich anmutende Marketingentscheidungen wie die Covergestaltung einiger *Ethnic-chick-lit*-Romane nachvollziehbar. Auf der Erstausgabe von Alisa Valdes-Rodriguez' *Chica-lit*-Bestseller *The Dirty Girls Social Club* (2003), in dem sechs lateinamerikanische Frauenfiguren mit unterschiedlicher Ethnizität im Mittelpunkt stehen, sind beispielsweise zwei weiße Frauensilhouetten abgebildet (vgl. Abb. 5a). Auch auf dem *Chick-lit*-Roman *Feminista* (2009) der afroamerikanischen Autorin Erica Kennedy ist eine weiße, überaus schlanke Frauenfigur zu sehen (vgl. Abb. 5b), obgleich es sich bei der Protagonistin, Sydney Zamora, um die Tochter eines afrokubanischen Mannes* und einer Frau* irischer Herkunft – folglich um eine Frau* multi-ethnischer Abstammung – handelt. Heike Mißler merkt in Bezug auf dieses Romanbeispiel und die damit zusammenhängende Bildpolitik Folgendes an:

While the cover design may be an attempt on behalf of the publishers to ›whiten‹ the novel so that it appeals to a larger segment of chick lit's traditional readership, it also encapsulates the conflict at the heart of the novel, namely that the heroine's quest is not just the classic third-wave struggle between a political/feminist identity and a consumerist/feminine one. It gains complexity by the fact that Sydney is a woman of colour striving for an ideal which the novel constructs as white.²³⁹

239 Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 185.

Während diese inhaltliche Auslegung zwar nicht auf alle ähnlich gelagerten Beispiele – so auch nicht auf die *Dirty Girls*, die sehr unterschiedliche und durchaus nicht nur weiße Ideale verfolgen – übertragen werden kann, benennt sie doch einen zentralen Punkt: die übermächtige Markierung von *chick lit* und den darin verhandelten Themen als weiß.

Aus diesen Betrachtungen ergeben sich abschließend drei (sich teilweise überlappende) Thesen, welche die Problematik der terminologischen und der damit einhergehenden genretheoretischen Unterscheidung zwischen anglo-amerikanischer weißer *chick lit* und *ethnic chick lit* herausstellen.²⁴⁰

Erstens legt diese Unterscheidung ein exklusives Verständnis von Ethnizität nahe, demzufolge weiße anglo-amerikanische *chick lit* frei von jeglicher ethnischen Markierung ist. Terminologisch betrachtet stellen jedoch auch weiße (Nord-)Amerikaner*innen und Brit*innen eine, wenn auch nur vage umrissene Gruppe von Menschen dar, »who say they share or are perceived to share some combination of cultural, historical, racial, religious, or linguistic features«.²⁴¹ Sie sind somit per definitionem ethnisch. Im Falle der *ethnic chick lit* dient das Attribut *ethnisch* jedoch zur Unterscheidung der *chick lit* von weißen und nichtweißen Autor*innen, wobei weiß als Norm und ethnisch als Abweichung gesetzt ist. Ethnisch wird folglich im Sinne von *ethnic minority* – »a group within a country or community which has different national or cultural traditions from the larger, dominant population« (OED) – verwendet, nur dass darunter nicht eine, sondern sämtliche »ethnische« Gruppen zusammengefasst werden, als deren gemeinsamer Nenner ihr Nichtweißsein fungiert. Richard Dyers Beobachtung, dass »white people have had so very much more control over the definition of themselves and indeed of others than have those others«,²⁴² greift folglich auch im Bereich der Literaturgenres bzw. -labels.

Die Setzung von weiß als Norm und ethnisch als Abweichung geht zweitens mit einer Hierarchisierung des Genres und seiner vermeintlichen Subgenres einher. Im OED wird ein Subgenre als »subdivision of a genre of literature, music, film etc.« definiert. Ein Subgenre (wie die *ethnic chick lit*) stellt folglich eine Unterkategorie eines Genres (der *chick lit*) dar, was sowohl eine begrifflich-klassifikatorische und daher hierarchische Unterordnung als auch eine zeitliche Nachordnung – zuerst war das »originale« Genre, dann kam das »adaptierte« Subgenre – impliziert. Diesem hierarchisierenden Narrativ zufolge war die anglo-amerikanische *chick lit* zuerst da und wurde schließlich, im Sinne eines erfolgreichen Exportproduktes, von weißen US-amerikanischen oder britischen Autorinnen an Autorinnen mit anderer ethnischer Zugehörigkeit weitergereicht. Darauf, dass diese Sichtweise in vielen Fällen zu kurz greift, teilweise sogar grob verfälscht, hat bereits Mißler hingewiesen: »[E]thnic chick lit should

240 Diese drei Thesen finden sich in knapperer Form bereits in Folie: »Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?!« (2018), S. 9f.; sowie Sandra Folie: »The Ethnic Labelling of a Genre Gone Global: A Distant Comparison of African-American and African Chick Lit«. In: Norbert Bachleitner (Hg.): *Translation, Reception, Transfer* (= *The Many Languages of Comparative Literature*. Proceedings of the XX1st congress of the ICLA 2016. 5 Bde. Hg. v. Achim Hölter. Bd. 2). Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 313-326. <https://doi.org/10.1515/9783110641998-026>.

241 Craig J. Calhoun: »Ethnicity«. In: Ders. (Hg.): *Dictionary of the Social Sciences*. Oxford: Oxford UP 2002, S. 148. <https://doi.org/10.1093/acref/9780195123715.001.0001>.

242 Dyer: *White* (2008), S. xiii.

not be categorized as a subgenre of chick lit. It makes more sense to think of these texts as variations or even, in some cases (Terry McMillan being a notable example), forerunners of the genre«. ²⁴³ Auch Erin Hurt möchte McMillans *Waiting to Exhale* zumindest als einen simultanen Ursprungstext verstanden wissen, »one that does not necessarily supplant Bridget Jones in terms of primacy but that forms a second point of emergence for this genre – thereby disrupting the notion that white chick lit should be used to shape what we understand this genre to be and to do«. ²⁴⁴ Die Grenze zwischen einem vermeintlich originalen *Chick-lit*-Genre und einem vermeintlich adaptierten *Ethnic-chick-lit*-Subgenre primär an der Ethnizität bzw. Hautfarbe der Autorinnen und Protagonistinnen festzumachen, verstellt den Blick auf komplexere, ethnizitätsübergreifende (transnationale, globale) oder aber spezifischere (lokale, regionale) und jedenfalls intersektionale Genregenealogien. ²⁴⁵

Diese Komplexitätsreduktion innerhalb der Entstehungsgeschichte der *chick lit* wirkt, *drittens*, bis in die gegenwärtige Wahrnehmung von Genre (*weiße chick lit*) und Subgenre (*ethnic chick lit*) nach. Dem ethnischen Labeling kann »eine Tendenz zur Homogenisierung des weiten Feldes zeitgenössischer globaler Literatur von, über und/oder für Frauen* unterstellt werden«. ²⁴⁶ Die zahlreichen Subgenres – *African-American chick lit* bzw. *Black chick lit* oder *sistah lit*, *chica lit*, *Asian-American chick lit*, *desi lit* usw. – und die Vielfalt, die diese repräsentieren, verschwinden quasi hinter dem Sammelbegriff der *ethnic chick lit*; ein Label, das, wenn es auf eine globale *chick lit* ausgeweitet bzw. übertragen wird, die sämtliche nichtanglo-amerikanische, nichtweiße *chick lit* umfasst, noch um ein Vielfaches nivellierender wirkt (vgl. Kap. 3.1). Und dies betrifft nicht nur einen meist nicht näher definierten »Rest«, sondern auch die vage Komplementärkategorie des »Westens«: »To yolk together British and American chick lit under the Anglo-American umbrella creates a category of the »west« that is similarly problematic to the tendency to categorize chick lit from beyond this Anglo-American sphere as »global« and by implication »the rest«.« ²⁴⁷ Ähnlich wie die Anfänge der *chick lit* wurde auch ihr »Tod« (vgl. Kap. 2.2.2) primär in anglo-amerikanischen Medien ausgerufen, beanspruchte jedoch Gültigkeit für das Genre als Ganzes, im »Westen« wie auch im »Rest«.

243 Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 54.

244 Hurt: »The White Terry McMillan« (2019), S. 152.

245 Erin Hurt zufolge führt die Klassifizierung ethnischer Kategorien der *chick lit* als Subgenres oder Versionen *weißer chick lit* dazu, dass »the histories and specificities of these other ethnic categories are positioned as tangential to white chick lit«. Vgl. Erin Hurt: »Introduction« (2019), S. 11.

246 Folie: »Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?!« (2018), S. 10.

247 Gunne: »World-Literature, World-Systems, and Irish Chick Lit« (2016), S. 250. Diese anglo-amerikanische Kategorie überschattet, wenn sie ausschließlich für britische und US-amerikanische Literatur verwendet wird, auch *chick lit* von Autor*innen aus anderen englischsprachigen Ländern. So wird beispielsweise der Roman *Watermelon* der irischen Autorin Marian Keyes, obgleich er 1995 und damit ein Jahr vor *Bridget Jones's Diary* und *Sex and the City* erschienen ist, im Vergleich zu seinen Pendants kaum je als genredefinierender Prototyp angeführt – zumindest nicht in den Standardwerken zur *chick lit* (u.a. Ferriss/Young: *Chick Lit* [2006]; Peitz: *Chick Lit* [2010]) oder in den häufiger zitierten wissenschaftlichen (z.B. Baldick: »Chick Lit« [2015]) und populären (z.B. Wikipedia: »Chick lit« [22.7.2004]) Definitionen. Heike Mißler hingegen führt Marian Keyes neben Fielding und Bushnell als eine der »godmothers of the genre« an. Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 18.

2.2.2 Die Tode der *chick lit* und affirmative Tendenzen

Obgleich bereits 2004 erstmals der ›Tod‹ der *chick lit* verlautbart wurde, schien die Publikation der Anthologien *This Is Not Chick Lit* (2006) und *This Is Chick-Lit* (2007) eher für die nachhaltige, wenn auch kontroverse Präsenz des Genres/Labels zu sprechen (vgl. Kap. 2.1.1.2, S. 129f.).²⁴⁸ Und doch bekamen die angehenden Autorinnen Liz Fenton und Lisa Steinke, als sie sich zu dieser Zeit nach einem Verlag für ihr erstes Buch umsahen, wiederholt zu hören: »We really like your novel, but didn't you get the memo? Chick lit is dead!«²⁴⁹ Auf diese Behauptung reagierte das Autorinnenduo 2009 mit dem Launch ihrer Website *Chick Lit Is Not Dead*, die sie unter das Motto: »Two girls who believe that books with high fashion and happy endings never go out of style«,²⁵⁰ stellten. Die relativ hohen Besucher*innenzahlen – bis zu 25.000 im Monat – schienen ihnen zunächst Recht zu geben.²⁵¹ Ab dem Jahr 2011 häuften sich jedoch Schlagzeilen wie: »Have we fallen out of love with chick lit?«,²⁵² »The decline of chick lit«,²⁵³ »Is the chick-lit train running out of steam?«²⁵⁴ und »The death of chick lit?«,²⁵⁵ die das Ende der *chick lit* verkündeten. Die Verkaufszahlen waren rückläufig, laut *The Bookseller* »by more than 20 percent on their previous mass market publications over comparative sales periods«. ²⁵⁶ Dieser Einbruch betraf jedoch nicht nur die *chick lit*, sondern Printbücher generell; eine Entwicklung, die u.a. der zunehmenden Bedeutung des digitalen E-Buchmarktes zugeschrieben werden kann.²⁵⁷

Im *Chick-lit*-Eintrag in der Wikipedia wird gleich im ersten Absatz »the creation of imprints devoted entirely to chick lit«²⁵⁸ als Gradmesser für die Popularität des Genres

248 Danuta Kean verkündigte auf ihrem Blog bereits sehr früh den Tod der *chick lit*. Vgl. Danuta Kean: »The Rise of Raunch«. In: *danutakean.com* (18.7.2004), <https://web.archive.org/web/20070315172304/www.danutakean.com:80/blog/?p=15> [1.10.2021].

249 Liz Fenton zit. in Jennifer Coburn: »The decline of chick lit«. In: *The San Diego Union-Tribune* (11.2.2012), <https://web.archive.org/web/20201016123522/https://www.sandiegouniontribune.com/entertainment/books/sdut-the-decline-of-chick-lit-2012feb11-story.html> [1.10.2021].

250 O.A.: »Chick Lit Is Not Dead«. In: *chicklitisnotdead.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20090119234152/http://chicklitisnotdead.com/> [1.10.2021].

251 Vgl. Coburn: »The decline of chick lit« (2012).

252 Sherwin: »Have we fallen out of love with chick lit?« (2011).

253 Coburn: »The decline of chick lit« (2012).

254 O. A.: »Is the chick-lit train running out of steam?«. In: *independent.ie* (19.2.2012), <https://web.archive.org/web/20201017171321/https://www.independent.ie/entertainment/books/is-the-chick-lit-train-running-out-of-steam-26823168.html> [1.10.2021].

255 [A.C.]: »The death of chick lit?«. In: *The Economist* (6.3.2012), https://web.archive.org/web/20201017095639if_/https://www.economist.com/prospero/2012/03/06/the-death-of-chick-lit [1.10.2021].

256 Benedicte Page/Felicity Wood/Philip Stone: »Women's Brands Hard Hit by Downturn«. In: *The Bookseller* (23.9.2011), <https://web.archive.org/web/20160411223307/www.thebookseller.com/news/womens-brands-hard-hit-downturn> [1.10.2021].

257 Vgl. Ray Gustini: »Reports of Chick Lit's Death Are Greatly Exaggerated«. In: *The Atlantic* (27.9.2011), <https://web.archive.org/web/20201017121240/https://www.theatlantic.com/culture/archive/2011/09/reports-chick-lits-death-are-greatly-exaggerated/337423/> [1.10.2021].

258 Wikipedia: »Chick lit« (24.6.2019), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=903302685 [1.10.2021].

angeführt. Es scheint folglich nur konsequent, wenn die Autorin Jennifer Coburn das Verschwinden dieser Imprints als Zeichen für den Abstieg der *chick lit* interpretiert: »During the heyday of chick lit, *Simon & Schuster* introduced *Downtown Press*; *Harlequin* launched *Red Dress Ink*; and *Kensington Books* published chick-lit titles under its *Strapless* imprint. Today none of these imprints are around.«²⁵⁹ Ein Blick auf die Verlags-websites bestätigt diese Beobachtung (vgl. Tab. 13).

Tab. 13: *Chick-lit-Imprints, 2001-2011 (Stand: Okt. 2020)*

Verlage	Chick-lit-Imprints (Existenz von-bis)	erhältliche Titel (Publikations- jahre)	Verschlagwortung mit <i>chick lit</i> (Publikationsjahre)
Simon & Schuster	Downtown Press (2003-2010)	18 (2003-2010)	71 (2002-2021)
Harlequin	Red Dress Ink (2001/02-2011)	194 (2003-2014)	0
Kensington Books	Strapless (2004-2009)	1	47 (2007-2021)

Auf der Simon-&-Schuster-Website finden sich 2020 noch 18 Downtown-Press-Titel, die während der Jahre, in denen das Imprint aktiv war (2003-2010), publiziert wurden;²⁶⁰ eine einfache Schlagwortsuche nach *chick lit* ergibt jedoch 71 Treffer mit Titeln aus den Jahren 2002-2021, was zeigt, dass das Label bei Simon & Schuster nach wie vor in Verwendung war.²⁶¹ Greer Hendricks, Vizepräsidentin und Cheflektorin des zu Simon & Schuster gehörigen Imprints Atria Books, betonte in einem Interview, dass das Ende von Downtown Press im Jahr 2010 nicht automatisch das Ende der darunter publizierten Autor*innen bedeutete: »I think that publishers found that they don't have to have these types of dedicated imprints to reach the intended audience. [...] Many of the authors are still being published here at Simon & Schuster.«²⁶² Sowohl etablierte *Chick-lit*-Autorinnen wie Jodi Picoult und Jennifer Weiner als auch neuere Autorinnen wie die bereits erwähnten Betreiberinnen der Chicklitisnotdead-Website Liz Fenton und

259 Coburn: »The decline of chick lit« (2012). Bei den drei Imprints handelt es sich um besonders populäre und langlebige Beispiele. Für weitere Imprints vgl. Vnuk: »Collection Development »Chick Lit«« (2005).

260 Diese Ergebnisse beruhen auf einer Schlagwortsuche nach »Downtown Press« auf der Verlags-website. Vgl. o.A.: »Downtown Press«. In: *simonandschuster.com* [Schlagwortsuche am 26.10.2020], https://web.archive.org/web/20201026161755/https://www.simonandschuster.com/search/books/Imprint-Downtown-Press/_/N-1z13m5z/Ne-ph4 [1.10.2021].

261 Diese Ergebnisse beruhen auf einer Schlagwortsuche nach »chick lit« auf der Verlagswebsite. Vgl. o.A.: »chick lit«. In: *simonandschuster.com* [Schlagwortsuche am 26.10.2020], https://web.archive.org/web/20201026162347/https://www.simonandschuster.com/search/books/_/N-/Ntt-chick+lit?options%5Bsort%5D=RELEVANCE [1.10.2021].

262 Greer Hendricks zit. in Coburn: »The decline of chick lit« (2012).

Lisa Steinke wurden fortan bei der zu Simon & Schuster gehörigen Atria Publishing Group (vor allem Atria Books und Washington Square Press) veröffentlicht.²⁶³

Bei Harlequin wird Red Dress Ink (2001/2002²⁶⁴–2011) zwar auch nicht mehr als aktives Imprint geführt, über die Website konnten im Oktober 2020 jedoch noch 194 der darunter veröffentlichten Titel aus den Jahren 2003–2014 bezogen werden.²⁶⁵ Erschienen 2012 – im Jahr nach der offiziellen Auflösung des Imprints – noch zahlreiche Bücher unter Red Dress Ink, versiegte diese Zuordnung 2014 ganz.²⁶⁶ Ende 2015 war dann auch die weitgehend mit den unter Red Dress Ink veröffentlichten Titeln identische Literaturkategorie *chick lit* – »Fun, flirty and hip books for today's modern woman.«²⁶⁷ – Vergangenheit. Die damalige Red-Dress-Ink-Lektorin und Vizepräsidentin von Harlequin Margaret O'Neill Marbury wies jedoch darauf hin, dass die Auflösung des Imprints nicht mit der Einstellung von *chick lit* gleichzusetzen sei. Bereits im Jahr 2009 habe der Verlag damit begonnen, *Chick-lit*-Titel in das größere Imprint MIRA Books – »[t]he brightest stars in women's fiction«²⁶⁸ bzw. »the brightest stars in adult fiction«²⁶⁹ – zu integrieren.²⁷⁰ *Chick lit*, wenn auch zunächst unter dem allgemeineren Label *women's fiction* und in der Folge unter der nicht mehr geschlechtsmarkierten Bezeichnung *adult fiction* subsumiert, bildet dort nach wie vor ein starkes Segment, nur eben nicht mehr unter dem Label *chick lit* – die Schlagwortsuche ergab keinen Treffer mehr.²⁷¹

Kensington Books verschlagwortete 2020 zwar noch bzw. nach einer längeren Pause wieder mit *chick lit*, allerdings stärker Genre und Imprint übergreifend (u.a.

263 Vgl. o.A.: »Simon & Schuster Authors«. In: *simonandschuster.com* (o.D.), <https://www.simonandschuster.com/authors> [1.10.2021].

264 Laut *Romance-Wiki*-Eintrag wurde *Red Dress Ink* im November 2001 mit dem Titel *See Jane Date* von Melissa Senate gelauncht. Vgl. o.A.: »Red Dress Ink«. In: *romancewiki.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20160811043731/www.romancewiki.com/Red_Dress_Ink [1.10.2021]. Auf der Verlagswebsite von Harlequin findet sich die erste Nennung des Imprints hingegen erst im Januar 2002. Vgl. o.A.: »Red Dress Ink«. In: *eharlequin.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20020126180808/http://store.eharlequin.com/stores/harl/reddressinkBooks.jhtml> [1.10.2021].

265 Diese Ergebnisse beruhen auf einer Schlagwortsuche nach »Red Dress Ink« auf der Verlagswebsite. Vgl. o.A.: »Red Dress Ink«. In: *harlequin.com* [Schlagwortsuche am 17.10.2020], <https://web.archive.org/web/20201017075621/https://books.harlequin.com/search?w=%22red+dress+ink%22> [1.10.2021].

266 Vgl. ebd.

267 So lautete die Beschreibung der Literatur-Kategorie im Frühjahr 2015, bevor sie Ende desselben Jahres eingestellt wurde. Vgl. o.A.: »Chick Lit«. In: *harlequin.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20150319053154/www.harlequin.com/store.html?vcid=6> [1.10.2021].

268 So lautete die Beschreibung von MIRA im Frühjahr 2015: o.A.: »MIRA«. In: *harlequin.com* (o.D. [19.3.2015]), <https://web.archive.org/web/20150319055557/www.harlequin.com/store.html?cid=242> [1.10.2021].

269 So lautet die Beschreibung des MIRA-Imprints heute: o.A.: »MIRA«. In: *harlequin.com* (o.D. [18.9.2020]), <https://web.archive.org/web/20200918173051/https://www.harlequin.com/shop/brand/mira.html> [1.10.2021].

270 Vgl. Margaret O'Neill Marbury zit. in Coburn: »The decline of chick lit« (2012).

271 O.A.: »chick lit«. In: *harlequin.com* [Schlagwortsuche am 24.10.2020], https://web.archive.org/web/20201024091728if_/https://books.harlequin.com/search?w=%22chick+lit%22 [1.10.2021].

African American, Hispanic & Latino, Urban, Young Adult).²⁷² Das ehemalige verlagseigene *Chick-lit-Imprint* Strapless (2004-2009) wurde im Gegensatz zu jenen bei Simon & Schuster und Harlequin konsequent aus dem Webauftritt verbannt.²⁷³ Cheflektor John Scognamiglio hat sich zu dessen Verschwinden folgendermaßen geäußert: »We've pretty much stopped publishing chick lit. When chick-lit was at its most popular, there were too many books being published. At the same time, the ›Twilight‹ vampire phenomenon began, and anything paranormal became hot.«²⁷⁴ Dennoch führt der Verlag nach wie vor Imprints wie Zebra, die auf *women's fiction* und *romance* spezialisiert sind oder diese Genres zumindest mit abdecken (z.B. Dafina, Kensington Trade Paperback) und in denen auch Romane publiziert werden, die zuvor unter Strapless bzw. *chick lit* erschienen wären und mit Letzterem auch teilweise wieder verschlagwortet wurden.²⁷⁵

Neben den eigens der *chick lit* gewidmeten Verlagsmarken gingen im Jahr 2014/2015 auch die zwei populärsten Fanwebsites chicklit.co.uk und chicklitbooks.com offline und Fenton und Steinke benannten ihre programmatisch mit chicklitisnotdead betitelte Website in lizandlisa.com um.²⁷⁶ Es handelt sich bei diesen Onlinepräsenzen um vergleichsweise späte »Sterbedaten«, wobei die Tatsache, dass das Genre/Label von Seiten der Fans bzw. überzeugter Autorinnen länger am Leben erhalten wurde als von Seiten der Verlage, nicht überrascht. Insgesamt entsteht der Eindruck, dass es vielmehr das Label als das dahinterstehende kulturelle Phänomen war, das verschwand. Die Aussage von Marc Reichwein, dass »Etiketten, die gestern noch ein *branding* waren, [...] heute schon der Brandmarkung dienen [können],«²⁷⁷ scheint sich für die *chick lit* bestätigt zu haben, was jedoch nicht heißt, dass es das Produkt, das damit bezeichnet wurde, nicht mehr gibt:

Chick lit may have been marketed to death, and may no longer be as visible in bookshops and on best-seller lists. However, the sociocultural contexts which have brought about the rise of self-deprecating, ironic, funny, independent, and romantically challenged heroines have not fundamentally changed over the past ten to fifteen years since the heydays of the genre.²⁷⁸

272 Die Schlagwortsuche nach »chick lit« ergab am 1. Januar 2019 keine, im Oktober 2020 jedoch 47 Treffer. Vgl. o.A.: »chick lit«. In: *kensingtonbooks.com* [Schlagwortsuche am 24.10.2020], <https://web.archive.org/web/20201024094150/https://www.kensingtonbooks.com/search-results/?keyword=%22chick+lit%22> [1.10.2021].

273 Die Schlagwortsuche nach »Strapless« führt im Herbst 2020 nur mehr zu einem einzigen Titel, Joanne Skerretts *She Who Shops* (2012). Vgl. o.A.: »Strapless«. In: *kensingtonbooks.com* [Schlagwortsuche am 26.10.2020], <https://web.archive.org/web/20201026141531/https://www.kensingtonbooks.com/search-results/?keyword=Strapless> [1.10.2021].

274 John Scognamiglio zit. in Coburn: »The decline of chick lit« (2012).

275 Vgl. o.A.: »About our Imprints & Publishing Partners«. In: *kensingtonbooks.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017080325/https://www.kensingtonbooks.com/pages/imprints-publishing-partners/> [1.10.2021].

276 So lautet auch heute noch der Name bzw. die URL der Website: www.lizandlisa.com/ [1.10.2021].

277 Reichwein: »Diesseits und jenseits des Skandals« (2009), S. 96; Hervorhebung im Original.

278 Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 45.

Chick lit, die anfangs über Rezepte, Manuals und Genrekonfigurationen relativ eng definiert wurde, hatte sich über zahlreiche Subgenres und Variationen weiter- und über das einst mit ihr assoziierte Genre hinausentwickelt. Aus dem Subgenre der *romance* oder *women's fiction* wurde zunächst ein Label oder »catch-all term for much of women's fiction«²⁷⁹ und *nonfiction*. Das *Chick-lit*-Genre »has risen above the containment of the single-girl-in-the-city formula«,²⁸⁰ so Mißler, die nicht vom Tod, sondern vielmehr von einer Evolution der *chick lit* spricht; eine Sichtweise, die sich ganz ähnlich auch bei Rebecca Vnuk und Nanette Donohue findet. Sie sprechen zwar von einem Rückgang der *chick lit* seit den Mitt-2000er Jahren, nicht jedoch von ihrem Ende: »In some ways, it has really simply matured. The materialism and brand awareness that seemed so in trend in the 1990s were out of step with the more austere climate of post-9/11 America.«²⁸¹ Diese auf die Inhalte des Genres bezogene Entwicklung, die sich nach der großen Rezession im Jahr 2009 noch einmal zuspitzte und das Subgenre der stärker auf ökonomische Fragen eingehenden *recessionista lit* hervorbrachte,²⁸² lässt sich auch auf die Labelingpraxis umlegen. Wie die im Genre verhandelten Themen breiter – u.a. ernster bzw. weniger materialistisch – wurden, ersetzte die zwar »erwachsenere«, aber ebenso essentialistische Genrebezeichnung *women's fiction* zunehmend die infantilisierende *chick lit*, die sich u.a. aufgrund einer Übersättigung des Marktes, nicht als Synonym für zeitgenössische Unterhaltungsliteratur von, über und/oder für Frauen* durchsetzen konnte. Neben der Rückkehr zum Terminus *women's fiction* wird die Literatur von, über und/oder für Frauen* heute aber auch verstärkt in traditionelle, inhaltsbezogene Genres wie (*general*) *fiction* und *romance* eingegliedert.

Von den größeren Buchhandelsunternehmen in den USA wurde *chick lit* zum Abfragezeitpunkt Anfang des Jahres 2019 nur mehr bei Barnes & Noble als reguläre Literaturkategorie geführt (vgl. Tab. 14). Auf der Website der Hudson Booksellers fand sich *chick lit* zwar auch nach wie vor, jedoch nicht als eigenständige Subkategorie, sondern als eine Art informelle Sammelbezeichnung innerhalb der *Fiction*-Kategorie, die auf gleicher Ebene mit *Historical*, *Quirky* und *Book Clubs* stand. Insgesamt verwendeten sieben der elf hier näher unter die Lupe genommenen US-amerikanischen Buchhandelsunternehmen geschlechtstmarkierte Literaturklassifizierungen auf ihren Verkaufswebsites, wobei dies bis auf zwei Ausnahmen – die Kategorie *Men's Adventure* bei Alibris und *Half Price Books* – mit einer Markierung des weiblichen* Geschlechts gleichgesetzt werden konnte.

Im Vereinigten Königreich Großbritannien und Nordirland fand sich *chick lit* auf keiner einzigen Verkaufsplattform größerer Buchhandelsunternehmen mehr und auch geschlechtstmarkierte Literaturkategorien – *Contemporary Women/Men's Adventure* bei Alibris, *Lad Lit/Women Writers & Fiction* bei Amazon und *Women* bei WH Smith – konnten nur noch auf drei der acht analysierten Websites nachgewiesen werden, von

279 Vnuk/Donohue: *Women's Fiction* (2013), S. 113.

280 Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 45.

281 Ebd.

282 Heike Mißler schreibt in ihrer Analyse von Erica Kennedys *Chick-lit-Roman Feminista* (2009): »Since the 2007/2008 recession, many chick-lit narratives have taken up economic issues, blending the love plot with story lines about female entrepreneurial skills and/or the need to be creative in a post-recession job market.« Vgl. Mißler: »Neoliberal Fantasies« (2019), S. 141 (für weitere Beispiele von *recessionista lit* vgl. auch ebd., S. 147/Endnote 7).

denen zwei nicht nur eine Frauen^{*}-, sondern auch eine Männer^{*}-Kategorie führten (vgl. Tab. 15, S. 182).

In der Schlagwortsuche war *chick lit* sowohl auf den US-amerikanischen als auch auf den britischen Websites noch deutlich präsenter; insbesondere auf den Websites von Amazon waren immer noch zahlreiche Titel, und zwar sowohl ältere als auch neuere, mit *chick lit* getaggt (vgl. Tab. 14 und Tab. 15). Folglich wurden auch zu einem Zeitpunkt, als die *Chick-lit*-Kategorie als solche nicht mehr offiziell auf den Websites geführt wurde, noch Bücher damit verschlagwortet. Auf diese Weise kann einerseits der Brandmarkung des Labels ausgewichen, andererseits gleichzeitig das Orientierungsangebot für Kund*innen, die sich an den Terminus gewöhnt haben, aufrechterhalten werden. Die vor allem in Großbritannien vorherrschende Tendenz zu inhaltsbezogenen Klassifizierungen weist darauf hin, dass nicht mehr nur die *chick lit*, sondern das einseitige *gendering* am Literaturmarkt generell auf Ablehnung zu stoßen scheint.

Tab. 14: Geschlechts(un)markierte Klassifizierungen auf Websites US-amerikanischer Buchhandelsunternehmen (Stand: Jan. 2019)

Buchhandelsunternehmen ²⁸³	Klassifizierung ²⁸⁴	Verschlagwortung mit <i>chick lit</i> (Treffer)
alibris.com	<i>Fiction > Contemporary Women Men's Adventure</i>	317
amazon.com	<i>Books > Literature & Fiction > Women's [Literature &] Fiction > African American Contemporary Divorce Domestic Life Friendship Mothers & Children Single Women Sisters</i>	> 20.000

283 Die Auswahl orientiert sich an den in der Wikipedia angeführten Buchhandelsketten und Onlinebuchhändlern in den USA, wobei jene Unternehmen nicht miteinbezogen wurden, die ausschließlich mit gebrauchten Büchern handeln (wie Americana Exchange, Bookmans, Half.com) oder ausschließlich *nonfiction* in ihrem Sortiment führen (Follett's, Chegg.com). Weiters sind jene Buchhandlungen, die weder mit thematischen Klassifizierungen noch mit *chick lit* als Schlagwort arbeiten (Deseret Book, Joseph-Beth Booksellers), nicht angeführt. Vgl. Wikipedia: »List of Bookstore Chains« (13.11.2018), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_bookstore_chains&oldid=868665475 [1.10.2021]; »List of Online Booksellers« (18.12.2018), https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_online_booksellers&oldid=874368960 [1.10.2021].

284 Wenn auf der jeweiligen Website eine geschlechtsmarkierte Kategorie im Bereich Belletristik (*Literature and/or Fiction*) für Erwachsene vorhanden war, ist sie fett markiert; wenn keine geschlechtsmarkierte Kategorie vorhanden war oder jene geschlechtsmarkierte Kategorie, die vorhanden war, keine/kaum der *chick lit* vergleichbare Titel enthielt (z.B. die *Mystery-&-Detective*-Kategorie *Women Sleuths* bei Half Price Books), dann sind (zusätzlich) jene geschlechtsneutralen Kategorien angegeben, in denen Titel, die ansonsten auch der *chick lit* oder *women's fiction* zugerechnet werden, zu finden sind (z.B. *General Fiction*, *Contemporary Romance*).

Buchhandelsunternehmen ²⁸³	Klassifizierung ²⁸⁴	Verschlagwortung mit <i>chick lit</i> (Treffer)
barnesandnoble.com	<i>Fiction > Women's Fiction > Contemporary Women's Fiction – Other Between Friends Chick Lit Classics Families For Better, For Worse Glitz & Glamour Mothers & Mothering Romantic Relationships Self Realization Sense of Place Unquiet Minds Wonders & Horrors of Childhood Women around the World Women of a Certain Age Women vs. Society's Expectations Working Mothers</i>	140
booksamillion.com	<i>Fiction Romance</i>	103
booksinc.net	–	89
hpb.com (Half Price Books)	<i>General Fiction Men's Adventure Mystery & Detective > Women Sleuths Romance > Contemporary</i>	210
hudsonbooksellers.com	<i>Fiction > Contemporary Women [Chick Lit]²⁸⁵</i>	89
lifeway.com	<i>Books > Women (Christian Books for Women) eBooks > Women</i>	keine
powells.com	<i>Fiction and Poetry > Literature > Contemporary Women Authors</i>	43
schulerbooks.com	–	89
tatteredcover.com	–	89

285 »Chick Lit« steht in eckigen Klammern, da es sich nicht um eine reguläre Kategorie auf der Website, sondern um eine Art Sammelbegriff innerhalb der Kategorie *Fiction* (neben *Historical*, *Quirky* und *Book Clubs*) handelt.

Tab. 15: Geschlechts(un)markierte Klassifizierungen auf Websites britischer Buchhandelsunternehmen (Stand: Jan. 2019)

Buchhandelsunternehmen ²⁸⁶	Klassifizierung	Verschlagwortung mit <i>chick lit</i> (Treffer)
alibris.co.uk	<i>Fiction > Contemporary Women Men's Adventure</i>	317
amazon.co.uk	<i>Fiction > Lad Lit Women Writers & Fiction > Lesbian Short Stories Women's Literary Fiction Women's Popular Fiction</i>	> 40.000
blackwells.co.uk	<i>Fiction > Fiction: general & literary > Modern & contemporary fiction Contemporary lifestyle fiction Romance > Adult & contemporary romance etc.</i>	1.176
thebookpeople.co.uk	<i>Fiction > Contemporary Romance > Contemporary Romance etc.</i>	4
foyles.co.uk	<i>Fiction & Poetry > General & Literary Fiction Modern & contemporary fiction post c 1945 Romance etc.</i>	146
waterstones.com	<i>Fiction > Modern & Contemporary Fiction etc. Romance > Contemporary Romance Love Stories etc.</i>	48
whsmith.co.uk	<i>Fiction > Modern and Contemporary Fiction > Women</i>	112
theworks.co.uk	<i>Fiction Books > Contemporary Fiction Romance Books > Modern Romance</i>	14

In den letzten Jahren wurde der Sexismus im Literaturbetrieb wiederholt öffentlich kritisiert. Beispielsweise hatten sich zwei WH-Smith-Kundinnen 2011 öffentlichkeitswirksam über die dort vorgenommene Gruppierung einer bestimmten Art von Literatur unter dem *Women's-fiction*-Label beschwert: »It was very light, lots of pink fluffiness and there were no classic authors.«²⁸⁷ Sie machten zudem deutlich, dass sie

286 Die Auswahl orientiert sich an den in der Wikipedia angeführten Buchhandelsketten und Onlinebuchhändlern im Vereinigten Königreich Großbritannien und Nordirland. Jene Buchhandlungen, die weder mit thematischen Klassifizierungen noch mit *chick lit* als Schlagwort arbeiten (Daunt Books, Eason), sind nicht angeführt. Vgl. Wikipedia: »List of Bookstore Chains« (2018); »List of Online Booksellers« (2018).

287 Adam Lusher: »Bookshop Changes ›Women's Fiction‹ Label after Appeal from ›Sisterhood‹«. In: *The Telegraph* (3.9.2011), <https://web.archive.org/web/20201016154939/www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/8739104/Bookshop-changes-womens-fiction-label-after-appeal-from-sisterhood.html> [1.10.2021].

Literatur von, über und/oder für Frauen* nicht als »minority or niche area«²⁸⁸ wahrnehmen wollen und sich durch das herablassende Labeling beleidigt fühlen. Jackie Wing, die Verantwortliche für Belletristik und Kinderliteratur bei WH Smith, antwortete ihnen, dass *women's fiction* oft als Handelsbezeichnung für »chick-lit-type-authors«²⁸⁹ verwendet werde, räumte aber ein, dass die Bezeichnung wohl nicht ganz angemessen sei und ab sofort nicht mehr für die *Point of Sales* verwendet werde. Der Artikel über diesen Vorfall wurde online kommentiert, wobei heftigste, ablehnende Reaktionen die Regel waren. Die beiden Frauen* wurden als Lesben, Feministinnen der übelsten Sorte, als dumm, bemitleidenswert, dysfunktional, manipulativ u.v.m. bezeichnet. Ebenso beschimpft wurde diese Art von Literatur, die zu lesen angeblich ohnehin nur Frauen* dumm genug seien. Eine Leserin verweist in ihrem Kommentar unter dem online publizierten Artikel auf den Kern des Problems, der in den hitzigen Diskussionen zumeist untergegangen war:

I'm a feminist, and while I don't see this is [sic!] as a major issue, I do think these kind of labels are a symptom of wider problems, and imply that women only read certain types of novels. All other categories in book shops refer to the content of the book, not the type of person who should read them (apart from childrens fiction, which is surely based on a different reading ability) – why should this be this different?²⁹⁰

Die zwei hier angedeuteten Tendenzen, einerseits die Rückkehr zum ›Frauenliteratur‹-Label, andererseits die zunehmende Verwendung von ebenfalls traditionellen, jedoch inhalts- und nicht geschlechtsbezogenen Genrebezeichnungen, setzten sich in gewisser Weise auch in neueren Labelkreationen fort. Die Brandmarkung des *Chick-lit*-Labels, die teilweise mit einer generellen öffentlichen Verurteilung des geschlechtsspezifischen Literaturlabelings einherging, ist jedoch nicht unbedingt, wie Heike Mißler optimistisch prognostizierte, als Schritt in Richtung einer verantwortungsvolleren Benennungspraxis zu werten.²⁹¹ Zum einen kann sich *gender bias* auch hinter Literaturlabels wie *misery* und *grip lit* verbergen, die keine geschlechtliche Markierung im Wortlaut tragen (vgl. Kap. 2.2.2.1), zum anderen wurde die geschlechts(teil)markierte *clit lit* bereits als *Chick-lit*-Nachfolgerin ausgerufen (vgl. Kap. 2.2.2.2).

2.2.2.1 Indirekt geschlechtstmarkierte Labels: *misery* und *grip lit*

Bei der *misery* und *grip lit* handelt es sich um zwei zeitgenössische Literaturlabels, denen zwar keine geschlechtliche Markierung eingeschrieben ist – weder *misery* noch *grip* verweisen auf ein bestimmtes Geschlecht –, die aber beide in je unterschiedlichen Kontexten als Nachfolgelabels der *chick lit* ausgerufen wurden. Dadurch ist ihnen eine Geschlechtstmarkierung zuteilgeworden, die sich weniger direkt erschließt, über ihre Benennung, als vielmehr indirekt, über die Art und Weise, wie über sie geschrieben, wie sie definiert und vor allem auch bewertet wurden.

288 Ebd.

289 Ebd.

290 Amy Gillespie (Leser*innenkommentar) in ebd.

291 »If chick lit's death signifies that the publishing sector is going to drop a label that is widely perceived as derogatory and patronizing by men and women alike, this could be seen as a step towards a more enlightened genre labeling in the book market.« Mißler: *The Cultural Politics of Chick Lit* (2016), S. 14.

Chronologisch betrachtet ist die *misery lit* (auch *mis lit*, *misery memoirs*, *mis mems* oder *misery porn*) nicht jünger als die *chick lit*. Sie wird teilweise auf das (auto-)biographisch-historische Buch *Wild Swans* (1991) zurückgeführt, in dem Jung Chang über drei Generationen die Geschichte ihrer Familie in China erzählt, oder aber auf *Angela's Ashes* (1996), die Autobiographie des irisch-amerikanischen Autors Frank McCourt. Als Prototyp – vergleichbar mit *Bridget Jones's Diary* bei der *chick lit* – gilt allerdings Dave Pelzers *A Child Called »It«* (1995), nach dessen Vorbild zahlreiche *Misery-lit*-Titel gestaltet waren.²⁹² In aller Regel beginnt die autobiographische Erzählung in der Kindheit und handelt von physischer und/oder psychischer Gewalt, die eine erwachsene Vertrauensperson, oft ein Elternteil, auf ein Kind ausübt. Das Erlebte wird meistens in der ersten Person aus der Perspektive der Betroffenen erzählt und endet mit deren Flucht oder Erlösung – bei Pelzer sind es beispielsweise besorgte Lehrer, die »ihn« bzw. sein kindliches erzähltes Ich aus schwierigen Familienverhältnissen retten. Das von Ileana M. Wainwright gestaltete Buchcover von *A Child Called »It«*, auf dem ein kleiner, hilflos und verängstigt nach oben blickender Junge zu sehen ist, der von einer aus dem verfinsterten Wolkenhimmel kommenden Hand ans Kinn gefasst wird, dürfte die optische Gestaltung der *misery lit* wesentlich beeinflusst haben²⁹³: »White cover, swirly writing, big-eyed child. These are the visual clues that tell prospective buyers that they are going to be in their comfort (or discomfort) zone.«²⁹⁴

Das Label *misery lit* entstand ebenso wie *chick lit* erst einige Jahre nach den Produkten, die damit bezeichnet wurden, und lässt sich auf einen Artikel von Liz Bury zurückführen, der 2007 im *Bookseller*-Magazin erschienen ist.²⁹⁵ Es handelt sich nicht per se um ein Subgenre oder Label der »Frauenliteratur«, sondern vielmehr um eine Unterkategorie der Autobiographie; Frauen* – »perhaps unsurprisingly«,²⁹⁶ wie Bury anmerkt – und insbesondere junge Mütter werden aber als Hauptzielgruppe genannt. Dabei beruft sich Bury auf die Angaben der Random House Group, dass der Markt für *misery lit* zu 80 bis 90 % weiblich* sei, unabhängig vom Geschlecht der Autor*innen und Hauptcharaktere. Die Mehrheit der Käufer*innen von Harper Non-Fiction seien junge Mütter, die die Bücher in Supermärkten erwerben würden.²⁹⁷ Aber auch für traditionelle Buchhandlungen stellte *misery lit* eine lukrative Kategorie dar, die unter diversen Labels lief: Waterstones führte Ende 2006 ein *Painful-Lives*-Bücherregal ein, Borders folgte mit *Real Lives* und WH Smith mit *Tragic Life Stories*. Auf amazon.co.uk

292 Vgl. Esther Addley: »So Bad It's Good«. In: *The Guardian* (15.6.2007), <https://web.archive.org/web/20201017100136/https://www.theguardian.com/society/2007/jun/15/childrensservices.biography> [1.10.2021].

293 Vgl. Dave Pelzer: *A Child Called »It«*. Deerfield Beach: Health Communications 1995.

294 Peter Saxton zit. in Addley: »So Bad It's Good« (2007).

295 Folgende Autor*innen verweisen darauf, dass der Terminus vom *Bookseller*-Magazin (konkret in Liz Bury: »Tugging at Heart Strings«. In: *The Bookseller* (22.2.2007), <https://web.archive.org/web/20201016122809/https://www.thebookseller.com/feature/tugging-heart-strings> [1.10.2021]) geprägt worden sei: Brendan O'Neill: »Misery Lit...Read On«. In: *BBC News* (17.4.2007), https://web.archive.org/web/20201016165930/http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6563529.stm [1.10.2021]; Justyna Włodarczyk: *Ungrateful Daughters: Third Wave Feminist Writings*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2010, S. 151.

296 Bury: »Tugging at Heart Strings« (2007).

297 Vgl. ebd.

hieß die Kategorie zeitweise *True Endurance and Survival*²⁹⁸ und bei Harper Non-Fiction, dem führenden Verlag in diesem Genre, waren die Bücher als *Inspirational Memoirs* bekannt.²⁹⁹

Misery lit hat sich seit ihrer Entstehung verändert bzw. ausgeweitet, zum einen entstanden Subgenres wie die *celebrity misery memoir* (Bücher von berühmten Persönlichkeiten, die über ihre schwere Kindheit schreiben)³⁰⁰ oder die *pet misery memoir* (Bücher über Haustiere, die Menschen in schwierigen Lebensphasen geholfen haben),³⁰¹ zum anderen stellte sich immer öfter heraus, dass viele der Memoiren größtenteils oder gänzlich erfunden waren.³⁰² Dies sorgte zunächst dafür, dass das Ende des Trends ausgerufen wurde; auch die Verkaufszahlen waren rückläufig.³⁰³ Das Label erwies sich jedoch als adaptionsfähig und überschritt zunehmend die Grenze zum fiktionalen Buchsegment. Vor allem in der Kinder- und Jugendliteratur (u.a. als *sick lit*³⁰⁴) und in der ›Frauenliteratur‹ konnte die fiktive *misery lit* Fuß fassen. Im *New-York-Times*-Blog *Idea of the Day* präsentierte Tom Kuntz 2010 unter der Headline »Woe is Women's Lit« statt einer Idee folgende Fragen: »Is women's fiction plagued by ›misery lit‹, obsessed with bereavement, child abuse and rape? Or ›chick lit‹, obsessed with Prada handbags and landing the perfect catch? Or is it torn between the two?«³⁰⁵ Auf das provokante Statement hin, dass ›Frauenliteratur‹ offenbar nur aus zwei populären, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Blogbeitrags bereits wieder im Absteigen begriffenen

298 Vgl. Marc Sinclair: »The Strange Art of Misery Lit«. In: *Creative Review* (23.4.2008), <https://web.archive.org/web/20150318231254/www.creativereview.co.uk/cr-blog/2008/april/the-strange-art-of-misery-lit> [1.10.2021].

299 Vgl. Addley: »So Bad It's Good« (2007).

300 Ein Beispiel, das Addley anführt, ist die Autobiographie *Unbeaten: The Story of My Brutal Childhood* (2006). Auf der gebundenen Ausgabe wurde zunächst noch ein Foto der aus der britischen Fernsehshow *How Clean Is Your House?* bekannten Autorin Kim Woodburn abgebildet. Die noch im selben Jahr publizierte Taschenbuchausgabe folgte jedoch schon den für die *misery lit* geltenden Coverkonventionen: sepiagetöntes Kinderfoto und handschriftlicher Titel. Vgl. ebd.

301 Frühe Beispiele wären John Grogans *Marley and Me* (2005), in dem der Journalist über seine Erfahrungen mit seinem Labrador Marley schreibt, Vicki Myrons *Dewey The Small-Town Library Cat Who Touched the World* (2008) über eine Bibliotheksfundkatze oder Allen und Sandra Partons *Endal: How One Extraordinary Dog Brought a Family Back from the Brink* (2009). Für weitere Beispiele und eine Beschreibung des Genres vgl. Tim Walker: »Animal Crackers: The Rise of Pet Memoirs«. In: *Independent* (2.3.2009), <https://web.archive.org/web/20110415193827/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/animal-crackers-the-rise-of-pet-memoirs-1634979.html> [1.10.2021].

302 Das betrifft bspw. Kathy O'Beirnes *Kathy's Story: A Childhood Hell Inside the Magdalene Laundries* (2005) oder Constance Briscoes *Ugly* (2006).

303 Vgl. Ed West: »Mis Lit: Is this the End for the Misery Memoir?«. In: *The Telegraph* (5.3.2008), <https://web.archive.org/web/20200520134618/www.telegraph.co.uk/news/features/3635834/Mis-lit-Is-this-the-end-for-the-misery-memoir.html> [1.10.2021]; Alison Flood: »Is this the End of Misery Memoirs?«. In: *The Guardian* (20.11.2008), <https://web.archive.org/web/20201016131123/https://www.theguardian.com/books/booksblog/2008/nov/20/misery-memoirs-constance-briscoe> [1.10.2021].

304 Vgl. Tilman Spreckelsen: »Krankheit und Tod als Lieblingsthema«. In: *faz.net* (4.7.2014), <https://web.archive.org/web/20180406131220/www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/schmerz/sick-lit-krankheit-in-der-neuen-jugendliteratur-13012470.html> [1.10.2021].

305 Tom Kuntz: »Woe Is Women's Lit«. In: *Idea of the Day* [Blog der *New York Times*] (18.3.2010), <https://web.archive.org/web/20200217204545/http://ideas.blogs.nytimes.com/2010/03/18/woe-is-womens-lit/> [1.10.2021].

Genres bestehe, folgt die Beobachtung, dass eine Ablösung der *chick lit* durch die sogenannte *misery lit* stattfindet³⁰⁶ – eine Feststellung, die drei Jahre später auch in den *Genreflecting Guide to Popular Reading Interests* Eingang gefunden hatte. Darin wird die *misery lit* unter der weniger verfänglichen Bezeichnung *issue-driven novels* (»heavy books about heavy issues«³⁰⁷) als Subgenre der *women's fiction* und Nachfolgegenre der *chick lit* angeführt und Jodi Picoult, deren Romane ebenso unter dem *Chick-lit*-Label vermarktet wurden, als prototypische Autorin genannt. Kuntz bezog sich in seinem abschätzigen Statement über die *misery lit* als neuesten Trend der »Frauenliteratur« auf eine Bemerkung Daisy Goodwins, der ehemaligen Vorsitzenden des *Orange Prize for Women's Fiction*, die sich über die hohe Zahl an eingereichten Opfer- und Trauernarrativen beschwerte.³⁰⁸ Dafür, dass Schriftstellerinnen zunehmend schwermütige Geschichten publizierten, wurde auch das Marketingphänomen *chick lit* verantwortlich gemacht. Zu lange hätten Verleger*innen sämtliche zeitgenössischen, humorvollen Bücher von Frauen* als *chick lit* vermarktet oder besser gesagt: »verheizt«. Um in Zeiten des Todes bzw. der Brandmarkung der *chick lit* wieder ernst genommen zu werden, schreibe Frau* nun sicherheitshalber über Ernsthaftes, Tragisches, Trauriges – kurz: über Dinge, die keine Stilettos und Cocktailgläser auf dem Cover erlauben und die niemand per se als oberflächlich abzutun wagt.³⁰⁹ Die *Idea of the Day* der *New York Times* und die Reaktion der *Orange-Prize*-Vorsitzenden zeigen jedoch, dass ein ernstes Thema nicht unweigerlich dazu führt, dass die darüber schreibenden Autorinnen ernster genommen werden. Das Label *misery lit* wurde ebenso wie *chick lit* zur Abwertung der Literatur von, über und/oder für Frauen* herangezogen; zwei Extrempole – entweder zu mitleiderregend und deprimierend oder aber zu oberflächlich und sinnentleert –, zwischen denen es Tom Kuntz zufolge nichts zu geben scheint. Diese Debatte bzw. die dadurch erfolgende Verknüpfung von Genre und Gender kann als Aktualisierung einer langen Praxis der Abwertung von »Frauenliteratur« gelesen werden.³¹⁰

Ein weiteres Beispiel dafür stellt die im Gegensatz zur *misery lit* noch relativ junge *grip lit* (auch *chick noir*, *domestic noir*, *suburban noir*) dar, die mit dem Roman *Gone Girl* (2012) der US-amerikanischen Autorin Gillian Flynn angesetzt wird.³¹¹ Zuerst war allerdings von *domestic noir* die Rede; eine Krimi-Subgenrebezeichnung, die 2013 von der Autorin Julia Crouch in ihrem Blog vorgeschlagen wurde:

306 Vgl. ebd.

307 Vnuk: »Women's Fiction« (2013), S. 257.

308 Vgl. Arifa Akbar: »Spare me the Misery Lit, says Orange Prize Judge«. In: *Independent* (17.3.2010), <https://web.archive.org/web/20201016120213/www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/spare-me-the-misery-lit-says-orange-prize-judge-1922360.html> [1.10.2021].

309 Vgl. Jessica Duchon: »Chicklit is Sexist«. In: *Standpoint* (17.3.2010), <https://web.archive.org/web/20180516111922/http://standpointmag.co.uk/node/2811> [1.10.2021].

310 Vgl. Harding: »Women's Fiction« (2010).

311 Claire Coughlan: »Grip Lit: The Tense New Genre where Crime meets Passion«. In: *Independent* (6.6.2016), <https://web.archive.org/web/20201016124124/www.independent.ie/entertainment/books/grip-lit-the-tense-new-genre-where-crime-meets-passion-34771022.html> [1.10.2021]; Sarah Oliver: »Forget Chick-Lit, Read »Grip-Lit!«. In: *Mail Online* (25.6.2016), <https://web.archive.org/web/20160626134011/www.dailymail.co.uk/home/event/article-3656383/Grip-lit-s-emotional-motivation-manipulation-internal-suspense-Forget-chick-lit-novels-women-REALLY-want-like-grip-lit.html> [1.10.2021]; Paula Hawkins' Roman *The Girl on the Train* (2015) gilt als britisches Pendant.

In a nutshell, *Domestic Noir* takes place primarily in homes and workplaces, concerns itself largely (but not exclusively) with the female experience, is based around relationships and takes as its base a broadly feminist view that the domestic sphere is a challenging and sometimes dangerous prospect for its inhabitants.³¹²

Domestic noir wurde von einigen Autorinnen wie Rebecca Whitney und Luana Lewis positiv aufgenommen und für ihr eigenes Schreiben verwendet – ganz im Gegensatz zur verlegerischen Subgenrekreation der *chick noir*: »The label, also viewed as offensive and degrading by many, caused some upset and debate. The word ›chick‹ inevitably implies female; or synonym for ›not to be taken seriously.‹«³¹³ Es gab auch Versuche, die Frauen*-Krimisubgenres weiter zu differenzieren, beispielsweise schlug die Autorin AJ Waines die Trias *suburban noir*, *chick noir* und *domestic noir* vor, wobei Ersteres eine räumliche Eingrenzung auf Krimis darstellt, die in der Vorstadt spielen, und die beiden Letzteren sich vornehmlich durch den Schreibstil unterscheiden: Der *chick noir* wird, ähnlich wie der *chick lit*, ein »chatty prose style«³¹⁴ nachgesagt, während der *domestic noir* im Gegensatz zu diesem »easy-reading, clichéd territory«³¹⁵ ein gewisser literarischer Anspruch zuerkannt wird. Die Grenzen sind jedoch fließend, weshalb die Termini eher als Synonyme und nicht für unterschiedliche Subgenres in Umlauf waren. Mit *chick noir*, die meist ebenso wie *grip lit* mit Flynns *Gone Girl* (2012) angesetzt wird, war jedenfalls offiziell, vor allem auch terminologisch, die Brücke zur *chick lit* geschlagen. Sich 2016 in Zeitungsartikeln häufende Aussagen wie: »You've heard of ›chick lit. Now there's ›grip lit‹«,³¹⁶ »Step aside Chick Lit – there's a new kid elbowing its way on to the bookshelves«³¹⁷ oder »Forget chick-lit, the novels women REALLY want are more like ›grip-lit!‹«,³¹⁸ suggerierten, dass dieses neue Genre – eine Abkürzung für *gripping psychological thriller* – die *chick lit* abgelöst hatte: »Whereas Chick Lit was a one-size-fits-all label affixed to books written by women which tended to be about relationships and finding your happily ever after, Grip Lit seems to lift the curtain on what happens when it all goes horribly wrong.«³¹⁹ Das Fehlen jener humorvollen Leichtigkeit, die für *chick lit* kennzeichnend war/ist, wird auch optisch durch die dunkel gehaltene und nicht gendermarkierte Covergestaltung unterstrichen – *Gone Girl* ist beispielsweise bis auf einige weiße ›Kratzer‹ am linken Buchrand und den rötli-

312 Julia Crouch: »Genre Bender«. In: [juliacrouch.co.uk](https://web.archive.org/web/2020101711732/http://juliacrouch.co.uk/blog/genre-bender) (25.8.2013), <https://web.archive.org/web/2020101711732/http://juliacrouch.co.uk/blog/genre-bender> [1.10.2021].

313 Luana Lewis: »Trends in Crime Fiction: From Psychological Thrillers to Domestic Noir«. In: *London Writers' Club* (27.6.2014), <https://web.archive.org/web/20201016152440/http://londonwritersclub.com/2014/06/trends-in-crime-fiction-from-psychological-thrillers-to-domestic-noir/> [1.10.2021].

314 AJ Waines: »Suburban, Domestic and Chick-Noir – New Genres in Psychological Thrillers«. In: *awaines.blogspot.com* [Blog] (19.8.2014), <https://web.archive.org/web/20180703163737/http://awaines.blogspot.com/2014/08/suburban-domestic-and-chick-noir-new.html> [1.10.2021].

315 Lewis: »Trends in Crime Fiction« (2014).

316 Tracy Mumford: »Explaining the Latest Literary Trend: ›Grip Lit‹«. In: *MPR News* (31.5.2016), <https://web.archive.org/web/20201016163824/https://www.mprnews.org/story/2016/05/31/books-what-is-grip-lit> [1.10.2021].

317 Coughlan: »Grip Lit« (2016).

318 Oliver: »Forget Chick-Lit, Read ›Grip-Lit!‹« (2016).

319 Coughlan: »Grip Lit« (2016).

chen Autorinnennamen und Titel ganz in Schwarz gehalten.³²⁰ Es fließt ein zentrales Merkmal der zuvor sehr erfolgreichen *misery lit* – die häusliche Sphäre als Tatort – ein, wobei die Konstellation der Frau* als Opfer relativiert wird: »[F]emale characters [are] more likely to be the star of the story than the long-suffering love interest or the body in the shallow grave, as can be the case in conventional crime fiction.«³²¹ Die Einbringung und Kombination von feministischen Inhalten, Sexualität und Selbstreflexion – Themen, die Protagonistinnen der *grip lit* beschäftigen – werden als unkonventionelle Weiterentwicklung des Kriminalromans verstanden.³²² Der *grip lit* wurde zwar feministisches, jedoch kaum intersektionales Potenzial nachgesagt, und ein kontinuierlich geäußelter inhaltlicher Kritikpunkt bezog sich auf die fehlende Diversität: »How about a heroine that isn't white and living in the US? How about a same-sex marriage with dark suburban secrets?«³²³

Ähnlich wie bei der *chick lit* wurde auch der Verdacht geäußert, dass weniger diese Art der Krimiliteratur als vielmehr das Label dafür neu sei. Daphne du Mauriers *Rebecca* (1938), PD James' *Innocent Blood* (1980) oder Barbara Vines (Ps. v. Ruth Rendell) *A Dark-Adapted Eye* (1986) wurden schließlich veröffentlicht,³²⁴ lange bevor Marian Keyes – selbst *Chick-lit*-Autorin der ersten Stunde – im Jahr 2015 über Twitter das *Grip-lit*-Label ausrief.³²⁵ Es lässt sich jedoch nicht leugnen, dass psychologische Thriller in den letzten Jahren sehr erfolgreich waren. Die Kategorie *crime, thriller and adventure* kam beispielsweise im Jahr 2015 in Großbritannien mit 25 Millionen verkauften Büchern auf annähernd 29 % Marktanteil, was sie zur zweitbeliebtesten Kategorie gleich hinter *general & literary fiction* (41 % Marktanteil) machte.³²⁶ Es verwundert daher wenig, dass auch in dieser boomenden Kategorie ein eigenes geschlechtsspezifisches Label kreiert wurde. Kommerziell erfolgreiche Literatur von, über und mehrheitlich auch für Frau-

320 Vgl. Gillian Flynn: *Gone Girl*. London: Weidenfeld & Nicolson 2012. Für weitere Beispiele von Buchcovers vgl. o.A.: »Popular Grip Lit Books«. In: *goodreads.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201017075136/https://www.goodreads.com/shelf/show/grip-lit> [1.10.2021].

321 Ebd.

322 Vgl. Alexandra Heminsley: »Grip-Lit, and how the Women in Crime Fiction got Interesting«. In: *The Pool* (29.1.2016), <https://web.archive.org/web/20190203125227/https://www.the-pool.com/arts-culture/books/2016/4/grip-lit-and-how-the-women-in-crime-fiction-got-interesting> [1.10.2021].

323 Amy Heydenrych: »Griplit – The Biggest Literary Trend to Watch out for in 2016«. In: *bookish.co.za* (26.1.2016), <https://web.archive.org/web/20160727174808/www.bookish.co.za/> [1.10.2021]; für Kritik an der fehlenden Diversität des neuen Genres vgl. auch Farhana Shaikh: »Where's the Diversity in Grip-Lit?«. In: *The Asian Writer* (4.3.2016), <https://web.archive.org/web/20180201161105/http://theasianwriter.co.uk/2016/03/wheres-the-diversity-in-grip-lit/> [1.10.2021].

324 Vgl. Sophie Hannah: »Grip-lit? Psychological Thrillers were around long before Gone Girl«. In: *The Guardian* (29.1.2016), <https://web.archive.org/web/20201017122126/https://www.theguardian.com/books/2016/jan/29/psychological-thrillers-grip-lit> [1.10.2021].

325 Vgl. folgende drei Tweets [inzwischen gelöscht/offline]: Marian Keyes: »Its the GRIPPIEST of ALL the Grip-Lit I've been reading. [...]«. In: *twitter.com* (24.2.2015), <https://twitter.com/mariankeyes/status/570194791503413248>; »Grip-lit, < Sez she. >Bring me more! [...]«. In: *twitter.com* (13.4.2015), <https://twitter.com/mariankeyes/status/587584474680008704>; »I >coined< the term >Grip-Lit! [...]«. In: *twitter.com* (29.5.2015), <https://twitter.com/mariankeyes/status/604394357890912256> [alle 26.8.2019].

326 Vgl. Alison Flood: »Harry Potter's Female Readers now Driving the Boom in >Grip Lit«. In: *The Guardian* (17.3.2016), <https://web.archive.org/web/20201016131219/https://www.theguardian.com/books/2016/mar/17/harry-potters-female-readers-now-driving-the-boom-in-grip-lit> [1.10.2021].

en* wird schließlich seit nunmehr über zwei Jahrzehnten – von *chick lit* bis *grip lit* – wortwörtlich abgekürzt und dadurch auch im übertragenen Sinne zu einem »archaic and belittling literary term for commercial female stories«^{327, 328}.

2.2.2.2 Direkt geschlechtsmarkierte Labels: *clit lit(s)*

Im Gegensatz zur *misery* und *grip lit* trägt die *clit lit* (auch *clit literature*) mit der Klitoris eine eindeutige Geschlechts-(teil-)markierung im Namen, was sie, terminologisch betrachtet, als das der *chick lit* am nächsten stehende Label ausweist. Parallel dazu war auch vom »Rise of Raunch« bzw. von *raunch lit* die Rede: »Texte, die jüngst aus weiblicher Perspektive einen extrem freizügigen Umgang mit Sexualität schildern und damit Sexualität, bereits in *chick lit* kein unwichtiges Thema, in den Mittelpunkt ihrer Geschichten von zwischengeschlechtlichen und gleichgeschlechtlichen Beziehungen stellen.«³²⁹ Diese indirekte Geschlechtsmarkierung, die das weibliche* Geschlecht nicht wortwörtlich, sondern über die Assoziation mit Pejorativa – eine freizügige Darstellung von Sexualität bei Frauen* ist *raunchy*, d.h. schlüpfrißig, vulgär, dreckig – abruft, ist zunehmend durch die direkte Geschlechtsmarkierung in *clit lit* ersetzt worden. Im vorhergehenden Kapitel fand die *clit lit* bereits als eines der weniger subversiven Subgenres der *chick lit* Erwähnung (vgl. Kap. 2.2.1, S. 151), weil sie deren ursprünglicher Genrekonfiguration nicht entgegenläuft, sondern vielmehr das immer schon präsenste Thema der Sexualität stärker betont. *Clit lit* wurde jedoch bereits früh nicht nur als Subgenre, sondern auch als Nachfolgerin der *chick lit* ausgerufen. »Chick lit is dead: long live clit lit«,³³⁰ hieß es in einem Blogbeitrag von Danuta Kean aus dem Jahr 2004. Die Unterscheidung zwischen einem *Clit-lit*-Subgenre und einem *Clit-lit*-Nachfolgegenre ist keine rein formelle, sondern weist auch darauf hin, dass unter demselben Label mindestens zwei unterschiedliche Phänomene kursierten. Diese zeichneten sich zwar beide durch eine freizügige Darstellung von Sexualität aus, gingen aber in deren Ausgestaltung wie auch im Zweck, den sie damit verfolgten, erheblich auseinander (vgl. CL 38).

Das erste, einem Subgenre näher stehende *Clit-lit*-Phänomen umfasst erotische Literatur im Stil der *Fifty-Shades-of-Grey*-Trilogie (2011-2012) von E. L. James. Die geradezu konträr ausfallenden Definitionen – von »[t]rash novels [...] written by, for and about self-centred women looking for men to stimulate their vaginas and to sponge

327 Heydenrych: »Griplit« (2016).

328 Ähnlich wie bei den Vorgängerlabels wurde auch an der *grip lit* bald das »lazy genre stereotyping« kritisiert. Vgl. Tara Sparling: »Had Enough Grip-Lit? 20 New Book Genres To Make You Sound Cool«. In: *tarasparlingwrites.com* [Blog] (9.6.2016), <https://web.archive.org/web/20171222031349/https://tarasparlingwrites.com/2016/06/09/had-enough-grip-lit-20-new-book-genres-to-make-you-sound-cool/> [1.10.2021]. Vgl. auch Emma Cueto: »Here's Why Millennial Women Are Driving Book Sales«. In: *Bustle* (21.3.2016), <https://web.archive.org/web/20210304071742/https://www.bustle.com/articles/149127-millennial-women-are-driving-book-sales-and-harry-potter-has-something-to-do-with-it> [1.10.2021].

329 Paul: »Feminist Chicks?« (2007), S. 71.

330 Kean: »The Rise of Raunch« (2004).

money off»³³¹ bis hin zu »good quality erotica for women«³³² – erinnern an die anfänglich entweder äußerst positiven oder aber gänzlich negativen Bewertungen der *chick lit* und damit an die große Kluft zwischen Fans und Kritiker*innen (vgl. Kap. 2.1.2.1). Den Definitionen, so unterschiedlich sie in ihrer Wertschätzung der *clit lit* ausfielen, war jedoch ebenso wie im Falle der *chick lit* gemeinsam, dass sie das Genre als dezidiert weiblich* beschrieben: meist von und über, immer jedoch für Frauen*. Diesen Eindruck bestätigt auch das *Popular-Clit-Lit-Books*-Regal auf Goodreads, in dem sich hauptsächlich Romane von Autorinnen finden, die um die erotischen Erlebnisse ihrer Protagonistinnen kreisen und die auch größtenteils von weiblichen* Leserinnen kommentiert werden.³³³ Die Liste wird von der *Fifty-Shades*-Trilogie angeführt, sowohl wortwörtlich – Band 1 bis 3 besetzen die ersten und damit sichtbarsten Plätze – als auch thematisch, da das Gros der Romane einem ähnlichen Muster folgt: Frau* wird von Mann* sexuell »erweckt« bzw. mit neuen, sexuellen Praktiken wie BDSM vertraut gemacht. Neben den Klappentexten verweisen darauf die teils sehr expliziten Titel wie *Accidental Slave* (2009) oder *Wallbanger* (2012) und auch die Buchcovers, auf denen häufig sexualisierte Szenen wie ein angedeuteter Geschlechtsakt, halbnackte, zumeist passive Frauen*- und aktive Männer*körper zu sehen sind. Dass diese relativ homogene Masse gegen Ende des Jahres 2018 durch die Auflistung von feministischen faktualen wie auch fiktionalen Titeln, Klassikern ebenso wie neueren Werken, durchbrochen zu werden begann, scheint auf einen Resignifikationsversuch von *clit lit* hinzudeuten³³⁴ – eine Um- oder Neudeutung, die als Kritik an der bis dato auf Goodreads vorherrschenden Verwendungsweise gelesen werden kann, laut der *clit lit* romantische Pornos von, über und für Frauen* bezeichnet, in denen es insbesondere um »die Lust

331 [Maeve Bitchy]: »clit lit«. In: *Urban Dictionary* (24.5.2008), <https://web.archive.org/web/20201017133540/https://www.urbandictionary.com/define.php?term=clit+lit> [1.10.2021].

332 Tom Dalzell/Terry Victor: »Clit Lit; Cliterature«. In: Dies. (Hg.): *The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*. 2. Aufl. London/New York: Routledge 2015, S. 175.

333 Auf Goodreads gibt sich kein*e Autor*in der unter *clit lit* gelisteten Titel offen als Mann* zu erkennen. Es wird jedoch bspw. spekuliert, dass sich hinter dem Pseudonym Sylvain Reynard (z.B. *Florentine Series*, *Gabriels Inferno*) ein Mann* verbirgt. Vgl. [Donna H]: »Who is Sylvain Reynard?«. In: *Girl Who Reads* (2.12.2013), <https://web.archive.org/web/20170113051659/www.girl-who-reads.com/2013/12/who-is-sylvain-reynard.html> [1.10.2021]. Auch die kommentierenden User*innen scheinen ihren Benutzer*innennamen zufolge überwiegend Frauen* zu sein. Wie ich an anderer Stelle jedoch bereits verdeutlicht habe, muss die Tatsache, »[d]ass Männer *Clit lit* deutlich seltener als Frauen auf *Social Reading*-Plattformen kommentieren, [...] nicht heißen, dass sie diese ebenso selten lesen; außerdem steht es allen registrierten Leser_innen auf *goodreads* frei, sich unter einem beliebigen Benutzer_innennamen zu registrieren und so ihre Geschlechtsidentität zu verbergen« (CL 38f.; Hervorhebung im Original).

334 Bspw. fanden sich zwischenzeitlich im Regal Klassiker wie Simone de Beauvoirs *The Second Sex* (1949), Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* (1985) und Judith Butlers *Gender Trouble* (1990) wie auch verschiedene Texte Kimberlé Crenshaws zur Intersektionalität, aber auch aktuelle feministische Titel wie Caitlin Morans *How to Be a Woman* (2011) und Roxane Gays *Bad Feminist* (2014). Die Diversifizierung des Regals muss sich in den letzten Monaten des Jahres 2018 zugetragen haben. Bei einer Abfrage im Oktober 2018 waren noch keine feministischen Titel im *Popular-Clit-Lit-Books*-Regal aufgelistet. Das Internet Archive hat das *Clit-lit*-Regal auf Goodreads im Oktober 2014 archiviert – diese Bestandsaufnahme gibt einen guten Überblick auf die ursprüngliche Zusammensetzung. Vgl. o.A.: »Popular Clit Lit Books«. In: *goodreads.com* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20141019212121/https://www.goodreads.com/shelf/show/clit-lit> [1.10.2021].

an der weiblichen Unterwerfung³³⁵ geht. Solch eine Kritik ist nicht neu, sondern begleitet den (nicht auf Literatur beschränkten) *Raunch*-Trend von Anfang an. So brachte bereits Ariel Levy in *Female Chauvinist Pigs* (2005) die neue, weibliche* Vulgärkultur mit der postfeministischen Tendenz in Verbindung, »Selbstobjektivierung und das Nachahmen misogynen Verhaltensmuster als Emanzipationsbeweise zu inszenieren« (CL 40):

This new raunch culture didn't mark the death of feminism, they told me; it was the evidence that the feminist project had already been achieved. [...] If Male Chauvinist Pigs were men who regarded women as pieces of meat, we would outdo them and be Female Chauvinist Pigs: women who make sex objects of other women and of ourselves.³³⁶

Levys Kritik richtet sich nicht per se gegen erotisch-pornographische Kunst von, über und für Frauen*. Diese kann schließlich Lust bereiten, als Ratgeber fungieren – Eva Illouz spricht in Bezug auf *Fifty Shades* von einer »Erotik der Selbsthilfe«³³⁷ – und damit auch Ermächtigungspotenzial besitzen. Als problematisch wird vielmehr die Art und Weise angesehen, auf die solch ein Lustgewinn erfolgt: in sehr vielen Romanen durch eine devote, passive Haltung seitens der Frauen*, denen ein dominanter, aktiver Mann* gegenübersteht, der ihnen zeigt, was sie wirklich wollen und wie sie es bekommen (vgl. CL 38–41).

Dass Erotik auch anders artikuliert werden kann, zeigt die zweite, ebenfalls sehr präzise Verwendungsweise von *clit lit* für Literatur von, über und für Frauen*, »in der sexuelle Freizügigkeit mit einer offen feministischen Haltung und dem Durchbrechen von Tabus, mit denen der weibliche Körper belegt ist, einhergeht« (CL 41). Texte wie die autobiographischen, um Gruppensex kreisenden Aufzeichnungen *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001), *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire* (2003), in denen ein 15-jähriges Mädchen Tagebuch über ihre sexuellen Erlebnisse führt, oder der Roman *Brass* (2004), der aus dem Leben einer mit Drogen und Sex experimentierenden Collegestudentin erzählt, gelten als Vorläuferinnen.³³⁸ Sexualität wird »im Plural«, d.h. »jenseits einer monogamen heterosexuellen Dauerpartnerschaft«, gedacht und »die Verwirklichung unterschiedlicher »sexstyles«³³⁹ erprobt. Letzteres trifft zwar auch auf viele *Clit-lit*-Romane im Stil von *Fifty Shades* zu, allerdings steht darin häufig eine romantisch verklärte, von Männern* angeregte und gelenkte Suche nach sexueller Selbstoptimierung im Mittelpunkt; eine Suche, die in jener *clit lit*, die sich besser als Nachfolgerin denn als Subgenre der *chick lit* beschreiben lässt, »als Illusion und Falle entlarvt« (CL 43) wird. Ebenso entlarvt wird das »dominante Bild eines glatten, perfekten und kontrollierbaren weiblichen Körpers« (CL 44), wobei, wie Annette Peitz

335 Tobias Becker: »Happy End«. In: *Kulturspiegel* 7 (2012), S. 16–19, hier S. 18, <https://web.archive.org/web/20180128222958/www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-86519339.html> [1.10.2021].

336 Ariel Levy: *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture*. New York et al.: Free Press 2005, S. 3f.

337 Eva Illouz: *Die neue Liebesordnung. Frauen, Männer und Shades of Grey*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 70.

338 Vgl. Thomas Lindemann: »Sie schreiben, wollen Sex und sind wütend«. In: *welt.de* (22.1.2009), <https://web.archive.org/web/20201016153028/www.welt.de/kultur/article3064465/Sie-schreiben-wollen-Sex-und-sind-wuetend.html> [1.10.2021]; Peitz: *Chick Lit* (2010), S. 223.

339 Paul: »Feminist Chicks?« (2007), S. 71.

in ihrer Analyse von Charlotte Roches Roman *Feuchtgebiete* (2008) ausführt, die Ergänzung »um den Ekelfaktor«³⁴⁰ eine wesentliche Rolle spiele. Der Spaß am Ekel stelle den markantesten Unterschied zu bereits dagewesener Sexliteratur dar. Neben Roche, die im deutschsprachigen Raum wohl jene Autorin ist, welche diese Art der *clit lit* am idealtypischsten repräsentiert, führt Thomas Lindemann Edy Poppys (Ps. v. Ragnhild Moe) *Anatomi. Monotoni* (2005), Maria Svelands *Bitterfittan* (2007) und Rebecca Martins *Frühling und so* (2008) als weitere Beispiele für »eine zweite Welle des ambitionierten Frauenromans nach den Siebzigern«³⁴¹ an. Diese neue »Frauenliteratur« lässt sich ihm zufolge weniger als pornographisch denn als kulturkritisch beschreiben, da nicht einzig sexuelle Lust, sondern Wut über die immer noch vorherrschende Doppelmoral und die fehlende Gleichberechtigung in Liebe, Sexualität und Mutterschaft sie antreibe. Ein Beispiel dafür, wie Verlage diese Literatur dennoch »in eine wohlfeile Erotik-Ecke [drängen], die dem brisanten Thema seinen Stachel nimmt«,³⁴² stellt die Covergestaltung der deutschen Edition von Poppys *Anatomi. Monotoni* dar: Eine nackte Brust, auf der nasse Haare kleben, in Schwarz-Weiß (vgl. Abb. 6b, S. 193) ersetzte das auf dem Original abgedruckte Foto der Autorin, das zeigt, wie sie in verrenkter Rückenansicht nackt eine Treppe hinunterkriecht (vgl. Abb. 6a). Unter dem deutschen Titel *Die Hände des Cellisten* (2007) – Hände, die sich die Leser*innen wohl auf der auf dem Cover abgebildeten Brust vorstellen sollen – steht *Erotischer Roman*. Gegen dieses vom Goldmann-Verlag verharmloste Buchcover hat die Autorin mittels einer Kunstaussstellung im Osloer Litteraturhuset protestiert, in der 40 Künstler*innen alternative Coverentwürfe vorstellten. Moe zufolge weckt das deutsche Cover falsche Erwartungen: »[D]as bedeutet doch, dass man damit nach Hause geht und sich einen runterholt. Das kann das Buch nicht einlösen.«³⁴³ Dass derselbe Titel, *Die Hände des Cellisten*, für eine 2015 erschienene E-Book-Sammlung erotischer »Lese-Quickies«³⁴⁴ von Nora Loy verwendet wurde, in denen es um »Eiskrem, Dildos [und] Wackelpudding«³⁴⁵ geht, wirkt wie ein ironischer Kommentar zu Moes Statement. Die Männerhände, welche sich die deutschsprachigen Leser*innen von Moes Roman noch auf der Brust vorstellen sollten (vgl. Abb. 6b), befinden sich auf dem Cover von Loys gleichnamigem Buch auf dem Gesäß der in Unterwäsche abgebildeten – kopflosen – Frau* (vgl. Abb. 6c).

340 Peitz: *Chick Lit* (2010), S. 223.

341 Lindemann: »Sie schreiben, wollen Sex und sind wütend« (2009).

342 Ebd.

343 Ragnhild Moe zit. in Thomas Lindemann: »Verlag ändert Buchcover: Autorin empört über sexuellen Kitsch«. In: *welt.de* (14.11.2007), <https://web.archive.org/web/20201016152739/https://www.welt.de/kultur/article1363360/Autorin-empuert-ueber-sexuellen-Kitsch.html> [1.10.2021].

344 O.A.: »Die Hände des Cellisten: Sexy Stories. Kindle Ausgabe. Von Nora Loy«. In: *amazon.de* (o.D.), <https://web.archive.org/web/20201024082822/https://www.amazon.de/Die-H%C3%A4nde-Cellisten-Sexy-Stories-ebook/dp/B017YUZ5DK> [1.10.2021].

345 Ebd.

Abb. 6: Covers *clit lit*a | Edy Poppy: *Anatomi. Monotoni.* Kopenhagen: Gyldendal 2005b | Ragnhild Moe: *Die Hände des Cellisten.* Erotischer Roman. Aus dem Norweg. übers. v. Günther Frauenlob u. Maïke Dörries. München: Goldmann 2007c | Nora Loy: *Die Hände des Cellisten.* Erotische Kurzgeschichten. Auenwald: 26|books 2015

Innerhalb der anglophonen Medienlandschaft kommt Lena Dunham eine ähnliche Stellung zu wie Charlotte Roche im deutschsprachigen und Moe und Sveland im skandinavischen Raum. Hadley Freeman rief in ihrer Besprechung von *Not That Kind of Girl* (2014), Dunhams Autobiographie, *clit lit* als neuen Literaturtrend aus:

Where once misery memoirs were the vogue in the publishing world, now it is books by young women writing about what is usually described as »all their flaws«, which means everything that happens in their vaginas, from masturbation to menstruation, from sex to cystitis. Clit lit, I guess.³⁴⁶

Als elaborierteste *Clit-lit*-Autorin wird zunächst die Britin Caitlin Moran genannt, deren feministische Autobiographie *How to Be a Woman* (2011) ein Bestseller war; zwei Jahre später folgte ihr erster semi-autobiographischer Roman *How to Build a Girl* (2014). Da Moran in der US-amerikanischen Verlagswerbung als »the UK's answer to [...] Lena Dunham«³⁴⁷ bezeichnet wird, verwundert es nicht, dass Freeman sie als Überleitung einsetzt und damit auch gleich verdeutlicht, dass – zumindest, was die *clit lit* betrifft – eher Dunham die Antwort auf Moran darstellt als umgekehrt. Dunhams großer Be-

346 Hadley Freeman: »Not That Kind of Girl review – Lena Dunham exposes all, again«. In: *The Guardian* (30.9.2014), <https://web.archive.org/web/20190504070951/https://www.theguardian.com/books/2014/sep/30/not-that-kind-of-girl-lena-dunham-review-memoir> [1.10.2021].

347 Dieser Vergleich, der auf der Website des Verlags Harper Collins gleich im ersten Satz der Buchbeschreibung angeführt wird, ist der Zeitschrift *Marie Claire* zuzuschreiben. Vgl. o.A.: »How to Build a Girl. A Novel. By Caitlin Moran«. In: *harpercollins.com* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024092458if_/https://www.harpercollins.com/products/how-to-build-a-girl-caitlin-moran?variant=32205652426786 [1.10.2021].

kanntheitsgrad rührt weniger von ihrer Autobiographie als von ihrer Tätigkeit als Drehbuchautorin, Hauptdarstellerin, Produzentin und Regisseurin der HBO-Serie *Girls* (2012-2017) her. Die Figurenkonstellation – vier junge, weiße, privilegierte Frauen* in New York – erinnert an *Sex and the City*. Im Gegensatz zu Carrie, Charlotte, Miranda und Samantha, die mit Anfang bis Ende 30 einigermaßen fest im Leben oder jedenfalls in ihren Karrieren standen, müssen sich Hannah, Jessa, Marnie und Shoshanna, alle in ihren Mittzwanzigern und in der Phase zwischen Studienende und Berufseinstieg, erst ein selbstbestimmtes Leben abseits der finanziellen Fürsorge ihrer Eltern aufbauen. Auch der für das US-amerikanische Fernsehen offene Umgang mit Sexualität ist den beiden Serien gemein, allerdings kann sich *Girls*, über zehn Jahre später, bereits wesentlich mehr Authentizität und Explizitheit erlauben: Die sehr oft nackt gezeigten Körper der Schauspieler*innen entsprechen nicht immer (ganz) dem konventionellen Schönheitsideal,³⁴⁸ die Sexszenen sind selten glamourös, und es wird über Abtreibung, Menstruation und sexuell übertragbare Krankheiten gesprochen. Neben Beziehungsfragen stehen auch Themen im Fokus wie die Schwierigkeit, als Universitätsabsolvent*in in New York City einen bezahlten Job und eine leistbare Wohnung zu finden. Tim Walker beschreibt die Serie als »anti-Sex and the City«³⁴⁹ und kürt Dunham zur Sprecherin der nächsten Generation – eine Deutung, die ihm im Piloten von *Girls*, in dem Hannah Horvath sich als »the [...] or at least a voice of a generation«³⁵⁰ beschreibt, quasi vorgelegt wurde. Diese Generationenfrage begegnet auch in der Vermarktung von Dunhams Autobiographie *Not That Kind of Girl*. So leitet der Fischer-Verlag die Inhaltsangabe der deutschen Übersetzung mit der Frage ein: »Was tun als junge Frau von heute, die lieber Stoffschuhe als Manolos trägt und nicht nach dem einen Prinzen sucht?«³⁵¹ Der Vergleich mit der Schuhmarke Manolo Blahnik, die durch die Serie *Sex and the City* eine erhebliche Bekanntheitssteigerung erfuhr, legt eine ähnliche Genealogie für den Bereich der Literatur nahe. Wenn es auf der Website des Fischer-Verlags weiter heißt, Lena Dunham erzähle »hemmungslos persönlich, angstfrei und komisch aus ihrem Leben« und bringe so »das Lebensgefühl einer neuen Generation Frauen auf den Punkt«, ³⁵² liegt die Folgerung nahe, dass es sich bei jener alten Generation, von der hier abgegrenzt werden soll, eben auch um jene der von *Sex and the City* repräsentierten *chick lit* handelt. Insofern kann die *clit lit* nicht nur als Nachfolgerin der *misery lit* – wie Hadley Freeman in ihrer Rezension andeutete –,

348 Gerade Lena Dunham, die in *Girls* Hannah Horvath spielt, wurde aufgrund ihrer zahlreichen Nacktszenen wiederholt mit beleidigenden, diskriminierenden Reaktionen ihren Körper betreffend (*body shaming*) konfrontiert. Vgl. Rachel Krantz: »Enough About Lena Dunham's Ass!«. In: *Daily Beast* (15.1.2013), <https://web.archive.org/web/20201024175419/https://www.thedailybeast.com/enough-about-lena-dunhams-ass> [1.10.2021].

349 Tim Walker: »Lena Dunham: Could she be the voice of a generation?«. In: *Independent* (6.10.2012), <https://web.archive.org/web/20200717120705/www.independent.co.uk/news/people/profiles/lena-dunham-could-she-be-the-voice-of-a-generation-8200071.html> [1.10.2021].

350 Hannah Horvath beschreibt sich ihren Eltern im Opiumrausch folgendermaßen: »I don't want to freak you out, but I think that I may be the voice of my generation – or at least a voice of a generation.« Lena Dunham (R/D): »Pilot«. In: *Girls* 1/1. USA: HBO 2012. DVD, 23:43-23:53 Min.

351 O.A.: »Not That Kind of Girl. Was ich im Leben so gelernt habe«. In: *fischerverlage.de* (o.D.), https://web.archive.org/web/20201024085009if_/https://www.fischerverlage.de/buch/lena-dunham-not-that-kind-of-girl-9783596198047 [1.10.2021].

352 Ebd.

sondern auch als Folgelabel der *chick lit* betrachtet werden, »die als literarischer Ausdruck der dritten Welle bzw. des Postfeminismus in die jüngste Literaturgeschichte einging« (CL 43). Moran und Dunham gelten hingegen als Vertreterinnen einer vierten Welle, die »dem ostentativen Materialismus und den relativ traditionellen Geschlechterrollen« (ebd.) der *chick culture* der 1990er und frühen 2000er Jahre ein neues feministisches und/oder (post-?)postfeministisches³⁵³ Selbstbewusstsein entgegensetzen. Dies zeigt sich in den filmischen und literarischen Kreationen einerseits durch einen sogenannten witzigen Feminismus – Humor, der nicht, wie es in der *chick lit* noch oft der Fall war, auf Kosten des Feminismus, sondern vielmehr mit diesem einhergeht³⁵⁴ –, andererseits durch explizite Beschreibungen weiblicher* Körpervorgänge von Menstruation über Masturbation, Geschlechtskrankheiten und sexuellen Praktiken bis hin zu sexualisierter Gewalt – all das, was Freeman in ihrer Rezension etwas abschätzig mit »all their flaws«³⁵⁵ kommentierte. Diese vermeintlichen Makel haben sich sprachlich in der Abkürzung »TMI [too much information]« manifestiert, »usually implying disgust or disapproval in response to a disclosure of an excessively personal or graphic nature« (OED). Jener Ekelfaktor, den Peitz in ihrer Analyse von Roches *Feuchtgebieten* als progressives, kulturkritisches Element der *clit lit* hervorgehoben hat und mit dem eine immer noch vorherrschende Doppelmoral in Frage gestellt und Tabus durchbrochen werden, wird hier im negativen Sinne einer zu privaten, mit Leser*innen ungefragt geteilten Information verwendet – »zu persönlich, zu intim und letztlich auch zu banal, um von einem literarischen und/oder feministischen Standpunkt aus von Interesse zu sein; im Falle von Bestsellern außerdem zu kommerziell.« (CL 45) Die eigentliche Problematik dieses Vorwurfs des *oversharing*, dem *Clit-lit*-Autorinnen immer wieder ausgesetzt sind, besteht Dunham zufolge darin, dass er immer nur Frauen* gegenüber geäußert wird:

The term »oversharing« is so complicated because I do think that it's really gendered. I think when men share their experiences, it's bravery and when women share their experiences, it's some sort of – people are like, »TMI.« Too much information has always been my least favorite phrase because what exactly constitutes too much information? It seems like it has a lot to do with who is giving you the information, and I feel as though there's some sense that society trivializes female experiences. And so when you share them, they aren't considered as vital as their male counterparts' [experiences] and that's something that I've always roundly rejected.³⁵⁶

353 Gill spricht sich in ihrem Artikel »Post-postfeminism?« dagegen aus, solche neuen Feminismen von älteren Begrifflichkeiten wie dem Postfeminismus abzukoppeln, da sie vielmehr auf den damit bezeichneten widersprüchlichen kulturellen Moment – in manchen Belangen feministisch-progressiv, in anderen wiederum konservativ-regressiv – rekurrieren als diesen ersetzen und obsolet machen. Vgl. Rosalind Gill: »Post-postfeminism? New Feminist Visibilities in Postfeminist Times«. In: *Feminist Media Studies* 16/4 (2016), S. 610–630, hier S. 625f. <https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1193293>.

354 Vgl. Gina Kershaw: »Funny Feminism...Is This The Fourth Wave?«. In: *mookychick.co.uk* (3.9.2014), <https://web.archive.org/web/20201016145556/www.mookychick.co.uk/feminism/uk-feminism/funny-feminism-is-this-the-fourth-wave.php> [1.10.2021].

355 Freeman: »Not That Kind of Girl review« (2014).

356 Terry Gross/Lena Dunham: »Lena Dunham On Sex, Oversharing And Writing About Lost Girls« [Interview]. In: *Fresh Air* [Radioshow auf NPR] (29.4.2014), <https://web.archive.org/web/20201015210315/>

Diese Kritik am TMI-Vorwurf trifft in gewisser Weise auf sämtliche bereits besprochenen Labels zu, mit denen die Literatur von, über und/oder für Frauen* belegt wurde und immer noch wird: Wo *chick lit* als zu oberflächlich und *misery lit* als zu larmoyant galt, bietet *clit lit* vielen Kritiker*innen schlichtweg *too much information*. Dieser relativ flexible, die sogenannte Frauenliteratur begleitende Diskriminierungsdiskurs zieht sich durch verschiedenste Paratexte, wobei die sexistische und auf ein bloßes *lit* hin pejorativ-verkürzte Labelingpraxis und die oft damit einhergehende visuelle Vermarktung besonders offenkundig sind. Mit den *Oversharing*- wie auch den Oberflächlichkeits- und Larmoyanzvorwürfen geht letztlich auch jene Auffassung – laut Sofia Quintero vielmehr eine selbsterfüllende Prophezeiung – einher, dass kulturelle Produkte, zumal wenn sie von Frauen* verfasst sind, nicht gleichzeitig profitabel und bedeutend sein können.³⁵⁷ Wenn ein Roman als leichte Sommerlektüre, *chick* oder *clit lit* vermarktet wird, ist ein gewisses Zielpublikum bereits vorprogrammiert und ein anderes abgeschreckt. Die Wahrscheinlichkeit der Besprechung in prestigeträchtigen Rezensionsorganen ist ungleich geringer. Die Fähigkeit, Quantität und Qualität bzw. ökonomischen und ideellen Erfolg gleichzeitig zu bedienen, wird vor allem dann in Frage gestellt, wenn in Geschichten marginalisierte Erfahrungen reflektiert und in den Mittelpunkt gestellt werden – insbesondere wenn sie dabei die vermeintlich beste und jedenfalls dominante »Meistererzählung« (*master narrative*) herausfordern: »We have had plenty of stories by cis het white men that have been commercially successful and sociopolitically meaningful; they are allowed to do that because the assumption is that their stories are universal.«³⁵⁸ Weicht eine Komponente, wie die sexuelle Orientierung, *race*/Ethnizität oder Gender, von dieser universell gedachten Norm ab, stellt sich sehr schnell die Frage nach der Zuordenbarkeit. Während bei der prototypischen *chick lit*, die meist heterosexuelle weiße Frauen* der (oberen) Mittelschicht porträtiert, nur eine dieser Komponenten (Autorin statt Autor) herausfällt und bei der *clit lit* gelegentlich zwei – z.B. lesbische Erfahrungen in *Not that Kind of Girl* oder das Aufwachsen als Arbeiter*innenkind in *How to Be a Woman* –, kommt es bei der *ethnic chick lit* regulär zu Überschneidungen (nichtweiße Autorin statt weißer Autor) und somit zu einer Unterordnung innerhalb der ohnehin schon vorurteilsbelasteten »Frauenliteratur«-Genres. Anstatt dieses exkludierende Subhierarchisierungsschema auf einer strukturellen Ebene, beispielsweise im Hinblick auf die fehlende Gleichberechtigung und Diversität in bestimmten gesellschaftlichen und professionellen Kreisen, zu hinterfragen, wird die Konformität von Genres wie *chick* oder *clit lit* oft den Autorinnen zur Last gelegt. Problematischer als die (deswegen natürlich nicht unproblematische) Tendenz heterosexueller, weißer, relativ wohlhabender Frauen* über heterosexuelle, weiße, relativ wohlhabende Frauen* zu schreiben, scheint jedoch, dass von ihnen erwartet wird, mit ihren Texten für alle Frauen* zu sprechen bzw. die Stimme einer Generation zu sein. Genau solch eine Erwartungshaltung wird schließlich auch mit Labels wie »Frauenliteratur«, *chick* oder *clit lit* (re-)produziert (vgl. CL 48). Ist von der neuen »Frauenliteratur« für die neue Generation Frauen* die Rede, wird dadurch »ein tatsächlich existierendes weites Spektrum an weiblicher Kunstproduktion und -erfahrung« verneint »oder

www.npr.org/2014/09/29/352276798/lena-dunham-on-sex-oversharing-and-writing-about-lost-girls [1.10.2021].

357 Vgl. Sofia Quintero zit. in Hurt: »Interview with Sofia Quintero« (2019), S. 208.

358 Ebd.

jedenfalls weitgehend unsichtbar« (CL 49) gemacht. Für dieses homogene Bild zeitgenössischer Literatur von und über Frauen* zeichnen jedoch nicht nur Autorinnen, sondern auch die Verlage, die sie (nicht) veröffentlichen und/oder auf eine bestimmte Weise vermarkten, sowie die Kritiker*innen und Wissenschaftler*innen, die (nicht) über sie schreiben, verantwortlich. Innerhalb des Frauenliteraturdiskurses stellt der Fokus auf Entwicklungen in Nordamerika und Europa, im Falle der *chick lit* insbesondere den anglo-amerikanischen Raum, sicher eine der gravierendsten Leerstellen dar; ein Defizit, das hier bisher – mit Ausnahme der Thematisierung des vermeintlichen Subgenres der *ethnic chick lit* – weitgehend reproduziert wurde. Während sich auch die *ethnic chick lit* auf Titel konzentriert, die in englischer Sprache verfasst und im anglo-amerikanischen Raum, meist in den USA, veröffentlicht wurden, wird im Folgenden über jene immer noch dominante Perspektive hinausgegangen, die das Studium von nichtanglophoner, nichtweißer bzw. nichtwestlicher/nördlicher Literatur an den Rand der *Chick-lit*-Forschung relegiert. Dieses Unterfangen dient auch dazu, jene oft angesprochene, aber innerhalb der *Chick-lit*-Forschung bis dato nicht eingehend untersuchte Globalisierung des Genres nachvollziehbarer zu machen.

