

Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügung

BAND 7

ANJA SCHWANHÄUSSER
MORITZ EGE
JULIAN SCHMITZBERGER (HRSG.)

Mädchen* Fantasien

Zur Politik und Poetik
des Mädchenhaften

WAXMANN

Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügung

herausgegeben von der
Kommission Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügung
in der Deutschen Gesellschaft für Empirische
Kulturwissenschaft (DGEKW)

Band 7

Anja Schwanhäußer, Moritz Ege,
Julian Schmitzberger (Hrsg.)

Mädchen*fantasien

Zur Politik und Poetik
des Mädchenhaften



Waxmann 2024
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügung, Band 7

ISSN 2511-8897

Print-ISBN 978-3-8309-4860-5

E-Book-ISBN 978-3-8309-9860-0

<https://doi.org/10.31244/9783830998600>

Waxmann Verlag GmbH, 2024
Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Mario Moths, Marl, nach einem Plakat von
Vera Nowottne und Anne-Christin Plate
Satz: MTS. Satz & Layout, Münster

Dieses E-Book steht open access unter der CC-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
(Namensnennung, nicht kommerziell, keine Bearbeitung) zur Verfügung.



Diese Lizenz gilt nur für das Originalmaterial. Alle gekennzeichneten
Fremdinhalte (z.B. Abbildungen, Fotos, Zitate etc.) sind von der CC-Lizenz
ausgenommen und für deren Wiederverwendung ist es ggf. erforderlich,
weitere Nutzungsgenehmigungen beim jeweiligen Rechteinhaber einzuholen.

Inhalt

Mädchen*fantasien Zur Einleitung	7
<i>Anja Schwanhäußler & Moritz Ege</i>	

I. Thick Descriptions & Subcultures

Sind Pferdemädchen Pop? Fragen an eine kulturelle Figur	31
<i>Anja Schwanhäußler</i>	

Fortgehlogbücher einer Katze Zur spielerischen Poetik des Nachtlebens	49
<i>Julian Schmitzberger</i>	

Skingirls Mode und Politik in gewaltorientierten rechten Subkulturen um 1990	71
<i>Stefan Wellgraf</i>	

„Revolution Grrrl Style Now“ Gender- und Stilpraxen von Mädchen und jungen Frauen der deutschen Riot Grrrl Subkultur zwischen 1990–2000	87
<i>Levke Rehders</i>	

Beyoncé: Category Bad Bitch Eine zeitdiagnostische Plattenkritik über <i>Renaissance</i> (2022) und den Impact einer Pop-Ikone zwischen der Kommodifizierung und Ehrung Schwarzer queerer Communitys	107
<i>Dominique Haensell</i>	

II. Girl Fictions

Queering Girls Mädchen*fantasien von und in Coming-of-Age-Serien	115
<i>Christine Lötscher</i>	

Girls und Panzer Wie impotent ist Niedlichkeit?	129
<i>Annekathrin Kohout</i>	

„C'est vrai, mais différent“
Die Comicreihe *Esthers Tagebücher* zwischen biografischem und
fiktionalem Erzählen 143
Malte Völk

„Just another girl lining up to die“
Feministische Aneignungen im Film *Ladies and Gentleman,*
The Fabulous Stains (1982) 159
Diana Weis

Das enthusiastische Mädchen
Käthchen von Heilbronn trifft Britney Spears 173
Nicola Behrmann

III. Girl-Medien

Schöne Mädchen*
Emanzipatorisches Schönheitshandeln und die *BRAVO GiRL!* 191
Birke Sturm

„Fit moms are the hot new Instagram celebrities“
Momfluencerinnen und ihre mädchenhaften Juvenalisierungspraktiken 207
Petra Schmidt & Stella Kuklinski

„Perfectly Imperfect“
Statement-Shirts genderpolitisch betrachtet 225
Anna Marchini Camia

IV. Girl-Medien

Roundtable
Mädchenhafte Academia 249
Elisabeth Bronfen, Marcy Goldberg, Christine Lötscher & Anja Schwanhäußner

Not a girl?
Mädchen*fantasien und ihr transformatives Potenzial 261
Helen Ahner

Autor*innen 273

Mädchen*fantasien

Zur Einleitung

Anja Schwanhäußer & Moritz Ege

Starke, wütende, süße, fiese Mädchen, *good girls* und *bad girls*, *fat girls* und *sad girls*, *waif* und Wildfang, Tomboy und Nesthäkchen, *geek girls* und Superheldinnen, diverse *girls* of color* mit intersektionaler Agenda und deutsche *Mädels* mit blonden Zöpfen, Mädchen mit Basecap und mit Kopftuch, *girls*, *grrrls*, *gurls*, Rebellinnen mit Pfeil und Bogen, *Heidis Mädchen*, Mädchen-Cyborgs, Pferd mädchen, total natürliche Mädchen und Mädchen, die sich gerade nicht über das biologische Geschlecht bestimmen; nicht zuletzt die Spielzeugpuppe Barbie, deren Verfilmung durch die Regisseurin Greta Gerwig dazu führte, dass das ikonische Mädchen* zum meistdiskutierten Popkulturphänomen des Jahres 2023 wurde, dessen emanzipatorisches Potenzial vielfach befragt, glorifiziert, leidenschaftlich abgestritten und belächelt wurde.

Das Plastikmädchen als umstrittene Feministin – das ist nur die jüngste Inkarnation und vorläufiger Höhepunkt der aktuellen Konjunktur von Mädchen*figuren in der Populärkultur. Gerade in den letzten Jahren sind die *Stärkung* von Mädchen*, die Schaffung positiver Identifikationsmöglichkeiten und die Abkehr von althergebracht-patriarchalen Normen zu besonders prominenten Zielen von progressiver Kulturproduktion und -politik avanciert. Junge Frauen steigern mit ihrer Kritik die Sensibilität gegenüber sexistischer (und anderer) Diskriminierung. Prominente Botschafter*innen gegen Klimawandel, Krieg, Flucht und Vertreibung, für den Tierschutz und für Mädchenrechte sind, wie vielfach kommentiert, derzeit oft Mädchen*. *Black Lives Matter* begann in den USA als eine von jungen Frauen geführte Bewegung. In den sozialen Medien gehen Pop und Politik ohnehin ineinander über: Aktivismus organisiert sich über die entsprechenden digitalen Netzwerke und Mädchen* partizipieren und artikulieren sich auf diesem Weg; nicht wenige Influencer*innen verkörpern das, was Konservative dann als „woke“ denunzieren; mädchengeprägte *fandoms* gehen in Politaktionen über. Der zeitgenössische Feminismus tritt auch und gerade als junger, populärer Netzfeminismus an die Öffentlichkeit. Anders gesagt: In einer Zeit, in der die *alten, weißen Männer* als politisch-moralische Antifigur der Gegenwartskultur(-Kritik) fungieren, verspricht *das Mädchen** vielfach (wieder?) eine bessere, gerechtere, jugendlichere, und vielleicht auch sinnlichere Welt – der die Zukunft gehören könnte. Jenseits der Frage, ob Barbie nun eine Feministin ist, steht jedenfalls fest: Die Pop(ulär)kultur macht vielfältige Mädchen*figuren sichtbar. Anders gesagt: Sie speist Mädchen*fantasien – und sie speist sich aus ihnen.

Aber dieses Wort wirft auch eine ganze Reihe von Fragen auf. Spielt das Wort auf Fantasien an, die andere – in erster Linie womöglich Männer – von Mädchen* haben? Geht es um Fantasien, die Mädchen* hegen, von sich selbst und der Welt, und damit auch um kollektive Fantasien, die sich durch Mädchen*kulturen ziehen? Oder um eine möglicherweise besonders enge Verbindung zwischen dem Mädchen*sein und dem Fantasieren, wie dies immer wieder behauptet wurde? Wie (sublimiert) sexuell sind wessen Fantasien und was heißt das? Und noch grundlegender: Was sind überhaupt Mädchen*? Wann fängt wer an, ein Mädchen* zu sein, und wann ist damit Schluss? Wer darf, wer muss, wer kann Mädchen* sein?

Das Cover dieses Sammelbands (zugleich das Konferenzplakat) steht symbolisch für die Fluidität von *Fantasien von* und *Fantasien über*. Es verströmt, wie wir finden, stereotyp-kindliche Mädchen*haftigkeit und wurde von der Berliner Schülerin Vera Nowottne – in Kooperation mit der Künstlerin Anne-Christin Plate – auf der Grundlage des Calls for Papers und der Vortragsliste gestaltet. Aus unserer Sicht haben sie mit dem Plakat noch einmal die Frage aufgeworfen, wer welche Fantasien von Mädchenhaftigkeit projiziert und lebt – und inwieweit sich dies überhaupt je sinnvoll unterscheiden lässt. Zu sagen, dass es sich bei solchen Ästhetiken um Zitate von Mädchenhaftigkeit handelt, hilft da vielleicht gar nicht so viel weiter. Der Glitzer (auf den Tagungspostern) bleibt trotzdem haften.

Auf einer kulturalistischen Ebene schließen sich weitere Fragen an. Was besagt es, dass heutige Gesellschaften sich offenbar gerne durch Mädchen* und als Mädchen* repräsentieren, zumindest in manchen Kontexten – woraufhin nicht selten Wellen des misogynen, antifeministischen Backlashs folgen? Wofür stehen Mädchen*fantasien, was erzählen sie uns über den gegenwärtigen Moment und über die Geschichte, die der Geschlechter, der Populärkultur, vielleicht auch der ‚großen‘ Politik? Wir wären keine Kulturwissenschaftler*innen, wenn wir eindeutige, alle Kontexte transzendierende Antworten auf solche Fragen geben wollten. Stattdessen führt dieser Band unterschiedliche Annäherungen an den Themen- und Fragenkomplex zusammen. Die Beiträge gehen der Frage nach, wie kulturelle Figurierungen des Mädchenseins in gesellschaftliche Konjunkturen verstrickt sind und wie sie diese prägen. Und sie wollen Gelegenheit zum Nachdenken darüber bieten, wie sich kulturwissenschaftliche Begriffe, Gegenstandsbestimmungen und Methoden verändern müssen, um Mädchen* im Kontext von Forschungen über populäre Unterhaltung und Vergnügung nach eigenen Maßstäben zu verstehen und zu beschreiben. Der Band geht auf die siebte Tagung der *Kommission Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügung* (KPUV) in der *Deutschen Gesellschaft für Empirische Kulturwissenschaft* (DGEKW) zurück, die im Juni 2022 an der Universität Zürich in Kooperation mit der Universität Göttingen stattfand – und als erste Tagung dieser Kommission ein Thema der Geschlechterforschung explizit im Titel trug.¹ Der Band soll Mädchen*stimmen in einer auf verschiedenen Ebenen weiterhin ‚Jungs-dominierten‘ Populär- und Unterhaltungskul-

1 Zum Organisationsteam zählten neben den Autor*innen dieser Einleitung auch Christine Löttscher und Julian Schmitzberger.

turforschung Gehör verschaffen und geschlechtskonstituierenden und -spezifischen Wahrnehmungsweisen nachspüren.

In dieser Einleitung wollen wir den Forschungsgegenstand „Mädchen*fantasien“ kursorisch vermessen und greifbar machen. Dafür thematisieren wir zunächst einige begrifflich-definitiorische Fragen über *Mädchen*fantasien* und Mädchen*fantasien. Sie sind mit der Geschichte und den aktuellen Perspektiven der Mädchen*forschung verflochten, auf die wir en passant zu sprechen kommen werden. Wir knüpfen damit an Beiträge aus den *Girl Studies* an, die einen emphatischen und empathischen Blick auf Mädchen*kulturen werfen. Neu ist an unserer Perspektive, dass wir nicht entweder Mädchenalltage oder mediale Repräsentationen und Fiktionen in den Blick nehmen, sondern beides aufeinander beziehen. Im zweiten Teil der Einleitung erläutern wir dann, was wir im methodologischen Sinne mit einer ethnografisch-kultur-analytischen Herangehensweise meinen, die die Perspektive dieses Bandes prägt, und führen den Begriff der Stilisierung ein. Damit sollte auch deutlich werden, was mit der „Poetik und Politik des Mädchenhaften“ gemeint ist. In einem weiteren Schritt beleuchten wir – mit einigen wenigen Schlaglichtern – bisherige Konjunkturen der Thematisierung von Mädchen* in der deutschsprachigen Empirischen Kulturwissenschaft, Europäischen Ethnologie und/oder Volkskunde, also dem disziplinären Kontext dieses Bandes. Am Ende der Einleitung findet sich ein Ausblick auf Inhalte und Thesen der 15 Beiträge, die in diesem Buch versammelt sind.

Mädchen*fantasien

Das Wort „Mädchen“ hatte schon immer verschiedene, teils widersprüchliche Bedeutungen. Es verweist auf biologisches Geschlecht und Alter – auf weibliche Kindheit beziehungsweise Jugend und auf biologisch-soziale Statuskategorien wie „Reife“ oder auch den modernen Wissensgegenstand „feminine adolescence“². Sobald vom „Mädchen“ die Rede ist, steht auch die normative, also gesellschaftlich erwartete Entwicklung hin zur erwachsenen, verheirateten Frau und Mutter im Raum. Phasenmodelle, Kategorien und Einteilungen lassen sich nur als kulturell-gesellschaftlich-rechtlich definierte, überformte, konstituierte diskutieren, denen immer auch eine gewisse Instabilität innewohnt. Ähnliches gilt für die Frage, inwiefern sich das Mädchen- und das Frausein bedingen und ausschließen: Einerseits ist die Unterscheidung eine kategoriale, die verschiedene Stadien bezeichnet, andererseits ist es (nicht erst) im heutigen Sprachgebrauch keinesfalls ungewöhnlich, wenn von mädchenhaften Frauen die Rede ist oder weibliche Wesen in fortgeschrittenen Lebensphasen „Girls’ Nights“ feiern.³

2 Driscoll 2002.

3 In Grimms Wörterbuch heißt es (Stand 1880er-Jahre), „mädchen meint ein kind weiblichen geschlechts, von der geburt an bis zur körperlichen reife“, aber „ebenso oft aber auch ein erwachsenes, unverheiratetes glied des weiblichen geschlechts im allgemeinsten ausdruck; im gegensatz zu *kind*“ – zudem werde das Wort unter anderem „mit bezug auf

Das Sternchen wiederum deutet direkt auf Offenheit und die potenzielle Entkopplung von biologischen Zuordnungen hin, oder anders gesagt auf die Grundproblematik, dass binäre Ordnungen die Welt in einer tendenziell zwanghaften Art und Weise strukturieren, der sich mitnichten alle Beteiligten unterwerfen. Die Soziologin Helga Kelle verwies vor knapp 20 Jahren auf das generelle Dilemma der Mädchenforschung, „einerseits die Geschlechtstypik von Mädchenentwicklungen, -alltagen, -lebenswelten und -kulturen ernst zu nehmen und detailliert zu untersuchen und dabei andererseits Geschlechterdifferenzen nicht selbst qua Methode hervorzubringen“.⁴ Gerade deshalb sollten kritische Analysen der Geschlechterverhältnisse immer auch andere Relationierungen im Blick behalten. Auf der (de-)konstruktivistischen Grundlage solcher Überlegungen weist der Titel „Mädchen*fantasien“ dann in zwei konkretere Richtungen: Einerseits soll es in diesem Buch darum gehen, weltschaffende Imaginationen, Träume, Wünsche, Aspirationen und Sehnsüchte von Mädchen* als konstitutiv für (kollektive) Subjektivitäten, für Lebenswelten und kulturelle Ordnungen zu begreifen, die sich in Reaktion auf Strukturen, Zuschreibungen, Kategorisierungen und andere Zumutungen herausbilden. Andererseits stehen mediale, auch fiktionale Repräsentationen von Mädchen* und Mädchenhaftigkeit zur Debatte – sowie die gesellschaftlichen Vorurteile, Verniedlichungen, Hoffnungen, Heilsversprechen, Utopien, Begierden etc., die auf Mädchen projiziert werden und die sie aushalten müssen.

Viele Feminist*innen haben sich gegen das Etikett „Mädchen“ gewehrt, weil mit seiner Verwendung Zuschreibungen mangelnder Reife und eine starke Abwertung, oft auch Verächtlichkeit einhergingen und -gehen. Die sprachliche Verniedlichungsform (und die etymologische Verwandtschaft mit der Magd) scheint Programm. Von „jungen Frauen“ zu sprechen, scheint und schien in vielen Kontexten respektvoller, vor allem wohl, weil so das rechtliche Kriterium der Mündigkeit in Sichtweite ist. Anders gesagt: Wer nach dem Mädchen und dem Mädchenhaften und der damit verbundenen Politik und Poetik fragt, wird auch entsprechende Antworten erhalten, wird zum Beispiel „stereotyp rosa“ Antworten erhalten. Aber ähnliches tun kulturelle Akteur*innen ebenfalls ständig, womit sie kulturelle Wirklichkeiten hervorbringen. Um mit der Ethnologin Mary Weismantel zu sprechen: Die Tatsache, dass solche Etiketten das Risiko bergen, Stereotype zu reproduzieren, bedeutet gerade nicht, dass wir ihr subjektivierendes Potenzial unterschätzen oder sie ausschließlich als Projektionen „von Außen“ begreifen sollten, oder dass unsere kulturwissenschaftliche Arbeit getan wäre, wenn wir ihren Konstruktionscharakter erkannt haben.⁵ Wie sie „bewohnt“ und genutzt werden, ist noch einmal eine ganz andere Frage.

Auch ist es nicht unerheblich, wer spricht, das heißt, wer wen als „Mädchen“ bezeichnet. Gelegentlich steht das Wort zudem in einer abhängigen Beziehung und impliziert, dass von „jemandes“ die Rede sei: Der Begriff taucht innerhalb von Be-

liebesleben und liebesverhältnis“ gebraucht, unter anderem „in der formel *mein mädchen*“ (Bd. 7, 1418 f).

4 Kelle 2004, 360.

5 Weismantel 2001, 103.

ziehungskonstellationen auf und kann ein intimes (Macht-)Verhältnis suggerieren – „Heidis Mädchen“ waren dafür in der neueren Popkultur das prominenteste Beispiel, sind aber nur ein abgeleiteter Fall.

Insgesamt haben sich die Koordinaten des Sprachgebrauchs aber spätestens seit dem Popfeminismus der 1990er-Jahre stark verschoben, möglicherweise schneller mit Blick auf das „girl“ in der englischen als auf das „Mädchen“ in der deutschen Sprache. So sind – wie gezeigt – Girl- und Mädchensein einerseits und mündiges, unabhängiges politisches Handeln andererseits in vielen Kontexten gerade keine Gegensätze. Wenn Jugend im Zuge von viel diskutierten Entstrukturierungsprozessen nicht allein eine Frage des Alters zu sein scheint, und Popkultur generationenübergreifend so etwas wie einen gesellschaftlichen Leitcode bildet, dann leuchtet ein, dass sich auch die Wertigkeit des Mädchenseins, der Mädchenhaftigkeit und auch die von Mädchenstilen verändern.

In den feministischen Cultural Studies sind die Wandlungen solcher Diskurse und Figurierungen seit Längerem ein prominentes Thema. Die erweiterte Gegenwart scheint eine Zeit der „starken Mädchen“ zu sein – oder sich zumindest als eine solche vorzustellen. So hat Angela McRobbie, deren Cultural-Studies-Mädchenforschung unsere Überlegungen in vielerlei Hinsicht inspiriert, in einer Reihe von einflussreichen Texten nachgezeichnet, wie sich mediale Repräsentationen von ambitionierten „Top Girls“ im neoliberal geprägten Großbritannien in den 1990er und 2000er-Jahren mit einem postfeministischen Zeitgeist verbanden, der mit einer Abkehr von radikalen politischen Forderungen und vom Begriff des Feminismus verbunden war⁶ (die „Girl Bosses“ der 2010er-Jahre spitzten diese Figur dann noch einmal zu). Auch in institutionellen Förderpolitiken und Entwicklungshilfeprogrammen, die auf eine Aktivierung weiblicher unternehmerischer Energien setzten, figurierte das Mädchen(Empowerment) nunmehr prominent⁷, wie bereits oben angedeutet. Die Autorin hat diese Analyse – und die damit verbundene Kritik – mittlerweile jedoch noch einmal historisiert und an sich weiter verändernde historische Umstände angepasst: Zum einen haben sich in den letzten Jahren dezidiert feministische junge Frauen und Mädchen eine verstärkte Sichtbarkeit verschafft und das neoliberale Paradigma hinterfragt – in antikapitalistisch ausgerichtetem intersektionalem Aktivismus oder auch in der Klimabewegung.⁸ Zugleich haben soziale Spaltungen der Gegenwart und die Angriffe auf den Wohlfahrtsstaat sowie auf die Rechte von Flüchtenden und Migrant*innen zu neuen „Abjektionen“ von Mädchen(-Figuren) geführt, die der hegemonialen Norm nicht entsprechen.⁹ Mit solchen Großkontextualisierungen sind einige zeitdiagnostische Horizonte der Frage nach Mädchen*fantasien und -figurierungen benannt.

6 Vgl. McRobbie 2010.

7 Vgl. z. B. Wilson 2015; Schwertl 2015.

8 McRobbie 2020, 6 f.

9 Ebd.

Mädchen*fantasien

Der Begriff „Mädchen*fantasien“ erzeugt für manche Leser*innen vermutlich Assoziationen mit Klaus Theweleits Klassiker aus den 1980er-Jahren, den „Männerphantasien“. Dieses Buch zeigte nicht nur, inwiefern die „soldatische“ Männlichkeit mit ihren „Körperpanzern“ als Voraussetzung für Faschismus und Gewalt anzusehen ist, sondern es machte zugleich auf einer methodologisch-theoretischen Ebene deutlich, inwiefern sich geschlechtersensible Kulturforschung mit kollektiven Imaginationen und Fantasien beschäftigen kann und soll.¹⁰ Ohne hier im engeren Sinne an Theweleits Ansatz anzuknüpfen, sprechen wir in heuristischer Absicht von „Mädchen*fantasien“. Was diese Fantasien jeweils sind, und wer sie hegt, soll in diesem Buch mit und durch die Empirie immer wieder neu entwickelt werden. Es ist auch nicht losgelöst von der Subjektivität der Forscher*in/Beobachter*in zu beschreiben.

Noch einmal: Geht es um Fantasien, die Mädchen* hegen, um kollektive Fantasien, die sich durch Mädchen*kulturen ziehen, um eine möglicherweise besonders enge Verbindung zwischen dem Mädchensein und dem Fantasieren, oder um Fantasien, die andere – in erster Linie womöglich Männer – von Mädchen* haben? Oder hängt all dies miteinander zusammen? Ein älterer Text von McRobbie weist die Richtung, die wir mit diesem Band beschreiten: In ihrem Essay *Dance and Social Fantasy*¹¹ aus den 1980er-Jahren beschreibt sie Mädchen*fantasien anhand popkulturellen Materials als Ausdrucksformen des Wunsches, aus den gesellschaftlichen Verhältnissen auszurechnen, nicht zuletzt aus den Geschlechterverhältnissen und den Erwartungen, die an Mädchen* geknüpft sind. Dem Stereotyp, Mädchen* fantasierten sich in erster Linie „ihren“ Prinzen herbei, stellt sie – am Beispiel von Filmen wie „Flashdance“ – die Sehnsucht nach gesellschaftlichem Erfolg und Anerkennung entgegen, zum Beispiel durch eine Karriere als Tänzerin. Es seien nicht zuletzt solche Ambitionen, die in den „social fantasies“ von Mädchen zum Ausdruck kommen. Damit ist noch längst nicht alles über Mädchen*fantasien gesagt. Wichtig ist jedoch, dass Fantasien dieser Lesart zufolge ein potenziell emanzipatorisches Moment innewohnt. Das heißt, sie bestätigen nicht nur den Status quo, sondern geben eine Idee von dem, was wird beziehungsweise werden soll.

Sich den Fantasien zu nähern, bedeutet auch eine methodische Herausforderung. Es erfordert nicht zuletzt, Analysen populärkultureller Repräsentationen mit ethnografischer Feldforschung zusammenzuführen. Deshalb treffen in diesem Buch alltagsgeschichtliche und (popkultur-)ethnografische Beiträge auf medien- und literaturwissenschaftliche. Indem wir Mädchen*fantasien thematisieren, lassen wir uns auf einen Perspektivwechsel ein: Wir analysieren nicht „nur“ Mädchen*darstellungen und

10 Dass Soldaten die Militärpferde zärtlich, ja mädchenhaft liebten, wie Theweleit darstellt, wäre durch die Brille der Mädchenforschung noch einmal gesondert zu befragen. Hierzu hat das Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) am 4.2.2022 einen eigenen Beitrag ausgestrahlt mit dem Titel *Über die Liebe zum Pferd und andere Männerphantasien. Klaus Theweleit wird 80.*

11 McRobbie 1984.

-diskurse, Mädchen*lebenswelten oder die performative Herstellung von Geschlecht, jeweils fein säuberlich voneinander getrennt, sondern Relationen und Wechselwirkungen zwischen ihnen. Bei diesem Perspektivwechsel erscheinen die (kollektiven) Subjektivierungen der Mädchen* einschließlich ihrer Fantasien und den gesellschaftlichen Restriktionen, die die Kategorie „Mädchen“ mit sich bringt, in paradoxer Weise sowohl als *Ausdruck von* als auch als *Rebellion gegen* populärkulturelle Repräsentationen. Die Populärkultur ist einerseits eine soziale Matrix, durch die soziale Ordnungen einschließlich binärer Geschlechterrollen hergestellt wird. Zugleich – auch das zeigt McRobbies früher Text – ist sie ein Reservoir an Träumen, Wünschen und Fantasien, die diese Ordnungen auch herausfordern können. Mädchen* bedienen sich der Populärkultur als Ressource, um andere Handlungsoptionen zu imaginieren und zu artikulieren. Das heißt, indem wir Mädchen*fantasien (die Mädchen* und ihre Populärkultur beziehungsweise die Populärkultur und ihre Mädchen*) in den Blick nehmen, erfahren wir etwas darüber, wie sich unter dem Signum „Mädchen“ Gesellschaft reproduziert und verändert. Damit sind unweigerlich nicht nur die Strukturen der Geschlechterverhältnisse im Allgemeinen verknüpft, sondern auch Ungleichheitsachsen von Ethnizität und Klasse/Schicht – schon deshalb, weil das Mädchenhafte im gesellschaftlichen Imaginären der Moderne meist mittelschichtlich, ‚weiß‘ und heteronormativ entworfen wurde.¹² Viele nichtweiße, nichtbürgerliche (und oft auch trans) Mädchen* standen und stehen unter Druck, sich einem Bild anzupassen, dem sie nur mit großen Schwierigkeiten (wenn überhaupt) entsprechen können – mit dem sie sich aber möglicherweise besonders identifizieren.¹³ Mädchen-Empowerment-Programme der letzten Jahrzehnte versuchen oft gerade hier zu intervenieren.

Ethnografische Kulturanalyse von Stilisierungspraxen, oder: zur Poetik und Politik des Mädchenhaften

Auch wenn die methodischen Vorgehensweisen der Autor*innen dieses Bandes unterschiedlich sind, verstehen wir den Band insgesamt – gerade auch im Zusammenspiel der Texte – als Beispiel für den Ansatz der ethnografischen Kulturanalyse. Diese setzt bei den Alltagswelten der Handelnden an und fragt nach deren subjektiver Sicht auf die Welt und nach dem subjektiven Gewordensein ihrer gesellschaftlichen Position, also den Figurierungsprozessen¹⁴. Gesellschaftliche Differenzen kristallisieren in kulturellen Figuren, die in Prozessen gegenseitiger Etikettierungen Kontur gewinnen, in denen die Subjekte sowohl Gegenstand von Kategorisierungen anderer sind als auch sich selbst und andere kategorisieren. Ihnen wird eine Position zugewiesen, zu der sie sich – individuell und in Kollektiven – aktiv verhalten. Sie nehmen ihr Umfeld in einer bestimmten Art und Weise wahr, was ihre Handlungsmöglichkeiten einschränkt oder auch erweitert.

12 Kenny 2000, 2.

13 Siehe u. a. Skeggs. 2002, 82; Chatelain 2015.

14 Ege 2013, 36–43.

Mit diesem Ansatz geht auch ein bestimmter Stil des Umgangs mit begrifflichen Kategorien und analytischen Konzepten einher. Abstrakte und zugleich historisch gesättigte Kategorien wie Weiblichkeit und Femininität – und in geringerem Maße auch Mädchenhaftigkeit – sind in der theorieaffinen Geschlechterforschung auf unterschiedlichste Weise bestimmt worden, sowohl inhaltlich, mit Blick auf (Erfahrungs-) Qualitäten und sedimentierte Diskurse, als auch in (sozial-)ontologischer Hinsicht. Schon die zu Beginn dieser Einleitung angeführten Mädchen*figurierungen zeigen jedenfalls, dass Mädchenhaftigkeit nichts Monolithisches ist, auch wenn sich stereotype Synonyme und Konnotationen zusammentragen lassen, die das kulturelle Imaginäre prägen.

Wir haben den Debatten über den Status solcher Kategorien aber keinen großen theoretischen Aufschlag hinzuzufügen. Uns geht es vielmehr um eine bestimmte Perspektive: Wenn wir uns dem Thema hier – im Anschluss an das performativitäts- und interaktionszentrierte, dekonstruktivistische Paradigma – forschungspragmatisch über kulturelle Figuren und Figurierungen nähern, dann ist mit „Mädchen*“ primär eine *Stilisierung* gemeint, also das, was eine Person performativ darstellt beziehungsweise wird – und nicht das, was sie „letztlich“ ist. Der Begriff der Stilisierung schließt an das geläufige Theorem vom „doing gender“¹⁵ an, meint aber etwas Spezifischeres, indem er die ästhetische Kategorie des Stils und des Sichverhaltens ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Die ethnomethodologisch inspirierte Rede vom „doing gender“ zielt in einem allgemeinen Sinn auf jene alltäglichen sozialen und kulturellen Prozesse ab, in denen „Geschlecht“ als sozial folgenreiche Unterscheidung hervorgebracht und reproduziert wird.¹⁶ Bei Judith Butler, die – in einem weiteren Schritt, der von der empiristischen Sozialwissenschaft weg- und zur dekonstruktivistischen Kulturanalyse hinführt – die unausweichliche innere Instabilität dieser Konstruktionsprozesse betonte, sind performative Akte immer auch zitartig. Sie sind insofern „stilisiert“, als sie auf Vorlagen Bezug nehmen.¹⁷ Aber auch schon in der interaktionistischen Forschung wurde Stilisierung in sprachlicher Hinsicht als spezifische Form der Bezugnahme auf zirkulierende soziale Typen beziehungsweise Figuren untersucht – sie dient in diesem Sinn als Mittel, sich in zitartigem Sprechen „in einer anderen Stimme“ von sich selbst zu distanzieren und zugleich Spielarten des möglichen Selbst auszuprobieren.¹⁸ Im Kontext von Forschungen über populäre Unterhaltung und Vergnügung und im „Pop-Feld“¹⁹ verweist die „Stilisierung“ zugleich immer auch darauf, dass die performative Herstellung von Geschlecht in diesem Feld mit pop- und subkultureller Partizipation und mit ästhetischen Praktiken verknüpft ist – wie das Auftragen von Glitzer, das oft als „girly“ und „mädchenhaft“ verstanden wird,

15 West/Zimmermann 1987; Butler 1991.

16 Gildemeister 2008.

17 Butler 1991, 60. An anderen Stellen ihres Buches steht Stilisierung dagegen etwas stärker im Kontext von performativer Subversion (vgl. z. B. ebd., 201).

18 Kotthoff/Mertzluff 2014.

19 Jablonowski/Elster 2022, 8.

und zugleich eine spielerische Affirmation des „billigen“ (alltags-)ästhetischen Überschusses schlechthin markiert. In queeren Subkulturen wird die dezidiert subversive Seite von Stilisierungspraktiken besonders sichtbar, ohne dass letztere auf diese soziale Welt beschränkt wäre.

Populärkultur ist aber, und das ist für unseren kulturanalytischen Ansatz zentral, nicht einfach nur ein abgegrenzter Bereich, sondern trägt auch dazu bei, andere Sphären des gesellschaftlichen Lebens, zum Beispiel auch die Schule und den Arbeitsplatz, affektiv zu strukturieren. McRobbies Begriff der „postfeministischen Maskerade“²⁰, der auf Joan Rivieres Analyse von „Weiblichkeit als Maskerade“ aus den 1920er-Jahren zurückgeht, meint – in kritischer Absicht – etwas Ähnliches wie das, was wir mit mädchenhafter Stilisierung bezeichnen, weil er eine mehr oder weniger spielerische Betonung des Femininen, aber nicht zwangsläufig eine soziale Unterordnung meint. Zugleich verankert das Konzept diese Praxis in einem spezifischen zeithistorischen Kontext: „Postfeministische Maskerade“ ist McRobbie zufolge zunächst einmal eine Strategie von Mädchen und Frauen, weibliche Rollenerwartungen zu unterlaufen und dabei zu vermeiden, als feministische „Spaßbremse“ zu gelten.²¹ Schon in Rivieres Analyse soll das mädchenhafte Auftreten, also die Maskerade, das (,männlich‘ codierte) Karrierestreben kaschieren. In diesem Sinn galten und gelten expressive feminine Praktiken (Schminken, Mode, Konsum bestimmter Medien und Produkte etc.) außerhalb von subkulturellen Nischen für Kritiker*innen tendenziell als eine Affirmation der untergeordneten Position. Im Kontext des „progressiven Neoliberalismus“²² erlangte die Arbeitskraft von jungen Frauen in den 1990er und 2000er-Jahren noch einmal eine neue Bedeutung, auch und gerade im Sinne hervorgehobener Karrieren. „Die Bedeutungen, die um die Figur des ‚Mädchens‘ oder der ‚jungen Frau‘ herum entstehen, weisen (...) in Richtung Kompetenz, Erfolg, Leistung, Genuss, Rechte und Ansprüche, soziale Mobilität und Teilhabe.“²³ Der altbekannte feminine „fashion-beauty complex“²⁴ weitet sich damit stärker als zuvor auf die Sphäre von Bildungs- und Erwerbstätigkeit aus, und Mädchen und junge Frauen erhalten durch Maskerade eine *agency*, die letztlich jedoch, McRobbies strengem Urteil zufolge, nur dazu führt, dass die Ideologie der Leistungsgerechtigkeit aufrechterhalten, Mädchen und Frauen doppelt ausgebeutet werden und männliche Vorrechte unangetastet bleiben.

Diese Art von Maskerade ist jedoch nur eine, wenn auch für die erweiterte Gegenwart weiterhin symptomatische, Strategie, mit der sich Mädchen* behaupten. Mit Stilisierung zielen wir dagegen auch auf eine größere Vielfalt alltagsweltlicher, popkulturell informierter Mädcheninszenierungen ab. Sie finden innerhalb gesellschaftlicher Felder statt, die Weiblichkeit und Jugendlichkeit immer wieder neu und anders bewerten und sich fundamental auf die Alltagswelt junger Frauen auswirken.

20 McRobbie 2010, 94–108.

21 Ahmed 2023.

22 Fraser 2019.

23 McRobbie 2010.

24 Ebd. 93.

Mädchen*stilisierungen gestalten die öffentliche Sphäre, so scheint es zumindest, zunehmend mit, sie sind zugleich aber neuen Formen der Vereinnahmung und auch der Repression ausgesetzt.

Vielleicht ist die so verstandene Mädchenhaftigkeit dann gelegentlich auch ein Raum, um eine andere, vielleicht bessere, auf jeden Fall glitzerndere Welt zu kreieren, wie flüchtig sie auch immer sein mag, und auch, um eine Kritik an dominanten, patriarchalen Lebensweisen und Rationalitäten auszuagieren. Dann wäre Mädchenhaftigkeit auch so etwas wie eine epistemische Figur, sie stünde für eine andere Art von Wissen, für ein anderes Weltverhältnis sogar. – Aber vielleicht ist auch das nur eine Fantasie. – Und wenn es „nur“ eine Fantasie wäre, was hieße das?

Mädchen*fantasien als populärkulturelle Imaginationen

Apropos Populärkultur: Das Mädchenhafte wird in der Pop(ulär)kulturforschung häufig mit dem Mainstream gleichgesetzt. Aus jugend(sub)kulturellen Szenen, die von jungen Männern dominiert werden, sind den Forschenden immer wieder entsprechende Aussagen entgegengeschallt.²⁵ Aber auch Ethnografien und Kulturanalysen von Mädchenkulturen kommen – wenn sie nicht dezidiert mit rebellischen Frauen in Subkulturen befasst sind – selten ohne Thematisierung und Problematisierung mädchenhafter Geschmackskultur als Mainstream-Pop aus.²⁶ Mädchen gelten als diejenigen, die speziell die stromlinienförmigen, affirmativen, für ein Massenpublikum produzierten Konsumgüter bevorzugen, wohingegen Jungs eher diejenigen sind, die diese hegemoniale Geschmackskultur rebellisch konfrontieren, wie unter anderem Jacqueline Warwick schreibt.²⁷ Sie zeigte in ihrer Studie über US-amerikanische Girl-Group-Bands der 1960er-Jahre, dass ‚maskuline‘ Musik eine größere kulturelle Autorität zugeschrieben wird.²⁸ Während stereotyp maskuline Musik „aggressive, rhythmically energetic“ sei, „created with instruments such a brass, percussion, low strings, distorted electric guitar“, sei feminine Musik (die sie mit „girly“ gleichsetzt) „soft, melodic, made by instruments such as flute, harp, acoustic guitar“.²⁹ Die Konsequenz, die Warwick aus der Analyse dieser bekannten kulturellen Semantiken zieht (und die Mädchen-Ethnograf*innen generell aus solchen Beobachtungen ziehen), ist die Forderung, die Mainstream-Popkultur als signifikante Mädchenkultur und ihre Ästhetiken in ihrem eigenen Recht zu sehen.

Im Anschluss an diese Binarität, die Pop mit Mädchen und zum Beispiel Rockmusik mit Jungs verknüpft, beschrieb Thomas Hecken die Popkultur generell als

25 Z. B. wenn die männlichen Informanten in Sarah Thorntons klassischer Clubkultur-Ethnografie abfällig von „Techno-Tracies“ sprechen (Thornton 1994).

26 Vgl. z. B. Fritsche 2011; Bechdolf 1999.

27 Klassisch hier auch Press/Reynolds 2020.

28 Warwick 2007, 6.

29 Ebd.

„girl“.³⁰ Das Mädchen ist für ihn eine Denkfigur, durch die er die kulturelle Logik der (scheinbar) „weiblich-oberflächlichen“ Popkultur als Ganzes erschließt. Denn beides, das „girl“ als kulturhistorische Figur und die Massenkultur als Reich der Ökonomie und Vergnügung, entsteht zu Beginn des 20. Jahrhunderts in enger Wechselwirkung. Während sowohl kulturbürgerlich-nationalistische als auch avantgardistisch-gegenkulturelle Gruppen die Populärkultur ablehnten oder belächelten, deuten emanzipierte Mädchen* und Frauen im Sinne des ‚girls just wanna have fun‘ die Massenkultur in ihrem Sinne um.

In der kulturwissenschaftlichen Forschung wird das *girl-making*³¹ (auch) als eine Anpassungsleistung verstanden: Mit und durch die Stilisierung zum ‚Mädchen‘ und den entsprechenden Attributen (Modebewusstsein, Schminken, Kokettieren, Posieren, Chatten, Fansein etc.) werden die Akteur*innen gemäß ihrer Zuschreibungen in die Gesellschaft integriert.³² Feministische Studien im Pop-Feld schließen Fragen nach subversiver Mädchenhaftigkeit dennoch in der Regel ein. Hier wird das Spielerische, Grenzen austestende, auf kulturellen Wandel Zielende von Mädchen-Stilisierungen in den Blick genommen. Die Kommunikationswissenschaftlerin und Ethnografin Gerry Bloustien beispielsweise beschreibt Aspekte des *girl-makings* als „mimetic excess“³³. Sie bezieht sich damit auf den Spielbegriff des Theateranthropologen Richard Schechner, der das Subversive im Ludischen betont. Zwei Beispiele: Eine Mädchen-Gruppe spielt im Modeladen ausgiebig Verkleiden, ohne etwas zu kaufen. Eine Randseiterin innerhalb der Mädchengruppe exponiert sich auf der Tanzfläche und wird dafür anerkannt. Warwick spricht von einer Geheimsprache, an der die Beteiligten einander erkennen. Aus ihrer eigenen Vergangenheit erzählt sie, wie sie mit Freundinnen und Kolleginnen gemeinsam Girl-Pop-Songs sang, die sie mit dem Women’s Liberation Movement der 1970er verband: „singing certain songs with a group of friends at the top of your lungs sometimes helps you say things, later, at the top of your heart“³⁴.

Blickreflexionen

Das Subversive solcher kulturellen Praxen ist dabei kaum zu verstehen, wenn sie nicht (auch) in Bezug auf das Umfeld gesehen werden, in dem alltägliche ‚Performances‘ des Mädchenhaften stattfinden. Dies eröffnet zugleich Fragen nach der (hierarchischen) Beziehung zwischen Betrachter*in und Mädchen und nach der Wechselseitigkeit und Offenheit des Dialogs, einschließlich Fragen des Voyeurismus. Wer wird angesprochen, welcher Dialog entsteht, was wird ausgelöst? Er*sie ist – als Außenstehende, als ältere Person, als Junge/Mann usw. – von Performances des Mädchenhaften potenziell angesteckt, irritiert, betört, beschämt, anteilnehmend, ratlos, peinlich berührt, mit-

30 Hecken 2006.

31 Bloustien 2003.

32 Ebd., 32.

33 Ebd., 63.

34 Warwick 2007, 50.

schwingend, euphorisch etc. Um solche Momente, Affekte, Beziehungen überhaupt angemessen zu beschreiben, sind besondere Sensibilitäten, Praxiswissen, Kenntnisse vonnöten. Dies ist die Ebene, auf der die Fantasien noch einmal auf andere Weise ins Spiel kommen – weil sie keine objektivierenden Beschreibungen, sondern ein Verständnis von Beziehungen erfordern. Fantasien sind stets etwas Geteiltes oder zumindest Verteiltes. Sie affizieren, das heißt, sie sind weder ganz aufseiten des*der Betrachter*in noch aufseiten der Betrachteten. In einem ähnlichen Sinn hat McRobbie in *Dance and Social Fantasy* ihre eigene Position thematisiert: Sie erzählt darin, wie sie selbst in ihrer Jugend, vergleichbar mit der Balletttänzerin Anna Pavlova oder der Figur der Alex aus *Flashdance*, von einer Karriere träumte, die auf Talent und harter Arbeit basiert. Die Anglistin Saidiya Hartmann arbeitet unter anderem in ihrem Buch über queere Schwarze Mädchengeschichte der 1920er-Jahre in den USA mit der „kritisch-fabulierenden“ Methode des „verschränkten Erzählens“³⁵, bei der die Stimme der Autorin punktuell mit der Stimme der historischen Subjekte verschmilzt und sie einführend und erfinderisch deren mögliche Gedanken- und Gefühlswelt mitdenkt und –fühlt. Sie empfindet die Stimmen ihrer Protagonistinnen nach, um in die intime Sphäre ihres Lebens einzuziehen. Gerade das subversive Potenzial von Fantasien wird unserer Ansicht nach erst durch solche Verschränkungen verstehbar; die Position des*der Voyeur*in wird aufgegeben und der Zugang und die Interaktionen reflektiert.³⁶ Der*die Beobachter*in nimmt (An-)Teil an den Stilisierungen und wird zum Mitspielen verführt. Hierdurch lassen sich auch die Qualitäten dessen besser beschreiben, was McRobbie als Maskerade bezeichnet: Ob es sich zum Beispiel um eine letztlich defensive Maskierung, um eine spielerische Stilisierung oder stärker um spontane Reflexe und unbewusste Habitualisierungen handelt, ist nicht zu beantworten, wenn nicht auch die performativen Kontexte und die Beziehungen zu anderen Personen thematisiert werden – einschließlich der Forschenden – die diese kulturellen Praxen wahrnehmen, die darauf reagieren und antworten.

Mädchenhaftigkeit konstituiert sich also auch im Verhältnis zu bestimmten Formen des Schauens beziehungsweise Angeschautwerdens. Auch an dieser Stelle ist der Begriff des „male gaze“, den die Filmtheoretikerin Laura Mulvey prägte, hilfreich.³⁷ Mulvey bezieht sich in ihrem klassischen Text auf die visuellen Erzählstrategien von Filmen (Kameraeinstellungen usw.), die den*die Zuschauer*in in eine männliche Betrachterposition manövrieren. Vielfach als Stichwort aufgegriffen, steht der „male gaze“ auch allgemeiner für die hierarchische Beziehung zwischen den Geschlechtern. Mulvey beschreibt jedoch auch Situationen, in denen Mädchen durch exzessive Stilisierungen die Betrachter*innen eine passive Rolle drängen, nämlich die der Voyeur*innen.³⁸ Diese werfen wiederum die Frage auf, ob sich Mädchen hier er-

35 Hartmann 2022, 11.

36 In der ethnografischen Mädchenkulturforchung finden sich vielfältige Reflexionen der dialogischen Forschungssituation: Bloustien 2003; Kenny 2000; LeBlanc 2002.

37 Mulvey 1975.

38 Ebd., 16.

mächtigen oder, wie Mulvey argumentiert, nicht gerade umso mehr dem Begehren Anderer entsprechen, was wiederum, in Gewalt gegen die Dargestellte umschlage. Somit steht das mediale „male gaze“-Dispositiv für eine sexualisierte, primär durch das (distanzierende) Schauen choreografierte Inszenierung von Mädchenhaftigkeit, deren Asymmetrien und Blickregime es zu reflektieren gilt. Letztere sind politisch, sie stellen Beziehungen her zwischen der Intimität des Blicks und breiteren gesellschaftlichen Strukturen und sozialer Ungleichheit.

Mit diesen Standortbestimmungen des Mädchenhaften als Maskerade, Stilisierung und visuelle Beziehung beanspruchen wir keine abschließende Klärung, vielmehr sollen sie zu den Beiträgen hinleiten, die empirisch dicht und nah am Material diverse Formen von Mädchenhaftigkeit beschreiben. Was mit diesem Begriff gemeint ist, muss anhand der Empirie immer neu beantwortet werden.

Mädchen*forschung „im Fach“: Kontexte und Fachgeschichte

Wie die bisherigen Ausführungen verdeutlicht haben sollten, schließt unser Interesse an Mädchen*fantasien an die interdisziplinäre Mädchenforschung und die „Girl Studies“ an – und auch eher an popjournalistische beziehungsweise essayistische Texte, aus denen viele wichtige Impulse kamen und kommen.³⁹ Im Rahmen dieses Sammelbands und im Kontext der Publikationsreihe der KPUV der DGEKW wollen wir abschließend aber auch etwas spezifischer nach Traditionen *innerhalb* der Empirischen Kulturwissenschaft, Europäischen Ethnologie beziehungsweise Volkskunde fragen – nicht, weil das die Grenzen unserer Welt sein sollten, aber doch im Sinne einer historisch gewachsenen disziplinären Zuständigkeit. An welche Forschungs- und Wissensbestände lässt sich hier anknüpfen?

Eher positiv gestimmt ließe sich sagen, dass Mädchen gerade im Bereich der Populärkulturforschung immer präsent waren. Lange vor der Gründung der KPUV haben Pionierinnen wie Ute Bechdorf sich beispielsweise mit der Musikvideorezeption durch Mädchen befasst.⁴⁰ Kaspar Maases Forschungen über die Geschichte der Populärkultur gehen immer auch auf Geschlechterbilder und -verhältnisse ein. Blickt man auf die Schriften aus den Reihen der KPUV seit dem ersten Tagungsband aus dem Jahr 2013, so lässt sich festhalten, dass Mädchen, Mädchenhaftes und Kulturen von und für Mädchen in einigen Arbeiten aus Zürich eine besonders prominente Rolle spielen, in Ingrid Tomkowiaks Texten über die Farbe Rosa zum Beispiel, einer kulturgeschichtlichen Analyse von binären Geschlechterkonstruktionen, die zugleich auf das empathische Verstehen einer mädchenhaften Geschmackskultur abzielt.⁴¹ Zu nennen sind hier auch Studien über Kinder- und Jugendmedien im engeren Sinne,

39 So ist die Lektüre des Missy-Magazins auch und gerade für Kulturwissenschaftler*innen in diesem Feld unabdingbar.

40 Bechdorf 1999.

41 Tomkowiak 2014.

Christine Lötschers Arbeiten über die „Alice-Maschine“⁴² oder Manuela Kalbermattens Dissertation über Gesellschaft und Geschlecht in Future-Fiction für Jugendliche⁴³ – Heidi wäre ein eigenes Thema. In der Publikationsliste auf der KPUV-Website, die über 300 Einträge umfasst, kommen die Worte „Mädchen“ und „Girl“ bislang allerdings nur viermal vor, und zwar in Beiträgen von Jochen Bonz und von Almut Sülzle, die sich mit Mädchenpositionen in jugend- beziehungsweise popkulturellen Feldern und im Fußball befassen.⁴⁴ Das ist nicht viel. Auf der KPUV-Website fehlt sicher so manches, in den Texten ist sicherlich gelegentlich auch mehr geboten, als die Titel erahnen lassen – aber trotzdem bleibt festzuhalten: Ein Schwerpunktthema waren Mädchen (oder gar Mädchen*fantasien) in der kleinen Welt dieser Kommission bislang wirklich nicht.

Wie sieht es in dieser Hinsicht nun in der Empirischen Kulturwissenschaft beziehungsweise Europäischen Ethnologie insgesamt aus? Eine erschöpfende Antwort können wir hier nicht anbieten, aber zumindest eine Annäherung. Wir haben dafür eine kleine Erhebung durchgeführt und einschlägige Periodika gesichtet, die *Zeitschrift für Volkskunde*, das *Schweizerische Archiv für Volkskunde*, die *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, die *Ethnologie Europaea*, und kleinere Fachzeitschriften. Julia Weisz und Benja Leutkart haben die Artikeltitle und Abstracts seit der Nachkriegszeit durchgesehen, um die Thematisierung von Mädchen und ihren Lebenswelten ausfindig zu machen, haben die relevanten Artikel durchgesehen und zudem die Buchrezensionen überprüft.⁴⁵

Der wenig überraschende Befund lautet, dass Mädchen und die Mädchenforschung im Fach, zumindest in diesen Medien, nicht sonderlich stark repräsentiert sind. Eines aber überrascht dann doch: In den führenden Zeitschriften der *aktuellen* Empirischen Kulturwissenschaft und Europäischen Ethnologie sind Mädchen und Mädchenfiguren allem Anschein nach sogar etwas *weniger* präsent als in der älteren *Volkskunde*.⁴⁶ Die *Zeitschrift für Volkskunde* ist in dieser Hinsicht besonders

42 Lötscher 2020.

43 Kalbermatten 2020.

44 Bonz 2002; Sülzle 2007; Sülzle 2009. Im Bereich Sport und Mädchen ist außerdem die Studie von Frederike Faust zu Fußball und Feminismus (Faust 2021) zu nennen. Zudem sind für unseren Kontext relevante von Helen Ahners Forschungsprojekt „Bewegt. Gefühle im Sport“ (im Rahmen des Forschungsbereichs „Geschichte der Gefühle“ am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung) zu erwarten.

45 Diese Vorgehensweise kann natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben – eine ganze Reihe von thematisch relevanten, inhaltlich sehr substanziellen älteren Forschungen, zum Beispiel von Ingeborg Weber-Kellermann über die Geschichte der Familie und der Kinderspiele oder von Silke Göttisch über ländliche Unterschichten, einschließlich der Mägde, kommen in diesem Korpus nicht vor – aber sie sind unseres Erachtens dennoch aussagekräftig.

46 Zu bedenken ist allerdings auch, dass zum Beispiel die Forschung über Kinder- und Jugendmedien „früher“ stärker in volkskundlichen Fachzeitschriften vertreten war und sukzessive in spezialisiertere Zeitschriften abwanderte.

bemerkenswert – hier finden sich in den letzten Jahren fast gar keine Aufsätze, in denen (a) Mädchen* und junge Frauen eine zentrale Rolle spielen und (b) zugleich ihr „Mädchensein“ oder -werden und deren Stilisierung thematisch und analytisch relevant sind. In Ausgaben der Zeitschrift zwischen den 1950er- und 1980er-Jahren finden sich hingegen, wie auch in den anderen Periodika, eine Reihe von Texten zur Erzählforschung, in denen Mädchen als Märchenfiguren oder Mädchen in Sagen, Legenden oder Balladen eine prominente Rolle spielen; zu nennen sind auch Aufsätze über regionale, meist als traditionell aufgefasste Kulturen, in denen dann zum Beispiel die Lage von Mädchen innerhalb von Dorfgemeinschaften abgehandelt wird.

So entsteht der Eindruck, dass die klassische Volkskunde und Volksliteraturforschung mit Mädchen (als Mädchen) offenbar deutlich mehr anfangen konnte als die neuere Empirische Kulturwissenschaft, und zwar insofern, als diese Mädchen in der als traditionell verstandenen „Volkskultur“ einen festen Platz hatten: als Märchen- oder Sagenfiguren, aber auch im Familien- und Dorfverbund, für dessen regionale Unterschiede man sich interessierte, und in gewissem, eingeschränktem Maße auch in proletarischen Lebenswelten. Als etablierte Figuren in diesem Sinne nehmen Mädchen eine zentrale Stelle im kollektiven Gedächtnis ein, wie diese Arbeiten zeigen – oft jedoch eine sozial und symbolisch untergeordnete, die für die Vorstellungswelt dennoch zentral ist.

Im Zuge der Modernisierung des Fachs und in der Abkehr von der Beschränkung des Forschungsinteresses auf „überlieferte Ordnungen“ verloren dann nicht nur diese (meist konservativ-kulturkritischen) paradigmatischen Rahmungen, sondern auch die Mädchen* selbst an Bedeutung. Schärfer formuliert: Die Figur des Mädchens wurde im Zuge der kulturellen Umwälzungen nach 1968 weiter an den Rand gedrängt. Zugleich formierte sich in der Folge auch eine explizit feministische Forschung, die wiederum andere Frauengestalten in den Vordergrund rückte.⁴⁷ In den Schriften der DGEKW-Kommission für Geschlechterforschung und queere Anthropologie (bis 2003 für Frauen- und Geschlechterforschung) finden sich aber ebenfalls wenig Beiträge über Mädchen* – was zur Beobachtung passt, dass diese Figur für den Feminismus der zweiten Welle eher problematisch war. Insofern kann aus der offenbar sinkenden Thematisierung von Mädchen als Mädchen gewiss nicht geschlussfolgert werden, dass die Forschung feindseliger oder ignoranter gegenüber jungen Frauen geworden wäre. Trotzdem waren und sind mit den neuen Themenkonjunkturen auch Ausblendungen verbunden – in der in diesem Band dokumentierten Roundtable-Diskussion im Rahmen der Tagung werden einige dieser Dynamiken benannt.

Nun könnte man meinen, dass Mädchen* stattdessen in Analysen zur Popkultur verstärkt vorkämen, die seit den 1970ern und vor allem dann seit den 1990ern im Fach in gewissem – eingeschränkten – Maße an Bedeutung gewannen und den Medienwandel nachvollzogen, während die klassische Erzählforschung eher an Bedeutung verlor. Aber tatsächlich war in diesem Feld – ganz im Sinn von Warwicks

47 Einblicke in diese Debatten gibt zum Beispiel das Gespräch mit Carola Lipp in Langreiter/Timm 2008.

Überlegungen – eher eine sozusagen jungsspezifische Populärkultur prägend, in der man sich eher für Rebellen, Underdogs, Motorräder, Lederjacken, Gamer, Prolls oder Gangsta-Rap interessierte.⁴⁸ Was, wie gesagt, nicht heißt, dass Mädchen* und junge Frauen* in diesen Forschungen gar keine Rolle spielten, wenn wir zum Beispiel an eine Reihe von kleineren Texten über Mädchen* in Subkulturen im Fach⁴⁹ denken oder stärker auf der Ebene von Magister-, Lizentiats-, Bachelor- oder Masterarbeiten suchen würden. Zu nennen sind hier auch einige neuere Beiträge, die dezidierter von diesen Fragen handeln – von Autor*innen dieses Bandes, aber auch zum Beispiel in Fatma Sagirs laufender Forschung über muslimische Influencerinnen als Teil der Popkultur einer postmigrantischen Gesellschaft⁵⁰ oder bei Silvy Chakkalakals Analysen von afrofuturistischen *Bad Girls*.⁵¹

Aber all dies hält sich eben doch in recht engen Grenzen – und schlägt sich in den (mittel-)großen Fachzeitschriften bislang nur teilweise nieder. Es wäre begrüßenswert, wenn Mädchen* den Status zurückerobern könnten, die sie als Schlüsselfiguren der Erzählkultur bereits einmal innehatten, und das damit verbundene Korsett zugleich sprengen könnten. Es bleibt also einiges zu tun, und wir hoffen, dass dieser Band dazu einen Beitrag leistet.

Zu den Beiträgen

Wie wir oben ausgeführt haben, verfolgen wir mit der Zusammenstellung dieser Beiträge einen (feministischen) Cultural-Studies-Ansatz, der sowohl auf empirisch beobachtbare Lebenswelten und Subkulturen als auch auf populärkulturelle Imaginationen, Girl-Medien und -Fictions blickt und Alltag und Pop aufeinander bezieht. Dieses methodologische „Schielen“⁵² halten wir in besonderem Maße dafür geeignet, die Spezifik mädchenhafter Lebenswelten und Fantasien in den Blick zu nehmen.

Der vorwiegend ethnografische erste Teil widmet sich in dichten Beschreibungen verschiedenen Jugendsubkulturen und adressiert nicht zuletzt die soziale Bedeutung des Imaginierens und Fantasierens für diese Szenen. Anja Schwanhäußler nähert sich in *Sind Pferdewädchen Pop? Fragen an eine kulturelle Figur* mit der Methode der teilnehmenden Beobachtung einer Lebenswelt, die in der Populärkultur als Figur des

48 Einige Ausnahmen haben wir oben bereits zitiert. Unsere eigenen Forschungen sind hier sicherlich eher Teil des Problems als der Lösung.

49 So auch Kaspar Maases Aufsatz (1999) über „lässige“ und „zackige“ Körper in der Nachkriegs-Geschlechtergeschichte.

50 Siehe auch Sagir 2021.

51 Chakkalakal 2022.

52 Mit „Schielen“ meint Maase in Bezug auf Marc Augé das gleichzeitige Einnehmen einer Perspektive von „unten“, durch die Augen der Akteur*innen, und von „oben“, von der großen Gesellschaftsgeschichte und den Linien der Populärkultur ausgehend (Maase 2010, 12), wobei die Populärkultur als Ausdruck (kollektiver) Fantasien, durch die sich die Individuen und Gruppen stilisieren, wiederum etwas subjektives und alltagsweltliches ist.

„Pferdemädchens“ zirkuliert; sie zeigt auf, wie in einer lokalen Welt am Rand einer Großstadt Mädchenhaftigkeit sowohl bestätigt als auch herausgefordert wird und welche Bedeutung die Populärkultur dabei hat. Julian Schmitzberger hat sich für seinen Beitrag *Fortgehlogbücher einer Katze. Zur spielerischen Poetik des Nachtlebens* mit einer besonderen Quelle auseinandergesetzt, nämlich persönlichen Tagebüchern aus Berliner Clubnächten. Vor dem Hintergrund seiner ethnografischen Forschungen analysiert er das Schreiben dieser Bücher als kulturelle Praxis, durch die kollektive Mädchen*fantasien nicht nur reflektiert, sondern auch ausgedrückt und stilisiert werden. Stefan Wellgraf charakterisiert in seinem Beitrag *Skingirls. Mode und Politik in gewaltorientierten rechten Subkulturen um 1990* anhand von Zine-Quellen und Oral History die Akteurinnen aus dem gewaltbereiten Umfeld eines Fußballclubs als Produzentinnen einer Figur, deren stilisiertes Selbstbewusstsein von Emanzipationsbemühungen zeugt, die im Kontext einer dezidiert antiemanzipatorischen Bewegung nach ambivalenzerhaltenden Deutungen verlangen. Levke Rehders untersucht in „*Revolution Grrrl Style Now*“. *Gender- und Stilpraxen von Mädchen und jungen Frauen der deutschen Riot-Grrrl-Subkultur zwischen 1990–2000* die widersprüchlichen Semantiken des „Grrrls“ im historischen Kontext eines kulturellen „Imports“ aus den USA, das sich auf der anderen Seite des politischen Spektrums befindet. Anhand von narrativen Interviews sowie der Analyse von feministischen Punk-Fanzines zeigt Rehders, wie konventionelle Weiblichkeitsvorstellungen auseinandergenommen und zu einer anderen Mädchenhaftigkeit bricolagiert werden. *Category Bad Bitch. Eine zeitdiagnostische Plattenkritik von Beyoncé's Renaissance (2022)* ist der Wiederabdruck eines Textes aus dem Missy-Magazin. Anhand ihres eigenen Fanseins analysiert Dominique Haensell darin Beyoncé als *black feminist* und zentrale popkulturelle Figur unserer Zeit. Die Zusammenführung von Pop, Feminismus, Mädchen*kulturerfahrung und zeithistorischer Kontextualisierung, die der Beitrag vornimmt, veranschaulicht ein zentrales Anliegen dieses Buchs.

Der zweite Teil befasst sich mit Girl-Fictions, womit hier sowohl fiktive Erzählungen über Mädchen* als auch Fantasien von Mädchen* gemeint sind. Christine Lötscher beschreibt in ihrem Beitrag *Queering Girls. Mädchen*fantasien von und in Coming-of-Age-Serien* wie postfeministische Figuren in zeitgenössische TV-Narrative eingehen und mit Stereotypen der neoliberalen Geschlechter- und Gesellschaftsordnung spielen. Diese Coming-of-Age-Filme fungieren als Bühnen experimenteller Weiblichkeit. Auch wenn der Fokus der Streaming- und Fernsehmacher*innen auf queeren Mädchen* als Versuch verstanden werden kann, heteronormativen Schemata zu entkommen, so schließt die Autorin, wird letztlich eher die binäre Geschlechterordnung reproduziert. Anne-Kathrin Kohouts *Girls und Panzer. Wie impotent ist Niedlichkeit?* beschreibt, wie in einer japanischen Anime-Serie die kulturelle Homologie von Männlichkeit und Kriegsgeräten auf surreal wirkende Art und Weise unterlaufen wird. Die Verflüssigung herkömmlicher Binaritäten im Namen des Nied-

lichen – ohnehin ein Topos stilisierter Mädchenhaftigkeit⁵³ – deutet sie zeitdiagnostisch als Ausdruck einer gesteigerten sozialen Bedeutung von Toleranz und Fürsorge. In „*C'est vrai, mais différent*“. *Die Comiceihe Esthers Tagebücher zwischen biografischem und fiktionalem Erzählen* befasst sich Malte Völk mit dem zurzeit berühmtesten Mädchen-Comic Frankreichs: Dieses Genre erweist sich als besonders geeignet, zeithistorische Themen zu verhandeln. Die mädchenhafte Ästhetik der Leichtigkeit eröffnet Spielräume, die Krisen der Gegenwart in einer besonders zeitgemäßen Art und Weise zu adressieren. Der Beitrag von Diana Weis „*Just another girl lining up to die*“: *Feministische Aneignungen im Film Ladies and Gentleman, The Fabulous Stains (1982)* ist aus ihrem einleitenden Referat zur Vorführung des Films *Ladies and Gentleman, The Fabulous Stains* auf der Tagung entstanden. Weis stellt diesen Film als frühes popfeministisches Werk vor, das viele Aspekte heutiger Mädchen*kulturen bereits vorweggenommen hat. Nicola Behrmann wiederum bringt mit ihrem Beitrag *Das enthusiastische Mädchen: Käthchen von Heilbronn trifft Britney Spears* eine genuin literaturwissenschaftliche Perspektive in den Sammelband ein, womit sie den Blick für die Tiefendimension der Bedeutungen fiktionaler Figuren öffnet und zugleich auch (historische wie thematische Kontinuitäten) zwischen sogenannter Hoch- und Popkultur aufzeigt. Enthusiastische Mädchen* sind nicht zuletzt aufgrund der narrativ-symbolischen Unabgeschlossenheit solcher Figuren ein wiederkehrendes Sujet, das in jüngerer Zeit auch Eingang in die „mehr als fiktiven“ Erzählungen in den sozialen Medien gefunden hat.

Das Stichwort *Social Media* leitet über zum dritten Teil der Mädchen*fantasien. TikTok, Instagram oder Snapchat sind Leitmedien zeitgenössischer Mädchenhaftigkeit. Dies gilt mutmaßlich nicht nur für ihre Inhalte, sondern auch für ihre ‚mädchenhafte‘ Form und Struktur. Petra Schmidt und Stella Kuklinski fragen in ihrem Beitrag „*Fit moms are the hot new Instagram Celebrities*“. *Momfluencerinnen und ihre mädchenhaften Juvenalisierungspraktiken* nach jugendlich-mädchenhaften (Selbst-)Stilisierungen von Frauen, die den Alltag des Mutterseins auf Plattformen wie Instagram für ein großes Publikum darstellen, und sie diskutieren, inwieweit diese ästhetischen Praktiken im Sinne des Mädchenhaften als Arbeitspraktiken einer Erwerbslogik der Creative Industries folgen. Dabei erweisen sich stereotype Stilmittel und Eigenschaften wie rote Herzchen, rosa Hintergründe, puppenhaftes Schminken sowie eine Attitüde, die für Leichtigkeit, Unbeschwertheit, Albernheit und Agilität steht, in den medialen Repräsentationen des Mädchenhaften als erstaunlich persistent. Birke Sturm befasst sich in *Schöne Mädchen*. Emanzipatorisches Schönheitshandeln und die BRAVO GiRL!* mit den im kulturellen Mainstream nach wie vor primär feminin konnotierten Schönheitspraktiken. Die Zeitschrift, lange ein Inbegriff von Mainstream-Mädchenrepräsentationen, wurde just im Zeitraum der Entstehung des Beitrags eingestellt, und Sturm gibt auch eine Antwort darauf, warum sie verschwand. In *Perfectly Imperfect. Statement-Shirts, genderpolitisch betrachtet* interpretiert Anna

53 Vgl. dazu zum Beispiel die Ausgabe 2/2022 der Zeitschrift für Kulturwissenschaften zum Thema „Süüüüß“.

Marcini Camia Kleidung als Kommunikationsmittel und dechiffriert die Semantiken stereotyp mädchenhafter Slogans und Ästhetiken auf „Quote Shirts“ für Frauen. Zeitdiagnostisch setzt sie diesen aktuellen Style mit dem historischen Postfeminismus der 2000er-Jahre in Beziehung und arbeitet die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur heutigen *confidence culture* heraus.⁵⁴

Die Roundtable-Diskussion die wir hier in gekürzter Form wiedergeben, diskutiert unter dem Thema „Mädchenhafte Academia“ wie (un-)passend ein mädchenhafter wissenschaftlicher Habitus (äquivalent zur *boys*-Pose in der Popkulturforschung) in Geschichte und Gegenwart war und ist und was dies für Akademikerinnen bedeutet. Ist ein „mädchenhafter“ wissenschaftlicher Stil möglich, ist er erstrebenswert, was bedeutet er für die akademische Selbstverwirklichung und welche Politiken knüpfen sich an diesen? In der Diskussion wurde deutlich, dass auch und gerade unter Feminist*innen „Mädchen“ und „mädchenhafte Stile“ Reizwörter sind, zu denen sich die einzelnen Rednerinnen sehr unterschiedlich verhalten.

Helen Ahner fokussiert in ihren abschließenden Betrachtungen zur Tagung auf Mulveys kanonischen Essay zum *male gaze* und hält die Ergebnisse in Form einer Collage fest. Sie zeigt damit, wie produktiv es sein kann, sich solchen Tagungsthemen auch atmosphärisch-stilistisch anzunähern. Letztlich plädiert sie für eine produktive Verunsicherung, die aus der liminalen Verfasstheit des Mädchen*haften resultiert.

54 Der Vollständigkeit halber sei angemerkt, dass Marchinis Beitrag wie auch der von Haensell unabhängig von der Konferenz entstand und dass sechs Programmpunkte der Tagung in diesem Buch leider fehlen: Marcia Chatelains Keynote-Vortrag „Finding the Girl in the Archive. What Children’s History Can Teach Us About Historical Research“ sowie die Beiträge von Laura McAdam-Otto („Weiblichkeit in Bewegung. Aushandlungen von wirkmächtigen Selbst- und Fremdpositionierungen im Grenzregime“), Martina Röthl („... dass es eines der härtesten Dinge in unserer Welt ist, ein Mädchen zu sein. Zum Subjektivierungspotenzial feministischer (?) Identitätsangebote“), Catharina Rüß („Wildfänge außer Rand und Band. Pop-Mädchen des frühen 20. Jahrhunderts“), Lea Jung („Riot Grrrls revisited?“) sowie die Lesung und Diskussion mit Melinda Naji Abonji.

Literatur

- Ahmed, Sara: *The Feminist Killjoy Handbook*. London 2023.
- Bechdolf, Ute: *Puzzling Gender. Re- und Dekonstruktion von Geschlechterverhältnissen im und beim Musikfernsehen*. Weinheim 1999.
- Bloustien, Gerry: *Girl Making. A Cross-Cultural Ethnography on the Process of Growing up Female*. New York, Oxford 2003.
- Bonz, Jochen: Die Subjektposition King Girl: Über ein nicht nur von Mädchen eingenommenes Verhältnis zu Pop. In: ders. (Hg.): *Popkulturtheorie*. Mainz 2002, S. 94–118.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991.
- Chakkalakal, Silvy: *Body as Relation. Queer-feministische und Schwarze Spekulation im Werk Janelle Monáes*. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 118, 2022/2, S. 69–88.
- Chatelain, Marcia: *South Side Girls. Growing Up in the Great Migration*. Durham 2015. <https://doi.org/10.1515/9780822375708>
- Driscoll, Catherine: *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*. New York 2002.
- Ege, Moritz: „Ein Proll mit Klasse“. *Mode, Popkultur und soziale Ungleichheiten unter jungen Männern in Berlin*. Frankfurt am Main 2013.
- Faust, Friederike: *Fußball und Feminismus. Eine Ethnografie geschlechterpolitischer Interventionen*. Opladen 2021.
- Fraser, Nancy: *The Old is Dying and the New Cannot be Born: From Progressive Neoliberalism to Trump and Beyond*. London/New York 2019.
- Fritsche, Bettina: *Pop-Fans: Studie einer Mädchenkultur*. 2. Auflage. Wiesbaden 2011. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-92885-2>
- Gildemeister, Regine: *Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung*. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden 2008, S. 137–145. https://doi.org/10.1007/978-3-531-91972-0_17
- Hartmann, Sadiya: *Aufsässige Leben, schöne Experimente. Von rebellischen schwarzen Mädchen, schwierigen Frauen und radikalen Queers*. Berlin 2022.
- Hecken, Thomas: *Girl und Popkultur*. In: ders.: *Populäre Kultur. Mit einem Anhang ‚Girl und Popkultur‘*. Schriften zur Popkultur. Band 1. Bochum 2006.
- Hennen, Peter: *Faeries, Bears, and Leathermen. Men in Community Queering the Masculine*. Chicago, London 2008. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226327297.001.0001>
- Jablonowski, Maximilian/Elster, Christian: *Pop, empirisch*emphatisch. Für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung*. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 118, 2022/2, S. 7–29.
- Kalbermatten, Manuela: „The match that lights the fire“. *Gesellschaft und Geschlecht in Future-Fiction für Jugendliche*. Zürich 2020. <https://doi.org/10.33057/chronos.1573>
- Kelle, Helga: *Mädchen: Zur Entwicklung der Mädchenforschung*. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden 2004, S. 410–419. https://doi.org/10.1007/978-3-531-91972-0_49
- Kenny, Lorraine Delia: *Daughters of Suburbia. Growing up White, Middle Class and Female*. New Brunswick/New Jersey/London 2000.
- Kotthof, Helga/Mertzluft, Christina: *Einleitung zum Band Jugendsprachen: Stilisierungen, Identitäten, mediale Ressourcen*. In: dies. (Hg.): *Jugendsprachen. Stilisierungen, Identitäten, mediale Ressourcen*. Frankfurt am Main 2014, S. 9–34.

- Langreiter, Nikola/Timm, Elisabeth: 25 Jahre Kommission für Frauenforschung (heute: Kommission für Frauen- und Geschlechterforschung) in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde. Ein Gespräch mit Carola Lipp (Göttingen). In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde NS LXII/111, 2008/4, S. 441–447.
- LeBlanc, Laurraine: *Pretty in Punk. Girls' Gender Resistance in a Boy's Subculture*. New Brunswick, New Jersey, London 2002.
- Lötscher, Christine: *Die Alice-Maschine. Figurationen der Unruhe in der Populärkultur*. Stuttgart 2020. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05707-5>
- Maase, Kaspar: ‚Lässig‘ kontra ‚zackig‘. Nachkriegsjugend und Männlichkeit in geschlechtlicher Perspektive. In: Benninghaus, Christina (Hg.): „Sag mir, wo die Mädchen sind ...“. Beiträge zur Geschlechtergeschichte der Jugend. Köln u. a. 1999, S. 79–101.
- Maase, Kaspar: *Was macht Populärkultur politisch?* Wiesbaden 2010. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-92600-1>
- McRobbie, Angela: *Dance and Social Fantasy*. In: McRobbie, Angela/Nava, Mica (Hg.): *Gender and Generation*. London 1984, S. 130–161. https://doi.org/10.1007/978-1-349-17661-8_6
- McRobbie, Angela: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden 2010.
- McRobbie, Angela: *Feminism and the Politics of Resilience. Essays on Gender, Media and the End of Welfare*. Medford 2020.
- Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen* 16, 1975/3, S. 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Press, Joy/Reynolds, Simon: *Sex Revolts: Gender, Rock und Rebellion*. Mainz 2020.
- Rohmann, Gabriele (Hg.): *Krasse Töchter. Mädchen in Jugendkulturen*. Berlin 2007.
- Sagir, Fatma: „Wrap my Hijab!“. Music and Muslim Female Embodiments of *Cool* in Digital Culture. A Research Report. In: Sagir, Fatma (Hg.): *Rocking Islam. Music and the Making of New Muslim Identities*. (= Freiburger Studien zur Kulturanthropologie. Band 4). Münster/New York 2021, S. 173–186.
- Schwertl, Maria: *Faktor Migration. Projekte, Diskurse und Subjektivierungen des Hypes um Migration & Entwicklung*. Münster 2015.
- Skeggs, Beverly: *Formations of Class and Gender. Becoming Respectable*. London 2002. <https://doi.org/10.4135/9781446217597>
- Sülzle, Almut/Selmer, Nicole: *TivoliTussen, Milchschnitten und Hooligänse – Weibliche Fankulturen im Männerfußball als Role Models für soziale Arbeit?* In: Rohmann, Gabriele (Hg.): *Krasse Töchter. Mädchen in Jugendkulturen*. Berlin 2007, S. 145–162.
- Sülzle, Almut: *Die Girlisierung des Fußballs. Fallstudie zu Fußball, Medien und Geschlecht im Kontext der WM-Berichterstattung*. In: Simon, Michael/Hengartner, Thomas/Heimerdinger, Timo/Lux, Ann-Christin (Hg.): *Bilder – Bücher – Bytes. Zur Medialität des Alltags*. Tagungsband zum 36. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Mainz, 23.–26.9.2007. Münster u. a. 2009, S. 480–490.
- Thornton, Sarah: *Club Cultures. Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge 1994.
- Tomkowiak, Ingrid: *Die Farbe Rosa*. In: Maase, Kaspar/Bareither, Christoph/Frizzoni, Brigitte/Nast, Mirjam: *Macher – Medien – Publika. Beiträge der Europäischen Ethnologie zu Geschmack und Vergnügen*. Würzburg 2014, S. 177–192.

- Warwick, Jacqueline: *Girl Groups, Girl Culture. Popular Music and Identity in the 1960s*. New York/London 2007.
- Weismantel, Mary: *Cholas and Pishtacos. Stories of Race and Sex in the Andes*. Chicago 2001.
- West, Candace/Don H. Zimmerman, Don H.: *Doing Gender*. In: *Gender & Society* 1, 1987/2, S. 125–151. <https://doi.org/10.1177/0891243287001002002>
- Wilson, Kalpana: *Towards a Radical Re-appropriation: Gender, Development and Neoliberal Feminism*. In: *Development & Change* 46 2015/4, S. 803–832. <https://doi.org/10.1111/dech.12176>

I.
Thick Descriptions & Subcultures

Sind Pferdemädchen Pop?

Fragen an eine kulturelle Figur

Anja Schwanhäußner

Einleitung

„Um ehrlich zu sein, glaub’ ich wirklich daran, dass Pferde Menschen aussuchen. Da bin ich so richtig in so ’nem Ponyfilm. Also, man setzt sich drauf, und das Pferd findet dich einfach toll. Alle anderen bockt es runter, aber *dich*, dich akzeptiert es.“¹

Dieses ‚Pferdemädchen‘ bezieht sich in einem Gespräch explizit auf die Populärkultur. Sie habe dieselben Erfahrungen gemacht, wie sie auch in Filmen dargestellt werden. Dass sie damit ein Klischee heraufbeschwört, ist ihr bewusst. Sie weiß, dass Filme eine überzeichnete Darstellung alltagsweltlicher Erfahrung liefern. Und sie weiß um die gängigen Vorstellungen von der besonderen Verbindung von Mädchen und Pferden. Das hält sie nicht davon ab, ihre Gefühle und Ansichten durch die Populärkultur auszudrücken. Welche Bedeutung hat die Populärkultur (und die *Popkulturalität* des Alltags) für sie?

Pferdemädchen sind eine Jugendsubkultur. Ihre Teilnehmerinnen widmen einen Großteil ihrer Freizeit den Pferden und haben das Zimmer in der Regel mit entsprechenden Postern behängt. Den Rohstoff dieses „crazes“ – Anna Freud sprach vom „little girl’s horse craze“², der Mädchen im Verlauf ihrer Adoleszenz ereilt – bildet ein Korpus aus Romanen, Filmen, Podcasts etc. wie *Bibi und Tina*, *Ostwind*, *Fury*, *Black Beauty*, *Pferdeflüsterer*, *Mein Freund Flicka*, *Sternenschweif* etc. Wie das Zitat zeigt, beziehen sich Mädchen wie Isi auch reflexiv auf die Populärkultur, um ihren individuellen Erfahrungen Ausdruck zu verleihen.

Der Literaturwissenschaftler Thomas Hecken hat behauptet, die Popkultur sei generell ein „girl“³. Daran anknüpfend soll hier die These überprüft werden, dass ‚Pop‘ als Stilrepertoire und die Populärkultur als ästhetische Ressource einen Schlüssel zum Verständnis der Pferdemädchenkultur darstellt. Die (soziale) Gruppe der (Pferde-) Mädchen geht eine bedeutungsvolle, *homologe* Beziehung zu den Pferden ein, und Pop als ästhetisches Gestaltungsprinzip durchzieht alle Aspekte dieser Kultur. Ähnlich

1 Alle nicht weiter gekennzeichneten Zitate stammen aus Gesprächen und Interviews aus einer Feldforschung auf einem Reiterhof zwischen Mai 2018 und Mai 2019.

2 Freud 1989 [1965], 20.

3 Hecken 2006, 141.

hat die Filmwissenschaftlerin Erica Carter bereits 1984 in ihrem Aufsatz *Alice in the Consumer Wonderland*⁴ argumentiert, die Analyse von Mädchenkulturen führe (nur) über die Populärkultur. Wegen der besonderen Bedeutung der Populärkultur speziell für Mädchen (und umgekehrt der von Mädchen als Zielgruppe für die populärkulturelle Konsumgüterproduktion), könne man die damals noch kritisch verstandene *Kulturindustrie* nicht als Feind der Mädchenkultur betrachten, sondern solle diese „Maschine“⁵ als einen Teil von ihr sehen. Denn durch die Populärkultur drückten Mädchen ihre eigene Kultur aus, die sich nicht den herrschenden Normen anpasst, sondern eben gerade etwas Eigenes, eine soziosymbolische Homologie, schafft.

Im Folgenden sollen die „soziosymbolischen Homologien“⁶ zwischen einer Gruppe von Mädchen, ihren Pferden, Medien und signifikanten Artefakten erkundet werden: Wie gestalten die Mädchen mit Glitzer-Verzierungen rund ums Pferd, mit ‚süßen‘ Kommunikationsformen und expliziten Pop-Referenzen ihren popkulturellen Stil in Bezug auf ihre soziale Lage und ihr Geschlecht aus; das heißt, wie interpretieren und ‚bewohnen‘ sie die kulturelle Figur⁷ ‚Pferdemädchen‘?

Girl und Pop

Bekanntermaßen *ist* man kein Mädchen, sondern *wird* es. In ihrer Studie zum Lebensstil junger Frauen in einer australischen Großstadt zeigt die Ethnologin Gerry Bloustien, inwiefern das „girlmaking“ ein medialisierter Prozess ist und durch die Muster des ‚Sehen-und-Gesehen-Werdens‘ sowie ‚Labeln-und-gelabelt-Werdens‘ strukturiert ist.⁸ Als ‚Mädchen‘ wahrgenommen und klassifiziert zu werden ist Teil des „girlmaking“, was nach wie vor eine tendenzielle Unterordnung bedeutet: Mädchen werden belächelt – ebenso wie die Populärkultur, die für sie bedeutsam ist.

Eine positive, emanzipatorische Lesart medialer Stereotype liefert Heckens These „Pop ist offensichtlich ein Mädchen“⁹: Der Autor bezieht sich dabei auf Cindy Laupers berühmten Song *Girls just wanna have fun*, bei dem die Sängerin eine spielerische Haltung zur Welt zelebriert (Hecken spricht von positiver „Oberflächlichkeit“¹⁰), die sowohl von der kulturbürgerlich-nationalistischen als auch der avantgardistisch-gegenkulturellen Kritik im 20. Jahrhundert durchweg abgelehnt wurde. Die kulturelle Figur des „girls“, die sich in den 1920er Jahren herausgebildet hat, bejaht nicht nur intellektuell die Populärkultur, sondern *lebt* sie auch. Die neuen Produkte der Kultur-

4 Carter 1984.

5 Ebd., 189.

6 Willis 1973.

7 Ege 2013, 36–48. Eges Überlegungen zum Zusammenhang von Populärkultur, alltagsweltlicher Praxis, sozialer Lage und Geschlecht, die mit dem Begriff der kulturellen Figur zusammen gedacht werden, sind grundlegend für die folgende Analyse.

8 Bloustien 2003.

9 Hecken 2006, 141.

10 Ebd.

industrie, vor allem Illustrierte und Kino, präsentierten in dieser Zeit erstmals „einen massenwirksamen Frauentyp, der weit abseits mütterlicher Ideale liegt“¹¹. Seit den 1920er Jahren haben sich Mädchenfiguren vielfach gewandelt – Hecken geht unter anderem auf den Flapper der 1920er Jahre, den Teenie Bopper der 1930er und 1940er Jahre, das Groupie und das Hippiemädchen der 1960er Jahre, eine Christiane F. der 1980er Jahre, das *Riot Grrrl* der 1990er Jahre und das postfeministische Girl der Nullerjahre ein – doch immer sind Populärkultur und Konsum (beziehungsweise Konsumverzicht), Mode (beziehungsweise Antimode) und männliche Stars (die verehrt, abgelehnt, manipuliert, ausgenutzt oder mädchenhaft angeeignet werden) ein zentrales Moment der Sinnstiftung. Das Pferdemädchen kommt bei Hecken nicht vor, würde sich aber gut in dieses Feld einreihen, weil es eine vergleichbar große (und noch dazu epochenübergreifende) mediale Aufmerksamkeit genießt, mindestens ebenso ikonisch ist, und, wie zu zeigen bleibt, sich ebenso auf die Populärkultur bezieht.

Der Grund für diese konsum- und modeorientierte Haltung von ‚girls‘ liegt Hecken zufolge, wie gesagt, darin, dass weibliche Jugendliche in der Populärkultur einen Ausweg aus konventionellen Rollenstereotypen finden. Pop steht für den ewigen Wandel, die Feier der Künstlichkeit, die Lockerung überholter Vorstellungen und allgemein ‚das Neue‘. „Pop ist ein Mädchen“ bedeutet, dass Formen und Stile, die mit der Zeit gehen, eingefahrene gesellschaftliche Muster in Frage stellen und dass dies besonders für Mädchen attraktiv ist.

Die These von der soziosymbolischen Homologie zwischen Mädchen und Pferden stützt sich auf einen Begriff von Paul Willis, den ich hier in aktualisierter Form weiterführe. Bestärkt wird dieses Vorhaben durch Maximilian Jablonowski und Christian Elster, die neben anderen empirischen Kulturwissenschaftler*innen wie Moritz Ege, Jens Wietschorke, Julian Schmitzberger und Catharina Ruess an die frühen Cultural Studies anknüpfen¹². Als der (nicht unumstrittene¹³) britische Kulturwissenschaftler Willis in seinen Jugendsubkultur-Studien der späten 1970er-Jahre von „sozio-symbolischen Homologien“¹⁴ sprach, theoretisierte er damit die Materialität jugendsub-

11 Hecken 2006, 159.

12 Jablonowski/Elster 2022, 27. Die Rezeption der Cultural Studies in der empirischen Kulturwissenschaft führt die in den 1970er Jahren von Rolf Lindner angestoßene und unter anderem von Kaspar Maase und Bernd Jürgen Warneken aufgegriffene Entwicklung weiter.

13 Vgl. Dolby/Greg 2004; Griffin 2005. Die früheste und bekannteste feministische Kritik an Paul Willis stammt von Angela McRobbie (1980). Trotz dieser Kritik wird der Begriff der soziosymbolischen Homologie hier verwendet, weil er meines Erachtens der bislang überzeugendste Vorstoß ist, aus der Beziehung zwischen einer jugendlichen Subkultur und ihren favorisierten Objekten eine Theorie zu entwickeln. Zur Wiederaneignung von Willis haben Moritz Ege und Stefan Wellgraf vor einigen Jahren einen Workshop mit Paul Willis an der Technischen Universität in Berlin abgehalten, dessen Diskussionen hier einfließen (Workshop mit Paul Willis, 8./9.7.2009, Center for Metropolitan Studies (TU Berlin)). Siehe auch: Trondman/Lund/Lund 2011.

14 Willis 1973.

kultureller Lebenswelten: Mit und durch meist massenkulturell produzierte Dinge und Medien wird Welt angeeignet, kreierte und reflektiert. Signifikante Objekte jener Welten wie Schallplatten, Kleidungsstücke, Motorräder dachte er mit zwei weiteren Eckpunkten seiner Analyse zusammen: mit subkulturspezifischen Bedeutungen und Erfahrungsgehalten und mit der sozialstrukturellen Positionierung der Akteur*innen. Willis wollte damit die welterschaffende soziale Kreativität von Jugendlichen jenseits sprachlicher Ausdrucksformen betonen und den Zusammenhang physisch-materieller, symbolisch-semiotischer und emotional-affektiver Prozesse verstehen. Erst die Materialität der Gegenstände machte immaterielle Stimmungen und Bedeutungen demnach erfahrbar und somit wirkmächtig.¹⁵

Der Begriff beschreibt also die ‚stimmige‘ Beziehung zwischen einer sozialen Gruppe, ihren populärkulturellen Medien und Artefakten und eines signifikanten Objekts (bei Pferdewädchen das Pferd). Die homologen Beziehungen werden durch Stilisierungen ausgedrückt und gelebt. Mit und durch die Populärkultur gestalten die Mädchen die Beziehung zu den Pferden bedeutungsvoll und sinnlich, was Kaspar Maase „Selbstdarstellung und Selbstübertreibung“ nennt.¹⁶ Pferdewädchen-Pop meint neben dem genannten Film- und Literaturkorpus eine bestimmte Tönung des Akustischen (z. B. *sweet talk*), Visuellen (z. B. das Pferd als Figur und Erscheinung), Taktilen (z. B. Fell, Flauschigkeit), etc. sowie ein Bündel an Verhaltensweisen: Konsumfreude, Interesse an Kosmetik, Trendbewusstsein, etc. Nicht immer beziehen sich die jungen Frauen positiv darauf, als Motiv (oder Antimotiv) ist das Interesse an Mode etc. aber allgegenwärtig.

Feldforschung auf dem Ponyhof

Die Überlegungen basieren auf einem Forschungsprojekt zum Thema „Pferdewädchen“, das deren Kultur mit ethnografischer Sensibilität erkundet.¹⁷ Hierfür wurde eine Feldforschung auf einem Ponyhof im Berliner Speckgürtel unternommen. Auf dem Hof sind, wie auf den meisten Reiterhöfen, fast nur Mädchen und Frauen anzutreffen. Hier habe ich eine circa zwölf Köpfe zählende Clique rund um die 15-jährige

15 Vgl. Ege 2013, 114–118.

16 Maase 2000, 24.

17 Anja Schwanhäußner: „Pferdewädchen“. Ethnografie einer jugendkulturellen Figur. Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen einer „Eigenen Stelle“ im Zeitraum 2018–2022. Während die (von den britischen Cultural Studies maßgeblich geprägte) Jugend- und Subkulturforschung nach wie vor überwiegend ‚jungsdominiert‘ ist, fragt dieses Projekt nach den blinden Flecken, die sich daraus ergeben: Wie kann eine Kulturanalyse aussehen, die dieses Phänomen ‚nach eigenen Maßstäben‘ erforscht, das heißt, sich den Innenansichten der Akteur*innen widmet, und für ein emphatisches Verstehen dieser Kultur die Potenziale von klassischen Ansätzen der Cultural Studies nutzt und zugleich über sie hinausgeht? Die für dieses Forschungsprojekt wichtigsten Studien zum Phänomen „Pferdewädchen“ sind: Halley 2019; Raulff 2015; Ojanen 2012; Probyn 1993. Unlängst erschien außerdem ein poptheoretischer Essay: Baßler/Drügh 2021.

Isi begleitet, ein Jahr lang mindestens dreimal die Woche, um die kulturelle Figur des ‚Pferdemädchens‘ in all ihren Facetten von innen kennenzulernen. Isi ist Schülerin und besucht den Hof fast täglich. Harald Butzke, der Leiter des Hofes, nennt sie und ihre Gruppe den „harten Kern“, weil sie sich dort überdurchschnittlich engagieren. Die meisten von ihnen sind Schülerinnen wie Isi, zwischen zwölf und 15 Jahren. Zur Gruppe gehören außerdem vier Auszubildende von etwa 18 Jahren, die eine Lehre als Pferdewirtin¹⁸ durchlaufen, sowie zwei Mitarbeiterinnen Anfang 20.

Der Hof liegt in einem Vorort von Berlin, wo die ‚Häuslebauer‘ wohnen, wie manche Berliner Innenstädter*innen despektierlich sagen. Der Reiterhof Harald Butzke ist Symbol und Verkörperung des ökonomischen Aufschwungs der Region in der Nachwendezeit. Butzkes Vater arbeitete zu DDR-Zeiten in der regionalen Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft (LPG) und hielt privat einige Kühe; nach der Wende zog eine an Pferden interessierte Mittelschicht in die Region. Butzke selbst züchtet hier seit über 20 Jahren Ponys und betreibt eine Reitschule.

Nach Aussage seines Leiters ist der Hof „bürgerlich“ geprägt. Er erläutert, dass er so einen Reithof bezeichnet, auf dem auf der Toilette warmes Wasser verfügbar ist – auf seinem Hof fließt tatsächlich allerdings kaltes Wasser, was schon auf eine gewisse Spannung zwischen Anspruch und Wirklichkeit verweist. Mit „bürgerlich“ ist hier eher ein alltagskultureller Anspruch als das gehobene Bürgertum gemeint. Das Milieu dieses Hofes ist im gesellschaftlichen Feld der Reiter*innen eher im unteren Bereich angesiedelt, während das Einkommen von Reiter*innen-Haushalten insgesamt deutlich oberhalb des deutschen Durchschnitts liegt.¹⁹ In der Deutschen Reiterlichen Vereinigung, genannt FN (Fédération Équestre Nationale), ist Butzke zwar angesehen – er nimmt mit seinen Sportponys am Turnierzirkus teil –, aber er ist innerhalb dieses Feldes keiner, der selbstverständlich und quasi ‚natürlich‘ das Establishment des Reitsports verkörpert, sondern eher einer, der dorthin *strebt*. Mit Vester kann das Butzke-Milieu als eine Mischung aus „gehobenem kleinbürgerlichen Milieu“ und „respektablem Volks- und Arbeitnehmermilieu“ bezeichnet werden.²⁰

Innerhalb der in diesem Sinne „(klein-)bürgerlichen“ Stammkultur bilden die Mädchen eine eigene Jugendsubkultur aus, die sich gegen das als eng empfundene Herkunftsmilieu abgrenzt und doch ein Teil von ihm ist. Die Mädchen vom Butzke-Hof sind keine ‚höheren Töchter‘, einige kommen sogar aus prekären Milieus, sie teilen jedoch die gemeinsame Pferdewirtinnenjugendsubkultur. Die Liebe zum Pferd ist, um mit Ernst Bloch zu sprechen, eine Form des Tagträumens, also körperlich-sinnlicher Ausdruck einer Sehnsucht, aus den Verhältnissen auszubrechen. Sie bringt einen eigenen Stil und eigene Kommunikationsformen hervor. Wie werden diese Mädchen*innen fantasien gelebt, ausgehandelt und ausgestaltet?

18 Pferdewirt*innen beziehungsweise Pferdepfleger*innen (despektierlich auch Stallknechte genannt) übernehmen landwirtschaftliche Aufgaben im Bereich Haltung und Zucht sowie Serviceleistungen innerhalb des Reitschulbetriebs.

19 Vgl. IPSOS 2019.

20 Vester 2019, 51. Siehe auch: Vester u. a. 2001.

Glitzer

Als ich Isi das erste Mal begegnete, saß sie auf dem Pferd und trug ein pinkes Top, das mit der Farbe der Gamaschen ihres Pferdes korrespondierte. Passend dazu zierte den Kopf des Reittiers ein Stirnriemen mit Glitzersteinchen, wie eine Krone. Eine Freundin von Isi, danach befragt, was ihr Glitzer bedeutet, antwortete: „Es ist einfach schön. Es sieht mädchenhaft aus.“

Klassische Stellen für Glitzersteinchen sind der Stirnriemen des Pferds, das Kopfeende des Zügels, die Rückseite des Sattels, die Reitkappe, der Gertenknauf und die Naht der Hosentasche. Aktuell beliebt sind auch metallisch glänzende Glücksbringer in Herzform mit verschiedenen Hashtags wie #Springpony, #Schimmelpower, #Streberpony, #Lieblingspony, und dem verniedlichenden Kraftausdruck #Arschkeks, die am Zaumzeug angebracht werden. Teils veredeln die Mädchen eigenhändig im Bastelverfahren ihre Accessoires, was günstiger ist und individuelle Gestaltungsmöglichkeiten eröffnet. Teils werden die von den Reitbedarfsläden bereits vorproduzierten Glitzerprodukte im Laden gekauft.

Es gehört zum Phänomen des Pferdemitglitzer, dass die Reitmode schnell auf die Mädchen-Bedürfnisse reagiert, entsprechende kommerzielle Angebote schafft, und sich dabei einer süßen, poppigen Ästhetik bedient. Erica Carter schrieb zu dieser Verzahnung von Kulturindustrie und Mädchenkulturen: „The ‚image industries‘ (fashion, cosmetics, the female mass media) have also consistently drawn on these [female style practices] to produce symbolic representations which fit skintight to female experiences.“²¹

Nicht nur die Pferde werden mit Glitzer verziert, auch die Mädchen selbst tragen Shirts und Pullis mit glitzernden Motiven, daneben Kettenanhänger, Armbänder und gelegentlich auch Nasen- oder Ohrenpiercings. Eine Auszubildende hatte ein Lippenpiercing mit einem Glitzerstein. Auch Gelnägel sind populär und werden mit Brillis verziert, und das, obwohl Konsens besteht, dass sie bei der Stallarbeit eher hinderlich sind. Ein Mädchen hat es sich zur Devise gemacht, dass nicht sie selbst, sondern nur das Pferd glitzern soll.

Glitzer sehe edel aus, äußert ein weiteres Pferdemitglitzer. Es symbolisiert Luxus, also nicht das Zweckmäßige, sondern das Schöne sowie (übertriebenen) Konsum. Die Lust am Surplus bringt es mit sich, dass das Geld nicht immer ‚vernünftig‘ eingesetzt wird, das heißt, nach den Vorstellungen der Autoritäten. Eine Reitlehrerin beschwerte sich, dass das gesamte Taschengeld der Mädchen in Accessoires flösse und nicht in den Reitunterricht. Eine Mutter ertappte die Tochter dabei, dass sie das Geld, das sie ihr regelmäßig für die Reitstunde gab, nicht für den Unterricht ausgab, sondern damit Ausstattung kaufte. Die Besitzerin eines Reitbedarfsladens (die den Mädchen die Glücksbringer verkauft hat) ist der Ansicht, dass der Glitzergrad in den vergangenen Jahren stetig zugenommen hat, mehr, als sie anbieten könne und wolle. Das Kaufinteresse habe sich vom Funktionalen weg entwickelt: „Wer braucht Hufglitzer-Fett

21 Carter 1984, 188.

oder Glitzerspray zum Pferd-Einsprühen? Und die ganze Einhornmode?“ Bestimmte Marken seien darüber hinaus angesagt, zum Beispiel Stirnbänder der Marke Spooks (für Menschen; ca. 30 Euro mit Krönchenlogo), die sie jedoch nicht in ihrem Laden führe, weil sie für ihr Profil zu teuer seien. Manche Jugendliche würden deshalb ins Internet abwandern. Die Kritik der Ladenbesitzerin am übertriebenen Glitzer hält sie jedoch nicht davon ab, auch selbst regelmäßig einen Nachtverkauf (mit Sekt) zu veranstalten, bei dem es auf alles mit Glitzer zehn Prozent Rabatt gibt. In dem Auto der Fünfzigjährigen liegt auf dem Rücksitz ein Kissen mit Glitzerpailletten, die beim Darüberstreichen die Farbe wechseln.

Auch bei der Haar- und Fellpflege wird auf die strahlende Erscheinung Wert gelegt. Besondere Aufmerksamkeit liegt auf Schweif und Mähne, weil sie der prächtigste Teil des Pferdes sind und auch auf Gemälden und in der Populärkultur auf den Effekt hin inszeniert werden. Der Schweif darf nicht gebürstet werden, weil es Jahre dauert, bis ein Haar nachgewachsen ist. Stattdessen wird er mit der Hand verlesen, wobei man mit der Rechten den gesamten Schweif umfasst und mit der Linken ein Haar nach dem anderen herauszieht. Stroh wird herausgefischt, Erde und Mist herausgewaschen. Hierfür wird Shampoo für Menschen benutzt – es gibt spezielles Pferdeshampoo mit Mückengift gegen Fliegen, das den Mädchen jedoch zu teuer ist. Sie kaufen das Shampoo lieber beim Discounter. Damit Mähne und Schweif glänzen, kommt für besondere Anlässe Glanzspray zum Einsatz, wobei die Mädchen auf Gliss Hair Repair zurückgreifen. Die pinke (!) Flüssigkeit befindet sich in einer durchsichtigen Flasche und wird mit einem Sprüher auf die nassen Haare aufgetragen.

Bezeichnenderweise gehen notwendige Körperhygiene und dekorative Verschönerungen fließend ineinander über. Während der Glitzer eindeutig dem Bereich der Verzierung angehört, macht die Fellpflege des Pferdes ganz praktischen Sinn. Ein Pferd, das geritten wird (also nicht nur auf der Weide steht), muss täglich geputzt werden. Hierdurch wird sichergestellt, dass das Zaumzeug nicht reibt (durch Haarverfilzungen oder Schmutzklumpen) und dass sich keine Steine in den Hufeisen verklemmt haben. Zudem wird das Pferd durch das Putzen auf Ungeziefer und wunde Stellen hin untersucht. Wie auch in der Kosmetik-Industrie für Menschen gibt es sowohl Klassiker der Pferdepflege, die unverändert bleiben, als auch Moden. Die Mädchen schwören beispielsweise auf die *Magic Brush*, die erst seit kurzer Zeit auf dem Markt ist und schon im Namen deutlich macht, wer die Zielgruppe ist. Anstelle von Borsten bietet sie feine Plastikzäpfchen, die einen Massageeffekt auf den Pferderücken ausüben. Die Oberseite der *Magic Brush*, die es in verschiedenen knalligen Farben und auch glitzernd gibt, ist mit Sternen verziert.

Pferdemädchen seien „modisch-glitzernd“²², schrieb der Psychologe Rainer Schönhammer 1991. Er relativierte damit das Stereotyp, es handele sich um einen „bodenständig-tierfreundliche(n) weibliche(n) Teenager“²³, wobei die Frage ist, ob das eine das andere ausschließt. Der glitzernde Typus ist auf dem Butzke-Hof domi-

22 Schönhammer 1995, 126.

23 Ebd.

nant und auch insgesamt gibt es heutzutage wahrscheinlich kaum noch ein Pferdewädchen, das nicht zumindest ein bisschen glitzert. Glitzer symbolisiert die Sphäre des Vergnügens und der Show und damit verbunden Pop, was Morton und Conway in einem Essay mit positiver Schrilheit und „fakeness“ übersetzen.²⁴ Die Autor*innen beziehen sich auf die funkelnde Bühnenvariante des Cowboys – Pferdewädchen werden gelegentlich als weibliche Variante dieses Typus, also als Cowgirl bezeichnet. Es ist fraglich, ob es sich dabei um eine Amerikanisierung handelt, doch wird den Mädchen ebenso wie dem *Rhinestone-Cowboy* schnell mit dem Vorwurf von Künstlichkeit oder Maßlosigkeit begegnet. Die Ladenbesitzerin steht exemplarisch für die Missbilligung des ihrer Ansicht nach ‚übertriebenen‘ Glitzerns, für den Vorwurf, so etwas bediene nur die Eitelkeit und eigennützige (erotische) Bedürfnisse der Reiterin. Mit Heckens Pop-ist-ein-Girl-Theorie kann erwidert werden, dass das Poppige des Glitzerns eine absichtliche Feier der Künstlichkeit ist, darauf abzielend, vor allem sich selbst in Szene zu setzen und damit Festlegungen (nach Hecken als zukünftige Mutter und Hausfrau) zu entkommen.²⁵ Morton und Conway weisen allerdings darauf hin, dass der Cowboy nicht nur glitzert, sondern auch sehr fürsorglich ist. In einem ähnlichen Sinne wäre diese Gegenüberstellung auch hier zu hinterfragen: Auch bei den Pferdewädchen geht es nicht darum, die Rolle der Sorgenden gänzlich abzulegen, als vielmehr, Zärtlichkeit und Pflege anders zu interpretieren und auszugestalten.²⁶ Sie interpretieren und leben Fürsorge als Teil ihrer Jugendsubkultur, das heißt, als Spektakel, das mit Konsum, öffentlicher Performance und der schönen Form zu tun hat.

Das eitle Glitzern ist, wie der Umgang mit den Pferden zeigt, gerade nicht von der Sorge für das Gegenüber zu trennen. Auch für die Mädchen hat der Glitzer zweifellos einen sinnlichen, lustvollen Aspekt, bei dem es auch um die Befriedigung der eigenen Bedürfnisse geht. Ebenso wie es einen fließenden Übergang von der sinnvollen Körperpflege zu (übertriebener) Kosmetik gibt, sind auch Eitelkeit und Zärtlichkeit möglicherweise zwei Seiten derselben Medaille. Gerade die Ambivalenz von echt und künstlich zeichnet die homologen Beziehungen und die Stilisierung mit und durch das (glitzernde) Pferd aus – Willis spricht von einer „mechanisierten, großartig unbeholfene(n) Inszenierung des Natürlichen“.²⁷ Er meint damit nicht Pferdewädchen, aber er hätte sie meinen können.

24 Morton/Conway 1977, 201.

25 Die Soziologin Halley fordert in ihrer Pferdewädchen-Studie die konservative Annahme heraus, „that women and girls are natural caregivers“ (Halley 2019, 134). Vergleichbar mit Hecken betont sie den emanzipatorischen Aspekt mädchenhafter kultureller Praxis.

26 Die Ethnologin Bloustien kritisiert in ihrer Mädchen-Ethnografie die Tendenz vieler Jugendsubkulturstudien, den Moment von Widersetzlichkeit überzubetonen: „Notions of resistance become an important rhetorical tool to convince others of the correctness of one’s position and oneself of one’s own moral rectitude“ (Bloustien 2003, 48).

27 Willis bezieht sich auf die Jugendsubkultur der „heads“ oder Hippies (Willis 1981, 128). Auch diese Kultur drückt ihre Naturliebe unter anderem durch Glitzer aus. Der auf die Wangen aufgetragene „day glow“, der auf Festivals in der Sonne leuchtet, steht geradezu paradigmatisch für eine maschinisierte Natürlichkeit. Bianca Jagger, eine Ikone der

Sweet talk

Wer einen Ponyhof betritt, wird von einer spezifischen *soundscape* in Empfang genommen. Hierzu zählen nicht nur Hufeklappern, Wiehern und das Rattern des Treckers, wie es auch im Soundtrack von *Bibi und Tina* besungen wird, und nicht nur das dudelnde Radio im Reiterstübchen, sondern auch die hohen Stimmen der Mädchen, die mit ihren Pferden schmusen. „Bist du bissi süß?“ ist eine gängige Formel.²⁸ Die Pferde werden mit „Püppi“, „my friend“, „bro“ oder einfach nur „Pony!“ angesprochen. Manchmal wird gelispelt, manchmal nasal gesprochen. Wenn ein Pferd gelobt wird, sagen die Mädchen „Feiiiiiiiiiiii!“ Die Azubis säuseln ihr Pferd manchmal auch etwas distanzierter an: „People, mein blöder People“.

Ob der Ton der Babysprache den Pferdebedürfnissen entspricht, ist Diskussionsstoff am Hof. Konsens besteht aber darüber, dass der sprichwörtliche Kasernenton bei den Mädchen keinen Anklang findet und vielleicht auch insgesamt nicht mehr zeitgemäß ist. Der Schmied meinte einmal, nach Alternativen suchend, man sollte bei der Kommunikation mit dem Pferd wie das Meer rauschen – eine poetische Umschreibung, die auch als Zugeständnis an die nicht minder melodische Babysprache gelesen werden kann. Auch der Leiter ruft die Pferde manchmal „Püppi“. Der *sweet talk* ist also umstritten, aber allgemein und sogar über die Kreise der Jugendlichen hinaus verbreitet. Unabhängig von der Frage, wie funktional er ist, ist Babysprache oder *sweet talk* jene Tonlage, die die Pferdewädchen wählen, um ihre Zuneigung auszudrücken.

Bei den süßen Kosenamen für die Pferde beziehen sich die Jugendlichen auf bekannte Pferdewädchen-Filme und andere Werke der Massenkultur. Isi nennt ihr Pferd „Prinzessin“ und spielt damit auf royale (Disney-)Stereotype von Cinderella bis Elsa (die Eiskönigin) an.²⁹ Die Auszubildenden sind etwas frecher in ihrer Namensgebung. Eine Azubi namens Jackie beispielsweise begrüßte einmal fröhlich ein neues Pferd am Hof, einen Schecken, indem sie „Yakari, Yakari!“ sang. „Yakari“ ist eine Kinderserie über einen Indianerjungen gleichen Namens, der mit seinem Pferd namens Kleiner Donner, ebenfalls ein Schecke, im Nordamerika vor der europäischen Kolonisation Abenteuer erlebt. Eine andere Azubi, Bella, gab einem Pony den Namen Yoshi. Sie hob damit eine Unart des Ponys hervor, nämlich es spielte mit der Zunge, was unter Reiter*innen nicht gern gesehen wird. Yoshi ist der kleine Dinosaurier aus der Super-Mario-Videospielserie, der sein Schleckorgan als Werkzeug einsetzt. *Sweet talk* als Pferdewädchen-Stil ist also nicht ohne den Bezug zu populärkulturellen Ästhetiken zu verstehen.

Hippie-Kultur, ritt auf einem Schimmel in den glamourösen New Yorker Disco-Club *Studio 54*.

28 Die Ausführungen in diesem Kapitel sind eine Zusammenfassung und Weiterführung von Schwanhäuser 2022, 69–90.

29 Beim Reiten hört Isi außerdem manchmal Musik über Kopfhörer. Sie hat eine spezielle Playlist für diesen Anlass erstellt. Auch hierdurch wird der Reithofalltag popkulturell ausgestaltet.

Die Beziehung zwischen Alltag und Film verläuft dabei reziprok: Ebenso wie der alltägliche *sweet talk* von popkulturellen Ästhetiken präformiert ist, sind umgekehrt die Produkte und Werke der Populärkultur von süßen Praktiken der Mädchen geprägt. Zeitgenössische Filme wie *Bibi und Tina* stehen im Einklang mit diesen süßen Stilisierungen, und zwar nicht nur visuell durch eine starke Farbigkeit, Weichzeichner und Glitzereffekte, sondern auch durch weiche, gefällige Soundtracks.³⁰ Auch durch das Marketing ist die Populärkultur eng mit dem Reitalltag verzahnt. In einer Broschüre für Reitbekleidung beispielsweise wird eine feuerrote Reithose und eine sternverzierte Satteldecke mit dem Slogan beworben: „Der Look aus Bibi & Tina. Voll verhext!“ Pastellfarbene Shirts und Jacken mit dem charakteristischen „W“ für Wendy werden mit dem expliziten Hinweis auf den Film untertitelt: „Wendy 2. Freundschaft für immer. Brand NeW!“ Die Pop-Referenzen, mit denen die Mädchen sich stilisieren, kann man also im Katalog kaufen. Gleichermaßen spiegeln diese Filme das ‚Mädchenhafte‘ des Reiterhofs wider – zufälligerweise wurden Szenen von *Bibi und Tina* ganz in der Nähe dieses Hofes gedreht. Auch wenn der Alltag auf dem Butzke-Hof etwas anderes ist als ein Detlev-Buck-Musical, so sind die hohen Stimmen doch so etwas wie der Soundtrack der Ponyhöfe und geben ihm eine popkulturelle Tönung. Durch *sweet talk* beziehungsweise Babysprache wird eine homologe Beziehung zu den Pferden und der Populärkultur hergestellt und gelebt.

Der *sweet talk* hat in der Jugendsubkulturtheorie bisher kaum Beachtung gefunden.³¹ Eine umso bekanntere Mädchen-Praxis ist hingegen das Kreischen. Eine klassische Figur der Popkultur ist der schreiende weibliche Fan, auch „Screamager“³² genannt. Durch hohe Stimmen und hysterisches Schreien haben Mädchen in der Geschichte der Popkultur ihren erotischen Gefühlen öffentlich Ausdruck verliehen, Aufmerksamkeit erlangt und nicht zuletzt ihre Eitelkeit bedient – auf dem Ponyhof ist Kreischen hingegen tabu, was nicht bedeutet, dass es nicht gelegentlich auch stattfindet. Beim Kreischen wie beim hohen Sprechen experimentieren die Mädchen mit ihrer Stimme und probieren andere Tonlagen aus. Ähnlich wie auch beim Schminken wird dadurch mit verschiedenen Formen von Weiblichkeit experimentiert.³³ Weil die Mädchen damit die Aufmerksamkeit weg vom Gegenüber auf sich selbst richten, und weil der Ausdruck kodifiziert und stilisiert ist, wird ihm Künstlichkeit und Selbstbezogenheit vorgeworfen: Es gehe denen, die Babysprache mit den Tieren sprechen, nicht um ‚echte‘ Gefühle fürs Pferd. Hier wie auch beim Glitzern gilt, dass man die

30 Warwick charakterisiert stereotyp feminine Musik in der Populärkultur als „soft, melodic, made by instruments such as flute, harp, acoustic guitar“. Im Gegensatz dazu ist maskuline Musik „aggressive, rhythmically energetic, created with instruments such as a brass, percussion, low strings, distorted electric guitar“ (Warwick 2007, 6).

31 Der Soziolinguist William Labov erwähnt den *sweet talk* in einer linguistischen Studie zu Straßenrap in einer Reihe mit anderen akustischen Stilisierungen – „shucking, rifting, toasting, sweet talking“ (1972, 297). Bei Labov ist diese Tonart explizit unehrlich, künstlich.

32 Hecken 2006, 159.

33 Vgl. Warwick 2007, 24.

Rolle als sorgende Partnerin nicht unbedingt ablegen will, diese aber anders interpretiert und durch eine Pop-Ästhetik ausgestaltet. Der *sweet talk* ist künstlich, was nicht bedeutet, dass er nicht ‚echt‘ ist. Er wird sinnlich gelebt und ist gefühlvoll auf eine*n Partner*in bezogen.

Code of romance

Die Homologie zur Populärkultur wird nicht nur über die süßen Stimmen und das Glänzen und Glitzern hergestellt, das heißt, nicht nur im Akustischen und Visuellen, sondern auch in Erzählungen und Mythen der Massenkultur. Beispielsweise ist Konsens am Hof, dass es das in Filmen evozierte Phänomen, dass Pferde sich den Menschen aussuchen, tatsächlich gibt. Im Eingangszitat äußert Isi: „Da bin ich so richtig in so ’nem Ponyfilm. [...] Alle anderen bockt es runter³⁴, aber *dich*, dich akzeptiert es.“ Es speist sich aus einem im Pferdemädchen-Genre gängigen, romantischen Motiv des Erwähltwerdens. In dem bekannten und auch bei den Pferdemädchen beliebten Roman und Film *Der Pferdeflüsterer* beispielsweise finden ein weiblicher Teenager und sein – angeblich vom Teufel besessenes – Pferd zusammen, indem das Tier die Heldin neugierig mustert und anschließend kokett „wie ein Prinz“³⁵ davon galoppiert. Nach dieser subtilen Werbung freunden sie sich bald an und dem Mädchen gelingt, was keinem anderen gelang: das Tier zu zähmen. In der Regel spielen in der Literatur Traumata auf beiden Seiten (Mensch und Pferd) eine Rolle, die im Miteinander gemeinsam überwunden werden. So auch hier, wo das Pferd einen Unfall mit einem Lkw hat und die Tochter unter den Stadtneurosen der Mutter leidet. Pferd und Reiterin heilen ihre Wunden gegenseitig. Das ‚einfache Leben‘ auf dem Land öffnet den Raum der ‚Rettung‘. Dort treffen Mädchen (im Film: Scarlett Johansson) und Pferd (u. a. Hightower, Kentucky Pet, Rambo Ronan) auf einen Farmer (Robert Redford), der einen durch indigene Mystik inspirierten Heilprozess anleitet. Das Motiv des Erwähltseins erscheint in dieser Art von Pferdefilmen innerhalb der Klammer von Trauma und Mystik. Dies lässt auf eine tiefere kulturelle Bedeutung des Motivs des Erwähltseins schließen: Soziale Probleme und Konfliktlinien werden mit und durch dieses Thema aufgezeigt, verarbeitet und zugleich verschleiert.

Die Azubi Jackie äußert sich zu diesem Thema ebenfalls empathisch, dies allerdings erst, nachdem sie Isis romantische Vorstellungen auseinandergenommen hat. Zu dem Film *Ostwind*, der das Pferdeflüsterer-Motiv einer Schicksalsverbindung aufgreift, und den Isi verehrt, äußert sie:

34 Wenn sie davon spricht, dass ihr Pferd alle anderen „runterbockt“, klingt das erst einmal drastisch, entspricht aber durchaus der Realität am Reiterhof: Bei dieser Sportponyzucht übernimmt der „harte Kern“ die Ausbildung (d. h. das „Anreiten“) der noch jungen, wilden Ponys. Nicht selten wirft ein Jungpferd mehrere Reiterinnen ab, bevor es eine Reiterin „erwählt“, das heißt, sich von ihr (und nur von ihr) bändigen lässt.

35 Evans 1998, 12. Das Buch stammt aus dem Regal im Reiterstübchen.

„Ich mag nicht diese Ponyhof-Geschichten und blablabla. Da sagt man, alles schön, aber so ist es nicht. *Ostwind* ist alles Blödsinn, das gibt's nicht. Man fährt nicht mit dem Pferd auf der Fähre und Pferd steht ganz vorn.“ Sie bezieht sich auf ein Titanic-Zitat aus dem Film. Dann räumt sie jedoch ein: „Wir gucken uns sowas im Kino an. Wir sind schon so eine Gruppe von (zählt) sieben Mädels. (Aber) wir schauen das aus Jux und Dollerei. *Ostwind* und *Wendy* haben wir gesehen. Wirklich nur zum Spaß, weil alles andere ausverkauft war.“ Das Kino besuchte sie in Reiterhosen. „Die Leute so, warum ham die so komische Buxen an und warum riechen die so streng nach Bauer? – Wenn's ihnen nicht passt, sollen sie sich wegsetzen.“ Über den Film haben sie sich „köstlich beeimert“. „Über was?“ „Über alles ... Die Geschichte war vollkommen blöd. Was keiner glaubt.“

Ob sie von den Pferdemädchen-Filmen geprägt wurde? „Ja, es hat mich geprägt, aber es legt sich mit der Zeit. Deshalb fängt man an, weil man das vorgelegt bekommt. Man will unbedingt ein weißes Pferd mit langer Mähne, am besten ein Einhorn.“ Ein anderes Mädchen fügt hinzu: „Die Pferdefilme wie *Ostwind* sind schön anzugucken, aber es sind absolut unrealistische Filme. Reiter regen sich über die auf. Ein Mädchen, das in drei Wochen reiten lernt [wie bei *Ostwind*], gibt's nicht.“³⁶

Wenn eine Azubi wie Jackie (18 Jahre) eine Schülerin wie Isi (15 Jahre) belächelt, bedeutet dies aber nicht, dass die Azubis diesen romantischen Bildern nicht auch anhängen. Jackie erzählt, sie habe in ihrer Kindheit begeistert Albert Millers Jugendbuchserie *Fury* gelesen, die Geschichte eines edlen Wildpferds, sowie Linda Chapmanns *Sternenschweif*, bei dem ein graues Pony sich in der Nacht in ein fliegendes Einhorn verwandelt und Funken sprühend über den Himmel galoppiert. Noch heute nennt sie ihr Pferd „Fury“. Sie äußert, allerdings erst durch Nachbohren: „Ja, bestimmte Pferde wählen ihre Reiter. Das gibt's.“ Auf die Frage, „Und hat dein Pferd dich gewählt?“, sagt sie: „Keine Ahnung, ich weiß nicht, was in ihrem kranken Hirn vorgeht. Ich will's auch gar nicht wissen, die verwirrt mich, weil die manchmal so bekloppt ist.“ Eine danebenstehende Freundin fügt hinzu: „Siehst du, deshalb ist dein Horse so bekloppt, deshalb habt ihr so zusammengepasst.“ Jackie ignoriert die Provokation der Freundin, weil darin das Kompliment enthalten ist, sie und ihr Pferd hätten sich in ihrer Wildheit gefunden. Sie überlegt sich genau, wieviel Gefühle sie preisgeben möchte und will sich nicht in die Gefahr begeben, als Schwärmerin abgetan zu werden. Doch nennt sie, wie gesagt, ihr Pferd gelegentlich „Fury“ und romantisiert

36 Eine andere Azubi kontrastiert ebenfalls ihr früheres Interesse an Filmen, Büchern und Hörspielen wie *Bibi und Tina* und deren romantische Motive mit der Abneigung, die sie inzwischen empfindet: Heute „kann ich mich nur darüber aufregen. Vielleicht kommt da der Reitlehrer in mir durch“. Sie würde mehr als früher darauf achten, ob das Pferd „gut aussieht“, das heißt, ob es sich gesund bewegt und nach den Regeln der Kunst gymnastiziert ist. Auch mokiert sie sich darüber, dass die Schauspielerinnen in den Pferdefilmen nicht reiten könnten. In der Nahaufnahme sehe man die Schauspielerin im Trab („mehr kann sie nicht“). Wenn es aber dann an den Galopp ginge, würde die Kamera abrücken und ein Stuntgirl die Rolle einnehmen.

damit seinen schwierigen Charakter. Der erste Band der bekannten Jugendbuchreihe (in Deutschland ab 1958 auch als Fernsehserie zu sehen) handelt von einem verträumten Jungen, den der Vater als Sorgenkind erachtet, und der durch die Freundschaft zu dem Wildpferd Fury erwachsen wird – zum ‚Mann‘. Im Klappentext heißt es zu dem Buch: „Als Joey Clark und Fury, der unzähmbare schwarze Mustang, auf der Broken Wheel Ranch aufeinandertreffen, entsteht sofort eine besondere Bindung. Der wilde Hengst, der bisher niemanden in seiner Nähe duldet, lässt sich sogar von dem Jungen streicheln.“³⁷

Die Beispiele zeigen, dass die Homologie zwischen Mädchen und Pferden nicht nur durch süße Stimmen und dem Glänzen und Glitzern – also unmittelbar spürbar visuell-haptisch-sinnlich – hergestellt wird, sondern auch durch den Verweis auf Erzählungen und Mythen aus Romanen und Filmen. Auch die Azubis, deren soziale Herkunft und Alter sich von den restlichen Pferdemädchen – die „Kinder“ genannt werden³⁸ – unterscheidet, teilen den Tagtraum, stehen ihm jedoch deutlich kritischer gegenüber. Die Referenz zu *Fury* hat für sie mehr Sinn als die Referenz zu *Ostwind* und *Bibi und Tina*, nicht nur deshalb, weil sie kein Teenager mehr ist, sondern auch, weil es in ihrem Milieu anerkannt ist, einen Klassiker der Populärkultur wie *Fury* zu mögen.

Romantische Motive wie das Erwähltwerden sind im Speichergedächtnis der Populärkultur tief verankert, schreibt auch Angela McRobbie. Sie spricht vom „code of romance“³⁹, der Mädchenkulturen strukturiert. Mädchen-Medien (Filme, Bücher, Zeitschriften etc.), die diesem Code entsprechen, bedienen einen bestimmten Geschmack und werden von vielen Mädchen eingefordert. McRobbie analysierte diesen Code ideologiekritisch als eine hegemoniale Strategie, die Heranwachsenden in konventionelle Geschlechterrollen einzuüben. Später hat sie romantische Motive innerhalb der Populärkultur weitaus milder beurteilt und sie als „Daydreaming“ interpretiert, eine Praxis die möglicherweise emanzipatorische Momente hat.⁴⁰ Auch

37 Miller 2017. Der erste Band der ersten Auflage dieser Jugendbuchreihe erschien in Deutschland 1959.

38 Die Bezeichnung „Kind“ ist die Kurzform von „Vereinskind“. „Kinder“ sind überdurchschnittlich engagiert und helfen bei der Stallarbeit und dem Training der Pferde. Ein „Kind“ ist nicht jünger als 10 Jahre und kann bis zu 16 Jahre alt sein. Nicht jede junge Reiterin ist also ein „Kind“, es ist Ausdruck von sozialem Prestige (zu letzterem vgl. Ege 2013, 32).

39 McRobbie 1978, 14.

40 „I consciously played down or ignored the role of fantasy in popular fiction and implicitly argued for more representations of real girls confronting real issues. As I have already indicated, this is a distinction which I no longer hold to be so helpful“ (McRobbie 1984, 159 f.). Populärkulturelle Fantasien seien möglicherweise politisch und Motoren gesellschaftlichen Wandels. In diesem Sinne fordert Warwick, stereotyp feminine Praxen („giving make up tips, writing diary, daydreaming, etc.“) sollten von feministischer Seite nicht kritisiert werden, denn sie bedienen den hegemonialen Diskurs, wonach adoleszentes Verhalten von Jungs („sneaking into bars underage, missing curfew, teenage rebellion“)

Schönhammer schreibt mit Blick auf die Pferdezeitschrift *Wendy*: „Die nähere Betrachtung wird zeigen, dass die Tagtraumangebote der Pferde-Comics weder in der schließlichen Zähmung eines Wildfangs (Reifung zur Ehefrau), noch im Sich-Herrichten zwecks Einfangen von Boys ihr Vorbild finden.“⁴¹ Ohne explizit auf Ernst Bloch einzugehen, der Tagtraum als die Sehnsucht interpretiert, den Verhältnissen zu entkommen, beschreibt McRobbie in ihrem Aufsatz *Dance and Social Fantasy* die weibliche Faszination fürs Tanzen und Tanzfilme. Diese handeln typischerweise vom Mädchen aus einfachen Verhältnissen, das sich durch Talent und Ausdauer zum Bühnenstar hocharbeitet. Die romantischen Erzählungen der Pferdemädchen zeugen in diesem Sinne ebenfalls von einer Welt, die nicht ist, sondern die man sich herbeiträumt und durch das Reiten auch ein Stück weit realisiert. Es besteht eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen den Motiven ‚sich zum Bühnenstar hocharbeiten‘ (Tanzen) und dem ‚Erwähltsein‘ (Reiten). In beiden Geschichten hat das Schicksal das Mädchen für etwas anderes und Besseres bestimmt. Schweiß und Tränen sind in beiden Narrativen der Preis dafür, sich erfolgreich neu zu erfinden. Während bei McRobbies Tanzfilm-Analysen die Erlösung im Bühnenerfolg liegt, geschieht die Erlösung bei einem Film wie dem *Pferdeflüsterer* durch therapeutische Heilung. Diese wird nicht nur imaginiert, sondern im Tanzen beziehungsweise Reiten auch sinnlich erfahren.

Im Motiv des Erwählenseins findet sich somit beides: Es beinhaltet die Affirmation der Rolle als sorgende Partnerin *und* ist Ausdruck eines Tagtraums, mit dem die Mädchen den Verhältnissen (der Festlegung auf stereotype Geschlechterrollen) zu entkommen suchen. Die Homologie zwischen Mädchenkulturen und Strukturen und Narrativen bestimmter populärkultureller Werke liegt genau in dieser Ambivalenz. Auch hier gilt, dass klassische Geschlechterrollen nicht gebrochen, aber doch neu interpretiert und dazu genutzt werden, sich selbst attraktiv in Szene zu setzen. Pferdefilme und Tanzfilme bedienen die erotischen Bedürfnisse der Mädchen, und die kulturelle Praxis des Tanzens, Reitens, *sweet talkens*, Glitzerns sind Wege, die Mädchen*fantasien zu leben und eine eigene Jugendsubkultur zu formen.

Offene Fragen

Meine ethnografischen Ausführungen haben, so hoffe ich, gezeigt, inwiefern die Populärkultur eine herausragende Bedeutung für die Pferdemädchen am Butzke-Hof hat, und Pop stilprägend ist. Mit und durch populärkulturelle Rohstoffe erschaffen die Mädchen ihre eigene Welt, die eine tiefere soziale Bedeutung hat und auf lustvolle Weise sinnlich gelebt wird: Bloustien spricht von „mimetic excess“⁴² und vom Posieren („strike the pose“⁴³). Ein Mädchen wie Isi umarmt empathisch das populärkulturelle

als bedeutsamer gewertet wird (Warwick 2007, 25). In der Abwertung werde das experimentelle Moment der Mädchen-Praxen verkannt.

41 Schönhammer 1995, 126.

42 Bloustien 2003, 138.

43 Ebd., 26.

Material, das ihr zur Verfügung steht. Eine Azubi wie Jackie ist skeptischer, doch auch sie kommt nicht ohne Referenzen zu populärkulturellen Bildern und Mythen aus und stilisiert sich damit. Sie widersetzen sich dem, was die Zukunft für sie bereithält, und schaffen eine andere, imaginäre Gegenwart, die die Parameter der Vorstadtextistenz zu überkommen sucht und doch ganz und gar Teil von ihr ist. Sicherlich existiert nicht auf allen Reiterhöfen derselbe Grad an Stilisierung wie auf dem Butzke-Hof, doch wird hier etwas über den Zusammenhang von Mädchen und Popkultur sichtbar, das die Realität von Pferdemädchen und Mädchen allgemein betrifft: Das Tagträumen und mit ihm die Suche, binären Stereotypisierungen zu entkommen (männlich/weiblich, oben/unten, Mensch/Tier etc.), geschieht nicht jenseits populärkultureller Bilder und Vorstellungen (*Fury*, *Ostwind*, *Pferdeflüsterer* etc.), sondern mit ihnen und durch sie hindurch.

Anders gesagt: Während die alle Sinne ansprechende Populärkultur zweifelsfrei bei der Produktion binärer sozialer Strukturen eine zentrale Funktion erfüllt – die gesellschaftliche Ordnung wird mit und durch die Massenkultur repräsentiert und habitualisiert⁴⁴ –, so ist sie jedoch zugleich Ressource für Fantasien. Die Ethnologinnen Dorothy Holland, Debra Skinner, Carole Cain und der Ethnologe William Lachicotte haben in diesem Sinne gefordert, der Bedeutung von Fantasien (und, so darf hinzugefügt werden, Tagträumen) innerhalb gesellschaftlicher Wandlungsprozesse mehr Beachtung zu schenken. Sie relativieren damit Bourdieus Begriff der Habitualisierung: „Habit or habituation forcefully communicates the bodily aspect of activity and thinking, yet it overlooks our ability to fantasize, to envision other worlds, to create other worlds by recombining elements from those we know.“⁴⁵ Die Popkulturalität der Pferdemädchen anzuerkennen bedeutet, sie nicht eingleisig nur als diejenige zu sehen, die die soziale Ordnung herstellen (was sie zweifelsfrei tun), sondern der Fantasie zu ihrem Recht zu verhelfen.

Einwenden ließe sich aber, dass die Aussage ‚Jungs sind Pop‘, genauso zutreffend ist, das heißt, dass männliche Jugendlichen-Gruppen ein nicht minder ausgeprägtes Bewusstsein für Mode, ein Interesse an Konsum etc. haben und Künstlichkeit stilisieren. Das Konzept der soziosymbolischen Homologie, das der Populärkultur einen zentralen Stellenwert bei der Herausbildung von Jugendsubkulturen zuschreibt, ist nicht speziell auf Mädchen gemünzt. Nach Willis, für den Mädchen nur am Rand von Jugendkulturen existieren, zelebrieren Jungs mit und durch den massenkulturellen Rohstoff letztlich Maskulinität (Motorradjungs) und freakig-künstliche Natürlichkeit (Hippies) – so stellte er diese Subkulturen Ende der 1970er Jahre dar. Auch Jungs sind also Pop, der Unterschied scheint nur in der Tönung zu liegen. Inwiefern genau ist dieses ‚Pop sein‘ dann also unterschiedlich getönt? Diese vergleichenden Fragen gilt

44 Diesen hinlänglich bekannten Grundgedanken Gramscis und der Frankfurter Schule haben (nicht allein) die Cultural Studies, am prominentesten wohl Stuart Hall (z. B. in Hall 2013 [1997]), vielfältig ausbuchstabiert.

45 Holland u. a. 1998, 237.

es im Blick zu behalten, um Mädchen und Jungs und Popkultur – und die Lockerung dieser Labels – besser zu verstehen.

Eine weitere Frage ist die nach der inneren Struktur der Pferdemädchenkultur. Auf dem Reiterhof treffen unterschiedliche soziale Schichten aufeinander, und das nicht zufällig, sondern strukturell. Der eine steigt auf, die andere hält den Steigbügel, der eine reitet und die andere beseitigt die Pferdeäpfel – nicht zufällig ist einer der berühmtesten Bilder in der Geschichte der Gesellschaftskritik dasjenige vom Herrn und vom (Stall-)Knecht, wobei dieser Knecht in der Popkultur interessanterweise meistens ein Mädchen (die Figur der Azubi) ist. Am Pferd wird sowohl sichtbar als auch verschleiert, was die Individuen voneinander trennt. Das bedeutet, dass innerhalb der Pferdemädchenkultur soziale Ausdifferenzierungen und Hierarchisierungen stattfinden. Welche Bedeutung haben die beschriebenen populärkulturellen Stilisierungen in Bezug auf diese sozialen Strukturierungsprozesse?

Um diese Fragen zu beantworten, sollten die Vorurteile gegenüber der Konsumkultur und damit verbunden gegenüber Eigenschaften wie Eitelkeit, Verführbarkeit, Koketterie etc. abgelegt werden. Auch der kulturalanalytische Reflex, ikonografische Darstellungen von Mädchen und anderen, tendenziell untergeordneten Gruppen als Stereotypisierung (Carter spricht von „Verdinglichung“) zu deuten, kann unter Umständen eine Verstehensperspektive verhindern. Das Agieren innerhalb kommerzieller Zusammenhänge ist weder automatisch rebellisch noch affirmativ. Carter plädiert für „the postponement of premature outrage at the ‚co-option‘, ‚recuperation‘, ‚objectification‘ of women and girls in post-war consumer culture“⁴⁶. Der eingengegte Blick der Kulturanalyse auf subversive Praxis sollte sich öffnen – das ist keine neue Forderung, aber weiterhin eine notwendige. Sie ist im heutigen digitalen Zeitalter umso dringlicher, in dem die Trennung von Markt und subkulturellen Praxen weithin obsolet geworden ist und die sozialen Medien (Tiktok, Instagram etc.) von Mädchen dominiert werden. Das bedeutet nicht, Konsumkulturen unkritisch zu zelebrieren, sondern sowohl Formen der Anpassung als auch der Subversion gleichwertig einzubeziehen. Ein gangbarer Weg dieser Art der Jugendsubkulturforschung verläuft über ein ethnografisches Verständnis soziosymbolischer Homologien innerhalb von Jugendsubkulturen, die Carter bereits im femininen „teenage lifestyle“ erkennen will. Dieser Weg folgt den Mädchen in die Konsumwelt hinein, in die Schlafzimmer („bedroom culture“) und nicht zuletzt zu den Stallgemeinschaften auf den Reithöfen.

Literatur

- Baßler, Moritz/Drügh, Heinz: Lass es knistern, Pferdemädchen! Mythischer Postpop und der Ernst der Dinge. In: Pop. Kultur und Kritik 19, 2021, S. 70–75. <https://doi.org/10.14361/pop-2021-100211>
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Band 1. Frankfurt am Main 1993.

46 Carter 1984, S. 189.

- Bloustien, Gerry: *Girl Making. A Cross-Cultural Ethnography on the Process of Growing up Female*. New York/Oxford 2003.
- Carter, Erica: *Alice in the Consumer Wonderland*. In: Angela McRobbie/Mica Nava: *Gender and Generation*. London 1984, S. 162–185. https://doi.org/10.1007/978-1-349-17661-8_8
- Clarke, John/Hall, Stuart/Jefferson, Tony/Roberts, Brian: *Subcultures, Cultures and Class: A Theoretical Overview*. In: Hall, Stuart/Jefferson, Tony (Hg.): *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-war Britain*. London 1998 [1975].
- Deutsche Reiterliche Vereinigung e. V. (FN) [o.V.]: *Jahresbericht 2021*. URL: https://www.pferd-aktuell.de/shop/downloadable/download/sample/sample_id/329/ (1.6.2023).
- Dolby, Nadine/Greg, Dimitriadis (Hg.): *Learning to Labor in New Times*. New York 2004.
- Ege, Moritz: *„Ein Proll mit Klasse“*. Mode, Popkultur und soziale Ungleichheit unter jungen Männern in Berlin. Frankfurt am Main/New York 2013.
- Evans, Nicholas/Marlow, Max/Holbein, Wolfgang: *Reader's Digest. Auswahlbücher. Bestseller-Sonderband: Der Pferdeflüsterer/Beben im Beton/Die Hand an der Wiege*. Stuttgart 1998.
- Freud, Anna: *Normality and Pathology in Childhood: Assessments of Development*. London 1989 [1965].
- Griffin, Christine: *Whatever Happend to the (Likely) Lads? „Learning to Labour in New Times“ 25 Years on*. In: *British Journal of Sociology of Education* 26, 2005/2, S. 291–297. <https://doi.org/10.1080/0142569052000329192>
- Hall, Stuart: *The Spectacle of the „Other“*. In: Stuart Hall/Jessica Evans/Sean Nixon: *Representation*. Second Edition. Los Angeles/London/New Delhi 2013 [1997], S. 215–271.
- Halley, Jean O'Melley: *Horse Crazy. Girls and the Lives of Horses*. Athens 2019.
- Hecken, Thomas: *Girl und Popkultur*. In: ders.: *Populäre Kultur. Mit einem Anhang „Girl und Popkultur“*. Schriften zur Popkultur. Band 1. Bochum 2006, S. 141–208.
- Holland, Dorothy/Lachicotte, William/Skinner, Debra/Cain, Carole: *Identity and Agency in Cultural Worlds*. Harvard 1998.
- Ipsos [o.V.]: *„Pferdesport in Deutschland“*. In: Deutsche Reiterliche Vereinigung e. V. (FN), 2019. URL: <https://www.pferd-aktuell.de/deutsche-reiterliche-vereinigung/zahlen--fakten> (1.6.2023).
- Jablonowski, Maximilian/Elster, Christian: *Pop, empirisch*emphatisch. Für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Popforschung*. In: Jablonowski, Maximilian/Elster, Christian/Eggmann, Sabine/Kuhn, Konrad J. (Hg.): *Pop, empirisch*emphatisch*. Basel 2022, S. 7–29.
- Kenny, Lorraine Delia: *Daughters of Suburbia. Growing up White, Middle Class and Female*. New Brunswick/New Jersey/London 2000.
- Labov, William: *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia 1972.
- Maase, Kaspar: *Bravo Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*. Hamburg 1992.
- Maase, Kaspar: *„Stil“ und „Manier“ in der Alltagskultur – Volkskundliche Annäherungen*. In: Braungart, Wolfgang (Hg.): *Manier und Manierismus*. Berlin/Boston 2000, S. 15–46. <https://doi.org/10.1515/9783110911701.15>
- McRobbie, Angela: *Jackie. An Ideology of Adolescent Femininity*. Centre for Contemporary Cultural Studies. Stencilled Occasional Paper. Birmingham 1978.
- McRobbie, Angela: *Settling Accounts with Sub-Culture*. In: *Screen Education* 34, 1980, S. 37–50.

- McRobbie, Angela: Dance and Social Fantasy. In: Angela McRobbie/Mica Nava: Gender and Generation. London 1984, S. 130–161. https://doi.org/10.1007/978-1-349-17661-8_6
- Miller, Albert G.: Fury. Der Hengst von der Broken Wheel Ranch. Würzburg 2017.
- Morton, Marian J./Conway, William P.: Cowboy without a Cause: His Image in Today's Popular Music. In: The Antioch Review 35, 1977/2–3, S. 193–204. <https://doi.org/10.2307/4637903>
- Ojanen, Karoliina: „You Became Someone“. Social Hierarchies in Girls' Communities at Riding Stables. In: Young 20, 2012/2, S. 137–156. <https://doi.org/10.1177/110330881202000202>
- Probyn, Elspeth: Girls and Girls and Girls and Horses: Queer Images of Singularity and Desire. In: Tessera 15, 1993, S. 22–29. <https://doi.org/10.25071/1923-9408.24995>
- Raulff, Ulrich: Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung. München 2015. <https://doi.org/10.17104/9783406682452>
- Schönhammer, Rainer: *Wendy, Conny, Lissy* – Comic-Bilderwelten für Mädchenträume. Eine qualitative Analyse deutscher Pferdecomics. In: Kagelmann, H. Jürgen (Hg.): Comics Anno. Jahrbuch der Forschung zu Comics, Zeichentrickfilmen, Karikaturen und anderen populär-visuellen Medien. Vol. 3. München, Wien 1995, S. 126–139.
- Schwanhäußner, Anja: „Bist du bissi süß?“ – *Sweet talk* auf dem Ponyhof. In: „Süüüüß!“. ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1, 2022, S. 69–90. <https://doi.org/10.14361/zfk-2022-160106>
- Trondman, Mats/Lund, Anna/Lund, Stefan (2011): Socio-Symbolic Homologies: Exploring Paul Willis' Theory of Cultural Forms. In: European Journal of Cultural Studies 14, 2011/5, S. 573–592. <https://doi.org/10.1177/1367549411412205>
- Vester, Michael/Oertzen, Peter von/Geiling, Heiko/Hermann, Thomas/Müller, Dagmar: Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel. Zwischen Integration und Ausgrenzung. Frankfurt am Main 2001.
- Vester, Michael: Von Marx bis Bourdieu. Klassentheorie als Theorie der Praxis. In: Klassen – Fraktionen – Milieus. Beiträge zur Klassenfrage (1). (= Reihe: MANUSKRIPTE, hg. v. Michael Vester/Ulf Kadritzke/Jakob Graf/Rosa-Luxemburg-Stiftung). Berlin 2019.
- Warwick, Jacqueline: Girl Groups, Girl Culture. Popular Music and Identity in the 1960s. New York/London 2007.
- Willis, Paul E.: Symbolism and Practice. A Theory for the Social Meaning of Pop Music. Stencilled Occasional Paper (SP 13), Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham 1973.
- Willis, Paul E.: Profane Culture. Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur, Frankfurt am Main 1981.

Fortgehlogbücher einer Katze

Zur spielerischen Poetik des Nachtlebens

Julian Schmitzberger

In Clubs wie Kater Blau oder Sisyphos herrscht allgemeine Ausgelassenheit, oftmals ohne Unterbrechung, ein ganzes Wochenende lang. Zu elektronischer Musik zu ‚feiern‘ steht immer im Zeichen eines gewissen Hedonismus, doch das Streben nach Genuss folgt hier einem bestimmten Prinzip: Spiel, Spaß und Abenteuer. Dieser Grundsatz lässt sich bereits in der Architektur der beiden Berliner Clubs erahnen. Sie führen die ästhetische Tradition der einflussreichen Bar 25 fort und sind überwiegend aus Holz gebaut, in sich verschachtelt und verwinkelt.¹ Manche Wände sind bemalt, manche Fenster mit Folien beklebt. Der Charme dieser Orte geht davon aus, dass Interieur und Dekoration selbstgemacht, improvisiert oder unfertig wirken und aus verschiedenen Ecken zusammengetragen wurden. Da sie neben mehreren Tanzflächen einige Möglichkeiten bieten, um sich anderweitig die Zeit zu vertreiben, ist gelegentlich von „Spielplätzen für Erwachsene“ die Rede. Teils liegt die Assoziation zum Jahrmarkt mit seinen Bretterbuden nahe, etwa weil man hier münzbetriebene Fahrautomaten für Kinder oder Greifautomaten vorfinden kann – auf der Webseite des Sisyphos titelt daher der Slogan „Berlins Karneval der Tage und Nächte“.² Je nach DJ und Dancefloor wird hier auch technoide Musik gespielt, doch über die Lautsprecher läuft erwartungsgemäß House, ein Genre, das im Vergleich zu Techno von vielen als eingängiger und fröhlicher wahrgenommen wird. Das Publikum trägt zwar überwiegend Alltagsklamotten, es lässt sich aber ebenso ein Hang zum Ausgefallenen erkennen. Kater Blau und Sisyphos sind Tummelplätze für skurrile Outfits: Mal zeigt man sich betont sportlich und leger, mal extravagant, mal freizügig gekleidet. Auffällige Muster oder Glitzeraccessoires sind verbreitet, ab und an werden aufwendige Verkleidungen und Kostüme präsentiert. Im Zusammenspiel dieser Elemente kann diese clubkulturelle

1 Unter den Veranstaltungskollektiven, die Anja Schwanhäußer in ihrer ethnografischen Szeneforschung zum Berliner „Techno-Underground“ Anfang der Nullerjahre begleitete, befindet sich das Kollektiv Bar 25, aus dem wenig später der gleichnamige Club hervorging. Die Praxis des Do-it-yourself ist formgebend für die Ästhetik der Tanzveranstaltungen der Szene und zentral für das Selbstverständnis der Akteur*innen: Die subkulturellen Inszenierungen markieren einen Abstand zu traditionell-bürgerlichen sowie kommerziellen Kulturveranstaltungen und unterfüttern das Gefühl eines geteilten „Spirits“. Vgl. Schwanhäußer 2010, 48–54.

2 <https://sisyphos-berlin.net/>.

Welt manchmal sogar grotesk wirken, ohne dass dies der Aura der Unbeschwertheit spürbar schadet – so gesehen erinnert sie an das surreale Wunderland, in das Lewis Carroll seine Figur Alice geschickt hat.³ Während sich die Genese dieser Clubkultur nicht ohne den Kontext der jüngeren Berliner Stadtgeschichte denken lässt, in der es Veranstaltungskollektiven möglich war, freistehende Räume anzueignen und sie atmosphärisch zu gestalten, hat sich ihre Ästhetik inzwischen popularisiert und einige andere Institutionen des Nachtlebens geprägt.⁴

Grundlage meiner Ausführungen zu dieser Clubwelt sind Erkenntnisse, die ich im engen Austausch mit Linda gewonnen habe, einer jungen Frau, die solche Orte, vor allem die beiden genannten Kater Blau und Sisyphos, seit vielen Jahren regelmäßig besucht.⁵ Im Zentrum der Betrachtung stehen die „Fortgehogbücher“, wobei es sich um Ego-Dokumente handelt, die Linda beim Feiern anfertigt und in denen sie ihre Gedanken und Erlebnisse festhält. Die Logbücher geben nicht nur ihre idiosynkratische Sichtweise wieder, sie eröffnen Perspektiven darauf, was diese Clubkultur auszeichnet. In Anschluss an die Subkulturforschung der britischen Cultural Studies lassen sich die Bücher als Artefakte eines clubkulturellen Stils begreifen. Der Begriff Stil beschreibt hier die – etwa durch Musik, Kleidung, Sprache oder Gesten vermittelte – symbolische Ausdrucksweise einer jugend- beziehungsweise subkulturellen Formation.⁶ Linda lässt den clubkulturellen Stil in Prosa übergehen: In ihren Logbucheinträgen wird die Art und Weise greifbar, in der diese Welt intensives Erleben verspricht, ihr fantasievoller Blick reflektiert kollektive Hoffnungen und Sehnsüchte.⁷

3 Dieser clubkulturelle Stil lässt sich mit Bezug auf Christine Lötscher als Element der „Alice-Maschine“ lesen. Der Begriff ist „als Metapher für eine dynamische Konstellation ästhetischer Figurationen zu verstehen, die sich vom ursprünglichen Stoff, Carrolls *Alice*-Büchern, lösen und, im Sinne einer Transmission, in anderen Medien und durch immer neue Genremodalitäten produktiv werden kann, um von dort weiter zu zirkulieren“. Vor allem in der Popkultur wirken die Kinderbücher über die junge Alice, die träumend in ein fantastisches Wunderland eintaucht, ästhetisch nach. Siehe Lötscher 2020, hier 5. Verweise auf Carrolls Geschichten lassen sich auch im Zusammenhang mit der Bar 25 finden: Neben einigen Zeitungs- und Magazinartikeln greift Ju Innerhofers Nachtleben-Roman „Die Bar“ das Fantastische des Orts auf: Die Bezeichnung „Märchenwelt“ wird hier häufig als Synonym für den Club verwendet. Vgl. Innerhofer 2013.

4 Zur temporären Raumeignung durch Veranstaltungskollektive in Berlin siehe etwa Schwanhäußer 2005.

5 Neben mehreren Interviews mit Linda, die teils durch meinen Leitfaden strukturiert wurden, teils davon, dass sie aus ihren Logbüchern vorlas und wir dadurch ins Gespräch kamen, hat sie verschiedene frühere Fassungen dieses Artikels kommentiert und kritisch mit mir diskutiert. Die Dialoge sind Teil meiner derzeit im Abschluss befindlichen Promotionsforschung zu Clubkulturen und dem Nachtleben in Berlin und München.

6 Vgl. klassisch Clarke et al. 2006; siehe dazu auch Schwanhäußer im selben Band.

7 Zum Versprechen als „als Modus alltagskultureller Vergewärtigungen von Zukünften der Stadt oder des Städtischen“ siehe Färber 2021, hier 25; im Zusammenhang mit dem „Greifbar-Werden“ der urbanen Nacht im Besonderen siehe Massmünster 2017.

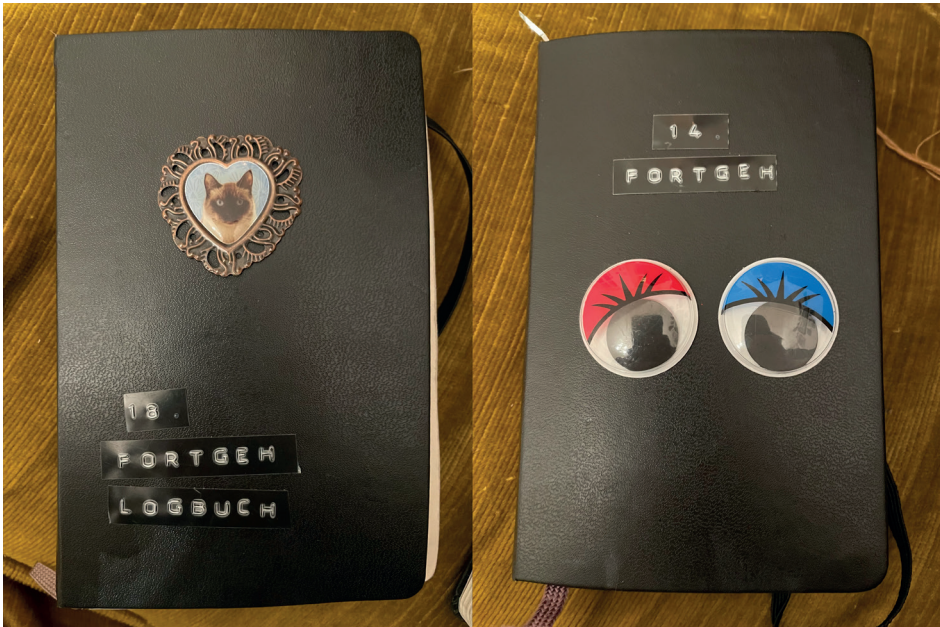


Abb. 1: Fortgehlogbücher Nr. 13 & 14

Sie übersetzt die für diese Orte bezeichnenden Stimmungen und Atmosphären in eine Poetik des Nachtlebens.

Im Folgenden wird diese Clubkultur nicht nur als ästhetische beschrieben, sondern es wird nachvollziehbar gemacht, was es bedeutet, sich in ihr zu bewegen, Teil von ihr zu sein – und sogar in ihr zu leben. Dazu werden die Ausschnitte aus den Logbüchern mit den qualitativen Interviews zu einem ethnografischen Porträt zusammenggeführt, das darstellt, wie Linda und ihr Umfeld sich in das Nachtleben eingliedern und es aktiv mitgestalten. Den theoretischen Rahmen meiner Ausführungen bilden (kultur-)anthropologische und geisteswissenschaftliche Abhandlungen zum Spiel und zum Abenteuer. Mit Bezug auf Roger Caillois und Georg Simmel lassen sich sowohl die wesentlichen Erfahrungsmodi dieser Clubkultur benennen als auch die mit dem Feiern verbundenen alltagskulturellen Herausforderungen: Auf viele übt es eine affektive Anziehungskraft aus, die es zu beherrschen und mit den Anforderungen und Zwängen des sonstigen Lebens zu vereinbaren gilt – Feiernde müssen zwischen dem Sog der Clubwelt und dem Druck der Alltagswelt navigieren. Die ethnografische Darstellung beschreibt nicht nur die Wechselbeziehung von Nacht- und Alltagsleben, sie zeigt zudem, wie diese Art zu feiern anhaltende Effekte auf Selbstverhältnisse haben kann. Stellvertretend dafür steht Lindas Verwandlung in eine Katze, womit kein zweckfreies Spiel mit Identitäten oder Rollen gemeint ist, sondern eine von Stilisierungen begünstigte, ludische Selbsttransformation. Ihre Metamorphose lässt sich mit Gilles Deleuze und Félix Guattari als „Tier-Werden“ begreifen: als Subjektivierung, die sich von normativen Wahrnehmungen, Empfindungen, Überzeugungen und Ver-

haltensschemata emanzipiert.⁸ Zunächst stelle ich die Logbücher vor und erläutere, inwiefern es sich dabei um eine Poetik handelt, die clubkulturelle Erfahrungsqualitäten in Schrift und Bild repräsentiert.

Das Feiern als Stimulus – Poetik des Nachtlebens

Seitdem Linda feiert, schreibt sie mit. Ihre Gedanken sammelt sie in sogenannten Logbüchern. Jedes der bis dato 26 Moleskine-Notizbücher ist mit einem Prägeschrift-Aufdruck samt Nummerierung versehen und kunstvoll verziert, zum Beispiel mit Stickern, mit einem Streifen aus Glitzer, mit einem Porträt einer Katze oder mit aufgeklebten Kulleraugen (Abb. 1). Zu Beginn eines Eintrags sind jeweils Ort und Zeit sowie eine Liste der beteiligten Personen vermerkt. Die Notizbücher erinnern an gewöhnliche Tagebücher, weil sie Überlegungen und Erlebnisse chronologisch datieren. Sie werden aber nicht als innerer Monolog erzählt, dem klassischen Modus der intimen Selbstvergewisserung und -offenbarung diaristischer Texte. Wie der aus der Schifffahrt stammende Name „Logbuch“ schon vermuten lässt, sind die Einträge vielmehr als Reiseberichte gestaltet, die, auch wenn sie stark subjektiv gefärbt sind, vordergründig der Dokumentation dienen. Außenstehenden erschließen sich die Notizen allerdings nur partiell. Bei unseren Treffen stellte sich heraus, dass zur Rekonstruktion der Zusammenhänge Lindas Erläuterungen notwendig sind, da die Eintragungen weniger vollständige Nacherzählungen, sondern vielmehr Erinnerungsmarker darstellen.

Der Nutzen dieser persönlichen Chronik wird bei der genaueren Betrachtung der Hintergründe und Intentionen von Lindas Schreibgewohnheit ersichtlich. Die erste Ausgabe der Logbücher ist auf das Jahr 2015 datiert. Damals war Linda in ihren Mittzwanzigern und studierte Literaturwissenschaft. Sie ging fast jedes Wochenende aus, schloss neue Bekanntschaften und fügte sich allmählich ins Nachtleben ein. Das Feiern spornte Lindas Kreativität an, ihr kamen dabei viele Ideen in den Sinn, wie sie sagt, weshalb sie beschloss Notizbücher anzulegen. Ihre Ideen kreisten ursprünglich vor allem darum, wie man das Feiern zukünftig gestalten könnte. In den Logbüchern findet sich etwa die Überlegung, einen Nichtgeburtstag im Stil von Alice im Wunderland zu organisieren, wobei bei der Teezeremonie auch die Droge LSD konsumiert werden sollte. Außerdem träumt sie von einer Schrumpfmachine, mit der sich alle Probleme des Feierns lösen ließen: Mit einer solchen Maschine wäre man in der Lage, zuerst ein Bett und dann sich selbst zu verkleinern, um zum Schlafen nicht nach Hause fahren zu müssen. Ein weiterer Eintrag widmet sich der Frage, wie man den Hohlraum, den Linda unter einer lockeren Diele einer der Tanzflächen entdeckte, am besten nutzen könnte, beispielsweise als Versteck für ein Gästebuch oder für Nahrungsvorräte. Ihre Ideen wurden größtenteils tatsächlich umgesetzt: Linda spielte Wasserball auf dem Dancefloor, verband die Tanzenden mit einem Wollknäuel oder bastelte Ketten aus aufgesammelter Glitzerwolle und Kronkorken, die sie ihren

8 Deleuze/Guattari 1992, 396–398.

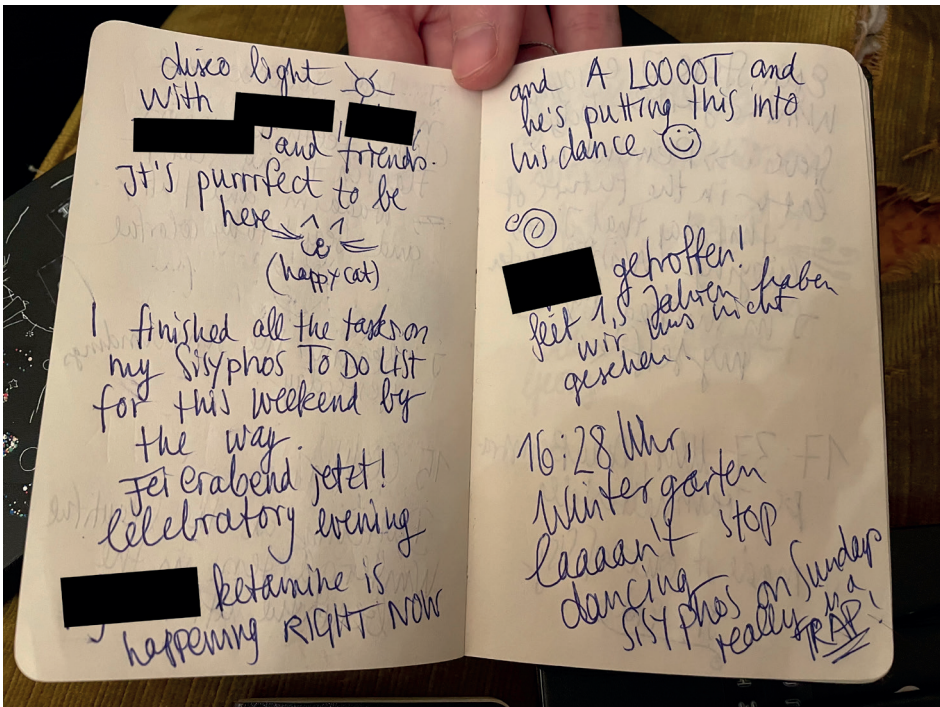


Abb. 2: Auszug aus einem der Fortgehogbücher

Freund*innen schenkte. Manche der Einfälle haben die Form von „Quests“, unterhaltende Aufgaben und Mutproben, die sich Linda und ihr Bruder Niklas, der sie damals regelmäßig begleitete, gegenseitig zum Zeitvertreib gaben. Beispielsweise fegte Niklas einmal gegen zwei Bier eine der Tanzflächen.

Die Notizbücher wurden zu Lindas ständigen Begleitern beim Feiern und umfassten schnell weit mehr als Ideenverzeichnisse. Die Einträge sind eine experimentelle literarische Mischgattung: eine Collage aus Anekdoten, Einfällen und Banalitäten von persönlicher Bedeutsamkeit (Abb. 2). Hauptsächlich geben sie Geschehnisse wieder, die sich beim Feiern ereignen – in Form des Protokolls eines Gesprächsausschnitts oder der Beschreibung von Situationen, Stimmungen oder Erfahrungen. Viele Sätze sind gespickt mit Wortspielen und Witzen. Andere Einträge sind nüchterner und funktionaler gehalten: Sie verbuchen Termine, Verabredungen, Musiktitel, Einkaufslisten oder Rezepte, die von Feiertagebekanntschäften empfohlen wurden. Da die Textzeilen meist durch Illustrationen, Verzierungen oder eingeklebte Fundstücke und Geschenke ergänzt werden, trägt jedoch selbst Zweckmäßiges Lindas ästhetische Handschrift.

Im Schreiben, Zeichnen, Sammeln und Collagieren entwickelt sie eine eigenwillige Sprache, die das einfängt und transportiert, was Unbeteiligten womöglich ver-

borgen bliebe: die Sinnlichkeit und den verspielten *vibe* dieser Clubkultur.⁹ Die Poetik ihrer Darstellungen besteht darin, dass die zentralen Erfahrungsqualitäten dieser Art zu feiern – Spielfreude, Humor und Abenteuerlust – zum Ausdruck gebracht werden. Zugleich lassen sich aus den Notizen konkrete Umgangsformen rekonstruieren.¹⁰ Linda und ihre Bekannten treten neugierig, offen und experimentierfreudig miteinander und mit anderen in Kontakt. Indem sie Anekdoten und Pointen austauschen, gemeinsam fabulieren und sich gegenseitig herausfordern, treiben sie nur vermeintlich ‚Unsinn‘, weil die spielerischen Begegnungen um ihrer selbst willen gesucht werden, sie sind ein Zeichen von clubkultureller Geselligkeit.¹¹ Die Logbücher können aber nicht nur als symbolische Artefakte und als Repräsentationen von Erfahrungs- und Verhaltensweisen gelesen werden, darüber hinaus erfüllen sie konkretere Funktionen für ihre Autorin.

Spielräume des Feierns

Die Notizbücher dienen Linda als Erinnerungsstücke vergnüglicher Nächte und schöner Zeiten. Tatsächlich liest sie sich am Tag nach dem Feiern üblicherweise ihren letzten Eintrag durch, wie sie erzählt, zu einem zweiten Durchlesen komme es hingegen eher selten und für die Veröffentlichung hält sie die Logbücher für eher ungeeignet. Die Vermerke haben für Linda aber auch einen unmittelbaren Zweck, das Schreiben ist nicht nur als gelegentliche Zerstreuung zu interpretieren: Die Einträge helfen ihr dabei, die Ereignisse des Wochenendes im Gedächtnis zu behalten, sie verschaffen ihr eine Übersicht und bieten Orientierung. Linda zählt nur wenige Ausnahmen, in denen sie sich keine Notizen mehr machen konnte:

Ich schreibe einfach wahnsinnig gerne. [...] Ich habe verschiedene Tagebücher für verschiedene Lebensbereiche. Und dann war es irgendwie logisch beim Feiern auch damit anzufangen. Es ist natürlich auch irgendwie eine Verarbeitung von dem, was passiert. Am nächsten Tag lese ich mir den Eintrag der Nacht – oder wie man sich das zeitlich einordnet – nochmal durch und ich hatte selten Fälle, wo ich nicht geschrieben habe oder wo ich aufgehört habe, weil entweder weil meine Finger wehgetan haben, weil ich vorher so viel geschrieben habe, oder weil ich zu müde oder zu drauf [auf Drogen; J. S.] war. Und das war merkwürdig, aufzuwachen und irgendwann dann nicht mehr den Überblick zu haben: „Was ist eigentlich passiert?“ So geht es ja allen anderen Leuten immer (*lacht*). Aber ich fand das sehr befremdlich, das Gefühl. Wenn ich das alles mitschreibe, dann kann ich das am nächsten Tag noch einmal chronolo-

9 Für weitere Ausführungen zu Stimmungen, Atmosphären oder *vibes* im Kontext von Pop- und Clubkultur siehe Schmitzberger 2022.

10 In dieser Hinsicht schließen meine Forschungsergebnisse an Kira Kosnicks Forderung an, die kulturwissenschaftliche Analyse von migrantisch oder queer geprägten (Club-)Kulturen nicht auf (verbalisierte) Identifikationsansprüche zu beschränken, sondern mittels ethnografischer Methoden auch Formen von Sozialität einzubeziehen. Vgl. Kosnick 2008.

11 Zum Begriff der Geselligkeit vgl. Simmel 1970.

gisch durchgehen. Klar, steht das nicht alles drin, aber so besonders schöne Momente oder so ein ungefähres Gerüst der Nacht oder des Feierns habe ich dann. Und wenn ich das nicht hatte, war ich danach etwas desorientiert oder hatte das Gefühl, es ist sehr viel verloren gegangen und in Vergessenheit geraten.

Es mag irritieren, dass Linda dort, wo andere das Loslassen suchen, nach Halt greift, indem sie versucht, Überblick zu gewinnen. Clubs werden üblicherweise als Orte der Transgression, wenn nicht gar des Exzesses verstanden, sie sind – mit Victor Turner gesprochen – liminoide Räume.¹² Dass Linda sich dort, wo andere scheinbar absichtslos ‚herumhängen‘, neue Ordnungsstrukturen schafft, wird begreiflich, wenn man berücksichtigt, dass sie – gemessen an ihrer Partizipation am Geschehen – zum Kern der Szene gehörte.¹³ Linda feierte zu jener Zeit, von der sie im Interview spricht, vier bis fünf Tage pro Woche – vergleichsweise kurze Unterbrechungen, in denen sie nach Hause ging, etwas aß, schlief oder duschte, eingerechnet. Für Clubs wie Kater Blau oder Sisypheos ist dies allerdings keine absolute Ausnahme. Oftmals dauern die Veranstaltungen dort ein ganzes Wochenende und enden erst am Montagmorgen. Wem einmal Einlass gewährt wurde, kann wieder aus- und eintreten. Diese zeitliche Flexibilisierung und Entgrenzung zeichnet das Berliner Nachtleben aus und ist mitverantwortlich für die besonderen Erlebniswerte, die ihm zugeschrieben werden.¹⁴ Linda möchte sich hinsichtlich ihrer ausgedehnten Clubaufenthalte deshalb nicht als Ausnahme wissen: „In Berlin ist es schon normal, dass man auch mal länger bleibt, oder? Und auch ein bisschen da lebt. [...] Warum haben die Clubs denn Couchen und Betten? Warum kann man da Essen kaufen oder Magnesium-Tabletten? Dinge, die man eben braucht, wenn man nicht nur ein paar Stunden da ist.“ Doch selbst wenn die Dauerparty ein etablierter Modus der Berliner Clubkultur ist, ist es dennoch unüblich, in Clubs „ein bisschen zu leben“, wie Linda sagt. Inbegriffen ist dabei nämlich das Verrichten alltäglicher Aufgaben: „Wir haben sehr viele für das Feiern untypische Dinge dort gemacht – oder eben auch kurze Bürozeiten eingelegt und ein paar Dinge erledigt [...] wie E-Mails schreiben oder einen Arzttermin buchen.“ Neben den „Bürozeiten“ finden sich in den Logbucheinträgen etwa auch To-do-Listen oder Vermerke zum „Pfandbusiness“, wie sie das Flaschensammeln im Club nennt (Abb. 3). Dabei scheint Zweckdienliches manchmal kaum vom Amüsement unterscheidbar. In diesem Sinne sind die Notizen ebenfalls ein Mittel, um das Feiern, das untypischerweise von alltäglichen Pflichten durchzogen war, spielerisch zu gestalten.

Bei Lindas Logbuchführung scheint es sich um einen ungewöhnlichen Einzelfall zu handeln, letztlich lassen sich daraus aber grundsätzlichere Dynamiken von Clubkulturen ableiten. Um diese Zusammenhänge zu verdeutlichen, greife ich eine bestimmte Semantik des Begriffs Spiel auf, auf die der Spieltheoretiker Caillois eher

12 Vgl. klassisch Turner 2017; einführend siehe Herlyn 2002; im Kontext der Clubkulturforschung siehe unter anderem St. John 2008; Robin 2021, 39–48.

13 Zum *hanging around* als produktive Praxis und ethnografische Forschungsmethode in der Stadt- und Subkulturforschung siehe Schwanhäußer 2015.

14 Zur Zeitlichkeit von Clubnächten und -tagen siehe Schmitzberger 2023.

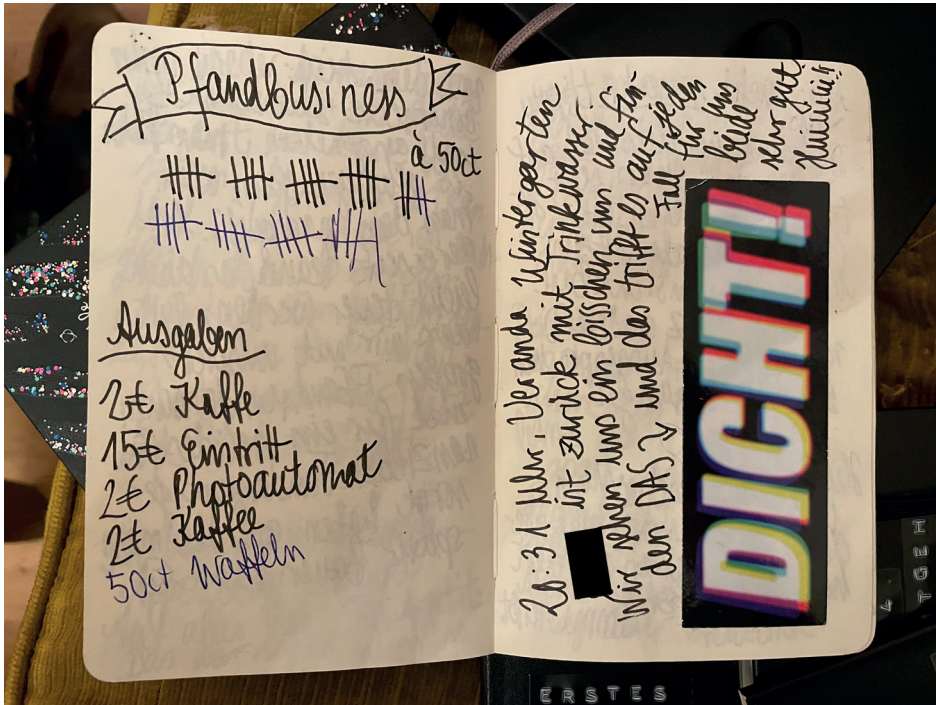


Abb. 3: Buchhaltung im Club: Überblick über die Einnahmen und Ausgaben

beiläufig hingewiesen hat: Im Zuge seiner Überlegungen zu den universal gültigen Charakterzügen der Spiele, kommt er auf die Bedeutung vom Spiel als *Spielraum* zu sprechen, der – wie der Begriff Logbuch – auch in der Nautik relevant ist:

Spricht man indes vom Spiel eines Getriebes oder von einem Schiff, das um seinen Anker kreist (*joue*), verbindet sich mit dem Wort die Vorstellung eines Spielraums, einer ungehinderten Bewegung, einer nützlichen, aber nicht übertriebenen Freiheit. Dieser Spielraum verleiht den verschiedenen Teilen eines Mechanismus die nötige Beweglichkeit, ohne die er nicht funktionieren würde. Andererseits darf dieses Spiel auch nicht zu groß sein, da die Maschine sonst anfängt verrückt zu spielen. Der genau berechnete Raum verhindert, dass sie blockiert oder leerläuft. Spiel meint hier die Freiheit, die, soll sie funktionieren, selbst von einer strengen Ordnung eingeräumt werden muss.¹⁵

Auch ein erfolgreiches Feiern bedarf eines solchen austarierten Spiels. Von Clubkulturen geht ein gewisser Magnetismus aus: Sie ziehen an, schlagen in ihren Bann, zugleich müssen die verführerischen Kräfte unter Kontrolle gebracht werden. Manchen, die diese Attraktion spüren, gelingt es ohne große Mühe, einen Ausgleich zwischen ihrem Alltags- beziehungsweise Arbeitsleben und dem Feiern zu finden, andere müs-

¹⁵ Caillois 2017, 11, H. i. O.

sen dabei stärker mit sich ringen. Die Metapher des Spielraums kann hinzugezogen werden, um diesen lebensweltlichen Balanceakt zu beschreiben, bei dem zwischen Freiheit und Ordnung vermittelt wird.¹⁶ Linda nutzt die Logbücher als Anker, um den Raum zu definieren, innerhalb dessen sie eine Autonomie erlangt, die ohne den Rückhalt, den das Notieren verspricht, nicht möglich wäre. Die Bücher erlauben es ihr, sich in besonderer Weise mit dem Nachleben in Beziehung zu setzen, sie intensivieren ihre Erlebnisse und sie dienen ihr zugleich als Medium der Selbstführung. Ihre hohe Partizipation ist allerdings nicht allein durch die Anziehungskraft des Feierns bedingt, sie erklärt sich außerdem durch Umstände, die ihren Ursprung jenseits der Clubwelt haben. Die Spielräume des Vergnügens werden nicht allein durch die „Sorge um sich“¹⁷ und nüchternes Kalkül abgesteckt, sondern ebenso durch extrinsische Impulse und Erfordernisse.

Die Flucht ins Abenteuer/Traum und Trauma

Lindas Aussage nach waren insbesondere die Hochphasen, in denen sie viel feiern ging, darauf zurückzuführen, dass sie vor ihren Problemen flüchtete.¹⁸ Während ihrer ersten Hochphase lebte sie mit einer posttraumatischen Belastungsstörung. Im Alltag begleitete sie die Angst vor Panikattacken, an langen Wochenenden im Club blieben sie dagegen aus. Linda vermutet, dass das körperliche Sichverausgaben dafür eine entscheidende Rolle spielte. Zeitweise musste sie ihr Studium aussetzen und konnte keiner regulären Lohnarbeit nachgehen. Ihren Lebensunterhalt bestritt sie mit Vermögen aus einer Erbschaft, für ihre Clubaufenthalte wollte sie dieses Erbe jedoch nicht antasten. Das Feiern finanzierte sie daher durch konsequentes Flaschensammeln, daher übte sie diese Tätigkeit tatsächlich aus einer gewissen Notwendigkeit heraus aus. Auch eine spätere Hochphase begründet sie damit, dass sie vor dem emotionalen Schmerz durch eine Trennung von ihrem damaligen Partner wegrief. Dennoch widerspricht sie einer eindimensionalen Vorstellung von Eskapismus, die ihre Handlungsfähigkeit unterschätzt und den Eigenwert des Feierns vernachlässigt:

Es ist natürlich nicht nur schwarzweiß. Es ist nicht nur „Oh, jetzt gibt es irgendetwas Schlimmes in meinem Leben und ich gehe feiern und vergesse das“ – das ist eigentlich ganz schlecht für mich. Es ist vielschichtig und vielgesichtig. Feiern macht natürlich auch Spaß und man erlebt Abenteuer. Ich war sehr kreativ in dieser Zeit. Obwohl es eine Flucht war, würde ich nicht sagen, dass es etwas Schlechtes war.

16 Anne Dippel greift die Metapher des Spielraums ebenfalls auf, jedoch in anderer Weise: um nachvollziehbar zu machen, welche Funktionen Spiele für den gemeinschaftlichen Zusammenhalt haben können. Vgl. Dippel 2018.

17 Vgl. Foucault 1989.

18 Die Flucht oder das Flüchten ist nicht nur ein gängiges Motiv unter Feiernenden, sondern auch in der kritischen (wissenschaftlichen) Auseinandersetzung mit Pop- und Populärkultur im Allgemeinen („Eskapismus“). Für ein klassisches Beispiel siehe das Kapitel zur „Kulturindustrie“ in Horkheimer/Adorno 2006, 128–176.

Die Fluchtbewegungen lassen sich also nicht ohne ihre Entsprechung denken: die affektive Attraktion der Clubkultur. Für ein besseres Verständnis des Wechselspiels von Flucht und Zuflucht lässt sich an Georg Simmels Ausführungen zum Charakter des Abenteurers anknüpfen.¹⁹ Nach Simmel ist das Abenteuer ein bestimmter Erfahrungsmodus, der sich vor allem im Jugendalter zeige und sich durch „die Intensität und die Gespanntheit, mit der er uns [...] das Leben fühlen lässt“ definiere.²⁰ Es sei nicht dem Inhalt nach bestimmbar – „daß eine Lebensgefahr bestanden oder [...] daß man in einer physischen oder seelischen Verkleidung sich in Lebenssphären begibt, aus denen man wie aus einer fremden Welt wieder in die heimische zurückkehrt“.²¹ Das Abenteuer wird laut Simmel als abgesondert vom gewöhnlichen Alltagsleben erfahren. Es werde zum solchen

erst durch eine gewisse Gespanntheit des Lebensgefühls, mit dem solche Inhalte sich verwirklichen; erst wenn ein Strom zwischen dem Alleräußerlichsten des Lebens und seiner zentralen Kraftquelle hin und her gehend, jene sich hinreißt, und wenn diese besondere Färbung, Temperatur und Rhythmik des Lebensprozesses das eigentlich Entscheidende, den *Inhalt* eines solchen gewissermaßen Übertönende ist, wird das Ereignis aus einem Erlebnis schlechthin zu einem Abenteuer.²²

Dieses Oszillieren zwischen dem ‚Außerhalb‘ des Außergewöhnlichen und dem ‚Innerhalb‘ des trivialen Bereichs des Lebenszusammenhangs sei des Weiteren ursächlich dafür, dass wir das Abenteuer mehr als Traum, denn als Wirklichkeit erfahren:

Je „abenteuerlicher“ ein Abenteuer ist, je reiner es also seinen Begriff erfüllt, desto „traumhafter“ wird es für unsere Erinnerung. Und so weit rückt es oft von dem zentralen Punkte des Ich und dem von ihm zusammengehaltenen Verlaufe des Lebensganzen ab, daß wir an das Abenteuer leicht so denken, als ob ein anderer es erlebt hätte; wie weit es jenseits dieses Ganzen schwebt, wie fremd es ihm geworden ist, drückt sich eben darin aus, daß es sozusagen mit unserem Gefühl vereinbar wäre, ihm ein anderes Subjekt als jenem zu geben.²³

19 Hier lassen sich weitere Parallelen zu Schwanhäußers ethnografischer Szeneforschung zum Berliner Techno-Underground ziehen. Schwanhäußer beschreibt das von ihr begleitete urbane Milieu mit Bezug auf Pierre Bourdieu als „neues Kleinbürgertum“, womit eine Form von Mittelschichtkultur gemeint ist, die Popkultur als Leitmedium anerkennt und sich an Freizeit und Genuss orientiert, anstatt an klassischer Bildung und materiellen Werten. Verspieltheit und Abenteuerlichkeit lassen sich auch mit kleinbürgerlichen Wertevorstellungen – wie persönlicher Freiheit, Ungebundenheit und Unangepasstheit – vereinbaren. Vgl. Schwanhäußer 2010, insb. 299–305.

20 Simmel 2018, 44.

21 Ebd., 43.

22 Ebd., 43. H. i. O.

23 Ebd., 35–36.

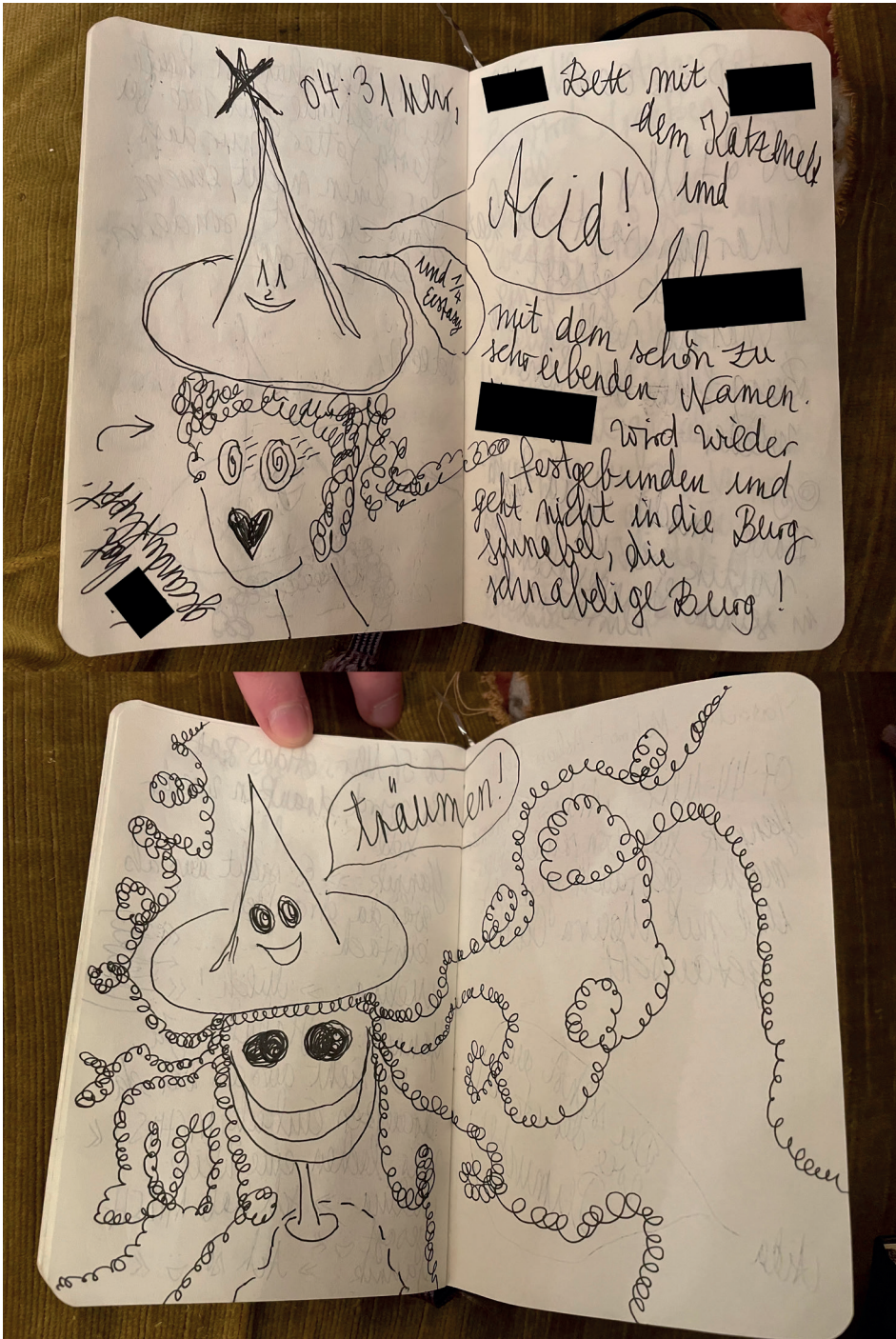


Abb. 4: Beim „Candyflip“ werden die Drogen LSD („Acid“) und MDMA („Ecstasy“) kombiniert

Das klassische Eskapismusparadigma, das Flucht pauschal als Entzug oder Verneinung der Anforderungen des Alltags begreift und sie als Ersatzhandlung oder reine Vermeidungsstrategie qualifiziert, verkennt, dass im Ausbrechen auch Kräfte freigesetzt werden können, die sich auf die gesamte Lebensführung auswirken, da auch bei diesem „Sich-aus-sich-Herauswerfen“,²⁴ wie es Simmel nennt, das Ich letztlich an sich selbst gebunden bleibt. In Anlehnung an seine Theorie des Abenteuers lässt sich diesbezüglich eine besondere Erschwernis ausmachen: Um eine Einheit zwischen dem Außergewöhnlichen und dem Lebensalltag herzustellen, muss der Traum in die Erinnerung zurückgeholt werden. Indem Linda sich ein Archiv für eindruckliche Erfahrungen schafft, baut sie eine Brücke zwischen der Welt des Clubs und ihrer ‚gewöhnlichen‘ Lebenswelt. Mittels der Logbücher erzeugt sie eine Kontinuität der von vielen als getrennt gedachten Sphären, durch sie erfährt sie das Feiern als sinnhaften Bestandteil ihres Lebensvollzugs, andererseits arbeitet sie dadurch der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit ihrer Cluberlebnisse entgegen.

Allerdings sollte die Dialektik von Flucht und Abenteuer nicht einseitig gedacht werden. Wer nur für das Wochenende lebt, kann damit nur selten alltägliche Probleme nachhaltig lösen. Die Alltagswelt holt Eskapist*innen früher oder später ein, im Gegensatz zum Abenteuer lässt sie sich nur kurzzeitig vergessen. Linda konnte mit ihren Ausflügen in die Clubwelt die Symptome ihrer posttraumatischen Belastungsstörung zwar vorübergehend lindern, bewältigen konnte sie die Krankheit erst mithilfe einer klassischen Psychotherapie, in deren Rahmen sie unter anderem gefordert war, das Feiern einzuschränken. Auch im nächsten Abschnitt, der sich der Frage des ‚erfolgreichen‘ Drogenkonsums widmet, wird deutlich, dass die Freiheit des Spiels einer Ordnungsstruktur bedingt. Um den lebensweltlichen Balanceakt des clubkulturellen Feierns weiter analytisch zu untergliedern, beziehe ich mich auf die beiden Spielweisen, die Caillois der *paidia* zuordnet, dem „Prinzip des Vergnügens, der Ausgelassenheit, der freien Improvisation und der unbekümmerten Lebensfreude“: *ilinx* (Rausch) und *mimicry* (Nachahmung).²⁵

Rauschspiele: „Fortgehn“ und „Nichtfortgehn“

In Lindas Notizen nimmt die Beschreibung der Effekte von Drogenkonsum verhältnismäßig viel Raum ein, beispielsweise, wenn sie eine Freundin auf einer Party zeichnet, die LSD in Kombination mit Ecstasy konsumiert (Abb. 4). Beim Lesen solcher Seiten kann der Eindruck entstehen, dass Rauschzustände glorifiziert oder ‚verniedlicht‘ werden: Drogen scheinen die Intensität von Erlebnissen zu steigern, ohne dass negative Konsequenzen ersichtlich werden, Drogentrips werden gleichermaßen spielerisch aufgegriffen wie andere Themen. Derweil ist sich Linda wohl bewusst, dass mit der Einnahme von Drogen auch Risiken einhergehen. Sie hat sich selbst Konsumregeln auferlegt:

24 Simmel 2018, 44.

25 Caillois 2017, 34.

Bei Speed [*Amphetamin; J.S.*] hatte ich für mich die Regel: Maximal vier *lines* – und das waren eher kleine bei mir – pro Clubnacht oder -tag. Ich habe das gelegentlich auch überschritten, aber ich habe für mich gemerkt, dass es nicht so gut ist, wenn ich mehr nehme. Und ja, mir fällt es sehr leicht mit diesem *contact high* mitzusurfen und dann auch nicht müde zu werden oder trotzdem irgendwie drauf zu sein – das hat mit reingespielt. Ja, ich war viel einfach nüchtern. Ich trinke keinen Alkohol.

Linda sagt, dass sie, verglichen mit ihrem Umfeld, wenig Drogen konsumierte – die Logbücher dokumentieren dies sorgfältig. Immer wieder seien andere erstaunt gewesen, dass sie zwar intensiv am Geschehen partizipierte, sich dafür aber eher selten mit Aufputzmitteln behelf. Linda zufolge sind alle ihrer Bekanntschaften aus dem Nachtleben zumindest gelegentliche Drogenkonsument*innen. Ihren eigenen Spaß habe ihre relative Enthaltbarkeit angeblich nicht gemindert. Linda spricht stattdessen vom *contact high*, womit sie die Fähigkeit meint, sich im nüchternen Zustand vom Rausch anderer affektiv anstecken lassen zu können. Für den Konsum anderer Substanzen neben Amphetamin greife ein weiterer Grundsatz: Linda möchte stets dazu fähig sein „normale Sachen zu machen. Im Sinne von: Zigaretten drehen, schreiben und mit Leuten reden, die nicht so drauf sind“.

In den Logbüchern finden sich dennoch Stellen, die sich als Problematisierung von Drogen lesen lassen, wenn auch eher implizit, da weder der Konsum an sich noch die konkreten Konsequenzen für den Alltag verhandelt werden. Linda erzählt, dass es in der Zeit ihrer ersten Party-Hochphase zwischen ihr und ihrem Bruder zu Konflikten kam, die sich um das exzessive Feiern drehten. Während sie der Ansicht war, einen angemessenen Weg gefunden zu haben, mit der Anziehungskraft des Nachtlebens umzugehen, sei es ihrem Bruder nicht so leichtgefallen, sein Studium und die rauschhaften Wochenenden im Club aufeinander abzustimmen. Selbst für das DJing, für das sich Niklas damals zu interessieren begann, fehlte ihm angeblich die Energie, weil er sich bei seinen Aufenthalten im Club zu sehr verausgabte. Damals luden Linda und ihr Bruder neue Bekanntschaften in eine Gruppe auf Facebook ein, die sie die „Fortgehgruppe“ nannten und welche schließlich um die 150 Personen umfasste. Sie hatte die Funktion, mit einem großen Personenkreis in Kontakt zu bleiben und das gemeinsame Ausgehen zu koordinieren. Als Reaktion auf die Selbstdiagnose des Feierns im Übermaß, gründeten die Geschwister schließlich auch die „Nichtfortgehgruppe“, in der am Wochenende Unternehmungen jenseits der Grenzen der Clubs organisiert werden sollten. Die Nichtfortgehgruppe konnte jedoch nicht so viele Personen für dieses Ziel mobilisieren wie erhofft. Zur ersten geplanten Aktivität, ein Picknick an einem sonnigen Sonntag im Sommer, kamen nur die Organisator*innen: Niklas, eine Freundin und ihr Hund. Keine der Personen, die der Ansicht waren, dass sie zu viel feierten, war erschienen, viele von ihnen sollen sich währenddessen in einem Club befunden haben.

Mit *ilinx*, dem griechischen Wort für Wasserwirbel, bringt Caillois alle Spiele auf einen Begriff, „die auf der Jagd nach dem Rausch beruhen und deren Reiz darin be-

steht, für einen Augenblick die Stabilität der Wahrnehmung zu zerstören“.²⁶ Es geht um Spiele, die Ekstase, Verwirrung, Taumel, Trance oder Betäubung hervorrufen und „mit souveräner Überlegenheit die Wirklichkeit“²⁷ auflösen. Exemplarisch nennt er das Schaukeln, das Karussell fahren oder den Geschwindigkeitsrausch – Spielformen, die insbesondere auf Jahrmärkten und jährlich wiederkehrenden Festen und Riten anzutreffen sind. Im Fall des Rauschprinzips warnt Caillois vor einer gegenseitigen Durchdringung der Welt der Spiele und der des Alltags, also vor dem, was die hedonistische Avantgarde des Nachtlebens praktisch anstrebt. Denn parallel zur zeitweiligen Überwältigung der Sinne „existiert ein Taumel moralischer Art, eine plötzliche, das Individuum ergreifende Hemmungslosigkeit. Meist tritt dieser Rausch zusammen mit dem normalerweise unterdrückten Hang zur Unordnung und zur Zerstörung auf“.²⁸ Der zwanghafte Drogenkonsum im Besonderen übersteigere in dieser Hinsicht den physikalischen Rausch:

Hier tritt der Rausch jedoch weder außerhalb der Wirklichkeit noch gesondert von ihr ein: er ist in sie eingebettet und entwickelt sich in ihr. Obwohl diese Betäubungen und Euphorien – wie der physische Rausch – nur für eine gewisse Zeit die Stabilität der Wahrnehmung und die Koordination der Bewegungen zerstören und von der Last der Erinnerung, vom Druck der Verantwortung und vom Zwang der Gesellschaft befreien, geht ihr Einfluss doch weit über den vorübergehenden Anfall hinaus. Langsam, aber dauerhaft verändern sie den Organismus. Mit dem permanenten Bedürfnis schaffen sie einen unerträglichen Beklemmungszustand.²⁹

Um erneut auf das Bild des Spielraums zurückzukommen: Der Unbeherrschtheit solcher Räusche muss mit Disziplinierung entgegengekommen werden, um die Freiheit des Spiels zu gewährleisten.³⁰ Linda berechnet ihren Spielraum, wohingegen es anderen weniger gelingt, sich selbst Regeln aufzuerlegen, die garantieren, dass der Spaß nicht in Beklemmung umschlägt. Es ist dem liminoiden Charakter des Feierns geschuldet, dass Selbsteinschätzung und -regulierung hier einen schweren Stand haben und dem sozialen Umfeld deshalb eine wichtige Rolle als Kontrollinstanz zukommt. Lindas Bruder Niklas musste schließlich phasenweise mit dem Feiern brechen, um wieder ein Gleichgewicht herzustellen – der clubkulturelle Magnetismus kann auch Abstoßungseffekte zeitigen. Während Rausch und Alltag hier in einem latenten Kon-

26 Caillois 2017, 46.

27 Ebd.

28 Ebd., 48.

29 Ebd., 76.

30 Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt der französische Germanist Guillaume Robin in seiner Ethnografie des Stammpublicums des Berliner Clubs Berghain. Von den Selbsterzählungen der Stammgäste, die von ihrem auf der Basis von Lernprozessen regulierten – und in diesem Sinne ‚kontrollierten‘ und ‚verantwortungsbewussten‘ – Umgang mit Drogen berichten, leitet er eine clubkulturelle Norm zum selbstdisziplinierten Konsum ab. Vgl. Robin 2021, 93–99.

flikt stehen, gibt es auch Aspekte des spielerischen Feierns, die grundlegende Veränderungen nach sich ziehen können, wie der letzte Abschnitt zeigt.

Katze-Werden: vom Ernst des Spiels

Die zweite Gruppe von Spielen, die Caillois eine Neigung zum Vergnügen zurechnet, ist die *mimicry*. In Caillois Theorie steht das Tragen von Masken sinnbildlich für das Rollenspiel: eine vorübergehende Illusion, die so lange anhält, wie man sich gekonnt verstellt, sich also in eine neue Identität versetzt und andere von dieser Darstellung überzeugen kann. Lindas abenteuerliche Erlebnisse lassen sich in diesem Sinn als Schauspiele deuten. Manchmal schlüpfte sie beim Feiern in die Rolle der Sekretärin einer von ihr gegründeten „Partydetektei“, die praktische Probleme des Feierns als mysteriöse Fälle betrachtete und mit scharfsinnigem Gespür aufklärte – von der Ermittlung der Eigentümer*innen von Fundsachen, die von Türsteher*innen an sie herangetragen wurden, bis hin zur Lösung des Rätsels, an welcher Bar noch Weizenbier erhältlich ist. Daneben war sie etwa auch die selbst ernannte Logbuchführerin einer Crew aus Pirat*innen, die im Club verwegene Seefahrten machte.

Aufeinem der selbst gezeichneten Bilder ist Linda mit einer Gruppe von Freund*innen bei einem spontanen Brunch im Club dargestellt (Abb. 5): Linda trägt Katzenohren, die für sie lange Zeit ein obligatorisches Accessoire waren, nicht nur beim Feiern, sondern ebenso im Alltag – selbst beim Schlafen habe sie die Ohren getragen. Ein Logbucheintrag hält ihre Gedanken fest, als ihr eines der mit Fell bezogenen Haarbänder kaputtging: *„Vorhin in der Rakete sprachen wir über Identitäten und Selbstbilder und Niklas war stark dafür, sie zu zerstören. Eine Stunde später zerbrechen mir meine Katzenohren und somit irgendwie auch meine Identität oder zumindest der äußerlich am meisten sichtbare Teil davon.“* Linda lebt nicht nur mit zwei Katzen zusammen und hat ein Katzen-Tattoo, sie fühlt sich auch als Katze, etwa weil sie sowohl sich selbst wie die Haustiere als freiheitsliebend begreift. Gelegentlich werden ihre Freund*innen in den Logbüchern nicht bei ihren Vornamen genannt, sondern treten als Tierfiguren auf, was darauf zurückgeht, dass Linda von ihnen wissen wollte, mit welchem Tier sie sich verbunden fühlen. Infolge lesen sich ihre Notizen ausschnittsweise wie Fabeln. Beim Feiern entwerfen Linda und ihre Gefährt*innen also Fantasiewelten, in denen sie aus sich selbst heraustreten und sich neue Wesenszüge aneignen – Caillois spricht hier auch von „zweiten Wirklichkeiten“.³¹ Doch was sich, oberflächlich betrachtet, als Nonsense, Albernheit oder Parodie darbietet, ist tatsächlich folgenreich. Denn Linda würde nicht behaupten, dass sie eine Katze *spielt* – sie *ist* eine Katze. Weder imitiert sie katzenhaftes Verhalten, noch verwandelt sie sich performativ in ein Haustier, wenn sie feiert. Wenn sie ihre Katzenohren trägt, handelt es sich also weniger um eine Maske oder Verkleidung, hinter der sie sich versteckt und andere täuscht. Auf der Spielfläche des Clubs kann sie bestimmte Aspekte ihrer Persönlichkeit nur deutlicher hervortreten lassen, die sozusagen in ihr katzenhaftes Wesen eingekapselt sind. Die

31 Caillois 2017, 31.



Abb. 5: Gruppenporträt eines Brunchs im Club

Unwirklichkeit des vergnügten Spiels, die nach Caillois für die *mimicry* konstitutiv ist, kann dieses Selbstverhältnis nicht angemessen erklären.

Im Sinne der Subkulturtheorie der Cultural Studies lassen sich Lindas Katzenohren als Stilisierung interpretieren – sie sind eine Chiffre dafür, dass Linda im Kontext der clubkulturellen Ästhetik einen eigenwilligen Ausdruck ihrer selbst sucht.³² Stil signalisiert allerdings nicht nur eine bestimmte Haltung nach außen, er wirkt auch auf das Selbstverständnis der Akteur*innen zurück.³³ Die Katzenohren, die hier stell-

32 Paradigmatisch zu Bedeutung und Funktion von Stil in Subkulturen in semiotischer Perspektive siehe insbesondere Hebdige 1979; mit der Clubkulturforscherin Sarah Thornton lässt sich hier auch von der Akkumulation von „subkulturellem Kapital“ sprechen. In Anlehnung an Pierre Bourdieu kennzeichnet der Begriff Formen von Anerkennung, Status und Prestige in subkulturellen Szenen. Vgl. Thornton 1995.

33 Diese Korrelation vom Selbstverständnis einer Gruppe, ihren Ausdrucksformen und ihrer materiellen Umwelt lässt sich mit Paul Willis, Ethnograf und Vertreter der frühen Cultural Studies, als sozio-symbolische Homologie bezeichnen. Nach Willis streben Subkulturen danach, in sich stimmige ästhetische Welten zu schaffen, in denen sich Materialität (wie Musik, Kleidung, Dekoration, Lichtgestaltung) und subjektive Erfahrungen, Haltungen, Sprachstile und Gefühlsstrukturen aufeinander beziehen oder ‚sinnvoll‘ ergänzen, sprich sich ‚homolog‘ zueinander verhalten. Sub- beziehungsweise clubkultureller Stil drückt sich demnach nicht nur durch einzelne, formal beschreibbare Merkmale aus, sondern gerade im inneren Zusammenhang, der diese Elemente miteinander zu einem ganzheit-

vertretend für poetische Stilisierungspraktiken stehen, sind in diesem Sinn das Kennzeichen einer fundamentaleren Transformation. Lindas empfundene Zugehörigkeit, Partnerschaft und Wesensnähe zu Katzen, die sich durch Formulierungen ausdrückt, die zwischen herbeifabulierten Szenarien, Metaphern und nüchtern-faktischen Feststellungen changieren, lässt sich mit Deleuze und Guattari als ein „Tier-Werden“ begreifen.³⁴ Zur Klärung dieses Begriffs ist dessen Verortung im gemeinsamen Werk der beiden Theoretiker notwendig: Deleuze und Guattari entwerfen ein räumlich und zeitlich dimensioniertes Gesellschaftsmodell, wobei sie die dominante sozial-kulturelle Ordnung als einheitlichen und konstanten Block beschreiben, genauer als „männlich, erwachsen, ‚vernünftig‘ etc.“³⁵ „Werden“ benennt Subjektivierungsprozesse, die von dieser herrschenden Norm abweichen. Bildlich gesprochen handelt es sich um eine Bewegung oder fortlaufende Linie, die sich dem Mittelpunkt entzieht. Aufgrund Unterordnung der Linie unter diese zentrale Instanz, dem „Majoritären“, ist synonym auch vom „Minoritär-Werden“ die Rede.³⁶ Das Tier-Werden ist nur eine mögliche Form solcher minoritärer Prozesse, als weitere Beispiele diskutieren Deleuze und Guattari etwa das Kind-, Mädchen- oder Frau-Werden. Verschiedene Ausprägungen des (Minoritär-)Werdens kulminieren dabei nicht in einem statischen Zustand, sie formen eine dezentrale, heterogene Struktur ohne traditionelle Hierarchien. Innerhalb dieser sind dennoch Affinitäten und Bündnisse möglich: Wenn die Bewegungen in einer engen Nachbarschaft zueinander verlaufen, in der die Unterscheidbarkeit zwischen ihnen schwindet, bezeichnen die Philosophen dies metaphorisch als das Folgen gemeinsamer „Fluchtlinien“.³⁷ An anderer Stelle schreibt Deleuze dazu:

Werden heißt nicht eine Form erlangen (Identifikation, Nachahmung, Mimesis), sondern die Zone einer Nachbarschaft, Ununterscheidbarkeit oder Nicht-Differenzierung finden, so dass man sich nicht mehr von *einer* Frau, von *einem* Tier oder *einem* Molekül unterscheiden kann. Diese sind nicht ungenau oder allgemein, sondern unvorhergesehen, nicht-vorgegeben und um so weniger in einer Form bestimmt, als sie sich in einer bloßen Menge singularisieren.³⁸

Eine Subjektivität im Werden nähert sich keinem Ziel an, sie fließt und flüchtet, sie überschreitet Grenzen und lotet Möglichkeiten aus. Linda prägt beim Feiern eine Erfahrungsweise aus, die im Kontrast zum gewöhnlichen Alltag steht und mit For-

lichen ästhetisch-symbolischen Ensemble verbindet. Vgl. Willis 2014; zusammenfassend siehe Ege/Elster 2014, 28–31; siehe dazu auch Schwanhäuser im selben Band.

34 Vgl. Deleuze/Guattari 1992, 323–354.

35 Vgl. ebd., 396–407, hier 398. Für einen an den Schriften von Deleuze und Guattari orientierten Theorieentwurf von Popkultur als kulturell-politischer Gesellschaftsformation siehe Höller 1996.

36 Für eine ausführlichere Diskussion des Konzepts des Minoritär-Werdens als politischer Praxis im Zusammenhang mit popkulturellen Aneignungsprozessen siehe Ege 2007, 147–153.

37 Vgl. Deleuze/Guattari 1992, 276–282.

38 Deleuze 2000, 11. H. i. O.

men der Lebensführung experimentiert – dies vollzieht sich auf der Grundlage eines Nachtlebens, dessen ständiger *flow* ebenfalls Risse und Brüche in der Normalität markiert: Starre Verhaltenscodes werden überwunden, neue Verbindungen werden eingegangen, Andersartigkeit und Nonkonformität werden tendenziell toleriert, wenn nicht gar gefördert. Deleuze und Guattari zufolge ist Werden unmittelbar auf Erlebensformen und Praktiken bezogen und äußert sich in erster Linie körperlich.³⁹ Lindas Katze-Werden beschreibt demnach die Ausbildung besonderer Wahrnehmungen und affektiver Verhältnisse zu sich selbst und ihrer Umwelt, die sich am Begehren nach einer neuen, anderen Subjektivität orientieren.⁴⁰ Dieses Denken verschiebt den Fokus von der diskursiven Bedeutung der Stilisierung, das heißt, von dem, was die Katzenohren symbolisch repräsentieren, hin zu deren Wirkung: „Mit den Ohren habe ich mich wie ich selbst gefühlt“, sagt Linda. Der clubkulturelle Stil lässt sich nicht nur durch seinen zeichenhaften Inhalt bestimmen, sondern ebenso durch wandelbarere und unbeständigere Formen körperlich-affektiven Erlebens.

In ihrer Bewegung des Werdens ist Linda also nicht allein. Wenn sie und ihre Freund*innen miteinander tanzen, tagträumen oder Rollen annehmen, sind sie Elemente einer mitreißenden Strömung: eines Kreislaufs flottierender Affekte, der bestimmte Subjektivierungen anregt. Indem die Clubgänger*innen den Wunsch teilen, sich für eine gewisse Zeit nicht so verhalten zu müssen, wie es eine dominante gesellschaftliche Ordnung von Erwachsenen erwartet, bilden sie eine kollektive Opposition. Sich im lustvollen Spiel dem zu entsagen, was im konventionellen Sinn als vernünftig oder plausibel gilt, eint die Feiernden, die sich im Zentrum dieser Clubwelt verorten lassen und definiert ihre gemeinsame Fluchtlinie. Nach Deleuze und Guattari ist Werden immer auch politisch, genauer „mikropolitisch“: Antinormative Subjektivierungsweisen müssen, auch wenn sie für sich genommen nicht darauf ausgerichtet sind, Mehrheiten zu gewinnen, aktiv durchgesetzt werden.⁴¹ Von diesem Standpunkt aus ließe sich noch weiterdenken: Die clubkulturelle Szene könnte danach streben, Arten des Werdens zu mobilisieren, strategische Allianzen einzugehen und ihre ästhetische und soziale Praxis zu tragenden Elementen makropolitischen Projekte zu machen.⁴² Die Frage, inwieweit es im Kontext des Nachtlebens zu solchen kollekti-

39 Im Kontext des Tier-Werdens siehe insbesondere Deleuze und Guattari 1992, 349–354. Grundlegend zu einem an Deleuze und Guattari angelehnten Verständnis von Körpern und Affekten siehe etwa Schmitzberger 2022.

40 Einen ähnlichen Schwerpunkt setzt Jochen Bonz, indem er die aus elektronischen Musikstilen hervorgegangene Pop- und Clubkultur als „Kultur des Tracks“ theoretisiert. Für Bonz zeichnet sich diese Kultur weniger durch unmittelbare Verweise auf ein semantisches Referenzsystem aus, sondern vor allem durch flüchtige (imaginäre) Identifikationen, die eine gewisse Distanz zur symbolischen Ordnung herstellen. Vgl. Bonz 2008.

41 Vgl. Deleuze/Guattari 1992, 397.

42 Die Logik solcher mikropolitischen Artikulationen hat Moritz Ege im Kontext seiner Aufarbeitung der Geschichte und Programmatik antinationaler Popkultur in Deutschland seit der Nachkriegszeit herausgearbeitet. Am Beispiel der sogenannten „Wohlfahrtsauschüsse“ zeichnet er nach, wie sich in den 1990er Jahren eine popkulturelle „Figuration“

ven Transformationen kommt, muss aber mit Zurückhaltung beantwortet werden. Das traumhafte Abenteuer, von dem Simmel schreibt, wird nicht immer erinnert. Die Wirklichkeit des Spiels zu erkennen und es nicht als Nebensächlichkeit abzutun, bleibt ein selten genutztes Potenzial. Linda gelingt dies mittels ihrer Notizen, sie entfaltet ihre Kreativität und bringt Alltags- und Nachtlogiken in einen produktiven Dialog – doch die Fortgehlogbücher sind private Dokumente, deren kulturelles Wissen für andere Clubgänger*innen unzugänglich bleibt. Vielen der Interviewpartner*innen meiner Studie fällt es schwer, in Worte zu fassen, in welcher Weise das Feiern ihr Leben konkret geprägt hat, selbst wenn sie es als *irgendwie* bedeutend erfahren haben. Es ist der rituell begründeten Außeralltäglichkeit des Nachtlebens geschuldet, dass die Fluchtlinien oftmals an den Schwellen der Clubwelt abgeschnitten werden. Für eine Clubkultur, die sich als politische versteht, gilt es nicht nur, sich der Werte zu versichern, für die sie stehen möchte, sondern auch Übergänge zwischen der ‚scheinbaren‘ und der ‚wirklichen‘ Welt zu moderieren.

Literatur

- Bonz, Jochen: *Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur*. Berlin 2008.
- Caillois, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Berlin 2017.
- Clarke, John/Hall, Stuart/Jefferson, Tony/Roberts, Brian: *Subcultures, Cultures and Class*. In: Hall, Stuart/Jefferson, Tony (Hg.): *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. Second Edition. London 2006, S. 3–59. https://doi.org/10.4324/9780203357057_chapter_1
- Deleuze, Gilles: *Kritik und Klinik. Aesthetica*. Frankfurt am Main 2000.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992.
- Dippel, Anne: *Gesellschaftsspiele. Anthropologische Überlegungen zur Funktion von Spielen für gemeinschaftlichen Zusammenhalt*. In: Fickentscher, Rüdiger (Hg.): *Spielkulturen in Europa*. Halle 2018, S. 19–31.
- Ege, Moritz: *Schwarz-Werden. „Afroamerikanophilie“ in den 1960er und 1970er Jahren*. Bielefeld 2007. <https://doi.org/10.1515/9783839405970>
- Ege, Moritz: *Die antinationale Mikropolitik der Popkultur als Schreckbild und Verheißung. Über Pop-Figurationen und gespaltene Gesellschaften*. In: Spiritova, Marketa/Trummer, Manuel: *Pop the Nation. Die Nation als Ressource und Argument Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügung (= Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügung, Bd. 6)*. Münster 2023, S. 43–71.
- Ege, Moritz/Elster, Christian: *„You got good taste“. Geschmack in der kulturwissenschaftlichen Forschung über Popmusik – Positionen und offene Fragen*. In: Maase, Kaspar/Bar-either, Christoph/Frizzoni, Brigitte/Nast, Mirjam: *Macher – Medien – Publika. Beiträge der Europäischen Ethnologie zu Geschmack und Vergnügen*. Würzburg 2014, S. 18–35.

bildet, ein „Zusammenhang von Popkulturbeobachtung, antinationalistischer Politik und pop- und subkulturellen Szenen, Medien und Industrien“. Siehe Ege 2023, hier 57.

- Färber, Alexa: Gegen Ungleichzeitigkeit? Das Versprechen als alltagskulturelle Vergegenwärtigung von (urbanen) Zukünften. In: Hänel, Dagmar/Sutter, Ove/Eggel, Ruth Dorothea/Freiberg, Fabio/Graf, Andrea/Huszka, Victoria/Wolff, Kerstin (Hg.): Planen. Hoffen. Fürchten. Zur Gegenwart der Zukunft im Alltag. (= Bonner Beiträge zur Alltagskulturforschung, Bd. 13). Münster/New York 2021, S. 25–41.
- Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit III. Die Sorge um sich. Frankfurt am Main 1989.
- Hebdige, Dick: Subculture. The Meaning of Style. London 1979.
- Herlyn, Gerrit: Ritual und Übergangsritual in komplexen Gesellschaften. Sinn- und Bedeutungszuschreibungen zu Begriff und Theorie. Münster 2002.
- Höller, Christian: Widerstandsrituale und Pop-Plateaus. Birmingham School, Deleuze/Guattari und Popkultur heute. In: Holert, Tom/Terkessidis, Mark (Hg.): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin u. a. 1996, S. 55–71.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main 2006.
- Innerhofer, Ju: Die Bar. Eine Erzählung. Berlin 2013.
- Kosnik, Kira: Out on the Scene. Queer Migrant Clubbing and Urban Diversity. In: Ethnologia Europaea 38, 2008/2, S. 19–30. <https://doi.org/10.16995/ee.1038>
- Lötscher, Christine: Die Alice-Maschine. Figurationen der Unruhe in der Populärkultur. (= Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien, Bd. 6). Berlin 2020. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05707-5>
- Massmünster, Michel: Im Taumel der Nacht. Urbane Imaginationen, Rhythmen und Erfahrungen. Berlin 2017.
- Robin, Guillaume: Berghain, Techno und die Körperfabrik. Ethnographie eines Stammpublicums. Marburg 2021.
- Schmitzberger, Julian: Alles vibriert. „Vibes“ als Paradigma der Pop- und Clubkultur. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 118, 2022/2 (= Special Issue „Pop, empirisch*emphatisch“), S. 51–68.
- Schmitzberger, Julian: Den Tag zur Nacht machen. Temporale Ordnungen und Zeiterfahrungen in der Berliner Clubkultur. In: Trummer, Manuel/Drascek, Daniel/Hirschfelder, Gunther/Möller, Lena/Tauschek, Markus/Dieterich, Claus-Marco (Hg.): Zeit. Zur Temporalität von Kultur (= Regensburger Schriften zur Volkskunde/Vergleichenden Kulturwissenschaft, Bd. 43). Münster/New York 2023, S. 120–127.
- Schwanhäußer, Anja: Die Stadt als Abenteuerspielplatz. In: Scharenberg, Albert/Bader, Ingo (Hg.): Der Sound der Stadt. Musikindustrie und Subkultur in Berlin. Münster 2005, S. 160–173.
- Schwanhäußer, Anja: Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene. Frankfurt am Main/New York 2010.
- Schwanhäußer, Anja: Herumhängen. Stadtforschung aus der Subkultur. In: Zeitschrift für Volkskunde 111, 2015/2, S. 76–93. <https://doi.org/10.36900/suburban.v2i3.151>
- Simmel, Georg: Die Geselligkeit (Beispiel der Reinen oder Formalen Soziologie). In: ders.: Grundfragen der Soziologie (Individuum und Gesellschaft). Berlin 1970, S. 48–68. <https://doi.org/10.1515/9783111629902-003>
- Simmel, Georg: Das Abenteuer. In: ders.: Philosophische Kultur. Leipzig 2018, S. 35–46.
- St. John, Graham: Trance Tribes and Dance Vibes: Victor Turner and Electronic Dance Music Culture. In: ders. (Hg.): Victor Turner and Contemporary Cultural Performance. New York, Oxford 2008, S. 149–173. <https://doi.org/10.1515/9780857450371-009>

Thornton, Sarah: Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital. Cambridge 1995.

Turner, Victor: The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. London 2017. <https://doi.org/10.4324/9781315134666>

Willis, Paul: Profane Culture: Updated Edition. Princeton 2014. <https://doi.org/10.23943/princeton/9780691163697.001.0001>

Abbildungsnachweis

Abb. 1–5: Fotografien der Fortgehlögbücher, anonymisiert.

Sk ingirls

Mode und Politik in gewaltorientierten rechten Subkulturen um 1990

Stefan Wellgraf

Denkt man an die Hochphase der Skinhead-Kultur der späten 1980er und frühen 1990er Jahre, hat man wahrscheinlich Bilder eines jungen, aggressiven Mannes mit Bomberjacke und Baseballschläger im Kopf. Doch auch junge Frauen – Skingirls – gehörten zu dieser Subkultur. Dass dies weitgehend in Vergessenheit geraten ist, hat mit wirkungsvollen Denkschablonen zu tun, die sowohl das kulturelle Gedächtnis als auch die Forschungen zu rechten Bewegungen prägen. In Anlehnung an Kathleen Blee, die die Rolle von Frauen im Ku-Klux-Klan der 1920er Jahre und in der gegenwärtigen White-Power-Bewegung in den USA untersucht hat, lassen sich eine Reihe solcher forschungsleitenden *templates* ausmachen.¹ Die weitverbreitete Ansicht, dass Rechte männlich sind, führt dazu, dass die Präsenz von Frauen vielfach einfach übersehen wird. Die Ausrichtung an Nazi-Deutschland als historischem Referenzrahmen verleitet zur Übernahme von Autoritarismus-Deutungen, durch die jüngere subkulturelle Entwicklungen systematisch fehlgedeutet werden. Mit solchen falschen Vorstellungen historischer Kontinuität sind auch Annahmen über die innere Kohärenz rechter Bewegungen verbunden, deren Heterogenität und Diversität somit aus dem Blick geraten. Selbst wenn Frauen berücksichtigt werden, passiert dies häufig auf eine stereotype Weise, etwa indem ihnen eine passive Rolle zugeschrieben wird und ihre Motivation über Kompensationsthesen, etwa die Suche nach einem starken Mann, erklärt wird.

Sk ingirls, die damals in Deutschland als Renees, in England teilweise auch als Chelseas bezeichnet wurden, passen nicht in die gängigen Schubladen. Sie wirken modisch zwar ähnlich rebellisch wie die *Riot Grrrls*, ihre zeitgenössischen Counterparts aus der Punk-Bewegung, sind jedoch politisch eher rechtsgesinnt, zum Teil sogar offen neonazistisch. Mit ihrem harten Auftreten und ihrem aufreizenden Kleidungsstil stellen sie zwar klassische Weiblichkeitsmuster in Frage, nicht jedoch die Führungsrolle der männlichen Skinheads. Sie treten für die Mitbestimmungsrechte von Frauen ein, fordern deutlich mehr Teilhabe und kritisieren sexuelle Gewalt in der eigenen Szene, doch stellen sie die patriarchale Ordnung gerade nicht in Frage, sondern betonen stattdessen dezidiert traditionelle Mutterbilder. Skingirls verweigern sowohl eine unterwürfige feminine Haltung als auch eine feministische Agenda.

1 Vgl. Blee 2018.

Für die seit den 1990er Jahren einsetzende Erforschung von Frauen in rechten Bewegungen stellen Skingirls ebenfalls eine Herausforderung dar, was auch mit ihrem prekären Status in dieser Subkultur selbst zu tun hat. David Moore bezeichnet australische Skinheads in einer frühen ethnografischen Studie als „exploiters of young women, primarily for sex“, und wenn auch nicht alle Beziehungen diesem Muster entsprechen, verbleiben die Frauen in der Szene ihm zufolge dennoch in einer untergeordneten, marginalen Rolle.² Ethnografische Forschungen von Hilary Pilkington und ihren Kolleginnen zu *Russia's Skinheads* in den frühen 2000er Jahren betonen ebenfalls die limitierte Rolle von Frauen in dieser gewaltorientierten Szene.³ Sie sehen Frauen eher in unterstützenden Rollen, vor allem der Herstellung und Verbreitung rechter Propaganda, stellen mit Lera aber auch die Anführerin einer männlichen Skinhead-Gruppe vor, die selbst aktiv an gewalttätigen Aktionen beteiligt war. Kevin Borgeson und Robin Maria Valerie verdeutlichen in ihrer Studie zu US-amerikanischen Skinheads, dass Skingirls häufig aus der Mittelschicht kommen, ähnlich wie männliche Skinheads in der Regel als Jugendliche über die Musik und Freunde in die Szene hineinrutschen und sich dort politisieren.⁴ Nonkonforme, vor allem aggressive Formen von Weiblichkeit, die sonst in der amerikanischen Teenagerkultur diskreditiert sind, werden unter Skinheads honoriert, allerdings verlassen die meisten jungen Frauen mit Anfang 20 die Szene auch wieder. In Deutschland wurden Skingirls vor allem im Rahmen eines von Klaus Farin in den 1990er Jahren geleiteten Forschungsprojekts am Archiv der Jugendkulturen in Berlin erforscht.⁵ Die in diesem Kontext archivierten Skinhead-Fanzines bilden die empirische Grundlage meiner Argumentation, wobei sich meine Deutung der politischen Haltung von Farins eher apologetischer Skinhead-Studie stark unterscheidet.

In diesem Artikel skizziere ich stilistische und politische Aspekte der Skingirl-Mode um 1990. Auf dieses Thema stieß ich durch meine Forschungen zu rechten Subkulturen in Ost-Berlin, vor allem im Umfeld des dortigen Fußballclubs BFC Dynamo, der einst als eine Hochburg der Skinhead- und Hooligan-Kultur galt. Dabei fiel mir auf, dass junge Frauen von den späten 1970er Jahren an in der aktiven Fanszene präsent waren: vom weiblichen Teil des „rowdyhaften Fußballanhangs“ um 1980, wie es im Jargon der DDR-Behörden hieß, über die im Folgenden näher betrachteten Skingirls der Wendezeit bis heute, wobei das gegenwärtige Spektrum von selbsternannten Berliner „Schlägerbräuten“ über in der Fanszene hoch respektierten Hooligan-Töchter bis zu jungen Frauen aus bürgerlichen und linken Kreisen reicht. In den späten 1980er Jahren wurde der Frauenanteil innerhalb der Skinhead-Szene in Ost-Berlin von der Stasi auf etwa 20 Prozent beziffert, wobei der DDR-Geheimdienst damals zugleich „neue Tendenzen von Selbstbewußtsein und Eigenbestimmtheit des Handelns der weiblichen Skinheadanhänger“ registrierte. Diese Frauen hätten zudem ein höheres

2 Vgl. Moore 1994, 104.

3 Vgl. Pilkington u. a. 2010.

4 Vgl. Borgeson/Valerie 2018.

5 Vgl. Farin 1997; Farin 2010.

Bildungsniveau, sowohl gegenüber der proletarisch geprägten Gesamtbevölkerung als auch gegenüber den männlichen Skinheads, seien jedoch politisch „keineswegs weniger fanatisiert“.⁶ Dieses Spannungsfeld aus stilistischem Selbstbewusstsein und politischer Radikalität möchte ich in diesem explorativen Text entlang einer Lektüre von Skingirl-Fanzines erkunden.

Skingirl-Stil. Provokation und Fetischisierung

Wie präsentierten sich Skingirls um 1990 selbst? Einerseits fallen in den Skin-Zines besonders selbstbewusste Stilisierungen auf, etwa wenn szenetypische Frisuren und Mode stolz präsentiert werden. Andererseits wirken viele Selbstdarstellungen in Bezug auf Geschlechterrollen eher traditionell bis anachronistisch, hier steht die Skin-Mutter mit ihrem Baby im Arm fest an der Seite ihres Mannes. Die Deutung von männlichen Skinheads als „Reaktionäre Rebellen“, die stilistische Nonkonformität mit der Affirmation traditionalistischer Familienbilder verbinden, leuchtet deshalb auch für Skingirls unmittelbar ein.⁷ Der Kontrast wirkt hier sogar noch schärfer, da der Bruch mit geschlechtstypischen Rollenerwartungen auf radikalere Weise vollzogen wird und zugleich die Orientierung auf Familie und Mutterschaft in der Selbstdarstellung eine auffallend große Rolle spielt.

In Internet-Galerien wie Tumblr und Pinterest lassen sich unter dem Tag „SKIN-BYRDS“ auch heute noch zahlreiche Variationen des Skingirl-Stils bestaunen. Typisch sind kurz rasierte Hinterschädel (der „Kranz“), die oft mit langen Seitensträhnen kombiniert werden (die „Federn“). Dazu werden häufig Miniröcke getragen, manchmal auch mit Netzstrumpfhosen kombiniert. Diese Mode wirkt sowohl hart als auch sexy. Durch die Kombination mit Kleidungsmarken wie Fred Perry und Lonsdale, mit „Bomberjacken“ und „Springerstiefeln“, wird zugleich eine Affiliation mit der klassischen, eher als rechtslastig geltenden Skinhead-Kultur signalisiert. Das modische Bekenntnis zum Skinhead, der in einem bekannten Song der Rechtsrockband Störkraft als „dreckig, kahl und hundsgemein“ gepriesen wird, steht in einem markanten Gegensatz zu tradierten Weiblichkeitsattributen wie anständig, zurückhaltend und unpolitisch. Der Skingirl-Stil war somit auf den ersten Blick in Bezug auf Geschlechterrollen eine radikale Inszenierung von Antimädchenhaftigkeit, deren provokatorische Wirkung durch Bezugnahmen zum Neonazismus noch verstärkt wurde.

Skingirls waren von etwa Mitte der 1980er bis weit in die 1990er Jahre hinein ein subkultureller Modetrend, der auch in den Mainstream überschwappte, was szenintern unweigerlich Abgrenzungen von den „Baby-“ und „Modeskins“ hervorrief. In einem „BRAVO-Schicksals-Report“ aus dem Jahr 1986 wird eine 15-jährige junge Frau geschildert, die ihr Punk-Outfit zugunsten des damals neuen, aufregenden Skinhead-Styles wechselt: „Die Punks hingen mir zum Hals raus. Immer bloß Bier trinken,

6 Vgl. BStU: MfS HA XX, 6204, Forschungsbericht HU Berlin, Sektion Kriminalistik, 28.2.1989.

7 Vgl. Archiv der Jugendkulturen (2001).

Leute anpöbeln. Skins gefallen mir besser.“ Der neue Haarschnitt sei zudem deutlich weniger aufwendig als der „einstmals knalle Irokesen-Kamm“. Auch ihre Mutter zeigt sich „sehr angetan“ vom veränderten Outfit: „Das sieht doch schon viel manierlicher aus. Wenigstens hat sie keine Löcher mehr in der Kleidung.“⁸ Skinheads galten Mitte der 1980er Jahre für ein bis zwei Jahre sowohl in Ost- als auch in Westdeutschland teilweise noch als die saubere und ordentliche jugendkulturelle Alternative zum Punk. Dies wirkt auch deshalb irritierend, da diese Wertungen sich mittlerweile verdreht haben: Schon bald galten Skinheads als Inkarnation des Bösen, während die Punk-Welle der 1980er Jahre heute nachträglich eher glorifiziert wird. So schildert bereits 1993 eine bei einer Modelagentur arbeitende junge Frau in einem Skin-Zine entgegengesetzte Reaktionen auf ihr neues Skinhead-Outfit: „Ich war sehr glücklich, aber viele Leute fanden mich abartig. Meine Mutter kriegte fast 'nen Weinkrampf und mein Boss feuerte mich.“⁹ Der Skingirl-Stil ist spätestens seit den 2000er Jahren auch in rechten Kreisen aus der Mode geraten, bleibt jedoch als Nischenphänomen im (Post-) Skinhead-Umfeld erhalten. In Berlin sind mir unlängst einzelne Renees bei einem Hardcore-Konzert im Kreuzberger Club SO 36 sowie beim Auftritt der Böhsen Onkelz in der Mercedes-Benz-Arena begegnet.

Skingirls waren in der deutschen Skinhead-Kultur um 1990 nur partiell integriert, ihr Status blieb stets prekär und umstritten. In der für die Subkultur prägenden Rechtsrockszene traten sie in den 1990er Jahren kaum als Musikerinnen, sondern eher als Fans in Erscheinung. Zu den wenigen Ausnahmen gehörten die Band *Lokis Horden*, in deren Song *Renee* es heißt: „Ich weiß genau, was ich will, halt nicht die Schnauze und bin still.“ Auch im Album der Gruppe *Walküren* wurden selbstbewusste Botschaften in eingängige Reimformen verpackt: „Wir sind Skingirls mit Stolz, so hart wie Eichenholz.“ Auch männlich besetzte Bands, wie *Störkraft*, und die eher linksorientierte britische Ska-Combo *The Specials* besangen das *Skinhead Girl* in ihren Songs, während die New Yorker Hardcore Band *Warzone* in *Skinhead Girl Warrior* vor allem den kämpferischen Street Spirit der Skingirls rühmten. Die mit solchen Selbst- und Fremdingszenierungen verbundenen Fantasien – von Mutterschaft und Sexappeal, von Sauberkeit und Widerspenstigkeit – deuten auf ein von Widersprüchen durchzogenes subkulturelles Feld.

Im Fanzine-Bereich waren Skingirls insgesamt deutlich stärker stark vertreten als in der Musik. In den frühen 1990er Jahren kursierte etwa ein halbes Dutzend von jungen Frauen gemachten Skin-Zines. Sie trugen Namen wie *Victory*, *Midgard*, *Volks-treue*, *Schlachtruf* oder *Mädelbrief*. Zudem gab es wichtige szeneeinterne Publikationen wie *United Skins*, die sich aktiv um eine stärkere Beteiligung von Frauen bemühten, dessen Macher jedoch im Jahr 2000 als VMann des Verfassungsschutzes enttarnt wurde. *Victory*, das sich im Untertitel als „Skingirlmagazin“ bezeichnete, wurde von zwei jungen Skingirls zunächst in Sachsen gestartet und stand der *Blood-&-Honour*-Bewegung nahe. Auch die in Recklinghausen produzierte *Volkstreue* und der aus Frei-

8 Vgl. Sissi Tränker: Simone: Immer Ärger wegen der Frisur. In: BRAVO, 16.1.1986.

9 Vgl. *United Skins*, Nr. 3, 1993.



Abb. 1: Titelbilder des Skingirlzines *Victory*

burg kommende *Schlachtruf* waren stramm neonazistisch ausgerichtet. Das in Berlin gemachte Heft *Midgard* war das publizistische Organ der „Skingirlfront Deutschland“ (SFD), einem überregionalen Verbund von etwa 50 jungen Frauen, der sich in der Silvesternacht 1990/91 mit dem Auftrag gegründet hatte, den „Zusammenhalt der Skingirls/nationalen Frauen“ zu stärken.¹⁰ Die bis Anfang der 2000er Jahre existierende Vereinigung, die sich Mitte der 1990er Jahre in „Skingirlfreundeskreis“ umbenannt hatte, organisierte auch eigene Skinhead-Partys, etwa 1993 in Schwerin, bei der männliche Skinheads Striptease vorführten und ein Tattoo-Wettbewerb mit einer Frauenjury veranstaltet wurde.¹¹ Die Vereinigung war verbündet mit anglo-amerikanischen Gruppen wie dem *Aryan Resistance Movement* und der *Women for Aryan Unity*, die gegen eine „Rassenmischung“ kämpften und Adolf Hitler als „Urvater“ verehrten.¹²

Die Macherinnen der Skingirl-Magazine standen nicht nur für eine stramm rechte Haltung, sie traten auch demonstrativ für einen tugendhafteren Umgang innerhalb der Szene ein. So wurde in Konzertberichten mitunter lobend hervorgehoben, wenn eine Skinhead-Veranstaltung ausnahmsweise nicht in eine Schlägerei ausartete. Doch auch unter den Skingirls traten persönliche Animositäten und inhaltliche Differenzen bald offen zutage: So distanzierte sich beispielsweise eine der Macherinnen des *Victory*-Magazins nach ihrem Umzug nach Berlin von ihrer sächsischen „Ex-Kameradin“, einer „Verräterin“, die „sich von unserer Szene abgewandt“ habe.¹³ Und die *Volkstreue* verkündete gemeinsam mit der „Skingirlfront Deutschland“ ein Bündnis, das sich „gegen die ehemalige Mädelsbriefmacherin richtet und daneben auch gegen nicht-deutsche Huren, die den Ruf echter deutscher Mädels zerstören wollen“.¹⁴ Bei allem stilistischen Nonkonformismus in Bezug auf Geschlechterrollen wurden bei den

10 Vgl. *Midgard*, Nr. 3, 1993.

11 Vgl. *Midgard*, Nr. 5, 1993.

12 Vgl. *Volkstreue*, Nr. 3, 1992.

13 Vgl. *Victory*, Nr. 3, 1992.

14 Vgl. *Volkstreue*, Nr. 3, 1992.

Rivalitäten unter Skingirls doch wieder Fragen der Sexualmoral hervorgehoben. Dies hatte auch damit zu tun, dass viele Skingirls über ihre Partner mit der Szene verbunden waren. Gegen männliche Skinheads wurde ebenfalls heftig ausgeteilt; so heißt es in einem Szenebericht aus Cottbus: „Bei uns zählt man so um die zehn Glatzen und zwei Renees. Wie in jeder Stadt ist auch bei uns die Zahl der Skingirls sehr gering bemessen, aber wir fühlen uns sauwohl, auch wenn die Kerle manchmal ziemlich belastend sind. Leider Gottes gibt es aufgrund der wenigen Skingirls einige Glatzen, die sich in ihrer Geilheit irgendwelche reudigen Diskoschlampen aufreißen und diese zu Guterletzt noch auf's Konzert mitschleppen. Die Krönung bei dem Ganzen ist, daß sie sich nicht mal schämen mit dem PACK.“¹⁵

Um die Partnerwahl anzuleiten, finden sich in den Skingirl-Zines auch Kontaktanzeigen, sowohl von weiblichen als auch von männlichen Skinheads.¹⁶ So sehnte sich eine „14jährige Renee mit den Traummaßen 55–40–65“ nach einem „gut gebauten, starken Skinhead, der ihr zeigt, wie schön Liebe sein kann (lechz!)“, während wiederum ein 18-jähriger Skinhead ein Renee suchte, „die mit ihm durch Kampf und Entbehrungen in dieser linken Welt geht“: „Wenn Du genug von langhaarigen Hippies, Schwächlingen usw. hast und endlich einen treuen und ehrlichen Skinhead suchst, melde Dich.“ Dass politische Vorlieben bei der damaligen Partnersuche eine auffallend große Rolle spielten, zeigt sich auch in der Anzeige einer 20-Jährigen: „echtes deutsches Mädels, möchte ebensolchen Skinhead kennenlernen, der nicht nur säuft und prügelt, sondern sich auch aktiv im politischen Kampf für unser Volk einsetzen will. Bierbäuche und Hohlroller können sich das Porto für das nächste Bier sparen.“ Die richtige, gemeint ist damit hier eine neonazistische, Einstellung galt als Ausweis von Moralität und Integrität, als etwas, dass Skinheads von sinnlosen Säufern und ziellosen Schlägern positiv abheben und sie deshalb als Partner zusätzlich attraktiv machen konnte.

Den in diesen Annoncen artikulierten Wünschen und Fantasien nach erscheinen die damaligen Skingirls auf sexueller Ebene sehr selbstbewusst und lustbetont. Es finden sich übrigens keine Hinweise auf lesbische Beziehungen, auch Queer- oder Transthemen spielten damals keine Rolle. Vereinzelt tauchen jedoch Hinweise auf sadomasochistische Sexualpraktiken auf, in denen Skingirls ebenfalls selbstbestimmt auftreten. In Publikationen zu Skinheads von Klaus Farin, in denen der Wunsch, gängige Stereotype zu hinterfragen, dazu führte, dass sowohl linke SHARP-Skins als auch weibliche Skingirls deutlich überrepräsentiert sind, findet sich auch ein Interview mit einer jungen Frau aus Thüringen.¹⁷ Diese kam Anfang der 1990er Jahre nach Berlin, wo sie von einem Skinhead hörte, der am Überfall auf die Zionskirche im Jahr 1987 beteiligt gewesen sein soll und mit dem sie nun gerne schlafen wollte – weil es „vielleicht mal was anders ist“.¹⁸ Im Verlauf des Interviews schildert sie ihre erotischen

15 Vgl. Victory, Nr. 1.

16 Vgl. Volkstreue, Nr. 3, 1992.

17 Vgl. Farin 1997, 127–133.

18 Ebd., S. 127.

Fantasien, bei der sie unter anderem von drei Skinheads gewaltsam entführt, an ein Bett gekettet und dann von diesen auf brutale Weise sexuell befriedigt wird. Umgekehrt kursierten auch von Sexualität und Gewalt geprägte Fantasien über Skingirls als „blutrünstigen Bestien“.¹⁹ Wie diese amüsiert kommentierten, erwartete man bei einer Skinhead-Party in Magdeburg im Jahr 1993 „tatsächlich neun Autos vollbesetzt mit kampfwütigen Skingirls, die den ganzen Laden mit Mann und Maus in Schutt und Asche legen wollten!“²⁰ In solchen Fantasien deutet sich das imaginäre Spektrum zwischen gewaltvoller Erotik und dem Eros der Gewalt an, dass wesentlich zur Attraktivität dieser Subkultur beitrug.

Denn Skingirls waren nicht zuletzt ein extrem sexualisiertes Modephänomen, das die Fantasien sowohl innerhalb als auch außerhalb der Szene anregte. Dafür spielten vor allem die Skingirl-Kalender eine zentrale Rolle, die damals unter anderem vom Fanzine *Frontal* herausgegeben wurden und bis heute in verschiedenen Ausführungen produziert werden. In den diversen Skinhead-Fanzines, auch denen von Skingirls, wurde dazu aufgerufen, dafür eigene Bilder einzureichen. Teilweise grenzten sie sich szeneeintern vom kommerziell erfolgreichen *Frontal*-Kalender ab, indem betont wurde, dass alle „interessierten Mädels“ zu einem Fototermin eingeladen und das Produkt „nur für unsere Szene“ produziert würde.²¹ Die Skingirl-Kalender ähnelten zumeist erotisch wirkenden Pin-up-Kalendern, wie sie damals unter anderem von Pirelli vertrieben wurden, nur dass keine professionellen Models, sondern junge Skingirls im subkulturellen Rampenlicht standen. In den Augen der Antifa spiegelte sich in diesen pornografischen Selbstabbildungen die Unterordnung der Frau in der rechten Skinhead-Szene wider: „Dabei vermitteln diese Pornos das Bild wie Boneheads Frauen gerne hätten – gefesselt und erniedrigt, in Strapsen oder mit offener Hose, immer bereit, ihr Eigentum, mit dem sie tun und lassen können was sie wollen.“²² Renees dienen demnach nur zur Befriedigung rechter Männer, hier in Abgrenzung zu linken Redskins als Boneheads bezeichnet; auf diese Pornografie folge als logischer nächster Schritt die „Gruppenvergewaltigung“. Zwar gab es, wie wir noch sehen werden, tatsächlich ein Problem mit sexueller Gewalt in der Skinhead-Szene, doch wird in dieser ideologiekritischen Lesart ausgeblendet, dass auch linke Oi-Punk-Bands wie *Red London* in Songs wie *all the skinhead girls* diese begehrten und unter linken Skinheads ähnlich gemachten Kalender kursierten.

Auch außerhalb der Skinhead-Szene wurden Skingirls in kulturellen Produkten vor allem als Objekt der Begierde in Szene gesetzt, wie sich am Beispiel eines zeitgenössischen und eines gegenwärtigen Romans veranschaulichen lässt. Im Buch *Bad Girl* von Tabitha King, das als Übersetzung 1994 im Münchner Heyne-Verlag erschienen war, geht es dem Klappentext zufolge um eine scheinbar unmögliche Liebe: „Der Star der Mannschaft ist Sam Styles, ein blendend aussehender, großgewachsener und sehr

19 Midgard, Nr. 2, 1993.

20 Ebd.

21 Vgl. United Skins, 1993.

22 Vgl. Frauen in der faschistischen Skinheadszone, Antifa Infoblatt, Nr. 22, Mai/Juni 1993.

sympathischer Sportler, den alle mögen. Deanie Gauthier ist schon in ihrem Äußeren das Gegenteil von Sam: kahlgeschorener Schädel, Körperketten, Tätowierungen, zerlumptes Outfit. Das rebellische Mädchen stammt aus kaputten Familienverhältnissen, nimmt Drogen und treibt es schon mit Männern. Sam und Deanie scheinen nichts gemeinsam zu haben. Aber ausgerechnet in dieses ‚Bad Girl‘ muss sich der ‚All American Boy‘ verlieben.“ Dass auf dem Cover der deutschen Ausgabe ein Punk-Girl abgebildet wurde, obwohl das Buch eine junge Frau mit kahlrasiertem Schädel beschreibt, die „wie ein Nazi-Skinhead“ aussehe, lässt vermuten, dass Skingirls der damaligen Mainstream-Verlagsbranche wohl doch nicht ganz geheuer waren.²³ Einen zeitgenössischen Touch verleiht Geoff Bunn dem Skingirl-Phänomen in seinem Mitte der 1980er Jahre angesiedelten Liebesroman „Skinhead Girl. An Urban Love Story“ aus dem Jahr 2021, den er als „an old-fashioned romance with a modern setting“ anpreist.²⁴ Im identitätspolitischen „Mainstream der Minderheiten“²⁵ lassen sich Skingirls als besonders bedrohte Spezies inszenieren: „Actually, I’m dating skinhead now‘, I said suddenly. Boom. Silence. I looked round the faces again. Friends I had known for some years. And their stunned, non-replies were deafening.“²⁶ Indem Skingirls im kulturellen Mainstream vor allem in Liebesgeschichten mit „Romeo-und-Julia“-Touch erscheinen, wird ihr Anderssein in ein zugängliches Narrativ verpackt, ihre politische Radikalität muss dafür jedoch weitgehend ausgespart bleiben.

Politik. Diskussionen um Abtreibung und sexuelle Gewalt im Neonazismus

Skingirls waren jedoch, wie bereits angedeutet, ein hochgradig politisierter subkultureller Stil. Der organisatorische Kern der Szene war um 1990 stramm neonazistisch ausgerichtet, wie auch große Teile der männlichen Skinheads jener Zeit. Allerdings gab es kontroverse Diskussionen darüber, in welcher Form rechte Politik und Skinhead-Kultur zusammenpassten, ob beispielsweise Abtreibungen angesichts des befürchteten Untergangs der „weißen Rasse“ legitim seien und wie man dem krassen Sexismus innerhalb der Skinhead-Szene begegnen sollte. Themen dieser Art wurden in Skingirl-Publikationen ausführlich behandelt.

Diese verbanden darüber hinaus auf Zine-typische Weise Konzertberichte und Bandinterviews mit Informationen zu lokalen Szenen und Gruppen. Auch Hinweise auf szeninterne Veranstaltungen, etwa Einladungen für Skinhead-Partys oder Flohmärkte für rechte Mode und Accessoires, spielten damals – vor dem Aufstieg digitaler Kommunikation – eine wichtige Rolle. Skingirls präsentierten sich als aktiver Teil der Szene, die auch bei gefährlichen Aktionen und wilden Konzerten, etwa bei einem Auftritt der Band *Endstufe* in Bremen, ganz vorne mit dabei waren: „Blaue Flecke hagelte

23 Vgl. King 1994, 521.

24 Vgl. Bunn 2021.

25 Vgl. Holert/Terkessidis 1996.

26 Vgl. Bunn 2021, 80 f.

es auch wieder dicke, weil wir ja auch immer in der Pogorunde mitmischen mußten. Aber egal!²⁷ Frauenspezifisch waren neben den bereits erwähnten Kontaktanzeigen vor allem Kochtipps (Tortellini mit Schinken-Sahnesauce) sowie die große Zahl an Familien- und Kinderfotos. Die eigenen Babys wurden nicht versteckt, sondern in Fotogalerien stolz herumgezeigt. Diese stehen in Kontrast zu oft gewaltverherrlichenden Bildmotiven, wie dem gemeinsamen Posieren vor der Reichskriegsflagge. So finden sich beispielsweise im *Victory*-Magazin sowohl stilisierte Inszenierungen des Babyglücks mit der Bildunterschrift „To be born WHITE is an honour and privilege“ als auch Zeichnungen von Skingirls mit Minirock und Netzstrumpfhose, die am Boden liegende Skins zusammentreten.

Ergänzt wurde diese subkulturelle Selbstverständigung durch politische Agitation, allerdings in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen. Die Kombination erfolgte bei der *Volkstreue* durch eine Trennung in einen ersten (politischen) und einen zweiten (subkulturellen) Teil, während es beim *Schlachtruf* etwas lapidarer hieß, Politik solle zwar „nicht gänzlich weggelassen“ werden, „aber natürlich nicht im Mittelpunkt stehen“.²⁸ Üblich war eine recht wilde Mischung diverser Versatzstücke. So folgte in der ersten Ausgabe des *Schlachtruf* auf eine gutgelaunte Skingirl-Fotogalerie ein verschwörungstheoretischer Text mit der Überschrift *Holocaust is a Lie*, zudem sind auf den abgebildeten Partyfotos besoffene Hitlergrüße zu sehen. Dabei ergaben sich durchaus Spannungen, so wurden einerseits wilde „Besoifnisse“ glorifiziert, andererseits reklamierten Titelschlagzeilen wie „Widerstand. Die Notwehr eines aussterbenden Volkes!“ eine besondere Ernsthaftigkeit des eigenen Tuns. Ein Interview mit dem NPD-nahen Liedermacher Frank Rennicke brachte dieses Dilemma auf den Punkt: „Ich kann jeden Skin gut verstehen, der aus Protest gegen diesen linken Spießergesellschafts-Staat und seine Bürger extrem anders sein will! Ob jedoch ein Skin, der dem Klischee eines trinkenden und randalierenden Kurzhaarigen Nahrung verschafft, wirklich besser ist als das System, ist fraglich.“²⁹ Da die Zines einen starken DIY-Charakter hatten und subkulturell verankert waren, wirkten sie für viele Jugendliche deutlich anziehender als die altbackenen rechtsradikalen Parteien jener Zeit. Die neonazistische Ausrichtung führte zudem dazu, dass Anfang der 1990er Jahre auch gegen weibliche Skin-Zines staatliche Indizierungsverfahren eingeleitet wurden, über deren Fortgang wiederum punktuell berichtet wurde.

Welche Form der politischen Agitation dominierte in der Skingirl-Szene? Zum einen wurde klassische Nazipropaganda wiederbelebt, etwa durch die häufigen „Heil“-Grüße und „Gau“-Berichte. Es finden sich sowohl Neuabdrucke von Texten aus den 1930er Jahren als auch zeitgenössische Neuformulierungen mit stark antisemitischen Zügen. So heißt es in einem schwülstigen Text über den „Untermensch“:

27 Vgl. *Schlachtruf*, Nr. 1, 1991.

28 Vgl. *Schlachtruf*, Nr. 1, 1991.

29 Vgl. *Volkstreue*, Nr. 2, 1992.

Im inneren dieses Wesens ein grausames Chaos, wilder und hemmungsloser Leidenschaften: namensloser Zerstörungswille, primitivste Begierde, unverhüllteste Gemeinheit. Untermensch – sonst nichts! (...) er scheute das Licht des kulturellen Fortschritts. Er brauchte zur Selbsterhaltung den Sumpf, die Hölle, nicht aber die Sonne. Und diese Unterwelt der Untermenschen fand ihren Führer: den ewigen Juden!³⁰

Zum anderen wurden Anschlüsse zur parteiförmig ausgerichteten neonazistischen Bewegung der frühen 1990er Jahre hergestellt, so folgten auf Heldenportraits von Rudolf Heß auch Demonstrationsaufrufe und -berichte zu den Rudolf-Heß-Gedenkmärschen, zu denen damals mehrere Tausend Neonazis, Skinheads und Hooligans ins bayerische Wunsiedel reisten.

Einen eigenen Akzent setzten die Skingirls in der Neonazi-Bewegung vor allem durch ihre intensive Auseinandersetzung mit der Abtreibungsfrage. Wie Michi Knecht gezeigt hat, war die selbst ernannte „Lebensschutzbewegung“ in den 1990er Jahren noch stark religiös geprägt.³¹ Parallel dazu entwickelte sich jedoch auch in der neonazistischen Skingirl-Bewegung eine dezidierte Ablehnung von Abtreibungen, die hier jedoch stärker rassistisch begründet wurde, also mit dem angeblich drohenden Aussterben einer vermeintlich höherwertigen „weißen Rasse“. In fast allen Skingirl-Zines finden sich Berichte über den „Abtreibungswahnsinn“ oder auf das Thema Reproduktion ausgerichtete Texte wie über das „Schwangerschaftsrisiko“ Zigarette.³² In der *Volkstreue* findet sich beispielsweise eine mehrseitige Reihe von Berichten zur Frage „Was geschieht bei Abtreibung?“, in der unter anderem ein christlich-fundamentalistischer Doktor mit einem martialischen Statement zitiert wird: „Eines Tage stand ich dann selbst im Operationsaal und sah bei einer Abtreibung zu (...) Damals, als der mörderische Schlund des Saugrohrs das Leben verschlang und schaumiges Blut, zerfetztes Gewebe und abgehackt Händchen ausspie, da wurde ich zum vehementen Abtreibungsgegner.“³³ Verbunden wurde die strikte Ablehnung von Abtreibungen mit einem Kult der „deutschen Mutter“ sowie mit – nicht ganz uneigennütigen – moralischen Appellen an die männlichen Skinheads: „Ehrt Eure Frauen, umorgt sie, gebt ihnen ein schönes Zuhause und kehrt somit dem Moralverfall der heutigen Zeit den Rücken zu.“ Allerdings war das Thema Abtreibung szeneeintern umstritten. So favorisierten einzelne Skingirls, etwa aus dem Umfeld der enorm einflussreichen englischen Band *Skrewdriver*, spätere Geburten und traten offen für das Recht auf Abtreibung ein.³⁴

Die Hervorhebung einer den Frauen zugeschriebenen besonderen Bedeutung für die Reproduktion ging jedoch in Teilen der Skinhead-Szene weiterhin mit Ausschlüssen einher. So heißt es 1994 in einem programmatischen Statement der Berli-

30 Vgl. Schlachtruf, Nr. 2, 1991.

31 Vgl. Knecht 2006.

32 Vgl. Schlachtruf, Nr. 1, 1991; Der Mädelfrief, 1988.

33 Vgl. *Volkstreue*, Nr. 2, 1992.

34 Vgl. *Der Mädelfrief*, 1988.

ner Hammerskins, einer besonders gewalttätig auftretenden, politisch radikalisierten Gruppierung:

Was die Rolle der Frauen bei den Hammerskins angeht, so haben weiße Rassisten die Frau stets mit hohem Respekt behandelt und in Ehren gehalten, denn schließlich garantieren sie die Zukunft unserer Rasse. Wir haben uns trotzdem aus Sicherheitsgründen gegen eine Teilnahme der Frauen bei den gefährlicheren Aktionen der Hammerskins entschieden, aus denselben Gründen sollten Frauen nie in selbige eingebunden oder eingeweiht werden. Wir bieten ihnen andere, ebenfalls interessante Alternativen an.³⁵

Vergleichbare Diskussionen gibt es damals wie heute auch in fußballorientierten Hooligan-Szenen, wo sich einige für eine stärkere Inklusion von Frauen aussprechen und andere diese zwar am Rande akzeptieren, sie jedoch aus dem engeren, auf aktive Gewaltausübung ausgerichteten Kern der Szene heraushalten wollen.

Auch das Thema sexuelle Gewalt spielte für junge Frauen in der Skinhead-Szene um 1990 eine wichtige Rolle. Der eklatante Sexismus in Teilen der Szene zeigte sich aufseiten der Männer oftmals in unverhüllter Weise. In einem aus der Westberliner Hertha-Fanszene stammenden Zine mit dem Titel *Hass & Gewalt* werden die eigenen Sexualpartnerinnen beispielsweise als „Drecksau“ und „Scheissvotze“ beleidigt.³⁶ Der Umgang mit frauenfeindlichen Songtexten wie „Weiber sind bei uns nichts wert, auch wenn man sie nicht gern entbehrt!“ der Band *Radikahl* reichte von distanzierenden Bemerkungen wie „(Kein Kommentar, d. R.)“ bis zu offenen politischen Auseinandersetzungen: „Diese Einstellung ist kein Boden für uns nationalbewußten Deutschen.“³⁷ Vertreter der „Skingirlfront Deutschland“ publizierten beißende Berichte über „frauenverachtende Personen im rechten Lager“, etwa über Gerhard Frey, den damaligen Herausgeber der *Deutschen Nationalzeitung*. Für die Skingirls war er ein „nationaler Wichser“ der in seinem rechten „PLAYBOY-Verschnitt“ zwar die „Zersetzung deutscher Moral“ beklage, doch selber gern barbusige Soldatinnen mit Stahlhelm und Maschinengewehr abbilde und ein antiquiertes Frauenbild vertrete: „Dumm und mit imposanter Oberweite, stets willig und dem Herr und Meister zu Diensten, ob im Bett oder in der Küche.“ An solchen Beispielen zeigt sich, wie die jungen Skingirls gegen das angestaubte rechtsradikale Establishment und gegen bestimmte Formen der Männerherrschaft aufbegehrten. Auch szenebekanntes Skinheads wurden in Artikeln wie „Abschaum unter uns!“ ähnlich scharf attackiert und mit Bezeichnungen wie „Schwanztropolis“ lächerlich gemacht.³⁸ Ziel solcher Interventionen war auch die Säuberung der eigenen Bewegung: „Leute die noch nicht mal die Frau in der nationalen Bewegung achten, brauchen sich die 14 Word nicht auf ihre Fahne schreiben.“ Im Kontrast zur feministischen Bewegung jener Zeit wurde das Eintreten für die Rechte

35 Vgl. Wehrt Euch! Hammer-Skins Berlin, Nr. 5, 1994.

36 Vgl. *Hass & Gewalt*, 1991.

37 Vgl. *Volkstreue*, Nr. 3, 1992.

38 Vgl. *Victory*, Nr. 3, 1992.

der Frauen also primär als Kampf für eine vereinte und vorbildhafte rechte Bewegung legitimiert, während der Rekurs auf höhere politische Ziele zugleich dazu diente, sich gegen alltäglichen Machismus zu wehren. Die 14 steht in diesem Kontext als Verweis auf Geheimcodes der US-amerikanischen White-Power-Bewegung, nämlich auf den vom Rechtsterroristen David Eden Lane geprägten 14-Worte-Satz: „We must secure the existence of our people and a future for white children.“

Sexuelle Gewalt war in der Skinhead-Szene weit verbreitet. Die aggressiv-maskuline Kultur führte im Zusammenhang mit dem übermäßigen Konsum von Alkohol bei Veranstaltungen immer wieder zu sexuellen Übergriffen. Die diesbezüglichen Ordnungsaufforderungen verliefen in der generell von Gewalt geprägten Subkultur keineswegs reibungsfrei. Im *United Skins*, in dem Skingirls viel Raum gegeben wurde, heißt es über ein Skinhead-Konzert in Zwickau: „Es gibt nur eine Sache die mich wahnsinnig betroffen macht: Ein Mädels aus MM wurde auf dem Klo von so'nem Arsch fast vergewaltigt. Natürlich wollten wir die Sau dafür bestrafen, aber die Sachsen nahmen ihn in Schutz. Zuerst dachte ich, dass sie ihn nur schützen, weil sie nicht wussten worum es ging. Aber es wurde schließlich – nach langem hin und her – per Mikro durchgesagt, dass diese Drecksau das Mädels vergewaltigen wollte. Das Erschreckende kommt aber noch: Es interessierte die Leute überhaupt nicht.“ Letztlich erhielt nicht nur der Übeltäter „seine gerechte Strafe“, auch das betroffene Skingirl wurde noch von zwei „Schlampen“ verprügelt, denen nun wiederum die Autorin des Berichtes öffentlich Rache androhte.³⁹ Beispiele dieser Art – von denen einige überliefert sind – deuten darauf hin, dass frauenfeindliches Verhalten in Teilen der Szene akzeptiert war, zudem dominierte selbst im kritischen Umgang mit entsprechenden Vorfällen eine Logik der Gewalt.

Eine grundlegende Kritik an Verhaltensmustern, die man heute vielleicht als „toxische“ Männlichkeit bezeichnen würde, war damals nicht nur in der Skinhead-Szene eher eine Ausnahme. In rechten Skingirl-Zines fand eine entsprechende Auseinandersetzung jedoch zumindest in Ansätzen bereits statt. Neben dem Argument, dass die nationale Bewegung Männer und Frauen gleichermaßen brauche, um ihr volles Potenzial auszuschöpfen, wurde auch das in der Szene vorherrschende Modell einer machohaften Männlichkeit, das dominierende Bild der „Trinker“, „Zecher“ und „Prahler“, die „anmaßend“, „erniedrigend“ und „streitsüchtig“ auftreten, als „Kennzeichen kleiner, unsicherer Männer“ zu entlarven versucht.⁴⁰ Allerdings wurde diese Kritik nicht, wie es naheliegen könnte, mit einem Plädoyer zur Aufweichung der Geschlechterdifferenz verbunden, sondern die binäre Ordnung weiterhin als die natürliche verteidigt: „Besonders in unserer nationalen Gemeinschaft ist es wichtig, wieder zu deutschen Werten und zur deutschen Weiblichkeit, die ja in vielen Ländern gerühmt wird, zurückzufinden. Keine Frau kann wirklich glücklich werden durch Emanzipation, die ja Frau und Mann gleichmachen will. (...) Für uns, liebe Mädchen und Frauen, darf es keine Schande sein, Mutter und Hausfrau zu sein. Es ist eine

39 Vgl. *United Skin*, Nr. 7.

40 Vgl. *Victory*, Nr. 5.

der größten Aufgaben und eine Ehre.⁴¹ Männer und Frauen sind demnach zwar als gleichwertig, jedoch nicht als gleichartig zu betrachten.⁴²

Auch wenn solche geschlechterpolitischen Statements nie das gesamte Meinungsspektrum einer Szene abdecken, so deuten sie zumindest darauf hin, dass die emanzipatorische Bilanz der Skingirls eher ambivalent zu bewerten ist. Sie erkämpften sich einerseits nicht nur ihren Platz in einer männerdominierten Szene, sondern attackierten auch die Misogynie und die sexuelle Gewalt innerhalb ihres unmittelbaren Umfelds sowie im weiteren rechten Spektrum. Dieser Einsatz war zumindest teilweise erfolgreich; er führte dazu, dass die Skinhead-Bewegung im Vergleich zu anderen rechten Bewegungen einen relativ hohen Anteil von selbstbewusst auftretenden jungen Frauen vorweisen konnte. Zugleich blieben die Skingirl-Zines einem rassistischen Denken verhaftet, das ihren wichtigsten geschlechterpolitischen Einsatz vor allem in der Produktion von Nachwuchs für die „weiße Rasse“ sah. Folgerichtig enden manche Skin-Zine-Aktivitäten auch mit dem Hinweis, dass man sich künftig stärker auf die Rolle als Mutter konzentrieren wolle. Als junge, rechtsradikale Frauen traten sie um 1990 eher für eine weniger frauenverachtende neopatriarchale Ordnung ein als für eine postpatriarchale Gesellschaft. Die vorherrschende Rolle der männlichen Skinheads wurde also nicht grundlegend in Frage gestellt, diese blieben ständiger Bezugspunkt und allgegenwärtiger Begleiter, doch wurden zugleich einschneidende Veränderungen im Umgang miteinander gefordert. Renate Bitzan folgend, die sich in den 1990er Jahren intensiv mit der Rolle von Frauen in rechten Bewegungen und Subkulturen in Deutschland beschäftigt hat, müsste man Skingirls deshalb eher als sexismuskritische Nationalistinnen oder Rassistinnen statt als Feministinnen bezeichnen.⁴³ Da der Feminismus im rechten Lager als Feindbild gilt, wären Skingirls wahrscheinlich sogar froh, diesem Label zu entkommen.⁴⁴

Fazit: Unterworfenen Frauen oder rechte Avantgarde?

Bereits in ihrem wegweisenden Text über „Mädchen in den Subkulturen“ zeigen sich Angela McRobbie und Jenny Garber erstaunt über die Präsenz von selbstbewussten jungen Frauen in der englischen Skinhead-Szene der 1970er Jahre: „Tatsächlich gibt es kleinere Gruppen von Skinhead-Girls; und obwohl ihre Zahl im Vergleich mit den Jungen gering ist, ist ihre Anwesenheit und ihre aktive Rolle bei Fußballspielen – immerhin ein traditionell stark männlich orientierter Sport – doch recht auffällig.“⁴⁵ Im Gegensatz zu früheren Subkulturen wie den Teddy-Boys, bei denen sich keine Teddy-Girl-Szene herausgebildet hatte, erstaunte die Autorinnen die weibliche

41 Vgl. Volkstreue, Nr. 3, 1992.

42 Vgl. Bitzan 2000.

43 Vgl. Bitzan 1997.

44 Zur gegenwärtigen Feminismuskritik von rechter Seite vgl. Kositzka 2016; Dietze/Roth 2020.

45 Vgl. McRobbie/Garber 1979, 224 f.

Präsenz in der stark maskulin und proletarisch ausgerichteten Skinhead-Kultur. Auf die von ihnen aufgeworfene Frage, wie diese jungen Frauen mit dem Sexismus der männlichen Skinheads umgingen, gab dieser Text einige Hinweise: Gerade durch die Betonung einer neonazistischen Agenda konnte politische Mündigkeit demonstriert sowie an die Moral in der Szene appelliert und mehr Respekt für Frauen eingefordert werden. Neonazismus diene also als szeneeinternes Vehikel für eine spezifische Form von Emanzipation. Die von McRobbie und Garber betonte untergeordnete und lediglich komplementäre Rolle von Frauen in Subkulturen muss mit Blick auf die Skingirls der frühen 1990er Jahre zudem zumindest dahingehend relativiert werden, dass sie sowohl in modischer als auch in politischer Hinsicht sichtbar eigene Akzente setzten, einen eigenen Skinhead-Stil entwickelten und eigene, vor allem geschlechterpolitische Themen einbrachten.

McRobbie und Garber schreiben auch der Medienberichterstattung eine wichtige Rolle für die Ermöglichung weiblicher Partizipation zu, da sie das öffentliche Bild von Subkulturen prägen. Bereits in den frühen 1990er Jahren gab es eine umfangreiche mediale Beschäftigung mit dem Skinhead-Phänomen und dem jugendlichen Neonazismus.⁴⁶ In diesem Zusammenhang erschienen auch zahlreiche Berichte über „Skingirls“. In einer *Spiegel*-Titelgeschichte aus dem Jahr 1992 wurde mit Blick auf damals aktuelle Forschungen zunächst darauf hingewiesen, dass es „eine gleich hohe Anfälligkeit weiblicher und männlicher Probanden für ethnozentrische und nationalistische Parolen“ gebe.⁴⁷ Als Erklärung für die weibliche Präsenz wurde folgendes Fazit gezogen: „Bedrängt von Arbeitslosigkeit, Zukunftsangst und dem vor allem im Osten weitverbreiteten Gefühl, nichts mehr wert zu sein, suchen die Jugendlichen Zuflucht bei hierarchischen Strukturen, die scheinbar naturgegeben und unveränderbar sind.“ Die Sehnsucht nach Autorität wurde auch in anderen Artikeln immer wieder als Erklärung angebracht, so in einem *taz*-Artikel über den „Wunsch nach einem starken Mann“, der sich ebenfalls auf aktuelle Forschungsergebnisse zu Rechtsextremismus bei Frauen bezog:

Die autoritär denkenden jungen Frauen sind besorgt um Recht und Ordnung und wünschen sich eine starke Person, die durchgreift. 25 Prozent von ihnen sind der Meinung, daß eine deutsche Frau keinen Ausländer heiraten sollte, und für 26 Prozent ist Gehorsam eine sehr wichtige Tugend. Aufgrund dieser Ergebnisse wird der Autoritarismus unter Fachleuten auch als die weibliche Form des Rechtsextremismus betrachtet.⁴⁸

Diesen Kompensations- und Autoritarismusthesen wurde bereits in den 1990er Jahren von den Skingirls selbst vehement widersprochen, so in den von der *Frankfurter Rundschau* abgedruckten Interviews von Klaus Farin:

46 Vgl. Bangel: #baseballschlägerjahre.

47 Vgl. Der Spiegel 1992; Möller 1991.

48 Vgl. Hausen 1995; Siller 1997.

Seltsamerweise haben gewisse Sozialpädagogen, Psychologen und ähnlich studierte Leute, die sich erwiesenermaßen bisher nur halbherzig mit dem Phänomen beschäftigt haben, immer nur die typische Sozi-Story parat: wir bedauerlichen Geschöpfe seien stets das Opfer unserer brutalen, lieblosen Umwelt, die aus arbeitslosen, alkoholkonsumierenden, bösem Fernsehen oder Mißerfolg in Schule und Beruf bestehen soll. Diese Art von Ursachenforschung wird bevorzugt angewandt, wenn mal wieder ein ausländischer Feindliches Ereignis diverse Talkmaster dazu beflügelt einen „Fachmann“ für die Show heranzuziehen, um der Sendung einen seriösen Eindruck zu vermitteln. Daß die meisten von uns aber völlig freiwillig und im vollen Besitz ihrer geistigen Kräfte Skinhead werden, wird bei solchen Analysen außer Acht gelassen, denn das könnte das logische Schema sprengen!⁴⁹

Tatsächlich spricht einiges dafür, dass die damals entstandene Blickweise auf Skingirls als unterwürfige, sich nach männlicher Autorität sehnde junge Frauen ein zwar bis heute wirkmächtiges, jedoch stark verzerrtes Bild hervorbrachte. Im Versuch, eine eigene Stellung in der Skinhead-Kultur zu finden und die Position von jungen Frauen in der rechten Szene auszubauen, haben Skingirls vielmehr wesentlich zur Modernisierung rechter Bewegungen beigetragen. In diesem Sinne können sie auch als *role models* für attraktive rechte Weiblichkeit angesehen werden, die diese erstmals cool erscheinen ließ. Als mode- und trendbewusste junge Frauen, die selbstbewusst und provokativ auftraten, öffneten sie die Tür für spätere Generationen von subkulturr affinen rechten Frauen: Zunächst für die Autonomen Nationalistinnen, die in den frühen 2000er Jahren im Osten Berlins vor allem in der „Mädelsgruppe“ der „Kameradschaft Tor“ aktiv waren, sowie für die „Gemeinschaft Deutscher Frauen“, eine Nachfolgeorganisation der „Skingirlfront Deutschland“, die ebenfalls im Berliner Raum besonders stark vertreten war.⁵⁰ Sie können zudem indirekt als Vorläuferinnen für die jugendlich auftretenden rechten Rapperinnen und Influencerinnen der Gegenwart gesehen werden, die mit ihren rechtspopulistischen Strategien jedoch stärker auf den Mainstream ausgerichtet sind. Die aufreizenden stilistischen Inszenierungen und die irritierenden politischen Positionierungen der hier beschriebenen Skingirls ermöglichen es uns, ein realistischeres Bild von rechten Subkulturen zu zeichnen, ein kulturanalytischer Blick auf Fantasien ihre Anziehungs- und Abstoßungskräfte besser zu verstehen.

Literatur

Archiv der Jugendkulturen (Hg.): Reaktionäre Rebellen. Rechtsextreme Musik in Deutschland. Berlin 2001.

Bitzan, Renate: Variationen des Zweifels – Feminismus und Faschismus. In: dies. (Hg.): Rechte Frauen. Skingirls, Walküren und feine Damen. Berlin 1997, S. 84–103.

49 Vgl. Dokumentation: „... nicht jede Glatze ist auf einer Wellenlänge mit dir“, In: Frankfurter Rundschau 20.7.1996; Farin: Skinhead.

50 Vgl. Röpke/Speit: Mädelsache.

- Bitzan, Renate: Selbstbilder rechter Frauen. Zwischen Antisexismus und völkischem Denken. Tübingen 2000.
- Blee, Kathleen: Does Gender Matter in the Unites States Far Right? In: dies.: Understanding Racist Activism. London/New York 2018, S. 73–87. <https://doi.org/10.4324/9781315461533-11>
- Borgeson, Kevin/Valerie, Robin Maria: Skinhead. History, Identity, and Culture. London/New York 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315474816>
- Bunn, Geoff: Skinhead Girl. An Urban Love Story. e-Book, Amazon 2021.
- Der Spiegel: „Tragt Röcke!“ In: Der Spiegel 50/1992.
- Dietze, Gabriele/Roth, Julia (Hg.): Right-Wing Populism and Gender. European Perspectives and Beyond. Bielefeld 2020. <https://doi.org/10.1515/9783839449806>
- Farin, Klaus: Die Skins. Mythos und Realität. Berlin 1997.
- Farin, Klaus: Skinhead – Way of Life. Berlin 2010.
- Hausen, Kirsten: Wunsch nach dem starken Mann. In: taz, 3.8.1995.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark (Hg): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin 1996.
- King, Tabitha: Bad Girl. München 1994.
- Knecht, Michi: Zwischen Religion, Biologie und Politik. Eine kulturanthropologische Analyse der Lebensschutzbewegung. Berlin 2006.
- Kositza, Ellen: Die Einzelfalle. Warum der Feminismus ständig die Straßenseite wechselt. Schnellroda 2016.
- McRobbie, Angela/Garber, Jenny: Mädchen in den Subkulturen. In: Honneth, Axel (Hg.): Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Provokationen, Rituale. Frankfurt am Main 1979, S. 217–237.
- Möller, Kurt: Geschlechtsspezifische Aspekte der Anfälligkeit für Rechtsextremismus in der Bundesrepublik Deutschland. In: Frauenforschung 1991/Heft 2, S. 27–49.
- Moore, David: The Lads in Action. Ethnicity, Identity and Social Process Amongst Australian Skinheads. Aldershot 1994.
- Pilkington, Hilary/Garifzianova, Al'bina/Omel'chenko, Elena: Russia's Skinheads. Exploring and Rethinking Subcultural Lives. London/New York 2010. <https://doi.org/10.4324/9780203852743>
- Röpke, Andrea/Speit, Andreas: Mädelsache. Frauen in der Neonazi-Szene. Freiburg 2015.
- Siller, Gertrud: Rechtsextremismus bei Frauen. Zusammenhänge zwischen geschlechtsspezifischen Erfahrungen und politischen Orientierungen. Wiesbaden 1997. <https://doi.org/10.1007/978-3-322-88959-1>

„Revolution Grrrl Style Now“

Gender- und Stilpraxen von Mädchen und jungen Frauen der deutschen *Riot Grrrl* Subkultur zwischen 1990–2000

Levke Rehders

1. „Gehe ich zu den falschen Konzerten ...?“

GEHE ICH ZU DEN FALSCHEN KONZERTEN, IN DIE DEFINITIV FALSCHEN LÄDEN? [...] KANN MIR ENDLICH MAL JEMAND AUF DIE SPRÜNGE HELFEN & MICH AUF ENTSPRECHENDE BANDS, WIE ICH SIE DOCH DORT DRÜBEN, JENSEITS DES OZEANS, WIRKLICH ZUHAUF BEWUNDERND ENTDECKEN KANN, SEIT JAHREN, UND DIE DOCH AUCH IN DEUTSCHLAND MENSCHEN/FRAUEN BEKANNT SIND & DIESE ZUM MUSIKMACHEN ERMUTIGEN MÜSSTEN – KANN MICH ALSO BITTE JEMAND AUF DIE EUROPÄISCHEN, GAR DEUTSCHEN BANDS AUFMERKSAM MACHEN?? ANSONSTEN BLEIBT MIR NUN MAL EINFACH NICHTS ANDRES ÜBRIG, ALS SENTIMENTAL NACH AMERIKA ZU SCHIELEN, + AUF DIE NÄCHSTE BIKINI KILL-TOUR ZU WARTEN!¹

Linda, Musikerin und *Riot-Grrrl*-Zinemacherin, bringt 1997 in ihrem *Zine Supersonic Spezialitäten* ihre Frustration darüber zum Ausdruck, dass es nach ihrem Eindruck kaum Bands von Frauen nach US-amerikanischem Vorbild der *Riot Grrrls* in Deutschland gab. Des Öfteren tritt sowohl bei Zeitzeuginnen als auch in der Forschung die Frage nach der Existenz einer deutschen *Riot-Grrrl*-Subkultur auf. Dabei gab es sie – die von mir interviewten Frauen und einige deutschsprachige *Zines* in der Zeit von 1990 bis 2000 bezogen sich auf die *Riot-Grrrl*-Subkultur.

Dieser Beitrag untersucht deshalb die Gestaltung von Gender- und Stilisierungspraxen von Mädchen und jungen Frauen, die sich auf verschiedene Weise mit der *Riot-Grrrl*-Subkultur der 1990er Jahre in Deutschland assoziierten. Dabei möchte ich die Frage klären, wie die Praxen der Mädchen und jungen Frauen die Fantasie der Stilfigur *Riot Grrrl* beeinflussten. Als Quellengrundlage dienen die bereits erwähnten

¹ Linda 1997, 22; Schreibweise wie im Original.

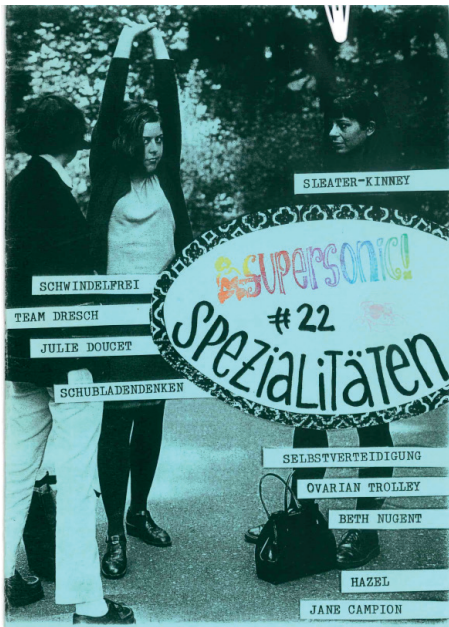


Abb. 1:
Supersonic Spezialitäten #22,
Archiv der Jugendkulturen, Berlin 1997.

Interviews mit Frauen, die sich in den 1990er Jahren mit *Riot Grrrl* verbunden sahen, sowie deutschsprachige *Riot-Grrrl-Zines*.²

Seit ihrem Entstehen in den 1990er Jahren war *Riot Grrrl* ein großes Thema von Popjournalismus und Poptheorie; auch in der Geschlechter- und Subkulturforschung ist in der Folge viel zu *Riot Grrrl* geforscht worden. Grundlegend sind dabei die Studien von Joanne Gottlieb und Gayle Wald³ sowie Marion Leonard⁴, die sich schon früh wissenschaftlich im englischsprachigen Raum mit der Subkultur auseinandersetzten. Beachtung fanden auch zunehmend die für die *Riot Grrrl* wichtigen *Zines*.⁵ Im Gegensatz zum regen Forschungsinteresse an der *Riot-Grrrl*-Subkultur in den USA ist akademisch wenig über *Riot Grrrl* in Deutschland bekannt. Aus diesem Grund steht in diesem Beitrag die *Riot-Grrrl*-Subkultur in Deutschland im Fokus.

2. „There’s a Riot Going On ...“

Um den historischen Kontext von *Riot Grrrl* zu verstehen, bleibt der Blick in die USA allerdings unausweichlich. Die *Riot-Grrrl*-Subkultur entstand zu Beginn der 1990er

2 Grundlage des Beitrages ist die gleichnamige Abschlussarbeit der Autorin im Studiengang Geschlechterforschung mit Modulpaket Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie der Georg-August-Universität Göttingen aus dem Jahr 2021.

3 Gottlieb/Wald 1994.

4 Leonard 1997.

5 Vgl. Schilt 2003; Stöhr 2011; Zobl 2011; Piepmeier 2009; Spiers 2015; Robinson/Cofield 2016; Schmidt 2018.

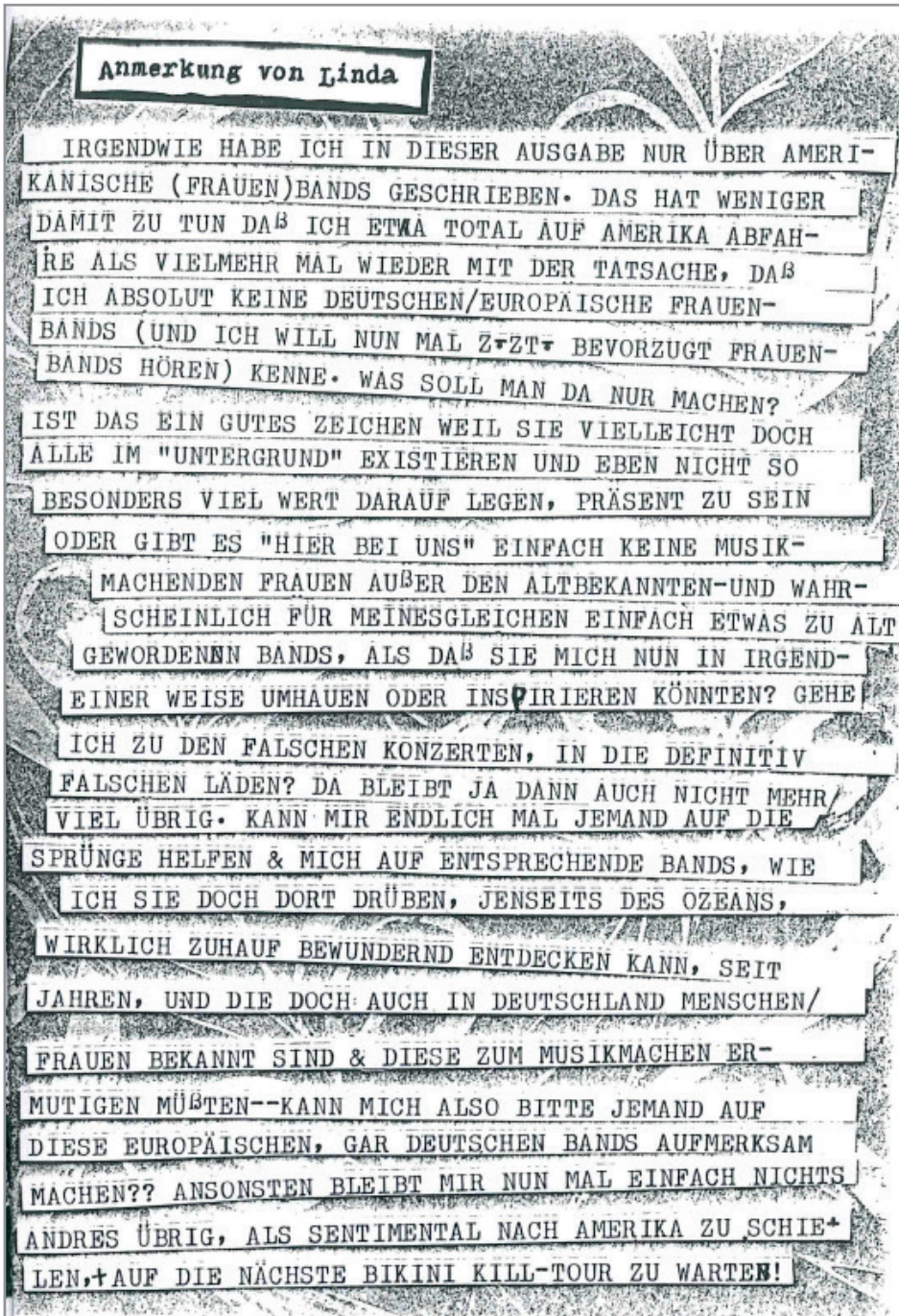


Abb. 2: Anmerkung von Linda in Supersonic Spezialitäten, Archiv der Jugendkulturen, Berlin 1997.

Jahre in Olympia, einer Universitätsstadt im Bundesstaat Washington. Sie wurde vor allem von Musikerinnen geprägt, die musikalisch aus der Hardcore- und Punkszene kamen. Die Künstlerinnen lehnten die männlich dominierten Strukturen und den Sexismus, den sie dort erfuhren, ab und wollten eine alternative, feministische Mädchenkultur schaffen.⁶ *Riot Grrrl* zeichnete sich darüber hinaus dadurch aus, dass die Musik mit politischen Forderungen verbunden wurde und dass die Band ihre Ideen in selbst gestalteten Medien wie *Zines* oder Radiobeiträgen verbreiteten.⁷ In den *Zines* wurden außerdem feministische Manifeste veröffentlicht. Darin heißt es beispielsweise zur Notwendigkeit einer Mädchenbewegung: „BECAUSE I believe with my wholeheartmindbody that girls constitute a revolutionary soul force that can, and will change the world for real.“⁸ *Riot Grrrl* wird in der Subkulturforschung oft als eine von Mädchen und jungen Frauen geprägte Sub- oder Gegenkultur herangezogen.⁹

Die bekanntesten *Riot-Grrrl*-Bands *Bikini Kill* und *Bratmobile* wurden 1990 und 1991 gegründet. Auch das gleichnamige *Zine*, *Bikini Kill*, an dem Mitglieder beider Bands beteiligt waren, gehört zum viel zitierten Gründungsmoment der *Riot-Grrrl*-Subkultur.¹⁰ Bereits im Jahr 1994 kam es zu Auflösungen der wichtigen Bands *Bratmobile*, *Heavens to Betsy* und *Huggy Bear*. Auch *Bikini Kill* veröffentlichten 1996 ihr letztes Album. Die *Riot Grrrl Collection* im Archiv der NYU Fales Library datiert den Endpunkt der ersten *Riot Grrrl* Bewegung mit 1996.¹¹

Die Zeit vor der Entstehung von *Riot Grrrl*, die späten 1980er-Jahre, sind sowohl in den USA als auch in Deutschland von einem Backlash gegen den Feminismus geprägt. Frauen konnten in dieser postfeministischen Ära scheinbar alles erreichen, Karriere machen und gleichzeitig Mütter sein.¹² Gesellschaftlich wurde keine Notwendigkeit mehr für feministische Forderungen gesehen.

Im ersten und einzigen deutschsprachigen Reader *Riot Grrrl revisited* attestiert Katja Peglow, in Deutschland hätte *Riot Grrrl* nicht Fuß fassen können, da die Figur des *Riot Grrrl* direkt in den Mainstream und die Vermarktung des „Girlie“¹³ übergegangen sei, einer sehr viel weniger politischen Figur. Wie Linda eingangs beschreibt, ging der Blick vieler deutscher *Riot-Grrrl*-Fans in die USA.

Linda, Jahrgang 1975, nennt *Riot Grrrl* eine „riesige Offenbarung“¹⁴, die bei ihr eine Auseinandersetzung mit Feminismus in Gang setzte. Ihr *Zine Supersonic Spezialitäten* beschreibt sie als einen Versuch der Vernetzung mit anderen *Riot-Grrrl*-Fans und -Musikerinnen. Sie organisierte Konzerte von *Riot-Grrrl*-Bands aus den USA

6 Vgl. Gottlieb/Wald 1994, 253; vgl. Meltzer 2010, 13.

7 Vgl. Gottlieb/Wald 1994, 264.

8 o. A., 1991, *Bikini Kill Zine* 2.

9 Vgl. Williams 2007, 582.

10 Vgl. Darms 2013, 31.

11 Vgl. Darms 2013, 9.

12 Vgl. Meltzer 2010, 12.

13 Peglow 2013, 166.

14 Linda 2012, Z15.

und Australien und spielte mit ihrer eigenen Band als Vorgruppe von *Sleater-Kinney* auf deren Deutschlandtours. „Unser Wunsch war, in Deutschland annähernd etwas wie *Riot Grrrl* in den USA zu initiieren, doch dazu kam es nie wirklich.“¹⁵ Im Gegensatz zu den USA gab es tatsächlich nur wenige deutsche Bands, die sich als *Riot Grrrl* bezeichneten.¹⁶ Auch die Interviewten sind sich nicht einig, ob es überhaupt eine ‚Szene‘ oder Subkultur gegeben habe. Die von den Interviewten aufgeführten Bands und die Interviews selbst zeigen allerdings, dass sich die jungen Frauen durchaus auf *Riot Grrrl* bezogen. Die These, dass *Riot Grrrl* in Deutschland nicht existent war, kann nicht bestätigt werden. Dafür ist es umso interessanter, die Perspektive der beteiligten Mädchen und jungen Frauen in den Mittelpunkt zu rücken und zu zeigen, welche Bedeutung *Riot Grrrl* für sie hatte, wie sie mit dem Etikett *Riot Grrrl* umgingen und die Subkultur für sich gestalteten.

3. Mädchensubkulturforschung und die „kulturelle Figur“

Lange Zeit wurde die Rolle von Mädchen in Jugendsubkulturen in der Subkultur-forschung nicht hinreichend erforscht. Die einflussreichen, meist männlichen Forscher des Birminghamer Centre for Contemporary Cultural Studies fokussierten ihre Arbeiten auf von Jungen dominierte Subkulturen wie Rocker, Mods oder Punks. Die Positionen von Mädchen und jungen Frauen wurden dabei marginalisiert. Mike Brake verweist auf „das unsichtbare Mädchen“, das in der Subkultur(-Forschung) entweder ignoriert wurde oder nur eine „periphere Rolle“¹⁷ spielte. Bereits im Jahr 1979 kritisierten Angela McRobbie und Jenny Garber die Nichtbeachtung von Mädchen in der Subkultur-forschung.¹⁸ Claudia Fromm und Monika Savier argumentieren, dass die bis in die 1980er Jahre erforschten Subkulturen selbst grundsätzlich männlich ausgerichtet und damit für Mädchen nicht zugänglich gewesen seien: „Eine auto-

15 Linda Z31 f.

16 Als „einzige“ deutsche *Riot-Grrrl*-Band wird von Peglow Parole Trixi genannt (vgl. Peglow 2013, 166). Das hängt allerdings auch damit zusammen, dass einige der Bands, die sich *Riot Grrrl* zugehörig und von dieser Subkultur inspiriert fühlten, sich in der DIY-Hardcore- und Punk-Szene, also einer Underground-Szene, verorteten. Dies konnte die Bekanntheit außerhalb dieser Subkultur und der Geschichtsschreibung der Bands beeinflussen, wie Ginsbach bemerkt: „Die Geschichte der namenlosen Garagen-Grrrl-Bands muss indes noch geschrieben werden“ (Ginsbach 2014, 355). Die Interviewten bezogen sich neben den populären und im Mainstream bekannten US-*Riot-Grrrl*-Bands auch auf deutschsprachige Formationen wie *Flamingo Massacre* aus Nürnberg, *Die Braut haut ins Auge*, *TGV* und *Schlampen ficken besser* aus Hamburg, *Low End Models* aus Köln, *Lassie Singers* und *Pop Tarts* aus Berlin und das 1998 gegründete Label *Flittchen Records* von Almut Klotz (*Lassie Singers*, *Parole Trixie*) und Christiane Rösinger (*Lassie Singers*), oder die Interviewten und *Zine*-Macherinnen hatten eigene Bands wie *Angry Fems* (Melanie) oder *Fear of the Dark* (Julia), *Assassins* und *Trio Miyax* (Linda).

17 Vgl. Brake 1981, 138.

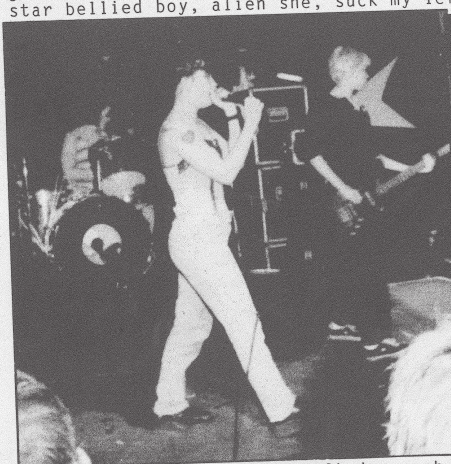
18 McRobbie/Garber 1979.

BIKINI KILL 12. TEAM DRESCH 3!

KÖLN TUNNELS

ich und mein erstes interview. mit diktiergerät eines anwalts ausgerüstet (self-sam-erweise ohne play-knopf, dh. dieser ist in der forward-funktion enthalten, fraget nicht warum), erstmal den "manager" (also einen männlichen tourbegleiter, der den merchandise-stand machte, was heißt merchandise, da gab's eine split-7" von beiden bands sowie ein tee-shirt, falls ich korrekt rekonstruiere) aufgesucht, da ich ein paar minuten vorher von christoph das gerücht gehört hatte, bikini kill würden dieses mal überhaupt keine inties geben (star-allüren or what ?). dieser konnte mich jedoch beruhigen.

konzi:
BIKINI KILL spielten zuerst, und ich fand mich vor der bühne neben weniger punk-kids als vielmehr 20-aufwärts-studentInnen wieder, die fast alle die texte mitsangen. ganz vorne waren dann auch hauptsächlich frauen zu finden, was den positiven effekt hatte, daß ich weder aktiv weggeboxt noch passiv weggedrängt wurde, wie das bei punkkonzerten normalerweise der fall ist. unbeschwert konnte ich daher die kraft der bikinis genießen und mich an deren spiel ergötzen. kathleen (hauptsächlich singend) hatte ein ziemliches charisma, fast unbeschreiblich, aber ich fühlte ihre energie und kraft und saugte diese begierig auf. so zweckentfremdete sie zb. eine flöte beim song "sugar" als penis und machte männliche fick-gebärden. es wurden auch einige hits gespielt (carnival, star bellied boy, alien she, suck my left one),



BIKINI
KILL:
kathi wilcox-bass
tobi vail-drums
kaThleen-vocals
billy boredom-guitar

```

SOULS
Oh baby! fr more good
fr the fuckin' big o' here
fr want a big one
fuckin' eat each o' huge cock!
fuck it in her ass!
Oh FUCKER, BANG!
I'm almost coming!
I'm almost coming!

Oh man man man man
Boggy
hey fuck! i ever get agitated?
Boggy

I'm unbelieve fulfillin' gonna gonna, yeah
i want you, fr more fuckin' fuckin' you, yeah
and here, and here's my head I'm on my knees
ohhhhh! my fuck! i ever get agitated?

What are you afraid of?
What are you afraid of?
What are you afraid of?
What are you afraid of?
sugar
I want someone right here right now
Boggy
I want's play girl to your boy no more, sugar
I can almost feel it now, now, now
Boggy
                    
```

sowie neue sonx, leider das alles meinem empfinden nach viel zu kurz und ohne zugaben, und ich machte mich nach dem abtritt auf zum merchandise-stand, um dort, so dachte ich jedenfalls, auf die bikinis zu treffen. hektisch versuchte ich, das diktiergerät in den griff zu kriegen, während freundin salome ein paar kluge fragen formulierte (sie hatte am selben tag mit ihrem italienischen freund telefoniert, der in der aktuellen ausgabe des tank girl diverse gerüchte über die band gelesen hatte).

44

Abb. 3: Bikini Kill und Team Dresch Konzertbericht, VIPA Nr. 3, Archiv der Jugendkulturen 1996.



Abb. 4:
Supersonic Spezialitäten #99,
Archiv der Jugendkulturen, Berlin 1997.

nome Mädchenkultur innerhalb der Jugendkulturen kann nicht existieren, weil sie sich von ihren Inhalten her auch automatisch gegen die herrschenden Normen der Jugend(Jungen-)kulturen wehren muß.¹⁹ Mädchen könnten zwar vereinzelt Teil von ihr werden, müssten sich aber immer männlichen Idealen anpassen, damit ihre „Widerstandsformen im Rahmen des Akzeptierten“²⁰ bleiben. Um Subkulturen von Mädchen erforschen zu können, müsse darüber hinaus die marginalisierte Positionierung von Mädchen im feministischen Diskurs betrachtet werden. Trotz der *Girl Studies*, die sich in den 1990er Jahren etablierten, sei die Frauen- und Geschlechterforschung weiterhin „adult-centered“²¹. Feministische Diskurse fokussierten weiterhin generell das Subjekt der erwachsenen Frau:

The rhetoric and agendas of the women's liberation movement similarly worked to distance feminists from female youth. For example, in response to women's common infantilization by heterosexual men, many feminists of the 1960s and 1970s rejected the term „girl“ because of its construction of women as incapable and subordinate. Paradoxically, while feminists referred to teenage girls as „young women“ in order to distance them from the stigma of „girls,“ the women's liberation movement largely ignored the unique experiences and needs of female youth.²²

19 Fromm/Saviez 1984, 21.

20 Ebd.

21 Kearney 2009, 13.

22 Kearney 2009, 10.

Dies führte zu einer Vernachlässigung der Lebensrealitäten von Mädchen.²³ Die interdisziplinäre Mädchenforschung versucht, dem entgegenzuwirken, muss sich aber der Gefahr der Essentialisierung bewusst sein:²⁴ Gerade die Entstehungsprozesse von Geschlecht und damit einhergehende Stilisierungen sollten im Fokus stehen, damit es nicht zu einer dichotomen Fortschreibung von Geschlecht kommt.

Um mehr über die Bedeutung und Fantasien der Subkultur für die Jugendlichen zu erfahren, ist die Analyse von Stilen und Stilpraktiken notwendig.²⁵ Moritz Ege schreibt in Bezug auf John Clarke und Paul Willis: „subkultureller Stil ist zu verstehen als das nach Außen verlegte Selbstbild der Gruppe“²⁶. Dabei sind diese „Elemente des Stils“ nicht willkürlich, sondern „den Werten der stilbildenden Gruppe homolog“²⁷. Gerade die Stilisierung der für die Subkultur relevanten Objekte können einen analytischen Zugang zur Erforschung der Subkultur und ihrer Fantasien bieten. Dabei ist auch der Kontext dieser Objekte und ihre Umdeutungen zu beachten, die immer wieder mit Hilfe des Begriffs der *bricolage* analysiert wurden.²⁸ Das Konzept der kulturellen Figur und ihrer Figurierungsprozesse hilft dabei, Stilisierungen (und Figurenbenennungen) wie die der *Riot Grrrls* und ihre Formen der *bricolage* zu untersuchen. Diesen Ansatz bezieht Ege in seiner Studie „Ein Proll mit Klasse“²⁹ auf die titelgebende kulturelle Figur:

Der ‚Proll‘ ist eine kulturelle *Figur*, das relationale, oftmals hierarchische Gefüge verschiedener Stile bildet eine *Figuration*. Die daran beteiligten Praxen und Dynamiken bezeichne ich als *Figurierungsprozesse*.³⁰

Besonders ist hierbei, dass Repräsentation und lebensweltliche Praxen zusammen analysiert werden können, was auch für das Verständnis der *Riot-Grrrl*-Subkultur von Bedeutung ist.³¹ Damit können auch „soziale, kulturelle und biographische Komponenten“³² im Sinne einer Kulturanalyse nach Lindner berücksichtigt werden.

4. Methodische Zugänge

Als Quellengrundlage der folgenden Ausführungen dienen zum einen biografisch-narrative Interviews mit Frauen, die sich in den 1990er Jahren der *Riot-Grrrl*-Sub-

23 Vgl. Driscoll 2002, 9.

24 Vgl. Kelle 2010, 418f.; vgl. Kearney 2009, 1.

25 Vgl. Hebdige 1983, 92.

26 Ege 2013, 115.

27 Lindner 1985, 207.

28 Vgl. Hebdige 1983, 95.

29 Ege 2013.

30 Ege 2013, 36; kursiv im Original.

31 Vgl. Ege 2013, 37.

32 Lindner 2003, 184.

kultur in Deutschland zugehörig fühlten.³³ Durch die narrativen Interviews konnte dem Relevanzsystem der Interviewten gefolgt und das Klassifikationssystem induktiv anhand der Interviews entwickelt werden.³⁴ So wird der Forderung aus dem Feld der Mädchenforschung gefolgt, nicht nur über Mädchen zu reden, sondern *mit* ihnen.³⁵ Dadurch werden auch ihre Herstellungspraxen von Geschlecht und Stilisierung sowie ihre Fantasien ernst genommen. Aus diesem Grund ist es sinnvoll, das Quellenmaterial der narrativen Interviews und der *Zines* heranzuziehen und anhand dieses Materials und der Perspektive der Akteur*innen eine analytische Kategorienbildung vorzunehmen. Dabei muss vor allem „die relative Eigenständigkeit von Mädchenkulturen und die vielfältig situierte Praxis von Mädchen“³⁶ betrachtet werden. Die Interviewten sind zwischen 1975 und 1980 geboren. In dem für diese Forschung relevanten Zeitraum, circa 1995 bis 2000, waren sie zwischen 15 und 25 Jahre alt.

Zum anderen wurden *Riot-Grrrl-Zines* aus den Beständen des Archivs der Jugendkulturen in Berlin historisch-kulturanalytisch ausgewertet.³⁷ Das Materialkorpus erstreckt sich von 1995 bis 1999. In den meist mit einfachen Mitteln hergestellten *Fan-Magazines*, wurden verschiedene Medien wie Collagen, Comics und Zeichnungen und verschiedene Stile durch Schreibmaschine und Handschrift kombiniert. Durch die Technik des Kopierens konnten die *Zines* relativ einfach multipliziert und kostengünstig verteilt werden. Die Textformen bewegen sich zwischen Gedichten, Berichten, Essays und persönlichen Geschichten.

5. Gender- und Stilpraxen von Mädchen und jungen Frauen der deutschen *Riot-Grrrl*-Subkultur

Die Herstellungspraxen von Geschlecht und Stilisierung der Mädchen und jungen Frauen werden im Folgenden anhand von drei zentralen Punkten untersucht: Zum einen anhand des Umgangs mit dem Etikett *Riot Grrrl* in der Selbst- und Fremdbeschreibung, zum anderen der Stilisierung durch Kleidung und Make-up sowie schließlich unter dem Aspekt des *Do It Yourself* in Bezug auf Musik und *Zines*. Stil lässt sich in diesem Zusammenhang als Ausdruck der „Mädchen*fantasien“ der *Riot Grrrls* und eine Form, diese zu produzieren, verstehen.

5.1 „Ich bin in dem Sinne kein *Riot Grrrl*“: Eigen- und Fremdbeschreibung

Auffällig im Namen *Riot Grrrl* ist die Schreibweise des ‚*Grrrl*‘. Mit den drei rollenden R vermittelt es zorniges Knurren und Angriffslust. Das ‚*Grrrl*‘, in den 1990ern auch verniedlichend ‚*Grrrlie*‘ genannt, wird zum wütenden *Grrrl*. Laut Christian Ginsbach

33 Das Interviewmaterial wurde mitsamt der Namen und Orte anonymisiert.

34 Vgl. Rosenthal 1995, 209.

35 Vgl. Kelle 2010, 324.

36 Ebd.

37 Vgl. Wietschorke 2014.

weisen Bandnamen wie *Bratmobile*, *Bikini Kill* oder *Babes in Toyland* auf den „Konstruktionscharakter von Weiblichkeit“³⁸ hin: Wie beim *Grrrl* werde auch bei diesen Bandnamen die vermeintliche ‚Eindeutig- und Natürlichkeit‘ des Mädchenseins gestört.³⁹

In der selbstbewussten Aneignung des ‚*Girl*‘ zeigt sich eine Abgrenzung zu feministischen Strömungen der 1970er Jahre. Jene Akteur*innen bevorzugten die Verwendung des Begriffs ‚*Woman*‘. Von sich selbst als ‚*Girl*‘ oder ‚Mädchen‘ zu sprechen wurde in diesem Zusammenhang als infantilisierend, verharmlosend und naiv wahrgenommen.⁴⁰ Durch das Beharren auf der Verwendung von ‚*Woman*‘ erfolgte auch eine Abwertung im feministischen Diskurs gegenüber dem Begriff des ‚*Girl*‘.

The feminist insistence on the use of the term „women“ to some extent reduced the value of the term ‚girl‘. Where „woman“ was equated with an empowered feminist adult, ‚girls‘, defined by their immaturity, were de-politicised.⁴¹

Anstelle der Fokussierung auf die ‚Frau‘ als Subjekt des Feminismus wurde im Zuge von *Riot Grrrl* das ‚Mädchen‘ aufgewertet und selbstbewusst genutzt, um sich als *Riot Grrrl* gegen die sexistische Abwertung des Mädchenseins zu wehren. Gottlieb und Wald sehen in der Aneignung des ‚*Girl*‘-Begriffs eine Art, sich gegen die Machtstrukturen der dominanten Kultur zu stellen.⁴²

Im Folgenden wird auf die Nutzung des Labels *Riot Grrrl* im Alltag der Interviewten eingegangen. Für Julia war der Begriff *Riot Grrrl* interessant, da er Aufstand und „Radau machen“ zum Ausdruck brachte.

Julia, geboren 1976 in einem konservativen Elternhaus in der Nähe von Bielefeld, fand ihren Zugang zu *Riot Grrrl* mit circa 15 Jahren über linke Politik. Sie bezeichnete sich selbst als „Zecken-Mädchen“⁴³ und Feministin. Mit Mitte 20 spielte sie Bass in einer Hardcoreband. Daneben organisierte sie Konzerte und wurde auf *Bikini Kill* und *Team Dresch* aufmerksam, die „ordentlich Alarm gemacht haben“⁴⁴. Der Begriff *Riot Grrrl* war für sie mit einem selbstbestimmten „wir machen, worauf wir Bock haben“⁴⁵ verknüpft. Auch den anderen Interviewten gefiel die Assoziation mit Rebellion und Aufstand und die Aggressivität, die von dem rollenden R ausging.

Also wenn ich mir jetzt das Wort angucke und so mit den drei Rs ist es glaub ich die richtige also natürlich schon so irgendwie so Faust hoch also so grrr von von wild

38 Ginsbach 2014, 341.

39 Vgl. Ommert 2016, 110.

40 Vgl. Leonard 1997, 232.

41 Leonard 1997, 232.

42 Vgl. Gottlieb/Wald 1994, 266.

43 Julia 2021, Z14.

44 Julia 2021, Z30.

45 Julia 2021, Z337.



Abb. 5: „VIPA – von FrauenLesben für alle“, VIPA Nr. 3, Archiv der Jugendkulturen 1996.

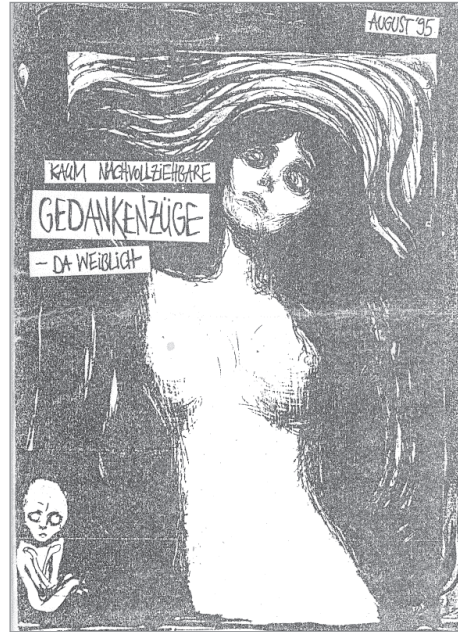


Abb. 6: Kaum nachvollziehbare Gedankenzüge – da weiblich, Archiv der Jugendkulturen 1995.

und und äh Zähne zeigen und auf jeden Fall sich nichts gefallen lassen, Girl vielleicht nicht so.⁴⁶

Katja weist hier darauf hin, dass sie sich mit dem *Girl*-Begriff weniger identifizierte, sondern die wütende, kämpferische Haltung, die das *Grrrl* vermittelte, spannend fand. Katja, Jahrgang 1980, wuchs in einem Dorf in Schleswig-Holstein als Tochter eines Tischlers und einer Lehrerin auf. Mit 12 Jahren fing sie an, Grunge-Bands wie *Nirvana* und *Pearl Jam* zu hören, und kam darüber zu *Hole*, *Sleater-Kinney* und später *LeTigre*. Sie war als Sängerin aktiv, organisierte die Partyreihe *RRRiot*, veranstaltete Konzerte (vorrangig) von Künstlerinnen und war Teil einer queeren Drag-Boygroup.

Katja fühlte sich von der Musik und den feministischen Ansichten von *Riot Grrrl* inspiriert. Trotzdem lehnt sie das Label ‚*Riot Grrrl*‘ für sich selbst ab: Für sie habe der Begriff *Riot Grrrl* eher in der Fremdzuschreibung von außen eine Bedeutung gehabt, obwohl sie sich musikalisch und in ihrer Stilisierung auf die Subkultur bezog.

Ich glaub ich hab mich da selber nicht so definiert, also ich weiß gar nicht, vielleicht ha'm Leute von außen das, hätten mich vielleicht so gelabelt weiß ich aber nicht genau [...] in meinem Umfeld hat das schon hat das schon 'ne Rolle gespielt dieser Begriff oder dieser Name aber ich hab jetzt ich hätte jetzt nicht mich so betitelt aber

46 Katja 2021, Z1195–1198.

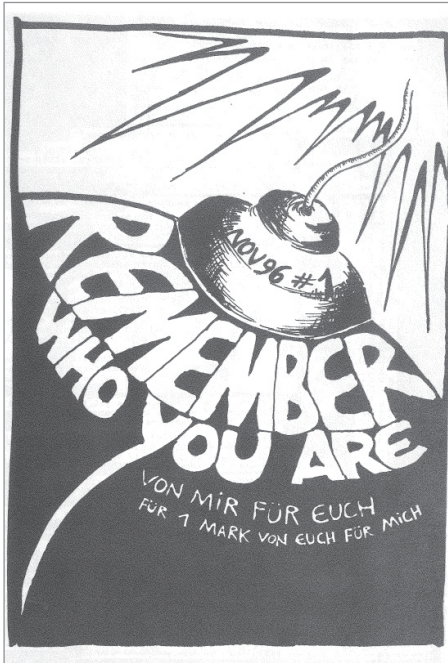


Abb. 7: Remember Who You Are, Archiv der Jugendkulturen 1995.



Abb. 8: Frauen die kämpfen, sind Frauen die leben. VIPA Nr. 3, Archiv der Jugendkulturen 1996.

ich hab eh mich hab eh'n Problem immer damit gehabt mich irgendwie zu labeln [...] find ich schwierig.⁴⁷

Das Label *Riot Grrrl* konnte demnach auch durch Etikettierungen von außen erfolgen. Für Katja überwog die Ablehnung gegenüber einem Selbstlabeling. Für Katja und Julia gab es verschiedene Gründe sich nicht *Riot Grrrl* zu nennen. Dazu zählten das fehlende Gefühl einer zusammenhängenden deutschen Subkultur, das Interesse an verschiedenen musikalischen Genres und die enge Verknüpfung von *Riot Grrrl* mit Punk, Hardcore, aber auch Queercore. Die Zugehörigkeit zu nur einem musikalischen Label, wofür der Begriff *Riot Grrrl* in einer verbreiteten Wahrnehmung stehen konnte, lehnten alle Interviewten ab. Zum anderen lagen Gründe auch in der Ablehnung gegenüber einem Sich-Selbst-Labeln.

Eine weitere Form der Selbst- und Fremdbeschreibung innerhalb der *Riot-Grrrl*-Subkultur in den USA war das Selbstlabeling als ‚Slut‘. Zuvor als sexistische Beleidigung verwendet, eigneten sich die *Riot Grrrls* die Begriffe ‚Slut‘ oder ‚Bitch‘ selbstbewusst an. Als prominentes Beispiel bemalte sich auch Kathleen Hanna vor ihren Performances mit dem Wort ‚Slut‘ und deutete die Beleidigungen damit selbstermächtigend um. Die Interviewten nutzen den deutschen Begriff ‚Schlampe‘. Katja

⁴⁷ Katja 2021, Z1043–1052.

erzählt von Besuchen in der „Schlampenkneipe“ in Hannover, eine selbstorganisierte Kneipe, die nur Frauen offen stand.⁴⁸

Anders als die Punkmädchen in Lauraine Leblancs ethnografischer Studie *Pretty in Punk* grenzten sich prominente *Riot Grrrls* nicht von Sexarbeit ab, sondern betonten teilweise, wie Kathleen Hanna, ihre Vergangenheit als Stripperin.⁴⁹ Die Sexualität von Mädchen und Frauen wird seit Jahrhunderten kontrolliert.⁵⁰ Eine Taktik der *Riot Grrrls* war es, Sexualität und damit einhergehende Normen, die bisher im Privaten verhandelt wurden, in ihren Songtexten, *Zines* und ihrem Auftreten öffentlich zu verhandeln.⁵¹ Sich selbst als ‚Schlampe‘ zu labeln und zu beschriften, wurde dadurch zu einer Form der Widersetzlichkeit.⁵²

Ein weiterer wichtiger Begriff, der Teil der deutschsprachigen Selbstbeschreibungspraxis war, ist die Bezeichnung „FrauenLesben“⁵³, die in den vorliegenden *Riot Grrrl Zines* und Interviews häufig auftauchte. Der Begriff ‚FrauenLesben‘ wurde in der autonomen, feministischen Bewegung seit den 1980er Jahre vermehrt genutzt. Er wurde geprägt, um auf die verschiedenen Unterdrückungsverhältnisse zu verweisen, die auch unter Frauen unterschiedlich wirken, und stellt die implizite Heteronormativität des imaginierten Subjekts ‚Frau‘ in Frage. Der Begriff ging mit der Schaffung expliziter ‚FrauenLesben‘-Räume einher, wie selbstorganisierten Cafés, Konzerten oder Treffen im Jugendzentrum. Katja weist darauf hin, dass der Begriff heute nicht mehr genutzt werde. Sie nahm den Begriff ‚FrauenLesben‘ als Vorläufer von ‚queer‘ wahr. Heute identifiziert sie sich mehr mit queer, sieht die damaligen ‚FrauenLesben‘-Räume aber als wichtige subversive Orte an.⁵⁴ In Katja und Melanies Erzählungen stehen die „FrauenLesben“-Räume und ‚Schlampenkneipen‘ im Zusammenhang mit Konzerten oder Partys mit Riot Grrrl Bezug.

5.2 Knallroter Lippenstift und Punkattitüde

Wie Dick Hebdige in *Subculture – Die Bedeutung von Stil* zeigte, ist Stilisierung für Jugendsubkulturen ein wichtiges Mittel, um ihrer Szene eine eigene Bedeutung zuzuschreiben und Fantasien auszudrücken.⁵⁵ Auch für die Figurierungsprozesse des *Riot Grrrl* sind sie von Interesse. Die Stilisierung von *Riot Grrrls* kann anhand signifikanter Objekte wie *Zines*, Musik, sprachlicher und stilistischer Ausdrücke sowie auch von Mode analysiert werden. Um letztere soll es nun gehen.

48 Katja 2021, Z980–982.

49 Vgl. Press/Reynolds 2020, 416.

50 Vgl. Baldauf/Weingartner 1998, 18.

51 Ebd.

52 Vgl. Perry 2015, 4.

53 Melanie 2021, Z457–467.

54 Katja 2021, Z684–696.

55 Hebdige 1983.

Die damals jugendlichen Frauen in meinen Interviews bezogen sich stilistisch stark auf die Musikerinnen der Subkultur. Katja identifizierte sich mit Courtney Love und fand darüber hinaus, sie ähnelte ihr. Love, die sich bewusst *nicht* als *Riot Grrrl* bezeichnete, war dennoch Teil des größeren Spektrums dieser Jugendsubkultur. Ihre Band *Hole* grenzte sich zwar von dem Label ab, sie wirkte aber zur gleichen Zeit in ähnlichen musikalischen Genres. Love hat den Look der „Kinderwhore“ stark geprägt.⁵⁶ Dieser Stil verband einen femininen Kleidungsstil (Babydoll-Kleider, Haarspangen, roter Lippenstift) mit Punk-Elementen (zerrissene Strumpfhosen oder verschmiertes Make-up) sowie selbstbewusstem, teilweise aggressivem Auftreten und konfliktsuchendem Verhalten.⁵⁷ Courtney Love diente Katja als Stilfigur, an der sie sich orientieren konnte. Die Sängerin und ihre Band *Hole* waren für sie ein Einstieg zur Stilisierung als *Riot Grrrl* und inspirierten ihre Fantasie. Sie erzählt, was sie an dem Auftreten von Love reizte:

Ich fand die irgendwie schick. Also ich mochte, wie die aussieht. Ich glaube eben, weil sie eine, heute vielleicht absurde, Ähnlichkeit zu mir hatte. Also einfach nur blond, hellhäutig – keine Ahnung und weil ich da diese Phase hatte, so alte Nachthemden meiner Oma zu tragen und sie ja nun auch sehr gerne solche Kleider und knallroten Lippenstift trug. Und die war auch so super extrem ‚punk attitude‘ und die hatte auch so ’ne interessante Aggressivität dabei. Die hat mir gefallen, aber eben auch gleichzeitig hat die auch total mit so’nem Mädchen Image gespielt finde ich, also sie hat das so ganz gut hingekriegt das so hin und her zu switchen.⁵⁸

An Love gefiel Katja auch, was sie „punk attitude“ nennt: Die Musikerin stand für Katja für eine selbstbewusste und Raum einnehmende Person, die mit ihrem ‚Kinderwhore-Look‘ mit dem Klischee des ‚Mädchenseins‘ spielte und mit konventionellen Weiblichkeitsvorstellungen brach. Von anderen Künstler*innen und verschiedenen Medien wurde sie aber immer wieder verurteilt.⁵⁹

Julia erzählt über ihren eigenen Kleidungsstil jener Zeit, dass sie gerne kurze Röcke und klobige Militärstiefel kombinierte. Dies war ein typischer Stil der *Riot-Grrrl*-Subkultur der 1990er Jahre. Die symbolische Militanz der Springerstiefel und zerrissener Kleidung wurde mit Hilfe von „klischeehaft-niedliche[r] Mädchenkleidung“ umgedeutet.⁶⁰ Dabei entstand ein ‚Spielen mit‘ der ‚natürlichen‘ Kleidungsweise.⁶¹ ‚Mädchenhaftigkeit‘ wurde durch nostalgische Darstellung von „naiver Unschuld“, „Ver-

56 Vgl. Hartmann 2012.

57 So stritt sie sich beispielsweise auch öffentlich mit Kathleen Hanna und ohrfeigte diese. Sie bewarf Madonna bei einer MTV-Preisverleihung 1995 mit ihrem Spiegel und platzte in ihr Interview hinein.

58 Katja 2021, Z839–848.

59 Vgl. Hartmann 2012, 134.

60 Ginsbach 2014, 358.

61 Vgl. Hartmann 2012, 132.

spieltheit“ und „ungetrübter Mädchenfreundschaft“ überspitzt.⁶² Gleichzeitig wurde diese ‚mädchenhafte Naivität‘ durch die öffentliche Verhandlung von Themen wie sexualisierte Gewalt und Vergewaltigung, beispielsweise in Songtexten oder *Zines*, kontrastiert.⁶³ Im Sinne von Hebdiges Stiltheorie entlarvte *Riot Grrrl* eine vermeintliche ‚Natürlichkeit‘ des ‚Mädchenhaften‘. Ihre Kleidung setzte sich von der sie umgebenden Kultur dadurch ab, dass sie „offensichtlich künstlich hergestellt“⁶⁴ wurde. Anders als der Stil der dominanten Mainstreamkultur war die Kleidung nicht ‚wahllos‘ zusammengestellt. Anders gesagt: In Bezug auf *Riot Grrrl* wurde ein ‚mädchenhafter‘ Stil – wie Kleidchen, Röcke, Haarspangen – nicht „natürlich“ getragen, sondern mit dem Bewusstsein, dass sie kodiert waren. Ginsbach nennt dies treffend einen „Bruch mit Weiblichkeitsklischees durch Überaffirmation des Mädchenhaften“⁶⁵.

5.3 Von Musik bis *Zines*: *Do It Yourself*

Eine weitere Form der Stilisierung war der *Do-It-Yourself*-Ansatz. Dieser prägte die Gestaltungsmöglichkeit der Subkultur für Mädchen und junge Frauen.

Do It Yourself (kurz DIY) beschreibt im Kontext der Punksubkultur eine Einstellung, die auf Eigenständigkeit und dem Selbermachen beruht und den Dilettantismus in den Vordergrund stellt.⁶⁶ Der Ansatz des Selbermachens ermöglichte es auch, nach eigenen Vorstellungen Musik zu spielen. Der Zugang für Mädchen, beispielsweise ein Instrument zu erlernen, war in der männlich geprägten Subkultur erschwert. Melanie fiel in ihrer Jugend auf, dass es Jungen im Gegensatz zu Mädchen bereits in jüngeren Jahren ermöglicht wurde, Gitarre zu spielen und auf der Bühne zu stehen.⁶⁷

Melanie, geboren 1976, wuchs im Münsterland auf einem Bauernhof auf. Sie veröffentlichte *Zines* und sang in ihrer eigenen Queercoreband. Für sie war der Aspekt des DIY und einer gleichberechtigten Fan-Künstler*innen-Kultur wichtig.

Die DIY-Herangehensweise konnte für einige Mädchen den Zugang zur Musik und auch die Möglichkeit, sich als *Riot Grrrl* zu imaginieren, erleichtern. Der hohe Anspruch an die eigenen Fähigkeiten wurde hinterfragt und eine Band zu gründen niedrigschwelliger. Die Interviewten gestalteten nicht nur durch eigene Musikproduktion ihre Subkultur, sie organisierten auch Partys, Konzerte und „Ladyfeste“⁶⁸, waren

62 Ebd.

63 Vgl. ebd., 132f.

64 Hebdige 1983, 93.

65 Ginsbach 2014, 341.

66 Vgl. Dunn/Farnsworth 2012, 143.

67 Melanie 2021, Z189–191.

68 „Ladyfeste“ (Melanie 2021, Z 601) wurden ab den 2000er Jahren feministische Treffen mit beispielsweise Workshops, Konzerten, *Zine*-Tausch oder -Verkauf genannt. Der Umgang mit dem Begriff *Girl* schloss auch an die Debatten über die *Ladyfeste* und deren queerfeministische Verortung und den Umgang mit der Kategorie *Lady* an. Sie eröffneten eine Diskussion über Ein- und Ausschlüsse aus Geschlechter- und Identitätskonzepten (vgl. Ommert 2016).

in Performanckollektiven tätig oder veröffentlichten *Zines*. Damit waren Mädchen und junge Frauen in einer aktiven Rolle, die ihnen sonst in männlich dominierten Subkulturen oft verwehrt blieb. Die Hierarchie zwischen musikalischen Akteur*innen und Zuschauer*innen wurde aufgebrochen und ermöglichte eine Demokratisierung.⁶⁹ Diese war vor allem Melanie wichtig. Sie äußerte sich kritisch gegenüber einer hierarchischen Fan- und ‚Star‘-Beziehung. In Bezug auf ihre eigenen Auftritte mit ihrer queeren Drag-Boygroup erzählt sie, warum sie das Ungleichgewicht von „Rockstars“⁷⁰ und Fans ablehnte: „[Man] hält sich auch so’n bisschen von so’m Fantum und so’m Rockstarsein fern, weil wir ja alle Rockstars waren, also so in dem Sinne wir sind alle Rockstars und wir können das alle einfach machen.“⁷¹ Für sie sollten alle ein aktiver Teil der Subkultur sein, statt die Dichotomie zwischen Fans und Performer*innen zu bestätigen und als Fans die Stars passiv anzuhimmeln.

Zines wiederum waren durch ihre relativ einfache Produktion eine weitere Möglichkeit, die Subkultur zu enthierarchisieren. Inhalte wurden nicht wie in kommerziellen Magazinen durch eine Redaktion gefiltert. Dadurch boten *Zines* auch den Freiraum, sehr persönliche und identitätsstiftende Themen zu verhandeln, beispielsweise im Bereich Verhütung, dem Verhältnis zum eigenen Körper, Selbstverletzung, Gewalt oder Berichten von Vergewaltigungen. Außerdem ist auffällig, dass und wie die *Zines* als Ort für linke und feministische Politisierung genutzt wurden. Vergewaltigungen und sexuelle Gewalt wurden von den Autor*innen nicht als persönliches Schicksal, sondern als strukturelle Gewalt gegen Mädchen und Frauen angesehen. Das Schreiben über sexistische Vorfälle und Erlebnisse ermöglichte den Mädchen und jungen Frauen eine selbstbestimmte Position und gab ihnen Handlungsmöglichkeiten sowie einen Raum, um ihre Wut auszudrücken.⁷²

Alison Piepmeier sieht *Zines* als Gegenentwurf zur Massenkultur sowie zu kapitalistischen Mechanismen. Die zeitaufwendige *Zine*-Produktion passe nicht in die Wertvorstellung dieses Systems, da sie kein „money, power, or prestige“⁷³ generieren würde. Etwas nur aus Spaß zu tun, hat in einer kapitalistischen Wertlogik das Potenzial, radikal zu sein. Melanie berichtet davon, dass sie gerne die *Zines* tauschte, anstatt sie zu verkaufen.

Ich mochte es immer total gerne immer wenn man gesagt [hat] wenn Leute was kaufen wollten oder hast du Lust zu tauschen weil das war einfach viel schöner was zurückzukriegen was keine Ahnung was Leute gemacht haben und vielleicht mit fünf Leuten geteilt haben und so ähm das fand ich immer so am schönsten.⁷⁴

69 Vgl. Ginsbach 2014, 347.

70 Melanie 2021, Z184.

71 Melanie 2021, Z183–185.

72 Vgl. Zobl 2011; vgl. Stöhr 2011.

73 Piepmeier 2009, 80.

74 Melanie 2021, Z791–Z794.

An dieser Stelle kann die vielfältige Bedeutung der *Zines* für die Stilisierung jedoch nur angerissen und auf tieferegehende Analysen in der *Riot-Grrrl*-Literatur verwiesen werden.⁷⁵

Abschließend lässt sich feststellen, dass für die Befragten die Rolle als aktive Kulturproduzentinnen zentral für die Stilisierung als *Riot Grrrl* war. Dadurch blieben die Mädchen und jungen Frauen nicht in der passiven Position, ausschließlich Konsumentinnen der Musik der (männlichen Punk-) Band zu sein oder nur als ‚Freundin von‘ aufzutreten. Vielmehr eigneten sie sich die sonst männerdominierten Räume an und gestalten diese aktiv mit.⁷⁶

6. Fazit

Sowohl die Eigen- als auch die Fremdbeschreibung als *Riot Grrrl*, das Selbstlabeling als ‚Schlampe‘, die modische Stilisierung und die Bedeutung des *Do It Yourself* verweisen auf „Mädchen*fantasien“ der *Riot Grrrls*, auf Auseinandersetzungen damit, was es heißen kann, ein Mädchen zu sein. Dabei prägten vor allem die Dekonstruktion konventioneller Weiblichkeitsvorstellungen, die Entlarvung der vermeintlichen ‚Natürlichkeit‘ des ‚Mädchenhaften‘, die *bricolage* und die positive Besetzung des Mädchenbegriffs sowie die Aneignung der Stilisierung als ‚Schlampe‘ die Subkultur der *Riot Grrrls* auch in Deutschland in den 1990er Jahren.

Riot Grrrl war für die Interviewten ein wichtiger Teil ihrer Stilpraxis, auch wenn sie selbst nicht das Gefühl hatten, es habe in Deutschland eine zusammenhängende *Riot-Grrrl*-Subkultur gegeben. Ihre eigene Aktivität in Bands, als Veranstalterinnen von Partys und Konzerten mit *Riot-Grrrl*-Bezug und als *Zine*-Macherinnen verweisen allerdings auf die vielfältigen Verknüpfungen mit der Subkultur. Die Identifikation mit beziehungsweise Ablehnung des Labels *Riot Grrrl* deuten auf das generelle Spannungsfeld von Selbst- und Fremdbeschreibung hin, das für viele Subkulturen charakteristisch ist, vor allem für solche, die gesellschaftliche Normen kritisieren. Sich selbst *nicht Riot Grrrl* zu nennen, war für einige Interviewten dann in diesem Sinn ein Teil genau jener Stilisierung. Festzuhalten ist, dass der Name *Riot Grrrl* ein wichtiger Teil der Umdeutung des ‚Mädchenseins‘ war. Die Stilisierung war dabei eng verknüpft mit dem Sich-Imaginieren als (so etwas wie ein) *Riot Grrrl* und ist eine Form der Verwirklichung dieser Fantasie.

Trotzdem muss festgestellt werden, dass *Riot Grrrl* als Phänomen in Deutschland nicht gleichwertig zur Subkultur in den USA wahrgenommen wurde und werden konnte. Die *Riot-Grrrl*-Subkultur fand in Deutschland später statt als in den USA. Wie dargelegt, wurde das Ende der *Riot-Grrrl*-Subkultur in den USA schon 1996 da-

75 Das Feld der *Riot-Grrrl-Zine*forschung wächst seit den 2000er Jahren stetig, siehe dazu Schilt 2003; Stöhr 2011; Zobl 2011; Piepmeier 2009; Spiers 2015; Robinson/Cofield 2016; Schmidt 2018.

76 Vgl. Gottlieb/Wald 1994, 263.

tiert⁷⁷; für Deutschland weisen die *Zines* und Interviews darauf hin, dass sich die beteiligten Mädchen und jungen Frauen vor allem von 1995 bis 2000 mit der kulturellen Figur und der Subkultur assoziierten. Die divergierenden lokalen Strukturen in den USA und Deutschland, die die Semantik des *Grrrl*-Stils entscheidend mitgestalteten („FrauenLesben-Räume“, „Schlampenkneipen“) ebenso wie nationale Differenzen im Umgang mit pop- und subkulturellen Labels, konnten hier nur angedeutet werden und bedürfen einer vertiefenden kulturhistorischen Analyse.

Besonders die Interviews und die schriftlichen *Zines* eignen sich dazu, die Selbstwahrnehmung und Fantasien der Mädchen und jungen Frauen zu erforschen. Damit konnten vor allem die alltäglichen Praxen von *Riot Grrrls* und die Formen ihrer Stilisierungen von Gender- und Subkulturzugehörigkeit analysiert werden. Zugleich kam die Mädchenforschung der Forderung nach, Mädchen selbst ihre Themen bestimmen zu lassen, anstatt nur ‚über‘ sie zu schreiben.⁷⁸ Denn eine Subkulturforschung, die Mädchen in den Mittelpunkt ihres Forschungsinteresses stellt, muss die Alltagswelt und die Fantasien dieser Mädchen und jungen Frauen untersuchen.

Literatur

- Attwood, Feona: Sluts and Riot Grrrls: Female Identity and Sex Agency. In: *Journal of Gender Studies* 16, 2007/3, S. 233–247. <https://doi.org/10.1080/09589230701562921>
- Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina: Revolution Grrrl Style. In: dies. (Hg.): *Lips, tits, hits, power? Popkultur und Feminismus*. Wien 1998, S. 17–24.
- Brake, Mike: *Soziologie der jugendlichen Subkulturen*. Frankfurt am Main 1981.
- Clarke, John/Hall, Stuart/Jefferson, Tony/Roberts, Brian: *Subkulturen, Kulturen und Klasse*. In: Honneth, Axel/Lindner, Rolf/Paris, Rainer (Hg.): *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*. Frankfurt am Main 1979, S. 39–132.
- Darms, Lisa: Introducing the Riot Grrrl Collection. In: Darms, Lisa/Fateman, Johanna (Hg.): *The Riot Grrrl Collection*. New York 2013, S. 6–13.
- Driscoll, Catherine: *Girls. Feminine Adolescence in Popular Culture & Cultural Theory*. New York 2002.
- Dunn, Kevin/Farnsworth, May Summer: „We ARE the Revolution“. *Riot Grrrl Press, Girl Empowerment, and DIY Self-Publishing*. In: *Women's Studies* 41, 2012/2, S. 136–157. <https://doi.org/10.1080/00497878.2012.636334>
- Ege, Moritz: *Ein Proll mit Klasse: Mode, Popkultur und soziale Ungleichheiten unter jungen Männern in Berlin*. Frankfurt am Main 2013.
- Fromm, Claudia/Savier, Monika: Widerstandsformen von Mädchen in Subkulturen. In: Fromm, Claudia/Savier, Monika/Kreyssig, Ulrike/Kurth, Anne/Eichelkraut, Rita/Simon, Andrea: *Alltagsbewältigung. Rückzug – Widerstand? Leverkusen 1984, S. 11–48*. https://doi.org/10.1007/978-3-322-92605-0_1
- Ginsbach, Christian: *Riot Grrrls. Punk-Rock-Feminismus und D.I.Y.-Kultur*. In: *Feminismus Seminar* (Hg.): *Feminismus in historischer Perspektive: Eine Reaktualisierung*. Bielefeld 2014, S. 341–366. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839426043.341>

⁷⁷ Vgl. Darms 2013, 9.

⁷⁸ Vgl. Kelle 2010, 324.

- Gottlieb, Joanne/Wald, Gayle: Smells Like Teen Spirit. Riot Grrrls, Revolution and Women in Independent Rock. In: Ross, Andrew/Rose, Tricia (Hg.): *Microphone Friends: Youth Music and Youth Culture*. London/New York 1994, S. 250–275.
- Hartmann, Nadine: Riot Grrrls und Kinderwhores. Die Begegnung von Punk und Feminismus in der ersten Hälfte der 90er Jahre. In: Weis, Diana (Hg.): *Cool aussehen. Mode & Jugendkulturen*. Berlin 2012, S. 126–137.
- Hebdige, Dick: Subculture – Die Bedeutung von Stil. In: Diederichsen, Diederich/Hebdige, Dick/Marx, Olaph-Dante (Hg.): *Schocker – Stile und Moden der Subkultur*. Hamburg 1983, S. 8–123.
- Kearney, Mary Celeste: Coalescing: The Development of Girls’ Studies. In: *NSWA Journal* 21, 2009/1, S. 1–28. <https://doi.org/10.1353/ff.2009.a263654>
- Kelle, Helga: Mädchen: Zur Entwicklung der Mädchenforschung. In: Becker, Ruth/Kortendieck, Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. 3. Aufl. Wiesbaden 2010 [2004], S. 418–427. https://doi.org/10.1007/978-3-531-92041-2_50
- Leblanc, Lauraine: *Pretty in Punk. Girls’ Gender Resistance in a Boys’ Subculture*. New Brunswick 1999.
- Leonard, Marion: ‚Rebel Girl, You are the Queen of my World‘: Feminism, ‚Subculture,‘ and Grrrl Power. In: Whiteley, Sheila (Hg.): *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London 1997, S. 230–255.
- Lindner, Rolf: Apropos Stil. Einige Anmerkungen zu einem Trend und seinen Folgen. In: Lindner, Rolf/Wiebe, Hans-Hermann (Hg.): *Verborgen im Licht. Neues zur Jugendfrage*. Frankfurt am Main 1985, S. 206–217.
- Lindner, Rolf: Vom Wesen der Kulturanalyse. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 99, 2003, S. 177–188.
- McRobbie, Angela/Garber, Jenny: Mädchen in den Subkulturen. In: Clarke, John/Honneth, Axel/Lindquist, Nils Thomas (Hg.): *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*. Frankfurt am Main 1979, S. 217–237.
- Meltzer, Marisa: *Girl Power. The Nineties Revolution in Music*. New York 2010.
- Ommert, Alexandra: Ladyfest-Aktivismus. Queer-feministische Kämpfe um Freiräume und Kategorien. Bielefeld 2016. <https://doi.org/10.1515/9783839436509>
- Peglow, Katja: Quiet Riot. Oder: Warum Riot Grrrl in Deutschland still blieb. In: Peglow, Katja/Engelmann, Jonas (Hg.): *Riot Grrrl revisited. Die Geschichte und Gegenwart einer feministischen Bewegung*. 3. Aufl. Mainz 2013 [2011], S. 166–170.
- Perry, Leah: I Can Sell My Body If I Wanna: Riot Grrrl Body Writing and Performing Shameless Feminist Resistance. In: *Lateral. Journal of the Cultural Studies Association* 2015/4, S. 1–24. <https://doi.org/10.25158/L4.1.3>
- Piepmeyer, Alison: *Girl Zines. Making Media, Doing Feminism*. New York/London 2009.
- Press, Joy/Reynolds, Simon: *Sex Revolts. Gender Rock und Rebellion*. Mainz 2020.
- Robinson, Lucy/Cofield, Laura: ‚The Opposite of the Band‘ Fangrrrling, Feminism and Sexual Dissidence. In: *Textual Practice* 30, 2016/6, S. 1071–1088. <https://doi.org/10.1080/0950236X.2016.1209946>
- Rosenthal, Gabriele: *Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen*. Frankfurt am Main/New York 1995.
- Schilt, Kristen: ‚I’ll Resist with Every Inch and Every Breath‘. In: *Youth & Society* 35, 2003/1, S. 71–97. <https://doi.org/10.1177/0044118X03254566>

- Schmidt, Christian: Wie Zeitschriften, nur anders! Fanzines als Medien der Bricolage. In: Ju-Bri-Forschungsverbund Techniken jugendlicher Bricolage (Hg.): Szenen, Artefakte und Inszenierungen. Interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden 2018, S. 33–60. https://doi.org/10.1007/978-3-658-15952-8_2
- Spiers, Emily: ‚Killing Ourselves is Not Subversive‘. Riot Grrrl from Zine to Screen and the Commodification of Female Transgression. In: *Women: A Cultural Review* 26, 2015/1–2, S. 1–21. <https://doi.org/10.1080/09574042.2015.1035021>
- Stöhr, Elena: I Felt Like I Had Shattered into a Million Pieces. Grrrl Zines und sexualisierte Gewalt. In: Eismann, Sonja (Hg.): *Hot topic. [Popfeminismus heute]*. 3. Aufl. Mainz 2011 [2007], S. 67–73.
- Wietschorke, Jens: Historische Kulturanalyse. In: Bischoff, Christine et al. (Hg.): *Methoden der Kulturanthropologie*. Bern 2014, S. 160–176.
- Williams, J. Patrick: Youth-Subcultural Studies. Sociological Traditions and Core Concepts. In: *Sociology Compass* 1, 2007/2, S. 572–593. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2007.00043.x>
- Zobl, Elke: Weil wir es satt haben! Grrrl Zines als Ort der Selbstbestimmung. In: Eismann, Sonja (Hg.): *Hot topic. [Popfeminismus heute]*. 3. Aufl. Mainz 2011 [2007], S. 153–162.

Primärquellen

- Linda/Daniela/Ulrike (Hg.): *Supersonic Spezialitäten*, 22, Bremen/Münster/Rheine. Archiv der Jugendkulturen, Berlin 1997.
- o. A.: Madonna MTV VMA – Interview Madonna vs Courtney Love. (1995). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8Zlijfl5YAE> [31.10.22]
- o. A.: Riot Grrrl is In: *Bikini Kill*, 2, 1991. In: Darms, Lisa/ Fateman, Johanna (Hg.): *The Riot Grrrl Collection*. New York 2013, S. 14.

Interviews

- Julia: Interview. Göttingen 2021.
- Katja: Interview. Göttingen 2021.
- Melanie: Interview. Göttingen 2021.

Beyoncé: Category Bad Bitch

Eine zeitdiagnostische Plattenkritik über *Renaissance* (2022) und den Impact einer Pop-Ikone zwischen der Kommodifizierung und Ehrung Schwarzer queerer Communitys¹

Dominique Haensell

Ich weiß noch genau, wann ich zum ersten Mal davon erfuhr, dass Beyoncé sich als Feministin bezeichnete. Ich saß in einem Hair Salon in London, wo ich zum Studieren hingezogen war, und blätterte in einer Frauenzeitschrift, während ich auf den Brazilian Blow Out wartete, den ich mir mit einem Groupon-Deal ergattert hatte. In meiner Erinnerung verschmelzen die Tatsache, dass ich mir 2012 noch öfter die Haare glättete, dass London schon damals absurd teuer war, ich immer Geldsorgen hatte, der Umstand, dass Feminismus in Zeitschriften noch als „The F-Word“ betitelt wurde und dass ich dachte: „Aha, Beyoncé.“ Rückblickend bekommt dieser Moment, der Startschuss für mein Beyoncé-Fantum, einen irgendwie gesellschaftlich relevanten Spin – und ist dabei sehr persönlich.

Fantum ist immer zu gleichen Teilen privat und öffentlich, Stars haben es schon immer geschafft, sich in unseren intimsten Gedanken einzunisten. Bei mir und Bey schien das Timing perfekt. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich sie noch als nette, poppige R'n'B-Sängerin abgespeichert. Ich sah sie vor allem als Hit-Maschine, die mit einer unbestimmbaren Sexyness zur möglichst breiten Projektionsfläche für ein unterschiedlich rassifiziertes Publikum geworden war. Ein Jahr später machte Beyoncé das, was als „pulling a Beyoncé“ in die Musikgeschichte eingehen würde: Sie veröffentlichte das Album *Beyoncé* ohne Promo, schlagartig über Nacht. Wow, dachte ich. Was für ein Album! Wirklich sexy, sophisticated und explizit für *grown women* – zu denen auch ich mich langsam zählte. Ein Erweckungsmoment. Wir erwachten zu *Beyoncé* und Beyoncé „woke up like this“. Auf dem Song „***Flawless“, aus dem diese Zeile stammt, sampelte Beyoncé dann auch noch Chimamanda Ngozi Adichie, eine der Autor*innen, die ich in meiner Diss behandeln wollte – „OK, that’s it“, dachte ich, wir waren füreinander bestimmt.

Auf *Beyoncé* folgte 2016 *Lemonade*, ein weiteres Video-Album, ach was, ein Meilenstein. Kein Beziehungskrisenalbum, wie es oft hieß, sondern ein Liebesbrief an

1 Der Essay erschien unter dem Titel *Beyoncé: Category Bad Bitch* ursprünglich im *Missy-Magazine* 05/2022, S. 44–49, und wird hier mit freundlicher Genehmigung des Journals ein zweites Mal abgedruckt.

die Schwarze Diaspora, eine Ode an Schwarze Mutterschaft und naja, irgendwas mit ehelichem Zwist und Versöhnung – ein Aspekt, den ich, gemeinsam mit Jay Z, immer beflissener auszublenden lernte. (Wenn man mich fragt, hat Beyoncé nichts mit Mrs. Carter zu tun.) Ich war gerade schwanger mit meiner Tochter und in einem Text für Missy fangirte ich und bejubelte die Referenzen von Ibeyi über Warsan Shire bis Malcom X.

Irgendwie wurde Beyoncé zu einer Figur, die auf eine verwurschtelte Art und Weise etwas mit mir zu tun hatte, mit meiner *Blackness* und meinem feministischen Selbstverständnis. Wohin diese Ebene der Identifikation führen kann, zeigt sich vielleicht an der glühenden Loyalität des berüchtigten BeyHives, der leidenschaftlichsten – und aggressivsten – Fangruppe im Netz, deren Mitglieder in Schwärmen auftauchen, um ihre Queen Bey vor jeglicher Form der Kritik zu schützen. In Anlehnung an den obsessiven Fan aus Eminems Song „Stan“ werden solche extremen Formen der Fankultur auch als Stanning bezeichnet. Unter den unterschiedlichen Bienen, die den *hive* (engl. für Bienenstock) ausmachen, gibt es viele Schwarze Gruppen, die ihre Königin stannen, weil sie sich in ihr wiederfinden: „In meinen Augen macht niemand sonst explizit Musik für Schwarze Frauen, und dann auch noch Musik, die uns empowert“, erzählt ein BeyHive-Mitglied in Hannah Ewens Buch *Fangirls*. Wenn man Beyónces ungläublichen Erfolg der letzten zehn Jahre auf eine Formel herunterbrechen müsste, dann auf ihre Fähigkeit, *mass appeal* zu behalten und dabei etwas sehr Spezifisches zu symbolisieren.

Mit *Renaissance* ist diesen Sommer Beyónces siebtes Studioalbum erschienen – bzw. das dritte meiner Zeitrechnung, die sich auch mit der Emanzipation von ihrem Vater deckt, den sie 2011 in seiner Rolle als Manager feuerte. Das Album wirkt unaufgeregter, entspannter, die übliche Hit-Hymnen-Dichte ist einem smoothen Flow gewichen, der sich an der euphorisierenden Monotonie eines *dance mix* orientiert. Der erzwungene Stillstand der Pandemie habe ihr die Möglichkeit gegeben, sich freier und ungezwungener auszuprobieren. Das sind ungewohnte Töne von Boss Beyoncé. Die neue Lässigkeit funktioniert natürlich besonders gut vor dem Hintergrund einer über Jahre etablierten Perfektion; Beyoncé ist an dem Punkt, an dem sie sich selbst zitiert, sie wird zu ihrem eigenen Standard. Schon auf dem Album *Beyoncé*, wo es eben auch viel darum ging, „flawless“ zu sein, sang sie „I’m comfortable in my skin“, auf dem neuen Song „Cozy“ wiederholt sie dieses Mantra. Unterlegt mit Snippets aus Ts Madisons „Bitch I’m Black“-Video, ist „Cozy“ eine entspannt groovige Wohlfühlvariante von James Browns „I’m Black And I’m Proud“, die Message klingt nach Wollsocken, Chips und Couch und soll wohl auch deutlich machen, dass sich die dreifache Mutter, die im letzten Jahr die vierzig geknackt hat, mit ihrem (wohlgemerkt noch immer normschönen) Körper mehr als nur arrangiert hat.

Glaubhaft oder nicht, die Aussage ist klar: Beyoncé muss niemandem etwas beweisen. Der *game change* zeigte sich zuvor schon darin, dass Beyoncé ihr eigenes Muster durchbrach und das Album ganz konventionell ankündigte. Die etwa einen Monat vorab erschienene Single „Break My Soul“ machte dabei bereits deutlich, wo die Reise hinging: In die jüngere Vergangenheit, auf den Dancefloor, umgeben von queerer

Clubkultur. „Break My Soul“ sampelt den Nineties-Houseklassiker „Show Me Love“ von Robin S. und featurt Vocals von Big Freedia, eine Koryphäe der *bounce*-Szene aus New Orleans. Damit verweist Beyoncé auf die queeren Schwarzen Ursprünge elektronischer Tanzmusik. „Ich verstehe Beyoncé mittlerweile mehr als Historikern, denn als Musikerin“, so die texanische Journalistin Taylor Crumpton im *Guardian*. Beyoncé's Kollaborationen – im Fall von *Renaissance* mit Künstler*innen wie Grace Jones, Honey Dijon oder Green Velvet – seien nie zufällig. „Sie findet die Menschen, die diese Sounds erfunden haben.“

Und nicht nur die Sounds. Zu jedem der letzten Beyoncé-Alben gab es elaborierte Visuals, Tanz ist ein wichtiger Bestandteil ihrer Arbeit. Als es zum Release nicht wie sonst üblich Videos gab, füllten Fans diese Lücke gerne. Unzählige Tanz-TikToks entstanden zu „Break My Soul“, fast alle zeigten *vogueing*-Moves. Mehrere Songs auf *Renaissance* beziehen sich auf *ballroom culture*; in „Alien Superstar“ macht Beyoncé klar, in welcher Category sie selbst läuft: *bad bitch*. Dank des Serienhits *Pose* treffen solche Referenzen 2022 auch im Mainstream auf fruchtbaren Boden, vorbereitet von Dokumentationen wie dem legendären *Paris is Burning* (1990) oder *Strike a Pose* von 2016. Mehr Wissen führt zu mehr kritischem Bewusstsein: Dass gerade Madonnas „Vogue“ im ersten offiziellen Remix von „Break My Soul“ gesampelt wurde – mit einem neuen Spoken-Word-Part, der statt ausschließlich weißer Hollywood-Stars nun Schwarze Künstlerinnen und *vogueing houses* referiert – sahen viele als ausgleichende Gerechtigkeit. Madonnas Vogue-Ära steht heute symptomatisch für die ökonomische und kulturelle Ausbeutung der queeren Schwarzen und Latinx Communitys, die die *ballroom culture* entwickelten.

Doch auch Beyoncé blieb von Kritik nicht verschont. Nach dem Albumrelease äußerte sich die Sängerin Kelis enttäuscht darüber, dass sie über die Verwendung eines Samples ihres Hits „Milkshake“ nicht informiert worden war und keinen Credit bekommen hatte. Da Kelis die Rechte an Pharrell Williams abgetreten hatte, war die Nutzung zwar legal, der Skandal aber zu hässlich: Das Sample verschwand kurz darauf vom Album – Streamingdienste machen diese Art der Schadensbegrenzung möglich. Ähnlich schnell reagierte Beyoncé auf Kritik an einem ableistischen Schimpfwort, wie zuvor auch Lizzo entfernte sie den Begriff vom Album.

Die schnelle Reaktion kam bei vielen Kommentator*innen gut an, bei manchen hinterließ die ganze Affäre jedoch einen fahlen Beigeschmack. „Ich habe eine Zerebralparese und bin dankbar, dass Beyoncé und Lizzo ihre Texte geändert haben. Aber ich bin immer noch frustriert, dass wir an Schwarze Künstler*innen höhere Ansprüche stellen“, schrieb die Journalistin Keah Brown. Damit bezog sie sich darauf, dass sich viele nicht-Schwarze Disability-Aktivist*innen in beiden Fällen lautstark beschwerten, dass aber vergleichbare Fehlritte weißer Künstler*innen wie Taylor Swift deutlich weniger Empörung hervorriefen. Dass Schwarze Künstlerinnen in der Öffentlichkeit meist härter kritisiert werden, ist eine bekannte rassistische Dynamik, die sich auch hierzulande beobachten lässt.

Doch auch die Fans spielen dabei eine Rolle. In „All your faves are problematic“ stellte Sisonke Msimang bereits anlässlich Chimamanda Ngozi Adichies transfeind-

licher Kommentare 2017 fest, dass in der Fankultur rund um den Hashtag #Black-GirlMagic irgendetwas gründlich schiefgelaufen war. Adichies Kommentare waren ärgerlich, aber auch typisch für das Phänomen, Celebritys zu Dingen zu befragen, von denen sie eigentlich keine Ahnung haben. Die disproportional tiefe Enttäuschung vieler Aktivist*innen war für Msimang ein deutliches Zeichen dafür, dass es hier um mehr ging: „Das ist die Folge einer wachsenden Kultur des Stannings. Adichie ist in eine Promi-Kultur eingetaucht, die den BeyHive hervorgebracht hat, [...] und sie wurde von der Black-Girl-Magic-Bewegung vereinnahmt und verteidigt. Stanning bedeutet nicht nur, ein Fan zu sein, sondern oft auch eine aktive und konfrontative Haltung einzunehmen, um die*den Celebrity zu verteidigen.“ Stars werden dabei zu einer Erweiterung des Fans, also zu einer Persona, die für die Identität derjenigen steht, die sie*ihn lieben. Auch diese Art der Identifikation sorgt oftmals für eine unangemessene Erwartungshaltung. Denn hätte man genauer hingesehen, so hätte klar sein können, dass Adichie sich auch zuvor nicht besonders queerfeministisch äußerte und – wie auch Beyoncé – vor allem liberalfeministische Positionen vertritt. So gesehen waren ihre Kommentare (leider) völlig *on brand*. Da es so wenige Schwarze Frauen im Rampenlicht gibt, werden die wenigen sichtbaren Personen oftmals idealisiert. Das Ergebnis sind häufig enttäuschte Erwartungen und der Verlust der Fähigkeit, politische Inhalte dort zu suchen, wo man sie tatsächlich finden könnte.

Schon das Echo auf „Break My Soul“ im Juni war beispielhaft für die Dynamik, die sich aus Celebrity- und Call-Out-Culture in Kombination mit Stanning scheinbar unweigerlich entwickelt. Lyrics wie: „And I just quit my job/ I’m gonna find new drive/ Damn they work me so damn hard“ wurden als echte Aufforderung verstanden, den seelenzerstörenden Job an den Nagel zu hängen. Viele empörten sich darüber, dass eine Superreiche wie Beyoncé darüber sang, unter einem 9-to-5-Job zu leiden. Manche erinnerten im selben Zug auch an vergangene Skandale, wie bspw. die Tatsache, dass Beyoncé und Jay Z für ihre Oscar-Aftershow-Party einen Veranstaltungsort nutzen, in dem die Beschäftigten streikten. Eins ist klar, weder sie noch ihr Milliardär-Ehemann geben besonders gute Klassenkämpfer*innen ab. Doch ist so eine Art der Kritik überhaupt sinnvoll?

Natürlich ist „Break My Soul“ keine radikale Working-Class-Hymne. Davon abgesehen, dass ein Song natürlich ein lyrisches Ich haben kann, das mit dem Megastar Beyoncé nichts zu tun hat, gibt auch ihre Persona wenig her, um eine so überzogene Erwartungshaltung zu rechtfertigen. Es stimmt, auf einer Ebene gibt sich Beyoncé politisch, tritt im Black-Panther-Look beim Superbowl auf, bezieht sich auf Feminismus – bei näherem Hinsehen ist aber all das stets vage, auf individuelles *empowerment* bezogen, schlicht neoliberal. Nichts daran ist revolutionär – und sollte es auch nicht sein. Diese Mühe müssen wir uns schon selbst machen. Aus der Empörung über die Fehlritte von Figuren wie Beyoncé spricht oft nicht mehr als die billige Enttäuschung darüber, dass das scheinbare revolutionäre Subjekt nicht den eigenen Vorstellungen vom allumfassend kritischen Handeln entspricht. Diese Enttäuschung zeigt sich besonders dann, wenn es sich um berühmte Schwarze Menschen oder Menschen of Color handelt, und noch einmal deutlicher bei Schwarzen Frauen. Aus linker Pers-

pektive sollte man jedoch sogar froh sein, wenn sich politische Analyse und *stardom* nicht überschneiden. Inhaltsleere und größtmögliche Projektionsfläche sind Teil des Celebrity-Deals, auch bei Beyoncé. Zum Glück! Gruselig wird es nämlich genau dann, wenn politische Inhalte vergöttert werden, wenn emanzipatorische Potenziale vom Markt abgeschöpft und Theoretiker*innen zu Popstars werden.

Eine Celebrity von Beyoncé's Kaliber ist absolut untrennbar mit dem System verbunden, das sie hervorgebracht hat. Das macht sie nicht über jede Kritik erhaben, aber bringt die Dinge wieder in Relation. So lassen sich dann auch Widerstände besser aushalten: Beyoncé zollt House-Pionier*innen und Underground-Größen Tribut – und wiederholt dennoch ähnliche Fehler. Genauso wie weiße DJs und Produzent*innen die Schwarzen Ursprünge elektronischer Tanzmusik überschatteten, so werden FLINTA seit jeher um ihr Musik-Biz-Tortenstück gebracht. Dass Beyoncé auf *Renaissance* also mit einer Legende wie Grace Jones oder mit Schwarzen trans Künstlerinnen wie Honey Dijon oder Ts Madison kollaboriert, ist toll, dass schräge Lizenzrechte aber dazu führen, dass Robin S. oder Kelis ohne Credit gesampelt werden, zeigt, wie hartnäckig sich strukturelle Ausbeutung in der Musikindustrie fortsetzt.

Eine Handreichung zum Klassenkampf kann man von Beyoncé nicht erwarten. Aber was dann? Vielleicht kann man sich, wenn eh alles schon marktförmig ist, und Protest ohnehin schon lange vereinnahmt, auch einfach daran erfreuen, was Musik am besten kann: Gefühle und so. Und zwar auch die ganz privaten, die dann paradoxerweise zu öffentlichen werden. Und wo ginge das besser als beim Tanzen? Als treues Fangirl nehme ich Beyoncé's Aufforderung ernst: „Release the wiggle!“ Genau wie auch sonst in meinem Fantum spüre ich dabei diesen Sweetspot zwischen dem, was mich individuell berührt, und dem, was mich mit den Gefühlswelten anderer, auch anderer Kollektive, verbindet. Es berührt mich, dass Beyoncé dieses Album ihrem an AIDS verstorbenen Uncle Johnny widmet, sowie all den Pionier*innen und „gefallenen Engeln“, deren Beiträge zu dieser Musikkultur zu lange übersehen wurden. *Lemonade* war ein Trauma-Trost-Album, es ging um die sprichwörtliche Limonade, die man aus den Zitronen des Lebens macht. *Renaissance* verlagert dieses Grundmotiv Schwarzer Ästhetiken auf den Dancefloor, wo insbesondere queere Communitys Räume schafften – und schaffen –, in denen sie unangefochten „fabulous“ sein dürfen. Und obwohl auch dort unter jedem euphorischen Classic-House-Pianoriff eine Bluesnote schlummert, soll es für diesen einen Moment nicht darum gehen.

II. Girl Fictions

Queering Girls

Mädchen*fantasien von und in Coming-of-Age-Serien

Christine Lötscher

The Power, die TV-Serie, die den Untergang des Patriarchats ein halbes Jahrzehnt nach dem Beginn der #MeToo-Bewegung am kompromisslosesten herbeifantasiert, verdichtet die vorrevolutionären Geschlechterverhältnisse in einem dystopischen Bild. Die Kamera zeigt eine Highschool-Turnhalle aus der Vogelperspektive, oder genauer, aus einer alles kontrollierenden Drohnenperspektive.¹ Zu sehen sind geometrisch angeordnete Kabinen aus Plastikfolien, in der jeweils ein Mädchen* sitzt, die Hände in Gummihandschuhe verpackt und gefesselt. Diese Turnhalle einer Highschool in Seattle scheint ihr – zumindest in Coming-of-Age-Serien immer schon latentes – Potential, als Gefängnis genutzt zu werden, verwirklicht zu haben. Das Spielfeld, das eigentlich den Wild Kodiaks und ihren Cheerleaderinnen gehört, wird in *The Power* (Naomi Alderman u. a., USA 2023) zum Schauplatz einer autoritären Machtdemonstration der patriarchalen Institution Schule. Die Einstellung – sie ist in der dritten Episode zu finden – ist leicht als Anspielung auf Foucaults Panoptikum zu erkennen und macht Aspekte der strukturellen Gewalt, die den Schulalltag prägen, im Arrangement der Mädchenkörper im Raum sichtbar (Abb. 1). Die gefesselten Teenager, so suggeriert der Blick von oben, drohen gleich vom brüllenden Bärenkopf verschlungen zu werden, der als Maskottchen der Wild Kodiaks den Hallenboden schmückt und, wenig subtil, auf die Kraft der muskulären Maskulinität verweist, die in der Turnhalle entfesselt wird. Die Schule, die innerhalb von Minuten genügend Sicherheitspersonal aufbieten kann, um die Hälfte der Schüler*innen in improvisierten Zellen zu isolieren, erweist sich als Gefängnis, und das Spielfeld der heimischen Football-Mannschaft wird als Affirmationsraum einer binären, heteronormativen Geschlechterordnung entlarvt.

Beides ist nicht neu. *The Power* nimmt mit dieser Inszenierung Bezug auf einen Topos US-amerikanischer Coming-of-Age-Erzählungen, der spätestens seit der #MeToo-Bewegung, die ‚toxische Männlichkeit‘ der sportlich und erotisch erfolgreichen, gleichzeitig aber sexuell übergriffigen und mobbenden sogenannten *jocks* sowie die Komplizenschaft der Institutionen mit den Tätern anprangert.²

1 Alderman u. a. 2023, 1/3, *A New Organ*, 23:46.

2 Eine radikale Abrechnung mit den *jocks* und den Institutionen, die sie protegieren, findet sich in der Serie *13 Reasons Why* (2017–2020). Vgl. dazu Wilz 2020 und Lötscher 2019. Gleichzeitig lässt sich in Teenie-Serien auch eine Gegentendenz beobachten, in der



Abb. 1: Die Highschool-Turnhalle als Panoptikum. *The Power*. 1/03, *A New Organ*, 23:46.

The Power dreht die Machtverhältnisse im Verlauf der ersten Staffel um und entwirft ein Szenario, in dem adoleszente Mädchen*³ ‚toxisch‘ werden – und zwar als Mädchen gelesene beziehungsweise performende junge Menschen aller Länder und aller Klassen. Mit ihren elektrisierten Händen werden sie zunächst als Gefahr für „the safety of all our staff and students“⁴ und bald schon als Gefahr für die globale Ordnung erkannt. Die Symbolik der gefesselten, weil mit Superkräften ausgestatteten, Hände verweist überdeutlich darauf, dass in der Serie weibliche Handlungsmacht verhandelt wird. Die revolutionäre Energie kommt sozusagen von unten, von jungen Frauen*, die explizit als divers markiert sind (auch nonbinäre und intersexuelle Jugendliche gehören dazu) und greift erst dann auf die einflussreichen weißen Top Girls über, die immer schon von der bestehenden *gender meritocracy*⁵ profitiert hatten. Für Angela McRobbie ist der damit verbundene Mythos von Mobilität und Chancen verantwort-

Sportler*innenstereotype hinterfragt werden, in den meisten Fällen über ein Queering der Figuren. Das prominenteste Beispiel ist der bisexuelle Rugbystar Nick in der Serie *Heartstopper* (Alice Oseman, UK 2022–), aber auch *Sex Education* (Laurie Nunn, UK 2019–) fächert ein differenziertes Spektrum an Männlichkeiten auf.

3 Mädchen* verwende ich im Sinne von Angela McRobbie und ihrer Auseinandersetzung mit Weiblichkeit und Popkultur: „In a vaguely Butlerian gesture, I understand femininity as a series of historically embedded and institutionally endorsed crafting processes, which take shape and are realized in a wide range of textual and visual practices“ (McRobbie 2020, 1).

4 *The Power*, 1/3, *A New Organ*, 07:46.

5 McRobbie 2020, 2.

lich dafür, dass sich das Konzept der *competitive femininity* gegen auf Solidarität ausgerichtete Formen des Feminismus durchgesetzt hat.⁶

Was konkret geschieht, ist folgendes: In der Serie, die auf Naomi Aldermans feministischem Science-Fiction-Roman von 2016 basiert, wächst den adoleszenten Mädchen* durch eine Mutation ein neues Organ im Bereich des Schlüsselbeins, das sie buchstäblich elektrisiert. Sie können Stromschläge austeilen wie Zitteraale und sind Männern nun körperlich überlegen. Was das bedeutet, wird genüsslich durchdekliniert. Die Reaktionen von an Jordan-Peterson-Anhänger und Incel-Communities erinnernden Maskulinisten werden zunächst satirisch ausgekostet; gegen Ende der Staffel entwickelt sich der Geschlechterkampf zu einem Krieg. Eine Lösung für die Probleme einer heteronormativ-binär geprägten Gesellschaft bringt die Revolution aber nicht, denn das feministische Konzept, das Roman und Serie zugrunde liegt, steht dem Machtwechsel offensichtlich skeptisch gegenüber. Auch Frauen* und Menschen, die nonbinär, inter und trans sind, ist in *The Power* weder Rache, Machtmissbrauch noch Terror fremd.⁷ Die Revolution der Mädchen* muss unter diesen Voraussetzungen konsequenterweise eskalieren und in einer Gewaltorgie enden. Die Serie verwirft insofern die Vorstellung einer essentialistischen Differenz zwischen den Geschlechtern; das Problem ist vielmehr das binäre System. Es bleibt intakt, egal, ob Frauen* oder Männer* an der Macht sind. Insofern verweist der Machtkampf darauf, dass die Geschlechterordnung als relational und performativ zu verstehen ist, denn es sind die patriarchalen Machtverhältnisse, die Geschlecht überhaupt hervorbringen. Die Mutation ist als Reaktion auf Ungleichheit zu verstehen.

Ähnlich radikal wie die buchstäblich ‚empowered‘ Mädchen* in *The Power* reagiert die Protagonistin Dre in der Horrorserie *Swarm* (Donald Glover, Janine Nabers, USA 2023–) auf die strukturelle Gewalt, die sie als junge schwarze Frau in einem in schrillen Farben inszenierten ‚neoliberalen‘ Setting im Bereich von Medien und Unterhaltungsindustrie erfährt. Auch sie dreht die Machtverhältnisse um, allerdings auf höchst idiosynkratische Weise. Dre macht sich als Rachegöttin auf, jeden und jede zu ermorden, der oder die es wagt, ihr Idol, die R&B-Sängerin Ni’Jah (unschwer als Beyoncé-Double erkennbar) zu kritisieren. Ähnlich wie bei den elektrisierten Mädchen in *The Power* ist auch Dre Teil eines Phänomens, das sie selbst weder fassen noch kontrollieren kann. In ihrer Eigenschaft als obsessiver Fan ist sie Teil einer Community, die sich als Bienenschwarm bezeichnet, wobei sich die Metapher selbstständig macht. Bevor sie ihre Morde begeht, wird Dre vom anschwellenden Summen eines Bienenschwarms überwältigt und getrieben. Weibliche Gewalt wird weder in heroischer Vereinzelung noch unter den Vorzeichen eines freien Willens ausgeübt, vielmehr scheint – verstörenderweise – ‚die Natur‘ in der Form weiblicher Körper zurückzuschlagen.

Beide Serien verhandeln Fragen rund um weibliche Macht und weibliches Gewaltpotential als ‚natürliche‘, zugleich aber auch destruktive Reaktion auf die Ver-

6 Vgl. McRobbie 2008.

7 Vgl. Alderman 2016.

hältnisse. Damit, so meine These, rütteln sie nicht nur an patriarchalen Strukturen, sondern ebenso heftig am neoliberalen Ideal des ‚starken Mädchens‘, das ‚resilient‘ seine ‚Handlungsmacht‘ nutzt, anstatt sich über patriarchale Strukturen zu beklagen.⁸ Die karnevalesk-blutrünstige Radikalität von *The Power* und *Swarm* ist zumindest teilweise den jeweiligen Genres und ihren Bildsprachen – auf der einen Seite Science Fiction und Dystopie, auf der anderen Seite Horror – geschuldet, und doch stehen beide Serien für eine Tendenz, die in populären Medien allgemein zu beobachten ist: Das adoleszente ‚Mädchen*‘ beziehungsweise ‚Girl‘ (es handelt sich um ein Phänomen der globalisierten westlichen Populärkultur) ist in den letzten Jahren zu einer kulturellen Figur geworden, in der kollektive Fantasien rund um das Leiden an der Welt und den Aufbruch in eine andere Zukunft verwoben sind. Damit nehme ich einen Köder auf, den Anja Schwanhäußer und Moritz Ege in ihrem Einführungsbeitrag zu diesem Band ausgeworfen haben:

Mädchen* und vielleicht auch andere Wesen können dann überzeugt oder selbstironisch mädchenhaft sein, zweifelnd oder auch überaffirmativ. Das bedeutet nicht, dass Aneignungen von Mädchenhaftigkeit per se spielerisch, unernst, inauthentisch oder schmerzlos wären, ganz im Gegenteil. Vielleicht ist die so verstandene Mädchenhaftigkeit auch ein Raum, um eine andere, vielleicht bessere, auf jeden Fall glitzerndere Welt zu kreieren, wie flüchtig auch immer, und auch um eine Kritik an dominanten, kurz gesagt patriarchalen Lebensweisen und Rationalitäten auszuagieren. Dann wäre Mädchenhaftigkeit auch so etwas wie eine epistemische Figur, sie stünde für eine andere Art von Wissen, für ein anderes Weltverhältnis sogar.⁹

Eine besondere, oxymoronartige Schlagseite bekommt das Mädchen* in Coming-of-Age-Serien aus den letzten Jahren durch widersprüchliche Projektionen. Einerseits hat das Mädchen* als Pathosfigur im doppelten Sinne, als Opfer und als Leidende, die wiederum zur Täterin wird, die melodramatische Heroine abgelöst, wie sich die Modalitäten des Melodramas, insbesondere das ausweglose Verzweifeln an der Welt, in den letzten Jahrzehnten ins Coming-of-Age verschoben haben.¹⁰ Andererseits sind es wiederum Mädchen*figuren, denen zugemutet wird, beherzt und passioniert anzutreten, um die Welt zu retten.¹¹

8 Vgl. McRobbie 2020 sowie Kalbermatten 2020.

9 Vgl. den Beitrag von Anja Schwanhäußer und Moritz Ege in diesem Band.

10 Vgl. Lötcher 2019.

11 Verschärft wird dieser Aspekt dadurch, dass das Genre ein Crossover-Publikum aus Jugendlichen und Erwachsenen anspricht und damit immer auch die Sittenwächter*innen auf den Plan ruft, die von Medien für Jugendliche pädagogisch wertvolle, optimistische und aufbauende Botschaften erwarten. Die Reaktion von Elternvereinigungen und Pädagog*innen auf Serien wie *Euphoria* (Sam Levinson, USA 2019–), die von einer Jugend erzählen, die ganz von Sex, Drogen, Gewalt und Social Media dominiert ist und mit ihrem Tempo und ihrer Nervosität weder den Figuren noch dem Publikum Raum zum Atemholen lässt, ist deshalb so massiv, weil Coming-of-Age als Jugendgenre gilt, das sich an andere Regeln zu halten hat als Kunst und Unterhaltung für Erwachsene; gewöhnlich sind

In Coming-of-Age-Serien wird diese Ambiguität als Verstörung inszeniert, oder, genauer und positiver konnotiert, als *bewilderment*, um einen Begriff von Jack Halberstam zu verwenden.¹² Dieses *bewilderment* – Verunsicherung, Verwirrung, Verwunderung – lässt sich mit einem Anliegen der Girl Studies verbinden: Unter dem Titel *Queering Girlhood* betont Barbara Jane Brickman die Notwendigkeit, Mädchenhaftigkeit als immer schon queer zu begreifen, beziehungsweise Mädchen neu als queere Kategorie zu etablieren.¹³ Damit greift sie eine Tendenz auf, die in den Girl Studies angelegt ist, etwa in Catherine Driscolls Klassiker *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory* (2002). Mit *Girls*, schreibt Driscoll, werde keine spezifische Altersgruppe bezeichnet, sondern eine „idea of mobility preceding the fixity of womanhood and implying an unfinished process of personal development“¹⁴. Diese wilde, queere Form von Mädchenhaftigkeit lässt sich in der Literatur bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen.

Transformationen

Wie sehr Mädchen*Figuren nach wie vor als Projektionsflächen für Fantasien von einer besseren Welt herhalten müssen, wird von einer der meistdiskutierten Coming-of-Age-Serien der letzten Jahre systematisch entlarvt. *Euphoria* (Sam Levinson, USA 2019–) tut alles, um die ästhetisierten Sex-, Drogen- und Gewaltexzesse der jugendlichen Figuren auf keinen Fall als realistisch erscheinen zu lassen, trotzdem sind Kritiker*innen schwer davon abzubringen, sie in erster Linie an einer behaupteten Realität jugendlicher Lebenswelten und zweitens an ihrem Potential zur moralischen Erbauung eines vulnerablen jungen Publikums zu messen.¹⁵ Dabei lässt die Serie bereits in ihrer narrativen Rahmung ein unübersehbares Signal aufleuchten: Erzählt wird alles, was das Publikum zu sehen bekommt, im Voice-Over-Verfahren von Rue, der 17jährigen Protagonistin.¹⁶ Sie bezeichnet sich selbst als „not always the most reliable narrator“.¹⁷ Damit ist mehr gemeint als die Bezugnahme auf eine narratologische Tradition, die Erzählen und Erfinden auf der Metaebene reflektiert. Vielmehr befindet sich Rues Körper durch die Erfahrungen, die sie mit ihrer queeren Sexualität im Prozess des Er-

die Protagonist*innen mit der Suche nach der eigenen Identität und den gesellschaftlichen Widerständen befasst, repräsentiert durch Familie, Bildungsinstitutionen und manchmal auch Arbeitgeber*innen.

12 Halberstam 2020, 32.

13 Barbara Jane Brickman schlägt vor, „[to] re-cast girlhood itself as defined and redefined by the queerness and queer girls who have been, [...] ,right here, in front of us‘ all along“ (Girlhood Studies 12, 2019/1, 4).

14 Driscoll 2002, 47.

15 Es gibt zahlreiche Kritiken mit dieser Stossrichtung, auch von Influencer*innen, die keine expliziten pädagogischen Anliegen haben. Exemplarisch zu nennen wäre für den deutschsprachigen Raum der Podcast *Feuer und Brot*, <https://feuerundbrot.de/folgen/euphoria>.

16 Edholm 2022, 6.

17 Levinson 2019, 1/01, 04:21.

wachsenwerdens, aber auch mit ihrer Drogenabhängigkeit macht, in einer ständigen Transformation. Ihre Perspektive lässt sich insofern weniger mit Genette als eher mit Paul B. Preciado fassen, der in seinem monumentalen Essay betont, dass wir nicht einfach nur Zeugen dessen seien, was geschieht, sondern die Körper, durch die der Wandel kommt und sich einstellt: „Nous ne sommes pas de simples témoins de ce qui se passe. Nous sommes les corps à travers lesquels la mutation arrive et s’installe.“¹⁸

Die Achterbahn der Gefühle, die seit Goethes Werther zur Verfasstheit fiktionaler Adoleszenter gehört und die Benedict Wells erst kürzlich in seinem nostalgischen, in den 1980er Jahren angesiedelten Meta-Coming-of-Age-Roman *Hard Land* (2021) ‚Euphancholie‘ genannt hat, weitet sich in aktuellen Coming-of-Age-Serien von einer entwicklungspsychologischen Übergangsphase zu einer kollektiven politischen Standortbestimmung aus.¹⁹ Nur sind es hier nicht in erster Linie die Figuren, die sich in einer euphancholischen Phase befinden, vielmehr wird die widersprüchliche Verfassung als Projektion der Erwachsenen auf Jugend und Jugendliche erkennbar, und zwar vornehmlich in der Figuration des Mädchens*.

Mädchen*fantasiën

Die Figur des ‚starken Mädchens‘ ist längst zum Klischee geworden, das, so die feministische Kritik, unter Umständen gar die patriarchale Ordnung affirmieren kann.²⁰ Ähnlich verhält es sich mit der allgegenwärtigen Rede von *agency*, *empowerment* und Resilienz, sowie der Ambivalenz, die mit den Spielarten mädchenhafter Handlungsmacht verbunden ist. *The Power* greift die Problematik auf, die mit der Idee eines revolutionären Machtwechsels verbunden ist; durch die Umdrehung der Machtverhältnisse wird das binäre System letztlich affirmiert. Der Fokus auf Mädchen als Opfer, die zu Täterinnen werden, um sich an all den Männern zu rächen, die physische, sexuelle, psychische und strukturelle Gewalt ausüben beziehungsweise daran beteiligt sind, trägt außerdem nicht zu einer Wahrnehmung der Kategorie ‚Mädchen‘ als divers bei. Obwohl die Serie durchaus eine Sensibilität für Mehrfachdiskriminierungen an den Tag legt, bleibt die intersektionale Perspektive am Ende eher an der Oberfläche. Denn in der Diegese kommt es nicht darauf an, ob ein Mädchen in Seattle als Tochter einer weißen Bürgermeisterin und eines Latino-Vaters, in London als weiße, jüdische

18 Preciado 2022, 38.

19 Vgl. dazu vor allem Gansel, *Adoleszenz als Moratorium*. Bei Wells führt der autodiegetische Erzähler Sam mit Kirstie, dem Mädchen, in das er, wie alle Jungs, verliebt ist, ein tiefsinniges Gespräch über das Achterbahngefühl der Jugend: „Es sollte echt ein Wort für dieses Gefühl geben“, sagte sie. „So was wie Euphancholie. Einerseits zerreißt’s dich vor Glück, gleichzeitig bist du schwermütig, weil du weißt, dass du was verlierst oder dieser Augenblick mal vorbei sein wird. Dass alles mal vorbei sein wird. [...] Na ja, vermutlich ist die ganze scheiss Jugend Euphancholie“ (Wells 2021, 99). Bei Wells ist der Begriff allerdings psychologisch gemeint; die politische Dimension spielt nur indirekt eine Rolle.

20 Vgl. McRobbie 2020.

Tochter eines Gangsters, im Süden der USA als schwarzes Waisenkind oder in Nigeria als Angehörige der Oberschicht aufwächst – Grund zur Wut haben alle gleichermaßen, weil sie Frauen, und, schlimmer noch, Mädchen sind. Auch wenn intersektionale Aspekte in der alten intradiegetischen patriarchalen Ordnung durchaus eine Rolle spielten – physische Gewalt ist unter Gangstern und bei evangelikalen Pflegevätern in den US-Südstaaten die Regel, während sich die Diskriminierung von Mädchen in bürgerlichen Milieus subtiler gestaltet – scheint der Schmerz und die angestaute Aggression überall gleich zu sein.

Im Zusammenhang mit den Diagnosen zum neoliberalen Postfeminismus, die Angela McRobbie oder Rosalind Gill stellen, erscheint das Vorgehen der genannten Serien aber nur konsequent. Denn Konzepte wie *empowerment*, *girl power* und *agency* lassen sich durchaus als Ausdruck eines postfeministischen Backlash kritisieren, der Handlungsmacht von Mädchen und Frauen immer mehr auf individuelle, aber vorbildhafte, mit dem Markt ankurbelndem Konsum verbundene Leistung im neoliberalen Regime reduziert. McRobbie spricht von einer postfeministischen Maskerade, in der Mädchen und Frauen in neoliberalen Gesellschaften die männlichen Qualitäten der phallischen Macht mit dem erneuten Druck einer hypersexualisierten visuellen Darstellung und Aufführung normativer Weiblichkeit in Einklang bringen sollen:²¹ „Femininity, as it is created in the imaginations of the cultural intermediaries of the consumer culture, as well as by various professionals and administrators of the state, is put to use as a mechanism for producing a whole world of distinctions and ‚society of inequality“.²² Gill arbeitet heraus, wie eine „technology of sexiness“ – eine bestimmte Art sexuellen Wissens und Handelns – Kategorien wie Unschuld und Tugendhaftigkeit als Ware ersetzt habe, die Mädchen auf dem heterosexuellen Marktplatz anzubieten haben.²³ Vor diesem Hintergrund lassen sich aktuelle Coming-of-Age-Serien als Versuche lesen, dies zwar zu inszenieren, dem Regime aber auch etwas entgegenzusetzen und Mädchenhaftigkeit als eine widerständige Figuration zu inszenieren.

Passionen

Figuren, die sich als Mädchen verstehen und/oder weiblich gelesen werden, leiden in Coming-of-Age-Serien der letzten Jahre tatsächlich sehr viel. Wenn es einen Affekt gibt, der das Lebensgefühl weiblicher Jugendlicher über alle einschlägigen populären Genres hinweg verbindet – Science, Climate oder Future Fiction, Teenie-Komödien, Teenage Horror –, so ist es die Wut; sie erscheint als quasi automatische, ‚natürliche‘ Reaktion auf die Verhältnisse. Die Coming-of-Age-Serien, um die es in diesem Beitrag geht, stellen, anders als der traditionelle Coming-of-Age-Roman in der Tradition von J. D. Salingers *The Catcher in the Rye* (1951), nicht den männlichen Protagonisten ins Zentrum, sondern eine Gruppe von Jugendlichen, an der gesellschaftliche Diver-

21 Vgl. McRobbie 2008.

22 McRobbie 2020, 1.

23 Gill 2007, 72.

sität auf der Höhe der Diskussionen um Intersektionalität und Auflösung der Geschlechterbinarität inszeniert werden kann. Das Konzept Diversität, wie ich zeigen möchte, wird auch zum Strukturprinzip bestimmter Serien, und zwar insofern, als die Vielfalt der Figuren und ihrer Lebensrealitäten mit der seriellen Struktur verkoppelt werden. *Euphoria* verzichtet zwar nicht auf eine Figur im Zentrum der Erzählung, bei der alle Fäden zusammenlaufen. Doch jede Episode legt ihren Fokus auf eine andere Figur und deren Lebenswelt, die den anderen Figuren oft nicht zugänglich ist – sei es aus Scham über die Armut oder die als peinlich empfundenen Regeln der Familie. Auch wenn ‚Trauma‘ als psychologische Erklärung im populären Erzählen Konjunktur hat, fungiert als zentrales Erklärungsmuster die politische und sozioökonomische Situation, in der die Jugendlichen aufwachsen.²⁴ Das Masternarrativ bezieht sich, kurz gesagt, auf soziale Missstände und strukturelle Gewalt.

Die Kritik an einer von ökonomischem Druck von komplexen Verflechtungen geprägten Welt, die wenig Raum für individuelle Entfaltung lässt, äußert sich ganz im Rahmen der Genrekonventionen von Coming of Age, die durch die Inszenierung von Smartphones und Social Media als erweiterten Körperteilen der jugendlichen Figuren auf der Metaebene reflektiert wird. Die Jugendlichen agieren ihre Wut und ihre Ängste auf überraschend stereotype Weise aus, wobei vor allem in *Euphoria* klassische Genres durch konkrete Figuren aktualisiert werden: das Melodrama etwa durch die *Femme fatale*, verkörpert von Rues Kollegin Cassie. Gleichzeitig werden Rue und Jules, um deren Liebesgeschichte sich die Serie dreht, explizit weder als nonbinär oder trans noch als lesbisch kategorisiert; die Zuschreibungen überlässt die Serie den Zuschauer*innen. Die queere Mädchenhaftigkeit der beiden Protagonistinnen ist es aber gerade, die in der Serie einen avantgardistisch angehauchten Experimentierraum entstehen lässt, in Arrangements der Körper, die sich mit Sara Ahmed als queere Orientierungen im Raum beschreiben ließen.²⁵

Allerdings gelingt es Rue und Jules nicht, die Räume außerhalb ihrer eigenen Kinderzimmer zu verwandeln. Die Schule, die Partyräume, die dunklen Straßen in der Nacht erscheinen umso mehr als patriarchale Zonen, die zu betreten gefährlich ist. Umgeschrieben wird die Realität vor allem im – unzuverlässigen, meist von Drogen vernebelten – Kopf von Rue.

Growing Sideways

Euphoria strebt danach, den den Jugendlichen zugeschriebenen Rausch der absoluten Gegenwart zu inszenieren, wobei die Zeitlichkeit des seriellen Formats weniger die Gegenwart selbst ist, sondern die Sehnsucht danach, in eine andere Richtung als in die des Erwachsenwerdens zu wachsen. Also Dinge zu tun, die nichts bringen, weder Sinn noch Ziel haben, aber als audiovisuelle Realisierungen eines *growing sideways* gelesen werden können. Mit *growing sideways* meint Kathryn Bond Stockton widerständige

²⁴ Zum neueren politischen Paradigma in Coming-of-Age-Serien vgl. auch Lötcher 2022.

²⁵ Vgl. Ahmed 2006.

Variationen kindlichen Wachstums, die zentral sind für Konzepte von Kindheit und Jugend in Literatur und Film im 20. Jahrhundert.²⁶ Dabei gibt es für die Figuren der Serien kein Entkommen aus den familiären Verstrickungen, die häufig mit unausgesprochenen Konflikten, oft auch mit transgenerationellen Traumata, zu tun haben.

Das mädchenhaft Queere drückt sich in *Euphoria* in Arrangements oft liegender, ineinander verflochtener Körper aus; die Kamera bewegt sich fast frei im Raum und setzt der Ordnung der Erwachsenenwelt eine alternative Raum-Zeitlichkeit entgegen. Diese Ästhetik ist wild auf eine Weise, die nichts mit Natur, mit einer imaginierten Wildnis da draußen, zu tun hat. Vielmehr ist ‚Wildness‘, wie Halberstam argumentiert, ein Konzept, in dem sich Queerness, ein neomaterialistisches Verhältnis zu nicht-menschlichen Wesen und Dingen und ein alternatives politisches Imaginäres verbinden.²⁷ Er spricht von wilden Körpern, die durch die Geschichte flackern und sich immer wieder neu orientieren müssen: „[...] wild bodies plot a different course through history and appear only at the very edge of definition, flickering in and out of meaning and sense tending toward bewilderment. Bewilderment, furthermore, as a form of lostness and unknowing, is not a politically charged statement about being and knowing; it is simply the space rendered by the absence of meaning and direction.“²⁸

Euphoria geht das Projekt des *bewilderment* offensiv an. Im Mittelpunkt stehen die beiden zwar nicht exklusiv als lesbisch und trans kategorisierten, aber doch explizit als queer inszenierten Mädchen Rue und Jules mit ihrer komplizierten Liebesbeziehung. Weil Rue als Erzählerin der Serie fungiert, bekommen die Zuschauer*innen Zugang zu ihren queeren Mädchenfantasien. Während Jules, die trans ist, vielleicht am mädchenhaftesten von allen performt, übt sich Rue selbstironisch in männlich konnotierten Gesten und Körperhaltungen. In Rues Kopf arrangieren sich ihre queerromantischen Mädchenfantasien zu einem Videoclip während einer Sexszene mit Jules zu einer Miniserie in der Serie²⁹ (Abb. 2). Rue eignet sich ikonische Szenen aus populären Medien an und verwandelt sie. Frida Kahlos Selbstporträts werden mit Szenen aus *Titanic* oder *Brokeback Mountain* zusammengeschnitten. Dazu sing Townes Van Zandt *I'll be Here in the Morning*, einen Song, der von gegenläufigen Sehnsüchten erzählt, von der Unvereinbarkeit der Verlockung des Highways und der Nähe der Geliebten:

There's lots of things along the road I'd surely like to see
I'd like to lean into the wind and tell myself I'm free
But your softest whisper's louder than the highways call to me [...]³⁰

26 Vgl. Stockton 2009.

27 Halberstam 2020, 14.

28 Halberstam 2020, 32.

29 Levinson 2019, 2/04, 00:05–02:30.

30 Album *Townes Van Zandt*, 1969.



Abb. 2: Rues Assemblage von Mädchen*fantasien. Euphoria. 2/04, 00:05–02:30.

In Rues Mädchenfantasie verbindet sich der Song mit ihrer Sehnsucht danach, sich aus dem Staub zu machen, die sie aber nicht auf einen Roadtrip zieht, sondern immer tiefer in die Drogensucht hinein. Doch gerade in solchen Szenen gibt die Serie Rue eine Form von gestalterischer Handlungsmacht. Das populärkulturelle Palimpsest ihrer widerstrebenden Sehnsüchte verweist auf das unstillbare Begehren, das zwar zu den traditionellen Coming-of-Age-Motiven gehört, aber im Kontext queerer Mädchenhaftigkeit mit neuer Bedeutung aufgeladen wird. Denn es gibt für Rue und Jules weder eine vorgegebene Muttermatrix zum Hineinwachsen noch einen Hafen der Ehe, der angesteuert werden soll, und auch die Karriere als Top Girl ist keine Option. Die Verwirrung als ästhetisches und politisches Prinzip hingegen erlaubt es ihnen, ihre geteilte Wirklichkeit als Assemblage zu inszenieren, die sich hierarchischen und binären Strukturen entzieht und sie mit fluiden Mädchen*fantasien überschreibt. Was daraus werden könnte, bleibt allerdings offen. Junge Frauen werden in postfeminis-

tischen Medien, wie Manuela Kalbermatten in ihrer Studie über weibliche Figuren in der Future Fiction in Anschluss an McRobbie schreibt, „als Symbole der Exzellenz angerufen, um weibliche Kauf- und Arbeitskraft zu sichern, den Feminismus als politische Bewegung zu historisieren und neue Formen der Geschlechterungleichheit unter Narrativen weiblicher Selbstermächtigung und Wahlfreiheit zu verschleiern“.³¹ Was es vor diesem Hintergrund bedeuten könnte, erwachsen zu werden, bleibt in *Euphoria* im Dunkeln.

In der Rezeption der Serie ist vor allem von Gewalt und missbräuchlichem Sex, von Einsamkeit und abgrundtiefer Verzweiflung die Rede. Betrachtet man die Serie aber mit den Vorzeichen des *bewilderment*, hat sie trotz aller Düsternis etwas Verspieltes. Nicht unbedingt auf der Ebene des Performens von Gender, denn sobald sich die Figuren verlieben, egal ob homo- oder heterosexuell, wird es kompliziert. Betrachtet man *Euphoria* mit Fokus auf das mädchenhafte Queere als politisch-ästhetisches Prinzip, kommt doch eine andere Lesart ans Licht. Denn die dunkle, chaotische Welt wird von Mädchen entworfen. Dass Rue als Erzählerin die Fäden in der Hand hält, habe ich bereits erwähnt, doch in der zweiten Staffel wird ihre Geschichte noch einmal aus einer anderen Perspektive erzählt. Diesmal hat Lexi das Wort. Lexie ist Rues beste Freundin seit der Kindheit. Sie erscheint als das brave, kluge und strebsame Mädchen, das im Schatten ihrer extravaganteren Freundinnen und vor allem ihrer Schwester Cassie, der Femme fatale der Schule, steht. Doch in Lexis Kopf geht es umso wilder zu. Sie ist eine veritable Mädchen*fantasien-Maschine. Unbemerkt schreibt sie ein Theaterstück über ihre Familie und ihre Peergroup, das in den letzten Folgen der zweiten Staffel auf der Schulbühne zur Aufführung kommt – Regisseurin ist Lexi selbst. Stück und Inszenierung greifen die Machokultur an, indem sie die Helden der Schule als Karikaturen der Lächerlichkeit preisgeben.

Diese Perspektive auf Handlungsmacht und Widerstand von Mädchen findet sich auch in anderen Coming-of-Age-Serien, etwa in Laurie Nunns *Sex Education* (UK 2019–). Hier ist es Lily, die sich künstlerisch an der Wirklichkeit abarbeitet und entdeckt, dass sie, anders als sie immer dachte, kein Alien ist, sondern queer. Lexis und Lilys Entwicklung folgt dem Narrativ der Entfesselung – wenn auch nicht klassisch im Sinne einer Reifung zur Künstlerin, sondern darin, dass sie die institutionellen Räume, konkret die Mehrzweckräume ihrer Schulen, zu Bühnen für ihre Mädchen*fantasien machen. In diesen Mädchen*fantasien vermischt sich das rauschhafte Fabulieren mit einem kühlen kulturalistischen Blick. Lily, die in ihrer Freizeit erotische Alien-Comics zeichnet und selbst gern als Alien performt, inszeniert Romeo und Julia als Oper. Sie verlegt die Handlung aus Verona in ein intergalaktisches Setting, das unter anderem von penisförmigen Tentakeln bevölkert ist und sorgt damit für einen Skandal. Doch Lily ging es gar nicht darum, den Lehrkörper und große Teile der Elternschaft zu schockieren; vielmehr war die Inszenierung eine Gelegenheit, ihre Mädchenfantasien auf die Bühne zu bringen und die ganze Welt eine Aufführung lang unter Kontrolle zu haben.

31 Kalbermatten 2020, 609.



Abb. 3: Hegemoniale Männlichkeit als Lachnummer auf der Schulbühne. *Euphoria*. 2/07, 53:00.

Die Kamera zeigt uns Lily als Kapitänin des großen Bühnenraumschiffs, und zu Beginn läuft tatsächlich alles nach Plan. Mit der Zeit, und das scheint dazuzugehören, wenn sich Mädchenfantasien auf Schulbühnen realisieren, löst sich die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum mehr und mehr auf, durchaus in der Tradition Shakespeares, wenn man ans Stück im Stück in *Hamlet* denkt. Bereits in diesem kurzen Clip bewegt sich die Kamera zwischen Schauspieler*innen und Publikum hin und her und erzählt durch das Blickregime die Geschichten einzelner Figuren und ihrer Beziehungen zu anderen weiter.³² Die Aufführung ist der wilde Höhepunkt der Serie, denn Lilys Intervention trägt nicht etwa zu einer Entspannung an der Schule bei, sondern führt dazu, dass eine neue, zukunftsorientierte Schulleiterin das Zepter übernimmt. An die Stelle des patriarchalen Führungsstils tritt die Autorität des neoliberalen Top Girls, das versucht, die anarchische Energie populärer Medien bei den Schüler*innen zu unterbinden.

Die Szene aus Lexis Schultheater in *Euphoria* nimmt so deutlich Bezug auf Lilys Inszenierung, dass sie als eine Antwort darauf gelesen werden kann. Während Lilys Alien-Welt in einem verspielten Sinn queer ist, hat Lexi einen harten feministischen Zugriff auf das binäre Geschlechterregime. Ihre Inszenierung macht sich lustig über toxisch-männliches Auftrumpfen, über die *jocks*, die ihr homoerotisches Begehren im Gym ausleben, ohne sich dessen bewusst zu werden (Abb. 3). Lexi zelebriert die Selbstermächtigung der Regisseurin, indem sie die starken, mächtigen, männlichen Körper als Material für ihre Choreografie behandelt – zu Bonnie Tylers *Holding Out for a Hero* und den begeisterten Rufen des Publikums inszenieren sich die jungen Männer ironisch als Sexobjekte.³³

32 Nunn 2019–, hier 2020, 2/08, 47:13–48:18.

33 Levinson 2019–, hier 2022, 2/07, 50:17–53:25.

Lexi führt zwar nur Regie beim Schultheater, während die Mädchen* in *The Power* die ganze Welt unter ihre Kontrolle bringen, doch das Prinzip dieser Mädchen*fantasien ist dasselbe, nämlich die Umkehrung der Machtverhältnisse. Die Mädchen*fantasien, die Lexi in *Euphoria* und Lily in *Sex Education* inszenieren, äußern vor allem Kritik an patriarchalen Erzählungen. Sie haben dabei etwas Transgressives, weil sich die Mädchen*, die in der Hackordnung der Peergroup eher zu den Nerds oder den Braven gehören, nicht als Diven auf der Bühne präsentieren, sondern die Fäden hinter den Kulissen ziehen. Zum Transgressiven gehört auch die explizite Darstellung von Sexualität, die im sonstigen Schulalltag nicht diskursiv verhandelt wird. Damit unterlaufen die Serien Stereotypen von weiblichem Begehren, das nur in Abwesenheit expliziter Darstellung in Fahrt kommen könne. Folgt man Linda Williams' These, dass Sexualität am Bildschirm die Körper der Zuschauer*innen als „porous interface between the organism and the world“³⁴ bearbeiten und zu seiner sinnlichen Erfahrung beitragen, ließen sich die beiden Theaterszenen auch als Kommentare zum Verhältnis von Mädchenhaftigkeit und Medien deuten.

Coming-of-Age-Serien, die weibliche Entfesselung und Ermächtigung inszenieren, arbeiten sich, wie sich an atmosphärisch so unterschiedlichen Beispielen wie *The Power*, *Euphoria* und *Sex Education* zeigen lässt, letztlich immer an der binären Geschlechterordnung ab, auch wenn der Fokus auf queeren Mädchen* ein Versuch ist, genau diesem Schema zu entkommen. In *The Power* drehen sich die Machtverhältnisse einfach um, während die Mädchen* in *Euphoria* und *Sex Education* die Aktionen und Bewegungen von Männerkörpern auf der Bühne inszenieren. Lily und Lexi, aber auch Rue erscheinen als Künstler*innen, die ihren radikal eigenen Zugang zu mädchen*haften Erfahrungswelten gestalten. Lily und Lexi nutzen die Schulbühne, um Girl Power gleichzeitig in ihrer Selbstermächtigung zu zelebrieren, aber den sprichwörtlichen girliehaften Spass, den sie inszenieren, auch zu dekonstruieren. So gesehen kann man sagen, dass die beiden Theateraufführungen hegemoniale Männlichkeiten kritisieren, gleichzeitig aber auch McRobbies Diagnose teilen und die immanent phallische Struktur der kreativen Top-Girls-Kultur offenlegen. Ihre Interventionen bringen ein schönes Maß von Wildheit in die Ordnung. Doch in *Euphoria* zumindest gibt es in Rues Mädchen*fantasien eine Form der Fluidität und Verwilderung, die den Weg auf die Schulbühne noch nicht gefunden hat; ihr Medium ist die TV-Serie.

Literatur

- Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham/London 2006. <https://doi.org/10.1515/97808022388074>
- Alderman, Naomi: *The Power*. London 2016.
- Brickman, Barbara Jane: *Queering Girlhood*. In: *Girlhood Studies* 12, 2019/1, 4. <https://doi.org/10.3167/ghs.2019.120102>

34 Williams 2008, Pos. 663.

- Driscoll, Catherine: *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*. New York 2002.
- Edholm, Roger: „I’m not always the most reliable narrator“: On Character Voice-Over as a Rhetorical Resource in HBO’s *Euphoria*. In: *International Journal of TV Serial Narratives*, Vol. VIII, 2022/1, S. 5–16.
- Gill, Rosalind: Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility. In: *European Journal of Cultural Studies* 10, 2007/2, S. 1–23. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>
- Halberstam, Jack: *Wild Things. The Disorder of Desire*. Durham/London 2020. <https://doi.org/10.1215/9781478012627>
- Kalbermatten, Manuela: „The match that lights the fire“. *Gesellschaft und Geschlecht in Future-Fiction für Jugendliche*. Zürich 2020. <https://doi.org/10.33057/chronos.1573>
- Lötcher, Christine: Melodrama, Paranoia, Coming of Age. Genretheoretische Überlegungen zu Kinder- und Jugendmedien am Beispiel der Netflix-Serie *13 Reasons Why*. In: Dettmar, Ute/Roeder, Caroline/Tomkowiak, Ingrid (Hg.): *Schnittstellen der Kinder- und Jugendmedienforschung*. Stuttgart 2019, S. 101–117. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04850-9_7
- Lötcher, Christine: Coming of Age transclasse. Zur Netflix-Serie *Outer Banks*. In: dies./Roeder, Caroline (Hg.): *Das ganze Leben. Arbeit in Kindheit und Jugend erzählenden Texten*. Stuttgart 2022, S. 333–343. https://doi.org/10.1007/978-3-662-65409-5_21
- McRobbie, Angela: *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London 2008.
- McRobbie, Angela: *Feminism and the Politics of Resilience. Essays on Gender, Media and the End of Welfare*. Cambridge 2020.
- Preciado, Paul B.: *Dysphoria mundi*. Paris 2022.
- Stockton, Kathryn Bond: *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham 2009. <https://doi.org/10.1215/9780822390268>
- Wells, Benedict: *Hard Land*. Zürich 2021.
- Williams, Linda: *Screening Sex*. Durham 2008. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw2ct>
- Wiltz, Kelly: *Resisting Rape Culture through Pop Culture: Sex after #MeToo*. Lanham 2020.

TV-Serien

- Alderman, Naomi/Quintrell, Sarah/Tucker, Raelle: *The Power*. Amazon Prime. 1 Staffel à 9 Folgen, je ca. 55 Min. USA 2023–.
- Levinson, Sam: *Euphoria*. HBO. 2 Staffeln à 8 Folgen, je ca. 60 Min. USA 2019–.
- Nabers, Janine/Donald Glover: *Swarm*. Amazon Prime. 1 Staffel à 7 Folgen, je ca. 25 Min. USA 2023.
- Nunn, Laurie: *Sex Education*. Netflix. 3 Staffeln à 8 Folgen, je ca. 55 Min. UK 2019–.
- Yorckey, Brian: *13 Reasons Why*. Netflix. 4 Staffeln à 13 (1–3) bzw. 10 (4) Folgen, je ca. 60 Min. USA 2017–2020.

Podcast

- Feuer und Brot: #71 *Euphoria* – are the kids alright? 22.4.2022. Feuer und Brot. URL: <https://feuerundbrot.de/folgen/euphoria> [15.7.2023].

Girls und Panzer

Wie impotent ist Niedlichkeit?

Annekathrin Kohout

„Jungs und Panzerfahren? Das passt irgendwie nicht zusammen.“¹ So lautet ein Zitat aus der japanischen Anime-Serie *Girls und Panzer* von Tsutomu Mizushima, die seit dem Jahr 2012 in Japan, Europa und Nordamerika läuft. Zu dem Franchise gehören außerdem eine Manga-Serie, ein Kinofilm, eine Ausstellung und eine Kooperation mit dem extrem erfolgreichen Online-Multiplayer-Game *World of Tanks*. Der Film lief über ein Jahr in den japanischen Kinos und avancierte zum bis dato zweitfolgerichsten Anime-Kinofilm Japans.

Girls und Panzer spielt in einer fiktiven Welt, in der die militärische Schwerindustrie (aus Gründen, die nicht genannt werden) in den allgemeinen Zivilalltag eingebettet ist. Wie es das Zitat schon vermuten lässt, werden in dem Anime Schulmädchen in die männlich gelesene Domäne der Kriegstechnologie und -führung versetzt: In der Welt von *Girls und Panzer* gilt das sogenannte „Sensha-dō“, die Kunst des Panzerfahrens, nicht nur als irgendeine Kampfkunst, sondern als die höchste weibliche Disziplin, um aus Schulmädchen verantwortungs- und selbstbewusste junge Frauen zu machen. Dabei wird die Kunst des Panzerfahrens in tatsächlich existierende japanische Kunsthandwerke wie Kalligrafie oder Ikebana, dem Arrangieren von Blumen, eingereiht, wobei das Panzerfahren verständlicherweise als eine weniger feine, weniger filigrane, weniger zurückhaltende Tätigkeit wahrgenommen wird, sondern als kraftvoller, dominanter und direkter.

Die Hauptfigur der Serie ist Miho Nishizumi, die aus einer Familie mit langer Panzerfahrertradition stammt. Und da Miho mit dieser Tradition brechen möchte, wechselt sie an eine Schule, in der das Panzerfahren nicht unterrichtet wird. Kaum angekommen, wird sie dort allerdings prompt wieder eingeführt und Miho wegen ihres familiären Hintergrunds zur Teilnahme verpflichtet. Im Verlauf der Serie schafft sie es trotz aller persönlichen Widerstände, sich das Panzerfahren anzueignen und zusammen mit ihren Freundinnen mit den Traditionen zu brechen. Sie gestalten ihre Panzer individuell, indem sie diese etwa rot, gelb oder pink anstreichen – entgegen der normalerweise zur Tarnung grün gehaltenen Erscheinung.

Girls und Panzer ist in Bezug auf die darin präsentierten Mädchenfiguren einerseits ein typisches *Moe*-Anime, andererseits durch die Story eine Brechung, vielleicht

1 Mizushima 2012, Staffel 1, Folge 2.



Abb. 1: Still aus der Anime-Serie *Girls und Panzer*

sogar eine Kritik an diesem Format. Der japanische Kulturwissenschaftler Hiroki Azuma, der durch seine Arbeit zur sogenannten Otaku-Kultur, also der japanischen Nerd- oder Fankultur, auch im englischsprachigen Raum Bekanntheit erlangt hat, hat sich mit dem japanischen Ausdruck *Moe*, den man vielleicht mit ‚niedlich und deshalb liebenswürdig‘ übersetzen könnte, genauer befasst.² Eigentlich bezeichnet *Moe* ein bestimmtes Gefühl der Zuneigung, das man gegenüber Anime-Charakteren empfindet – aber es ist auch an eine spezifische Ästhetik beziehungsweise Gestaltung der Figuren geknüpft, die dieses Gefühl auslösen. Azuma nennt diverse Beispiele: etwa wenn bei den Figuren einzelne Strähnen vom Gesamthaar wie eine kleine Antenne abstehen, oder wenn ihre Haare zu kleinen Bällchen geformt sind (wie bei der Anime Figur Sailor Moon), oder ihre Wangen errötet sind, oder die Lichtpunkte in den großen Augen ganz leicht flimmern. All das ist *Moe*.³

Diese Merkmale und das davon ausgelöste *Moe* sind Teil der japanischen Niedlichkeitskultur – dem *Kawaii*. Allerdings ist man mit der damit beschriebenen spezifischen Wirkung von Niedlichkeit, die in der Emotionsforschung etwas unbeholfen auch „Cute-Emotion“⁴, „Cute-Affect“⁵, „Kawaii-Feeling“⁶ oder mit Verweis auf die

2 Azuma 2001, 39.

3 Ebd., 43.

4 Nittono et al. 2012.

5 Laohakangvalvit et al. 2016.

6 Nittono 2016.

englische Vokalisierung „Aww-Effect“⁷ oder „Aww-Factor“⁸ genannt wird, keinesfalls nur in Japan oder Ostasien vertraut.

Nun sind Miho und ihre Freundinnen also einerseits typische *Moe*-Charaktere, andererseits kann man in den Narrativen des Animes auch eine feministische Brechung erkennen, weil die Schulmädchen gerade nicht tun, was sie in anderen vergleichbaren Formaten machen, nämlich schüchtern sein, mit Jungs flirten, Kalligrafie oder Ikebana lernen – sondern eben Panzer fahren. Dieser Eindruck wird durch innerserielle Themensetzungen wie Depression oder sexuelle Belästigung verstärkt. In einer Szene fragt ein Schulmädchen in einem Onlineforum, wie man Panzer eigentlich startet und erhält dann eine Reihe sexistischer Kommentare wie „zieh dich erstmal aus“.⁹ Doch über die latente Präsenz durch die phallischen Panzer und Kanonen hinaus, spielen Jungs und Männer in der Serie keine Rolle und tauchen auch fast nicht auf. Schule, Panzerfahren und Freizeitaktivitäten finden also ausschließlich unter Mädchen statt und damit auch in einer Art Safe Space. Sie haben einen ‚Raum für sich allein‘¹⁰, leben nicht ‚vereinzelt unter Männern‘,¹¹ sondern sind ein konstitutives ‚Wir‘.

Der Kontrast – niedliche ‚Girls‘ auf der einen Seite und die männlich gelesene und phallisch dargestellte Domäne der Kriegstechnologie auf der anderen Seite – überrascht, ja befremdet sogar. Und das gilt nicht nur für diese Serie, sondern generell. Denn Mädchen oder Girls gelten als unschuldig, harmlos, nachgiebig, sanft – ja als ‚niedlich‘, und Niedlichkeit und Krieg passen nicht zusammen. Im Kriegerischen und seiner Ästhetik, die durch dunkle Farben, Camouflage und Härte gekennzeichnet ist, drückt sich performativ Entschiedenheit, Ernsthaftigkeit, Strenge und Angriffslust aus – und nicht, wie im Mädchenhaften, Verspieltheit, Unschuld, Gutgläubigkeit und Sensibilität. Vielmehr gilt das Niedliche gemeinhin als lieb, nett und lustig. Es appelliert an die Empathie der Betrachtenden und weckt Mitgefühl, ja sogar Beschützerinstinkte. Es gilt als etwas, das frei von Gier, Zynismus, Hass oder Gewaltbereitschaft ist. Beides in einem Bild vereint kann deshalb zu kognitiven Dissonanzen führen.

Ansätze einer Kulturgeschichte des Niedlichen

Lange Zeit waren ‚niedlich‘ oder auch ‚süß‘ keine relevanten ästhetischen Begriffe und wurden dementsprechend in der philosophischen Ästhetik oder in der Phänomenologie nur selten erwähnt, geschweige denn, dass ihnen – wie etwa dem Schönen, Erhabenen oder Hässlichen – ganze Abhandlungen gewidmet worden wären. Das gilt auch für die japanischen Begriffe *Moe* oder *Kawaii* oder das englische *cute*: Sie sind erst im Zuge der Auseinandersetzung mit der Konsumkultur in die Aufmerksamkeit der Kulturwissenschaften gerückt. Zuvor wurde das Niedliche neben dem „An-

7 Buckley 2016.

8 Dale 2017.

9 Mizushima 2012, Staffel 1, Folge 3.

10 Vgl. Woolf 1929.

11 Vgl. Beauvoir 1949.

genehmen, Reizenden, [...] Behaglichen, Gemütlichen¹² weitgehend unter Kitsch subsumiert – und diskreditiert. Viele der Aversionen gegenüber Kitsch haben sich dann auch auf die spätere Auseinandersetzung mit Niedlichkeit übertragen. In seiner *Phänomenologie des Kitsches* von 1971 fasst der Philosoph Ludwig Giesz die gängigen Charakteristika wie folgt zusammen: „Kitsch sei sentimental“, ein „unechtes Gefühl, nicht edel, überhaupt ein Diminutivgefühl (Nietzsches ‚Gefühlchen‘)“¹³. Als eine Voraussetzung für den Kitsch benennt er die „Bereitschaft und Fähigkeit, sich rühren zu lassen“¹⁴. Das heißt: Wer Kitsch mag, ist rührselig. Doch nicht nur das: Er wird „durch seine Rührung gerührt“; bei der Erfahrung von Kitsch gebe es immer auch einen „kitschigen Selbstgenuß“¹⁵. Hier spricht Giesz in Bezug auf den Kitsch etwas an, das auch oft mit dem Niedlichen assoziiert wird, nämlich ein gewisser Überschuss, eine Dekadenz, ja mehr noch die Fetischisierung oder sogar Perversion von ‚awwww‘-Erfahrungen und Gefühlen. Der Selbstgenuss beim Kitsch werde von den Rührseligen schließlich auch noch als „angeblich ‚objektive[s]‘ Gerührtsein um[ge]münzt“¹⁶. Solchen Formulierungen lässt sich leicht entnehmen, dass Kitsch im 20. Jahrhundert ein „Kampfbegriff in ästhetischen Debatten“ war¹⁷, mit dem man sich fortan kaum mehr ungezwungen und vorurteilslos auseinandersetzen konnte.

Seit den 1990er Jahren gab es dann vereinzelte Bestrebungen, sich mit Niedlichkeit als einer relevanten gegenwartsästhetischen Kategorie zu beschäftigen. Einige Positionen – insbesondere die von Lori Merish,¹⁸ Daniel Harris¹⁹ oder Sianne Ngai²⁰ – haben weltweit viel Resonanz gefunden und das akademische Sprechen und Nachdenken über Niedlichkeit beziehungsweise *cuteness* stark geprägt. In seinem Aufsatz „Cuteness“ von 1992 geht der Autor Daniel Harris mit dem Niedlichen vor allem als einer Konsumästhetik kritisch ins Gericht. Das Niedliche sei das Uneigentliche, etwas Äußerliches ohne Inhalt oder „Leben“ – „emptied of all internal life“.²¹ Ja, es seien lediglich „sentimental products of the modern sensibility“.²² Er wendet die klassischen Argumente der Konsumkritik auf die Ästhetik des Niedlichen an: *Cuteness* sei keine zeitlose, universelle Erscheinung von Reinheit, Instinkt oder Spontanität – sondern tue nur so und sei ohnehin immer nur temporär. Es sei schematisch – und nicht individuell, künstlich – und nicht natürlich. Niedlichkeit, schreibt Harris, „is not something we find in our children but something we do to them“²³. Das Niedliche sei

12 Giesz 1971, 7.

13 Ebd., 38.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Braungart 2002, 1.

18 Merish 1996.

19 Harris 2000 [1992].

20 Ngai 2012.

21 Harris 2000 [1992], 177.

22 Ebd.

23 Ebd., 179.

nicht nur eine manipulative Ästhetik, sondern mehr noch ein Mittel der aktiven Entmachtung – Niedlichkeit lasse Menschen oder Wesen dümmere und verletzlicher erscheinen, als sie eigentlich sind: „Cuteness disempowers his objects.“²⁴ Umgekehrt sei es ein Ausdruck von Narzissmus: Denn indem man andere klein und schwach macht, könne man sich selbst stark und mächtig fühlen. Jemanden niedlich zu machen, niedlich zu nennen, kommt also einer Infantilisierung gleich. Deshalb hat die vielzitierte Autorin Sianne Ngai nicht nur an die Kritik von Harris angeknüpft, sondern sogar von *cuteness* als einer Ästhetik der Machtlosigkeit gesprochen.²⁵

Sosehr das Niedliche als schwach und ohnmächtig galt, wurde und wird ihm aber auch schon immer eine gewisse Macht zugesprochen, und zwar die Macht, zu verführen. Schon bei Konrad Lorenz, der erstmals 1943 davon sprach, dass die äußerlichen Merkmale von Tierjungen und Kleinkindern ein sogenanntes „Kindchenschema“ aufweisen würden und damit niedlich seien, war das keinesfalls – wie oft angenommen wird – würdigend oder die Ergebnisse der Evolution anerkennend gemeint. Ganz im Gegenteil: Als Anhänger der Ideologie der Nationalsozialisten glaubte Lorenz an die Eugenik, die er durch die im Kindchenschema vorherrschende Niedlichkeit bedroht sah. Dass nicht nur Kinder, sondern auch Tierjungen als niedlich empfunden werden, sah Lorenz als eine Fehlentwicklung an, da diese Empfindung dazu führe, dass man sich nicht mehr auf die eigenen (als wertvoller angesehenen) Nachkommen konzentriere, sondern durch alles Mögliche andere Niedliche abgelenkt sei.²⁶

Blickt man in die deutsche Begriffsgeschichte von „niedlich“, wird deutlich, dass die Kritik an der Ästhetik des Niedlichen etymologisch bereits angelegt ist. Von ahd. *suozī* (aus dem 8. Jh.) stammend, schwankte die Bedeutung von ‚süß‘ schon im Mittelalter zwischen der christlichen Verwendung der Süße Gottes im Sinne einer nicht-metaphorischen Semantik der Gnade und der Süße des Teufels als verführerischer Weltsünde.²⁷ Auch im Englischen wurde *cute* von *acute* abgeleitet, das eine besonders clevere, aber auch hinterlistige Person bezeichnet.

Schließlich fiel die Abwertung des Begriffs ‚niedlich‘ mit der Wiederentdeckung des Erhabenen/Sublimen in der Philosophie der Neuzeit zusammen, wie Niels Penke begriffsgeschichtlich herausgearbeitet hat.²⁸ Wurde noch Anfang des 18. Jahrhunderts das Wort ‚niedlich‘ vor allem als Synonym zu ‚leckerhaftig‘ und auf Speisen bezogen gebraucht, etwa wenn es in Speranders *A la Mode-Lexikon* unter dem Lemma ‚Delicat‘ auftaucht,²⁹ hatte sich bereits wenige Jahrzehnte später das semantische Spektrum erweitert, und der Bezugnahme auf Speisen kam keine übergeordnete Bedeutung mehr zu. Unter dem Lemma ‚niedlich‘ war nun etwa in Adelungs *Grammatisch-kritischem Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* zu lesen: „Den Sinnen, besonders aber dem

24 Harris 2000 [1992], 179.

25 Ngai 2012.

26 Klopfer 1994, 296.

27 Ohly 1989.

28 Penke, 2022.

29 Sperander 1727, 185, zit. nach Penke 2022, 38.

Gesichte angenehm, da es dasjenige in sich begreift, was man sonst artig, zierlich, geputzt, vornehmlich aber nett nennet, eigentlich, demjenigen, was nett ist, ähnlich und gleich. Niedlich gekleidet gehen, reinlich und zierlich; nett. Das siehet niedlich aus. Ein niedlicher Hut. Ein niedliches Haus, ein niedlicher Garten. Kleine niedliche Sachen. Ein niedliches Mädchen, von angenehmer Gestalt. [...].³⁰ Hier fallen drei Zuschreibungen des Niedlichen zusammen, die als Trias bis in die Gegenwart fortbestehen: Kleinheit, Weiblichkeit und Objekthaftigkeit. Allerdings wird das Niedliche noch primär der visuellen Wahrnehmung zugeordnet und (aus heutiger Sicht überraschenderweise) nicht der haptischen. Man schaut es an, quetscht es aber (noch) nicht. Dass diese drei Charakteristika einer ‚niederen‘ Kultur zu eigen sind (wie später auch die Haptik), wird bei Wilhelm Traugott Krugs *Ästhetik* von 1810 deutlich. Er schreibt, dass das „Niedliche [...] nichts anders [ist] als das Schöne nach einem verjüngten Maaßstabe. Denn die Niedlichkeit fordert einerseits kleinere Formen und verträgt sich ebendarum andererseits auch mit einem niedern Grade der Schönheit“³¹. Das Niedliche ist das „Klein-Schöne“, dem es an der Kraft des Großen fehlt. Das setzt sich schließlich in der Kunstwissenschaft im „Schema Kitsch/Kunst“³² fort: „Wenn man aber so genau nicht sagen kann, was Kitsch sein soll, so kann man vielleicht sagen, was er nicht ist oder nicht sein soll: Kitsch ist nicht Kunst, Kitsch ist geradezu der Gegenbegriff zu Kunst.“³³

Dabei wird die Kleinheit des Niedlichen als „inferiore ‚weibliche‘ Qualität“ im Vergleich zur (männlichen) Größe des Erhabenen entworfen – eine semantische Konstruktion, an der „[ü]ber Jahrhunderte Männer [...] gearbeitet haben“³⁴ und in der sich die Vorstellung von der Frau als dem ‚schwachen‘ Geschlecht bestätigt. Als eine gegenüber dem Erhabenen minderwertige Ästhetik wird das Niedliche also zunehmend zur profanen Ästhetik von und für Frauen, die der hochkulturellen Erhabenheit (der Männer) gegenübersteht: „Ohne aber dem andern Geschlechte im Geringsten zu nahe zu treten, können wir mit Recht behaupten, daß diese Art von Geschmack sich am Besten für die Frauen schickt; und wenn diese sich über niedliche Gegenstände freuen, so freut sich gewiß jeder verständige Mann mit. Denn dieses Geschlecht ist ja vorzüglich bestimmt, für Alles Sinn zu haben, was schön und niedlich ist, weil eben dieses mit der Liebe zu den Kindern genau zusammenhängt“ schreibt Ernst Platner 1836 in seinen *Vorlesungen über Ästhetik*.³⁵ Frauen haben also eher als Männer – mit Ludwig Giesz gesprochen – die „Bereitschaft und Fähigkeit, sich rühren zu lassen.“³⁶

Niedlichkeit ist zudem etwas, auch das zeigt Penke begriffsgeschichtlich, an das man Besitzansprüche stellt, das aber auch „allgemeinen Zwängen und Nützlichkeits-

30 Adelung ²1793–1801, zit. nach Penke 2022, 39.

31 Krug 1810, 153, zit. nach Penke 2022, 42.

32 Giesz 1971, 7.

33 Braungart, 2002, 2.

34 Penke 2022, 44.

35 Platner 1836, 47, zit. nach Penke 2022.

36 Giesz 1971, 38.

erwägungen enthoben ist³⁷ und insofern dem entspricht, was im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert als Konsumismus kritisiert wird.

Cute Girls

Dieser Kurzschluss von Niedlichkeit als kleiner und daher ‚niederer‘ Kultur, Konsum und Weiblichkeit setzt sich schließlich in der Figur des Mädchens beziehungsweise Girls ebenso wie in der Kritik daran im 20. Jahrhundert fort, ja verstetigt und verfestigt sich. Man denke etwa an das „Süße Mädchel“ des Wiener Fin de Siècle, an Stars wie Shirley Temple, deren kindliche Unschuld stets mit einem Augenzwinkern auf Sexualität versehen wurde, wie auch an das „Girl“ – einschließlich all seiner Aneignungen in verschiedenen popfeministischen Positionen. Das hat schließlich Thomas Hecken in der Zuspitzung „Pop ist offensichtlich ein Mädchen“³⁸ deutlich gemacht. Bei den Beschreibungen des Girl verhalte es sich ganz wie bei der Charakterisierung des Pop:

Die Produkte der Popkultur seien oberflächlich und standardisiert, heißt es fast immer abfällig, ihre verführerischen Schlüsselreize zielten auf schnelle, körperlich spürbare Wirkungen. Bei Mädchen und jungen Frauen sieht es ganz ähnlich aus. Zwar unterscheiden sie sich nach Temperament, Ausbildung, Herkunft selbstverständlich tiefgreifend, dennoch kommt ihr Bild zumeist ohne individuelle Linien aus. Sobald sie nicht mehr auf ihre Rolle als gefühlssinnige, häusliche Person und werdende Mutter festgelegt werden, gelten sie gerne als leichtsinnig und amüsierwillig. Fallen die alten reaktionären Fesseln, stehen Mädchen unmittelbar als Verkörperung des populären Prinzips dar.³⁹

Zwar gab es immer wieder und auch von Intellektuellen die Bestrebung, Pop-, Konsum- und Massenkultur positiv zu bewerten, Hecken erinnert etwa an die 1920er Jahre, in denen „einige Intellektuelle und Schriftsteller [erstmalig] das Lob der Massenkultur und der Zerstreung“⁴⁰ anstimmten, was dem Girl aber nur scheinbar zugutekam. Einige Frauen wandten sich deshalb von dieser Rolle ab, mit dem Ziel, „beide[n] Seite[n] der patriarchalischen Medaille“⁴¹ zu entgehen: der Rolle als Jungfrau oder Ehefrau auf der einen und der der Hure auf der anderen Seite. Das sollte gelingen, so Hecken, „[i]ndem sie ihre Körper und Lüste versachlichen. Die Kleidung wird sportlicher, die Einstellung zur Liebe nüchterner: Die Aufmerksamkeit verlagert sich vom Dekolleté auf die Beine; gerade Schnitte umspielen zusätzlich Taille und Becken; die Kostümjacke steht dem Sakko an Strenge nur wenig nach; auch weibliche Frisuren (der ‚Bubikopf‘) nähern sich dem männlichen Vorbild“⁴². Aber: „Der kürzere

37 Penke 2022, 49.

38 Hecken 2006, 141.

39 Ebd.

40 Ebd., 142.

41 Ebd., 144.

42 Ebd.



Abb. 2:
Niedliche Katzen und Krieg: Foto eines SS-
Hauptsturmführers mit zwei kleinen Kätz-
chen aus den 1940er Jahren, veröffentlicht
auf dem Tumblr-Blog „Nazis with Cats“.
[https://www.tumblr.com/
syameimaru-blog/66563593003](https://www.tumblr.com/syameimaru-blog/66563593003)

Rock, die Zigarette, die Pagenfrisur führen schwerlich aus der Sphäre der Freizeit, der Unterhaltung, des Flirts hinaus.⁴³ Mit dem Begriff ‚Girl‘, der ein angloamerikanischer Ausdruck ist, waren derartige Bestrebungen allerdings an ein Ende gelangt: „Er weist auch deutlich auf die Verschränkung von neuer Frau, Unterhaltung, Sex und Standardisierung. Dies gilt von Beginn der Begriffsverwendung an. Bevor es den modernen Typ junger Frau bezeichnet, steht Girl nämlich ursprünglich für die Tänzerinnen der englischen und amerikanischen Revuen – Tiller-Girls, Ziegfeld Follies –, die stets im Gleichschritt ihre Beine zeigen.“⁴⁴ Über derartige Tänzerinnen schrieb Siegfried Krauer 1931 in der Frankfurter Zeitung: „[S]ie entsprechen dem Ideal der Maschine.“⁴⁵ Darin liest sich deutlich eine Analogie zwischen Girl, Konsum (massenindustrieller Produktion) und Pop (der sich durch Wiederholung auszeichnet).

Vor diesem Hintergrund kann man den Kampf zwischen High und Low, Kunst und Massenkultur auch als einen Geschlechterkampf betrachten. Die Gleichsetzung von Girl und Kulturindustrie – in ihrer Oberflächlichkeit, Wesenlosigkeit und lediglich durch simple künstliche Reize ausgezeichnet – lebt bis heute in der Niedlichkeitskritik fort. Von einer anderen Seite lässt sich das niedliche Mädchen, das Girl, aber auch feministisch kritisieren – ebenso unter Rückbezug auf die Argumente der Konsumkritik, aber nicht nur. Sianne Ngai und jüngst auch Birgit Richard, Katja Gunkel

43 Hecken 2006, 144.

44 Ebd., 149.

45 Ebd.

und Jana Müller⁴⁶ haben in ihren Arbeiten (vermutlich auch unter Einfluss von Laura Mulvey⁴⁷) nachgewiesen, wie sich nicht nur in der (Fremd-)Charakterisierung von Mädchen als ‚niedlich‘ in besonderer Deutlichkeit die Objekthaftigkeit der Frauen zeigt, die von Männersubjekten besessen, kontrolliert, patriarchal dominiert werden („Frauen als niedlich auszuweisen, bedeutet, sie als machtlos und unselbstständig zu markieren“⁴⁸), sondern wie das männliche Subjekt das weibliche Objekt zudem zur Selbstinfantilisierung bewege – was ebenfalls die gewollte Asymmetrie des Machtverhältnisses aufrechterhält. „Die süße Frau hat gelernt, sich selbst als Objekt zu betrachten. Sie unterliegt einem permanenten Blick von außen, den sie übernimmt, auf sich selbst richtet, durch den sie sich prüft“, schrieb jüngst auch Ann-Kristin Tlusty in ihrem Buch *Süss. Eine feministische Kritik*.⁴⁹

Vor diesem Hintergrund überrascht es wenig, dass das Niedliche auch oft mit der Metaphorik der Entmännlichung verbunden ist, weshalb, um nochmal an das Eingangsbeispiel zu erinnern, die phallische Panzer- und Munitionsästhetik und die niedliche Kawaii-Ästhetik noch immer als Widerspruch erscheinen.

Auch der Künstler Takashi Murakami hat sich für die Charakterisierung der in Japan (und mittlerweile weltweit) beliebten Ästhetik des Kawaii dieser Metaphorik der Entmännlichung bedient, wenn er Kawaii und den damit verbundenen ‚Kult der Cuteness‘ als Symptom einer „kulturellen Impotenz“ beschreibt.⁵⁰ Er begreift die Niedlichkeitskultur des Kawaii als eine Kapitulationsästhetik: Da die japanische Gesellschaft nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs und der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki – die perfiderweise die niedlichen Spitznamen „Little Boy“ und „Fat Man“ erhalten hatten – keine Gelegenheit gehabt habe, sich von innen heraus zu modernisieren, hätte sie die hierzulande als widerständig provokativ angesehene Avantgarde übersprungen und sei übergangslos in eine amerikanisierte, ausgehöhlte Postmoderne katapultiert worden. Niedlichkeit ist also ein Wegschauen, ein Verdrängen durch Weltflucht.⁵¹ So würde Murakami vielleicht auch die Verniedlichung der Panzer durch die Schulmädchen um Miho beurteilen. Und auch bei ihm wird ein Spannungsfeld aufgemacht, an dessen einem Pol die männlich gedachte, ‚potente‘ avantgardistische Hochkultur steht und am anderen die niedliche, ‚impotente‘ Popkultur.

Es dominiert also die Annahme, das Niedliche sei zu schwach, um sich einer wie auch immer gearteten gewaltvollen Realität zu stellen. Zu harmlos, um einem Thema wie Krieg gerecht zu werden. Und stimmt das nicht auch? Eine Hinwendung zur Ästhetik des Niedlichen – wäre das angesichts der in vielerlei Hinsicht ungemütlichen Gegenwart nicht bloße Kapitulation? Lässt sich die immer mehr Bereiche des kul-

46 Vgl. Richard/Gunkel/Müller 2020.

47 Vgl. Mulvey 1985 [1975].

48 Richard/Gunkel/Müller 2020, 19.

49 Tlusty 2021, 66.

50 Murakami 2001, 138.

51 Ebd., 100.

turellen und gesellschaftlichen Lebens dominierende Ästhetik des Niedlichen nicht insgesamt als eine solche Kapitulation interpretieren? Als eine unberechtigte und vielleicht sogar gefährliche „Entdämonisierung des Lebens“, wie es Ludwig Giesz einst über das Kitschige geschrieben hat?⁵²

Ob niedliche Social-Media-Filter, megacuter Catcontent bis hin zu Emojis – süße Erscheinungsformen sind nachweislich positive Stimuli – aber eben *nur* Stimuli.

Den beiden etablierten Annahmen: 1. *Das Niedliche ist weiblich/mädchenhaft/von und für Frauen* und, in gewisser Weise daraus abgeleitet, 2. *Das Niedliche ist schwach und kann deshalb in Zeiten des Krieges nur als eine Kapitulation verstanden werden*, stehen eher vereinzelt Erzählungen und Positionen gegenüber, in denen das Niedliche gerade nicht als schwach, sondern als stark angesehen wird – und auch solche, in denen die Ästhetik nicht notwendigerweise geschlechtlich kodiert ist. Eine davon ist sicherlich *Girls and Panzer*. Das Franchise verdeutlicht in aller Direktheit, dass sich vermeintliche Widersprüche und Gegensätze nicht ausschließen, ja sogar eine Einheit darstellen können. Wenn die Mädchen einkaufen gehen, um die Innenräume ihrer Panzer mit allerlei niedlichen Kissen und Kuscheltieren auszustatten, wird das in der Serie keinesfalls als Schwäche angesehen, sondern als ein intelligentes Einrichten in einer sonst ungemütlichen Lage.

Das ist auch im Kriegsalltag nicht unüblich, wird aber nur selten erzählt. Der Künstler Martin Damman hat für sein Buchprojekt „Soldier Studies: Cross-Dressing in der Wehrmacht“⁵³ Bilder gesammelt, auf denen sich Wehrmachtssoldaten als Frauen kleideten und als niedlich inszenierten. Sie verdeutlichen nicht zuletzt die Versuche, mit Mitteln, die der nationalsozialistischen Ideologie zuwider liefen, die militärische Situation erträglicher werden zu lassen, sich zu unterhalten und positive Empfindungen zu evozieren. Simon May beschrieb in seinem Buch *The Power of Cute* die machtvolle Wirkung des Niedlichen wie folgt: „[W]e the perceivers of cute, take ourselves to be the vulnerable ones, and we see the cute as coming to our rescue.“⁵⁴ Im Angesicht des tröstlichen Niedlichen, wird man sich auch der eigenen Verletzlichkeit und Schwäche bewusst – unabhängig davon, wie man im Folgenden darauf reagiert.

Auch männlich gelesene Soldaten lassen sich also von einem Kätzchen beglücken. Auf dem Instagram-Profil Ukrainian War Cats sieht man zum Beispiel Soldaten mit Katzen, Katzen in Luftschutzbunkern, Katzen mit Kriegswaffen etc. – die interessanterweise *nicht* dazu dienen, Mitleid zu erzeugen oder das Grauen vor Augen zu führen, sondern eher dazu, zum Krieg und der Konfrontation mit dem Krieg zu motivieren. Es werden Katzen gezeigt, die besonders stolz aussehen und mit dem Kommentar „wir flüchten nicht“ versehen sind. Oder „My God is 3CY“, die Bezeichnung einer bestimmten militärischen Bodentruppe.

Hier geht es also darum, den Krieg nahbar zu machen, eine positive Verbindung zu erzeugen, indem man sich die affektive Wirkung des Niedlichen zunutze macht.

52 Giesz 1971, 39.

53 Vgl. Dammann 2018.

54 May 2019, 153.



Abb. 3: Niedliche Katzen und Krieg: Ein Posting auf dem Instagram-Profil @ukrainianwarcats, das für die militärische Bodentruppe 3CY wirbt.

Denn das Niedliche hat keinen abwehrenden, sondern einen anziehenden Charakter. Während das Schöne, Erhabene oder Hässliche Ästhetiken sind, die – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen – Betrachter*innen auf Distanz halten, ist das Niedliche eine zur Distanzlosigkeit verleitende, „klebrige“⁵⁵ Ästhetik. Ein niedliches Wesen wird nicht – wie etwa bei einem Kunstwerk – diskret und auf Abstand begutachtet, es regt nicht zu Reflexionen über das Gesehene an, sondern es löst unmittelbar ein starkes Begehren und Gefühle der Zuneigung aus. Die durch das Niedliche vermittelte Einfachheit und Freundlichkeit und die damit verbundenen Effekte – den Wunsch nach Interaktion bis hin zur Begierde –, legen bereits nahe, dass es sich bei der Niedlichkeit um eine soziale Ästhetik handelt.

Als ein Medium der Distanzauflösung ist das Niedliche demnach keinesfalls ausschließlich eine ‚Ästhetik der Machtlosen‘ im Sinne Ngais, sondern erweist sich auch als geeignet, Vertrautheit im Unvertrauten, Heimeligkeit im Fremden, Harmlosigkeit in der Dissonanz zu erzeugen, ohne dass das eine das andere zwangsläufig ausblendet. Gerade auch im Kontrast zu hasserfüllten, beleidigenden, missgünstigen Inhalten – oder zum Krieg – tritt das Süße und Niedliche in seiner Fähigkeit zu schlichten, zu versöhnen, zu befrieden und zu trösten hervor.

Das Niedliche besitzt die Stärke, zu menschlicher Sozialisät motivieren zu können, so haben es die Psychologen Gary Sherman und Jonathan Haidt formuliert. Wenn etwas niedlich ist, wird es zum Gegenstand moralischer Besorgnis und zum „member

⁵⁵ Giesz 1971, 15.

of the moral circle⁵⁶, hat also eine inklusive Wirkung. Damit passt das Niedliche auch gut in eine Zeit, in der einst vorherrschende Dichotomien wie weiblich und männlich, sexuell und nichtsexuell, erwachsen und kindlich, echt und künstlich, menschlich und nicht menschlich, gut und böse infrage gestellt werden und in der Toleranz und Fürsorge wichtige gesellschaftliche Werte geworden sind.⁵⁷

Literatur

- Azuma, Hiroki: *Otaku. Japan's Database Animals*. Minneapolis 2001.
- Beauvoir, Simon de: *Le deuxième sexe*. Paris 1949.
- Braungart, Wolfgang: Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Einige verstreute Anmerkungen zur Einführung. In: ders. (Hg.): *Kitsch. Funktionen und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Tübingen 2002, S. 1–24. <https://doi.org/10.1515/9783110924480.1>
- Buckley, Ralf C.: Aww: The Emotion of Perceiving Cuteness. In: *Frontiers in Psychology* 7, 2016/1740, URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5102905/pdf/fpsyg-07-01740.pdf>. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01740>
- Dale, Joshua Paul: The Appeal of the Cute Object. Desire, Domestication, and Agency. In: ders. (Hg.): *The Aesthetics and Affects of Cuteness*. New York 2017, S. 35–55.
- Dammann, Martin: *Soldier Studies: Cross-Dressing in der Wehrmacht*. Berlin 2018.
- Giesz, Ludwig: *Phänomenologie des Kitsches*. München 1971.
- Harris, Daniel: *Cute, Quaint, Hungry, and Romantic. The Aesthetics of Consumerism*. New York 2000 [1992].
- Hecken, Thomas: *Girl und Popkultur*. Bochum. In: ders.: *Populäre Kultur. Mit einem Anhang „Girl und Popkultur“*. Bochum 2006.
- Klopfer, Peter: Konrad Lorenz and the National Socialists. In: *International Journal of Comparative Psychology* 7, 1994/4. <https://doi.org/10.46867/C4P30R>
- Kohout, Annekathrin: Cute. Zur Aufwertung des Niedlichen in der Popkultur. In: *Pop. Kultur und Kritik*, Herbst 2022/21, S. 152–177. <https://doi.org/10.14361/pop-2022-110220>
- Laohakangvalvit, T./Iida, I./Charoenpit, S./Ohkura, M.: The Study of Kawaii Feeling by Using Eye Tracking. In: Chung, WonJoon/Shin, Cliff Sungsoo (Hg.): *Advances in Affective and Pleasurable Design*. Cham 2016, S. 185–197. https://doi.org/10.1007/978-3-319-41661-8_19
- May, Simon: *The Power of Cute*. Princeton 2019. <https://doi.org/10.1515/9780691185712>
- Merish, Lori: *Cuteness and Commodity Aesthetics: Tom Tumb and Shirley Temple*. In: Thomson: Rosemarie Garland Thomason. New York 1996, S. 285–207.
- Mizushima, Tsutomu: *Girls & Panzer*. Fernsehserie, 25 Minuten pro Folge. Japan seit 2012. Staffel 1, Folge 2, 3.
- Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Bill Nichols (Hg.): *Movies and Methods*. Berkeley/Los Angeles 1985 [1975].

56 Sherman/Haidt 2011, 248.

57 Dieser Essay und das ihm vorausgehende Vortragsmanuskript beruhen stellenweise auf einem Aufsatz, den ich zur gleichen Zeit für die Zeitschrift *POP. Kultur und Kritik* geschrieben habe. Vgl. Kohout 2022.

- Murakami, Takashi: Earth in My Window. In: ders. (Hg.): Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture. New York 2001, S. 98–149.
- Ngai, Sianne: Zany, Cute, Interesting. Our Aesthetic Categories. Cambridge, MA/London 2012.
- Nitto, H.: The Two-Layer Model of ‚Kawaii‘: A Behavioural Science Framework for Understanding Kawaii and Cuteness. In: East Asian Journal of Popular Culture 2, 2016/1, S. 79–95. https://doi.org/10.1386/eapc.2.1.79_1
- Nitto, Hiroshi/Fukushima, Michiko/Yano, Akihiro/Moriya, Hiroki: The Power of Kawaii: Viewing Cute Images Promotes a Careful Behavior and Narrows Attentional Focus. In: PLOS One 7, 2012/9. URL: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0046362>
- Ohly, Friedrich: Süße Nägel der Passion. Ein Beitrag zur theologischen Semantik. Baden-Baden 1989.
- Penke, Niels: Das Schöne im Kleinen. Ansätze zu einer Begriffsgeschichte des Niedlichen. In: Blume, Eva et. al (Hg.): „Süüüüß!“ (= Zeitschrift für Kulturwissenschaften). Bielefeld 2022. <https://doi.org/10.14361/zfk-2022-160104>
- Richard, Birgit/Gunkel, Katja/Müller, Jana (Hg.): #cute. Eine Ästhetik des Niedlichen zwischen Natur und Kunst. Frankfurt am Main/New York 2020.
- Sherman, Gary/Hait, Jonathan: Cuteness and Disgust. The Humanising and Dehumanising Effects of Emotion. In: Emotion Review 3, 2011/3, S. 245–251. <https://doi.org/10.1177/1754073911402396>
- Tlusty, Ann-Kristin: Süß. Eine feministische Kritik. Berlin 2021. <https://doi.org/10.3139/9783446271746>
- Woolf, Virginia: A Room of One's Own. Richmond 1929.

„C'est vrai, mais différent“

Die Comicreihe *Esthers Tagebücher* zwischen biografischem und fiktionalem Erzählen

Malte Völk

1. Einleitung

Das Arrangement scheint einfach und aufwendig zugleich: Eine junge Frau aus Paris – zuerst ein Mädchen von neun Jahren – berichtet einem Comicautor wöchentlich aus ihrem Alltag zwischen mittelständischer Kleinfamilie und Schule, während jener Autor daraus eine fortlaufende Serie für die Wochenzeitschrift *L'Obs* erstellt. Der syrisch-französische Comicautor Riad Sattouf publiziert diese wöchentliche Serie, die einmal pro Jahr zusätzlich in Buchform erscheint, seit 2015 unter dem Titel *Les Cahiers d'Esther* (dt. *Esthers Tagebücher*) – und ist damit international erfolgreich. Die Reihe ist auf zehn Jahre angelegt. Was Sattouf, gleichsam als personifiziertes Tagebuch der anonym bleibenden Esther A., erschafft, klingt nach einem spektakulären ethnografischen Experiment, nach einer sozialwissenschaftlichen Langzeitstudie, bei der sich die Auswertung sukzessive entfaltet: in künstlerisch anspruchsvoller und unterhaltsamer Form. Tatsächlich ist Sattoufs Reihe bei der Verleihung des Max-und-Moritz-Preises im Jahr 2018 eine nicht nur künstlerische Bedeutung bescheinigt worden: „In zwanzig Jahren gehören ‚Esthers Tagebücher‘ zur Standardlektüre angehender Soziologen“,¹ prophezeite der Laudator Christian Gasser. Verständlich, denn die Bücher verhandeln auf bemerkenswerte Weise eine Bandbreite aktueller gesellschaftlicher Themen von sozialen Klassenunterschieden und Rassismus über ungleiche Zugänge zu Bildungsressourcen bis hin zur alltäglichen Präsenz gefährlicher Verschwörungstheorien. Dies alles wird durchgängig kontrastiert mit der Zeichnung der Hauptfigur Esther als einer betont mädchenhaften, welche die damit konnotierten Eigenschaften beständig selbst hervorkehrt: So auch ihren Rückzug auf eine eher passive Beobachterposition. Dieser Rückzug ist zwar oft ironisch gebrochen, aber insgesamt eben doch vorhanden und nimmt, wie noch zu zeigen sein wird, eine zentrale Position in der Komposition der gesamten Erzählstruktur der Comicreihe ein.

Nachdem Sattouf als Autor der Satirezeitschrift *Charlie Hebdo* und mit der autobiografischen Comicbuchreihe *Der Araber von Morgen* (*L'Arabe du Futur*) bekannt geworden ist, erzählt er nun aus der Perspektive eines jungen Mädchens aus Paris, das

1 Gasser 2018.

erklärtermaßen über keinen Migrationshintergrund verfügt. Sattouf betont, etwa in Pressegesprächen,² die Authentizität seiner auf zehn Jahre eingespannten Gewährsperson mit dem Pseudonym Esther A., bei der es sich um die Tochter eines Freundes handele. Die Konstellation mit den regelmäßigen Berichten bleibt sowohl in den Geschichten selbst als auch in Verlagsbeigaben präsent. So enthält das Impressum jedes einzelnen Bandes den Hinweis, die „Erzählungen“ basierten „auf den wahren Erlebnissen und Gedanken eines jungen Mädchens aus Riad Sattoufs Bekanntenkreis“.³ Die Comicfigur bestätigt dieses Szenario und verkündet etwa: „Ich heiße Esther und bin zwölf Jahre alt. Dieses Buch enthält 52 wahre Geschichten, die ich Riad Sattouf erzählt habe [...] und der hat daraus dann Comicseiten im ‚humoristisch-dokumentarischen‘ Stil gemacht.“⁴

Der humoristische Unterton, von dem die Erzählungen getragen werden, entsteht unter anderem dadurch, dass in einem tagebuchartigen Bekenntnisstil aus Esthers Perspektive heraus erzählt wird – wobei der ‚Einfluss‘ und die Gestaltungskraft Sattoufs spürbar bleiben, was einen komischen Kontrast erzeugt, weil die Perspektive eines erwachsenen Mannes oftmals deutlich sichtbar hindurchscheint, etwa wenn es um die prekäre Stellung von Autor*innen gegenüber vermeintlich in Saus und Braus lebenden Verleger*innen geht. Die vermeintliche Kooperation zwischen Autor und Erzählerin wird zusätzlich am Ende jeder einzelnen wöchentlichen Seite markiert und damit aktualisiert mit dem jeweils nur in der Jahreszahl variierenden Hinweis: „D’Après une histoire vrai racontée par Esther A., 15 ans.“; direkt gefolgt von der Unterschrift Sattoufs (vgl. Abb. 3). Diese ‚Arbeitsteilung‘ zeitigt ein markantes jährliches Ritual: Immer, wenn ein neuer Band von *Esthers Tagebüchern* erschienen ist, bekommt die Ich-Erzählerin ein Exemplar davon, welches sie einer kritischen Lektüre unterzieht (vgl. Abb. 1; Abb. 2). Dabei beschwert sie sich über Abweichungen von eigenen Erinnerungen, sprachliche Beschönigungen oder starke Textlastigkeit und korrigiert sogar einzelne Episoden im Detail.

Esthers Tagebücher, Band 5



Abb. 1: Esther begutachtet die Darstellung ihres Lebens

2 Vgl. von Törne 2019.

3 Sattouf 2017 ff.

4 Sattouf 2019, Buchumschlag.

Esther beschreibt die Intention ihrer Lebenserzählung als „humoristisch-dokumentarisch“. Darin ist eine gewisse Widersprüchlichkeit angelegt. Dieser Aufsatz möchte sich der Frage annähern, welchen Realitätsgehalt eine „humoristisch-dokumentarische“ Tagebuch-Biografie in Comicform für sich in Anspruch nehmen könnte und welches Bild des ‚Mädchenhaften‘ dabei eine Rolle spielt. Dafür möchte ich im ersten Schritt darlegen, inwieweit *Esthers Tagebücher* eine Verwandtschaft zur Gattung des Tagebuchs aufweisen – die sich ja bloß durch den Titel, der zudem im Original weniger eindeutig ist, noch nicht hinreichend ergibt. Im Zuge dessen wird auch die kulturgeschichtliche Bedeutung von Mädchentagebüchern und ihren Herausgeber*innen zu skizzieren sein, denen zumeist eine besondere gesellschaftliche Stellung zugewiesen wird. Als zweiter Schritt soll jener gesellschaftliche Realitätsanspruch innerhalb der Comicreihe *Esthers Tagebücher* untersucht werden, um aus den Erzählungen heraus das Kreisen um Fiktion und Dokumentation zu erhellen. Dies läuft hinaus auf die Frage, wie sich der behauptete dokumentarische Charakter epistemologisch zu seiner humoristischen Unterfütterung verhält.

2. Mediale Selbstbezüglichkeit: Tagebuch, Comic – Biografie?

Zehn Lebensjahre, zehn Bücher mit jeweils 52 Seiten für je eine der 520 Wochen. So wird das Leben der Figur Esther durchstrukturiert – eine konsequente und sehr weit vorangetriebene Anpassung an die Gattung Tagebuch. Auch im Bereich des Erzählerischen ist die Struktur des Tagebuchs hervorstechend. Zahlreiche Merkmale evozieren das Tagebuchführen, wie es gemeinhin verstanden wird, also als eine Praxis, die über einen längeren Zeitraum hinweg mit einer gewissen Regelmäßigkeit aufrechterhalten wird.⁵ Die wöchentlich publizierten Comicseiten begleiten das Aufwachsen der Hauptfigur im Zuge eines ‚wirklichen‘ biologischen Reifungsprozesses. In langsamem Erzähltempo weisen sie viele Redundanzen auf, da oft an Vorheriges angeknüpft wird und Reflexionen Esthers nicht selten größeren Raum einnehmen als tatsächliche Ereignisse. Diese geringe Ereignisdichte trägt dazu bei, dass die Lesenden das oft unspektakuläre, von Schule, Familie und Freund*innen geprägte Alltagsleben nachvollziehen können – und vielleicht in der kleinen Wohnung ihre eigene wiedererkennen, besonders während des Corona-Lockdowns.

Eine kindlich-mädchenhafte und verspielte Selbstbezüglichkeit bieten *Esthers Tagebücher* auf verschiedenen Ebenen, etwa wenn Esther über ihre Lektüregewohnheiten berichtet: „Mir gefallen Geschichten aus der ‚Ich‘-Sicht, wo jemand seine eigene Geschichte erzählt, wie ein ‚Tagebuch‘ [...] Deshalb mag ich ja auch ‚Esthers Tagebücher‘ (kleiner Scherz).“⁶ Dass Esther Tagebücher im Allgemeinen sehr schätzt, wird an vielen Stellen deutlich.

So wünscht sie sich gleich zu Beginn des ersten Bandes, als Neunjährige, ein „Kid-diesecret“ – eine Art Diktiergerät, das als elektronisches Tagebuch vermarktet wird

5 Vgl. Dusini 2005; Holm 2008.

6 Sattouf 2019, 42.

und, mit einem Pin-Code gesichert, Geheimnisse wahrt. Weil ihr das Gerät versagt bleibt, sucht sie sich einen anderen Zuhörer und erzählt ihre Erlebnisse ihrem älteren Bruder. Aus der Not, sich das Zimmer teilen zu müssen, machen sie eine Tugend und erzählen sich zum Einschlafen gegenseitig ihren zurückliegenden Tagesablauf so detailgetreu wie möglich. Die beiden parodieren das Genre des Tagebuchs, indem sie ihren Alltag auf folgende Art wiedergeben: „Erst den einen Fuß raus, dann ein Schritt zum Aufstehen, dann einen um in den linken Hausschuh zu schlüpfen [...]“. ⁷ Schließlich erscheint aber im Comic „Riad Sattouf“ als Esthers Zuhörer, dem sie alles anvertraut (vgl. Abb. 2). In späteren Jahren fühlt sie sich „ganz wehmütig“, ⁸ wenn sie die von Sattouf erstellten Bände erneut liest und damit auf ihr Leben zurückblickt.



Abb. 2: Esther spricht mit Riad Sattouf

Es wird als Esthers Bedürfnis dargestellt, sich diaristisch-autobiografisch mitzuteilen, was sie nun auf etwas eigenwillige Art verwirklicht. Durch diese anfängliche Begründung der Motivation werden die Comics an die Gattung Tagebuch gebunden und damit in die kulturelle Tradition des Mädchentagebuchs gestellt. Das Interesse an den persönlichen, scheinbar unbehelligt von gesellschaftlichen Konventionen offenbarten Gedanken junger Mädchen stellt ein komplexes Phänomen dar, das im Kontext einer Vorstellung vom Tagebuch als Gattung betrachtet werden muss. Arno Dusini sieht diese unter Rückgriff auf eine von Ernst Robert Curtius übernommene Metapher vom „Buch des Menschen“ ⁹ als exemplarisch für die autobiografische Widersetzung gegen eine Teleologie der Lebensgeschichte: als Paradebeispiel des „Aufbegehrens gegen vorgeschriebenes Leben“. ¹⁰ In einem solchen Sinne ließen sich auch *Esthers Tagebücher* mit ihrem Spiel mit dem Realitätsanspruch als Aufbegehren gegen einen vorgezeichneten, eindimensionalen Lebensweg verstehen.

Für die bürgerlich geprägte Gesellschaft ist oft eine gewisse, auf verschiedenen Ebenen ambivalente Verbindung des Tagebuchschriftens zu Frauen als Autorinnen und zum Weiblichen als kulturelle Kategorie konstatiert worden. Philippe Lejeune fand in seinen für die Tagebuchforschung maßgeblichen Sammlungen des 19. und 20. Jahr-

7 Sattouf 2017, 5.

8 Sattouf 2022, 43.

9 Dusini 2005, 56.

10 Dusini 2005, 57. – Wobei er sich auf das Tagebuch von Anne Frank als Werk der Weltliteratur bezieht.

hundreds vorwiegend Tagebücher von Frauen.¹¹ Diese Diaristinnen wurden zwar als Mädchen teils mit pädagogischer Kontrollabsicht zum Tagebuchführen angehalten, so dass diese Aktivität als durchaus konformistische Praxis betrieben werden konnte. Dennoch misstraute man zugleich der potenziell vorhandenen Ausdrucksfreiheit, die das Diaristische auch als latent gefährlich – also emanzipatorisch – erscheinen lassen konnte.¹² Bei der Frage nach einer vorwiegend männlichen oder weiblichen Konnotation des Diaristischen ist zu bedenken, dass das Tagebuchschreiben sowohl im Sinne eines Verzichts auf öffentliches – zu publizierendes – Schreiben verstanden werden kann, als auch im Sinne eines potenziell zur Publikation gedachten Ausdrucks der genialischen Introspektion. Das private, nicht-öffentliche Tagebuchschreiben ist eher weiblich konnotiert, während als literarisch oder historisch bedeutsam angesehene, publizierte Tagebücher oft von Männern stammten.

Die psychologische und sozialwissenschaftliche Forschung besonders der 1920er Jahre war stark interessiert an Jugendtagebüchern, während hier auch eine quantitative Schlagseite zu Mädchentagebüchern bestand.¹³ Vonseiten der historischen und kulturwissenschaftlichen Forschung sind Tagebücher, oft unter den Ego-Dokumenten subsumiert, Zeugnisse, die zwar eine gewisse Unmittelbarkeit versprechen, aber gerade deshalb auch im Sinne der historischen Quellenkritik zuletzt immer differenzierter betrachtet werden.¹⁴ Eine solche Ausdifferenzierung hatte sich noch nicht herausgebildet, als im Jahr 1919 das *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens* erschien und in der folgenden Dekade die noch heute wirksame Vorstellung von Mädchentagebüchern prägte.

Die Psychoanalytikerin Hermine Hug-Hellmuth veröffentlichte 1919 jenes Tagebuch eines anonym bleibenden Mädchens, das mit dem Pseudonym Grete Lainer bezeichnet wurde. Ihre im Alter von elf bis 14 Jahren entstandenen Aufzeichnungen sind vom Publikum – auch aufgrund einer nachdrücklichen Empfehlung durch Sigmund Freud – mit großem Interesse aufgenommen und weithin diskutiert worden. Man zeigte sich nicht nur in psychologischen, pädagogischen und intellektuellen Kreisen fasziniert von dem vermeintlich unmittelbaren, ungefilterten Einblick in diese Mädchenseele, die ihren Platz in der Welt suchte. Ihre persönliche, auch intime Entwicklung setzt sie reflexiv in Beziehung zu ihrer sozialen Umwelt.¹⁵

Hug-Hellmuth beteuert im Geleitwort die Authentizität des Tagebuchs: „Bei der Herausgabe dieser Blätter wurde nichts beschönigt, nichts dazugesetzt oder weggelassen. Die Änderungen beziehen sich einzig auf die Unkenntlichmachung der Personen.“¹⁶ Sie zitiert einen Brief von Sigmund Freud:

11 Vgl. Lejeune 2014.

12 Vgl. Hämmerle/Gerhalter 2015, 13–17.

13 Vgl. Gerhalter 2019, 281–285.

14 Vgl. Steuwer/Graf 2015.

15 Vgl. Koch 2008.

16 Hug-Hellmuth 1987, 15–16.

Das Tagebuch ist ein kleines Juwel. Wirklich, ich glaube, noch niemals hat man in solcher Klarheit und Wahrhaftigkeit in die Seelenregungen hineinblicken können, welche die Entwicklung des Mädchens unserer Gesellschafts- und Kulturstufe in den Jahren der Vorpubertät kennzeichnen.¹⁷

Tagebücher sind in der bürgerlichen Erziehung von Mädchen als Mittel der Kontrolle und Disziplinierung eingesetzt worden – etwa wenn ihr Inhalt den Erziehungspersonen zur Prüfung vorgelegt werden musste.¹⁸ Doch gab es dennoch von distanzierteren psychologischen Fachleuten die Hoffnung, in diesem Medium einen Raum gefunden zu haben, in dem sich die sonst zur Zurückhaltung gedrängten jungen Frauen frei ausdrückten. Das lockte allerdings auch ein voyeuristisch interessiertes Publikum an, welches das Tagebuch als populärkulturelles Genre zu schätzen lernte. Die Vorstellung von Mädchen als rätselhaften Wesen, deren Innenleben sich mit Hilfe von Tagebüchern und ähnlicher Ego-Dokumente entschlüsseln lässt, erreichte einen Höhepunkt.¹⁹ Es ist davon auszugehen, dass das Genre „Tagebuch“ diese gesellschaftliche Vorstellung vom undurchschaubaren Mädchen ebenso reflektierte wie vorantrieb.

Die Aufzeichnungen der Grete Lainer sind sehr klar nach Jahren und wichtigen kalendarischen Zeitpunkten strukturiert und überwiegend versiert formuliert. Darüber hinaus schien die junge Grete ein weitreichendes intuitives Verständnis der Psychoanalyse zu besitzen, denn trotz eines manchmal kindlich klingenden Vokabulars passen ihre Schilderungen zu den entsprechenden Entwicklungsphasen und inneren Konflikten. Diese Aspekte führten mit wachsendem Erfolg des Buches im Laufe der 1920er Jahre zu einer doppelten Skandalisierung: Teilweise wurde die Offenlegung der auch sexuell gefärbten Gedankenwelt eines jungen Mädchens als unsittlich und schädlich verdammt, teilweise wurde die Existenz dieses Mädchens überhaupt in Frage gestellt und Hug-Hellmuth verdächtigt, das Tagebuch selbst verfasst zu haben. Freud distanzierte sich schließlich 1927 von dem Buch, das heute zumeist als Fälschung gilt²⁰ – wobei die Forschung auch andere Stimmen kennt: So bezeichnet die Psychologin Alice Miller das Werk in der Neuausgabe von 1987 als ein „Tagebuch, in dem ein unverstelltes Kinde die Wahrheit bezeugt“. Miller gesteht zwar die Möglichkeit ein, dass Hug-Hellmuth ihre eigenen, in der Jugend verfassten Aufzeichnungen umgewidmet haben könnte, hält es jedoch „für ausgeschlossen, daß dieses Tagebuch von einer erwachsenen Person geschrieben bzw. simuliert wurde“.²¹ Die Herausgeberin Hanne Kulesa umgeht die Wahrheitsfrage, indem sie den literarischen Wert des Buches hervorhebt.²²

Mädchentagebüchern haftet an, dass hinterfragt wird, ob das Erzählte auch ‚wirklich‘ gelebt wurde. Dies ist freilich bei künstlerischen Werken weniger zentral, zumal

17 Zit. nach Hug-Hellmuth 1987, 15.

18 Vgl. Gerhalter 2017, 431.

19 Vgl. Koch 2008.

20 Vgl. ebd.

21 Miller 1987, 12.

22 Vgl. Kulesa 1987.

wenn erklärtermaßen fiktionale Elemente eingeflochten sind. *Esthers Tagebücher* besitzen nun darüber hinaus als humoristische Comics von vornherein ein Moment, mit dem sie die kulturelle Tradition des Mädchentagebuchs übersteigen. Ihre humoristische Selbstbezüglichkeit schließt die kulturelle Faszination für vermeintlich authentische Mädchentagebücher bereits ein. Auch das Medium Comic wird in diese Selbstreflexion integriert. So behauptet eine Freundin Esthers, Cassandre, das Zusammenspiel von Bild und Text könne die Realität viel besser repräsentieren als rein textgefüllte Bücher (vgl. Abb. 3). Zwar zielt sie aufs Fernsehen, formuliert jedoch ihre abwertenden Aussagen über Bücher so, dass Comicbücher eben genau den beschriebenen Mangel nicht aufweisen, beziehungsweise mit ihrer Visualität ausgleichen.



Abb. 3: Cassandre diskutiert mit Esther und deren Mutter über den Wert von Bildern

Eine weitere Facette der Reflexion des bildzentrierten Mediums Comics in Verbindung mit autobiografischer Diaristik besteht darin, dass sich Esther später im Kunstunterricht (erfolglos) an einem autobiografische Rückblick in Comicform versuchen wird.²³ Tatsächlich sind *Esthers Tagebücher* in der publizierten Form aber sehr textlastig – was die Hauptfigur selbst auch moniert. Dennoch bleibt die Bildwelt eindrücklich.

Das Buch bietet – trotz spärlicher Farbgebung – eine realistische Dimension, in der besonders die Dingwelt detailgetreu nachgezeichnet und oft mit erläuternden Kommentaren versehen ist. Zugleich sind die Personen eigentlich allesamt als Karikaturen gezeichnet, mit amüsanten Gesichtern, deren Regungen oft *überzeichnet* sind – sei es in der Gleichgültigkeit, im Erstaunen, im Lachen oder in der Traurigkeit. Der Realitätsbezug ist also reflexiv und humoristisch. Inwieweit können *Esthers Tagebücher* nun als biografisch gelten, wie überzeugend ist das Postulat der Repräsentation der empirischen Realität einer tatsächlich existierenden jungen Frau?

3. Doppelter Realitätsbezug

Charakteristisch für *Esthers Tagebücher* ist ein spielerisches Verbinden unterschiedlicher logischer Ebenen von Realität und Fiktion – ein Vorgehen, das dem literarischen

23 Vgl. Sattouf 2020, 25.

Verfahren der Metalepse²⁴ ähnelt und prägnant verdichtet wird in den logisch sich ins Unendliche verlängernden Bild-im-Bild-Sequenzen, den Mises en abyme²⁵ der *Esthers Tagebücher* lesenden Esther (vgl. Abb. 1). Ich möchte dem in und mit den Comics postulierten Realitätsbezug auf zwei Ebenen nachgehen: Zum einen immanent – also im Sinne der Verhandlung des Realitätsbezuges in den Erzählungen selbst –, zum anderen nach außen hin – also im Sinne der Existenz einer realen Person als Vorbild für Esther A. Es wird überdies zu zeigen sein, wie diese beiden Ebenen des Realitätsbezugs durch ein Bild des Mädchenhaften vermittelt sind.

In der erzählten Welt wird die Verhandlung von gesellschaftlicher Realität besonders in den ersten Bänden mit einer noch kindlichen Esther geradezu programmatisch herausgestellt. So ist Esther begeistert von Disney-Märchenverfilmungen und identifiziert sich mit der Figur Rapunzel – so sehr, dass sie in der Schule wegen ihrer Frisur als Rapunzel-Verschnitt verlacht wird.²⁶ Während der islamistischen Terroranschläge vom 13. November 2015 in Paris bemühen sich Esthers Eltern zunächst erfolgreich, ihre Tochter von der Realität abzuschirmen. Zur Ablenkung darf sie ihren Lieblingsfilm sehen: *Rapunzel* von Disney, was den Abend für sie zu einem freudigen Ereignis macht, denn solche Produkte der Unterhaltungsindustrie werden in ihrem Hause rationiert. Die Eltern verfolgen an ihren Smartphones entsetzt, wie sich die Attentate entfalten, während Esther dem Gesang Rapunzels lauscht, welche sich fragt, wann sie endlich das richtige Leben kennenlernen wird. Dieses Lied illustriert wenig subtil den Kontrast zwischen Esthers behütetem Familienleben und der harten Realität, wodurch der Eindruck verstärkt wird, man könne unmittelbar an Esthers Entwicklung teilhaben. Zumal die Lesenden dann Tage später miterleben können, wie Esther von ihrer fernsehaffinen Freundin Cassandre über alles aufgeklärt wird. Jene Cassandre, die den überlegenen Realitätsgehalt von Bildern gegenüber Texten erläutert hatte, schlüpft nun endgültig in die Rolle ihres sprechenden Namens und wird zur fast mythologischen Überbringerin der schlechten Nachrichten. Cassandre wohnt in den Pariser Banlieues, sogar im gleichen Vorort, in dem einer der Drahtzieher der Anschläge aufgespürt wurde. Es wird erlebbar, wie die Realität in Esthers Leben hereinbricht, wie sie nicht nur über die Anschläge informiert, sondern erstmals überhaupt erfährt, dass es Terrorismus gibt beziehungsweise was man darunter versteht.

Weiterhin wird das Einbeziehen der Lesenden, das bisher subtil blieb, um eine weitere Realitätsebene erweitert und damit das logische Oszillieren zwischen Fiktionalität und Faktualität zugespitzt. Man wird als Leser*in nicht nur eingeladen, die Entwicklung Esthers in Echtzeit nachzuvollziehen und mitzuerleben, sondern man wird von dieser schlichtweg angesprochen: So bittet sie etwa ihre Leser*innen um Jobangebote fürs Babysitten, welche über den Verlag vermittelt werden sollen²⁷ oder simuliert eine mündliche Erzählsituation, indem sie buchstäblich aus dem Fenster

24 Vgl. Genette 2010; Klimek 2010.

25 Vgl. Wolf 2008.

26 Vgl. Sattouf 2018, 43.

27 Vgl. Sattouf 2021, 37.

herausruft, man solle herankommen und ihr zuhören, da sie aus dem Herzen spreche: „Approchez! Approchez et écoutez cette histoire que je gardais cachée au fond de mon cœur.“²⁸

Esther wird dabei in den Farben eines stereotypen Mädchenbildes gezeichnet: Sie hält sich im Hintergrund, träumt von einer Existenz als Disney-Prinzessin und kokettiert trotz betont herausragender schulischer Leistungen mit einer ostentativen Naivität. Doch der humoristische Unterton dieser Darstellungen zeigt schon an, dass es sich hier nur um eine Grundierung handelt, die noch deutlich transzendiert wird.

In ihrer Revision und Reflexion bei der Lektüre der Comic-Tagebücher schwelgt die literarische Figur Esther im Laufe der Jahre immer stärker in autobiografischen Rückblicken. Selbst das „Kiddiesecret“ – das anfänglich gewünschte, aber versagte elektronische Tagebuch – wird nachträglich noch mit der Behauptung eingeführt, sie habe es später doch bekommen, aber nicht mehr erwähnt.²⁹ Esther hört sich die „Kiddiesecret“-Aufnahmen an, was eine weitere Ebene der Dokumentation und der rückblickenden Beschäftigung mit ihrem Leben eröffnet, wodurch sich die diaristische Struktur der Gesamtkomposition innerhalb der Erzählung wiederholt. In ihrer Kritik an Sattoufs Wiedergabe ihrer Erlebnisse und Gedanken wird sie mit der Zeit nachsichtiger. Schließlich bringt sie ihre Einschätzung des Realitätsgehalts auf die Formel „C'est vrai, mais différent“.³⁰ Die Geschichten sind also ‚anders wahr‘. Es kommt mithin nicht auf die buchstabengetreue biografische Wahrheit an, sondern darauf, den Erzählungen eine gewisse Schwingungsbreite zu verleihen, so dass sie in verschiedene Zusammenhänge hineinwirken können: Sie lassen sich auf diese Art gut mit eigenen Erfahrungen der Lesenden in Verbindung bringen, sie können – unabhängig von der Frage nach der realen Existenz eines Vorbilds der literarischen Figur Esther – in ihrem soziologischen Anteil ernstgenommen und schließlich als Mädchen*fantasie verstanden werden, welche die oft stereotypen Darstellungen mit einem fluiden Mädchenbild unterlegt. Diese Phänomene werden durch die spielerische Offenheit des Humors und durch die sinnliche Anregung der Bildlichkeit unterstützt.

Einen Aspekt möchte ich hier herausgreifen, nämlich das Erzählprinzip des Anders-wahr-Seins, das einen Seitenblick auf die Frage nach dem Bezug zur Wirklichkeit ‚da draußen‘ provoziert. Das meint die offene Frage, ob Esther tatsächlich außerhalb der Bücher als reale Person existiert – präziser, wie innerhalb der Erzählung mit dieser Frage gespielt wird. Ist die reale Esther ein Fantasieprodukt, eine Mädchen*fantasie? Um diesen Aspekt der Darstellung auszuloten, ist es naheliegend, auch einige Blicke in die außerliterarische Welt zu werfen, da die Rezeption von *Esthers Tagebüchern* – wie anfangs dargelegt – massiv von diesem ‚Realitätsbezug‘ geprägt ist.

Zunächst ist festzuhalten, dass die Comics in ihrem „humoristisch-dokumentarischen Stil“ tatsächlich viele detaillierte und realistische Beobachtungen bieten. Der

28 Sattouf 2021a, 13.

29 Vgl. Sattouf 2021, 29.

30 Sattouf 2021a, 42. Vgl. auch Abb. 1. Möglicherweise ist dies auch eine Anspielung auf das Konzept der *Différance/différence* von Jacques Derrida (2004).

Alltag einer Pariser Kleinfamilie der unteren Mittelschicht steht im Mittelpunkt. Der Vater ist als Fitnesstrainer tätig, die Mutter als Sachbearbeiterin in einer Versicherung – sie sind materiell gerade ausreichend abgesichert. Esther ist aufgrund ihrer schulischen Erfolge in einer besonderen Situation: Sie besteht die Aufnahmeprüfung für ein Lycée in einem wohlhabenden Stadtteil und lernt durch ihren dortigen Schulbesuch eine gehobene soziale Schicht kennen, was man den Schüler*innen auch ansieht. Zugleich hat sie noch Kontakt zu Freund*innen aus ihrer vorherigen weniger elitären Privatschule, aber auch zu denjenigen, die von dort aus nicht auf- sondern abgestiegen sind, weil die Eltern sich das Schulgeld nicht mehr leisten konnten. Sie erlangt auf diese Weise im Laufe der Zeit eine Art Relais-Position: Ihr Freundeskreis reicht klassenmäßig betrachtet von Jugendlichen aus den Pariser Banlieues bis zu den Superreichen der Innenstadtbezirke, die sie in deren palastartigen Häusern besucht. Eine ihrer zeitweise besten Freundinnen bekommt monatlich hundertmal so viel Taschengeld wie Esther.³¹ Jeweils aktuelle gesellschaftliche Konflikte, seien es die Gelbwesten-Proteste, Diskussionen über Corona, Verschwörungstheorien und Rechtspopulismus werden tagesaktuell thematisiert.

Esther selbst gibt sich dabei betont naiv und unbedarft, hält sich im Hintergrund und berichtet gerne über andere und ihre Erlebnisse mit diesen. Sie entspricht also in gewisser Weise auch in ihrem Sozialverhalten einem traditionellen Mädchenbild: Sie macht sich klein, so dass die Welt um sie herum größer erscheint: „Verzeihung, ich bin doch noch ein Kind“³² erklärt sie ihren Leser*innen – mit einem Herzchen garniert.

Die Frage nach dieser noch größeren Welt, in der es vielleicht sogar eine reale Esther außerhalb des Buches gibt, wird in den Erzählungen eigentümlich umkreist. So wird der enorme Erfolg der Buchreihe *Esthers Tagebücher* thematisiert. Dieser führt zu seltsamen Erlebnissen der Figur Esther.

Die Behauptung eines Doppellebens von Esther – in der Realität und in den Büchern – wird immer kühner vorangetrieben. In einer Arztpraxis muss sie erröten, weil der junge attraktive Arzt ein Starschnitt-Poster von *Esther* im Behandlungszimmer aufgehängt hat.³³ Sie besucht mit ihrer Familie eine Ausstellung, die Werke von Riad Sattouf zeigt, auf denen sie selbst auch zu sehen ist – dabei wird sie sogar von einem älteren Besucher angesprochen, der, ohne sie freilich zu erkennen, über die Figur Esther schimpft.³⁴ Und das, obwohl *Esthers Tagebücher* doch bereits in der etablierten Hochkultur angekommen sind und Esther selbst in ihrem Französisch-Schulbuch von ihrer Figur heimgesucht wird.³⁵ Für einen Höhepunkt dieser wenig glaubhaften, eher humoristisch exaltierten Metalepsen, sorgen die Freundinnen Esthers. Sie, die über Jahre hinweg schließlich auch nicht ganz unbedeutende Rollen in jenen Comics spielten, haben offenbar weder ihre gute Freundin Esther noch sich selbst darin er-

31 Vgl. Sattouf 2019, 37–38.

32 Ebd., 18.

33 Vgl. Sattouf 2022, 15.

34 Vgl. Sattouf 2021, 13.

35 Vgl. Sattouf 2022, 42.

kannt und schenken dieser ein Exemplar von *Esthers Tagebüchern* zum Geburtstag.³⁶ Sattouf beteuert in einem Pressegespräch, seine Informantin habe dies tatsächlich erlebt.³⁷ Damit bedient der Autor die Freude seiner Leserschaft an der Spekulation: Wäre aber ein Teenager tatsächlich in der Lage, so etwas zu verschweigen, den Stolz und die Aufregung komplett für sich zu behalten? Sattouf hat diesen Punkt im Laufe der Erzählung korrigiert und lässt Esther nachträglich ihre Freundinnen über den realen Hintergrund der Comics aufgeklärt haben. Diese zeigen sich wenig beeindruckt. So ist zwar immerhin die Handlungslogik wieder gekittet, wenngleich sie immer noch nicht recht schlüssig erscheint. Anders als etwa im *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens* von Hermine Hug-Hellmuth kommt es hier jedoch nicht so sehr darauf an, ob Esther als Person existiert oder nicht, oder wie weit die Geschehnisse vom Leben dieser Person entfernt sind. Das hat zu tun mit dem bereits angedeuteten erzählerischen Kunstgriff, der Esther als ein sich selbst zurücknehmendes Mädchen erscheinen lässt.

Das Mädchenhafte wird durch Esther verkörpert. Sie ist entsprechend kultureller Stereotype naiv, unbefangen und fröhlich. Als tüchtige Tochter erringt sie zwar beachtliche Erfolge im Bildungssystem, ist aber vielen Dingen gegenüber ignorant, kokettiert zum Beispiel damit, nicht zu wissen, was politisch links oder rechts stehend bedeutet. In einer Szene spielt sie mit ihren Freundinnen ein Spiel, das zum Inhalt hat, sich gegenseitig die jeweils größten Fehler an den Kopf zu werfen. Für die Beteiligten ist dies aufwühlend. Dann kommt Esther an die Reihe. Ihr wird vorgehalten sie sei „[v]oll blasiert, einfach irre. Als ob gar nichts an dich rankommt. So, als gäb's Krieg oder so, und du würdest sagen ‚Äh ja, na und?‘“ Woraufhin Esther antwortet: „Blasiert, das ist doch kein Fehler, das ist nur mein Stil ... Einfach meine Art, weiß auch nicht.“³⁸

Tatsächlich bleibt immer eine gewisse geheimnisvolle Distanz zur Figur bestehen – denn trotz der Beschwörung des Tagebuchcharakters und den durchgängig intimen Beichten aus der Perspektive Esthers erfährt man wenig über ihr Innenleben. Sie liebt ihren Vater, sie bewundert ihre Mutter, hasst ihren großen und mag ihren kleinen Bruder; sie hat ständig einen neuen Freund und wechselt häufig die ‚BFF‘, die jeweilige ‚Best Friend Forever‘. Das alles scheint typisch für ihr Alter, doch bleibt sie eben, wie sie ja selbst artikuliert, bei alledem blasiert, unbeteiligt, emotional scheinbar wenig berührt und unbewegt als wäre sie selbst nur Zuschauerin. Es ist schwer, sie zu charakterisieren. Sie ist ein ‚Mädchen ohne Eigenschaften‘, das zugleich eine wichtige Rolle einnimmt, Sympathie erweckt und in kindlicher Sprache erstaunlich erwachsene Gedanken formuliert: Als Mädchen-Imago repräsentiert sie jene Zuschreibungen wie Naivität, Niedlichkeit und Harmlosigkeit – Mädchen*fantasien. Gleichzeitig erlaubt sie aber auch ein breites Spektrum an Assoziationen, die solche Zuschreibungen

36 Vgl. Sattouf 2020, 15.

37 Vgl. von Törne 2019.

38 Sattouf 2021, 20.

transzendieren. Dabei geht es aber oft weniger um sie selbst als um die Ereignisse und Figuren um sie herum.

Hier wird nun ihre Freundin Cassandre von Sattouf als Gegenpol eingeführt. Cassandre ist nicht nur bei den Terroranschlägen Esthers Fenster zur Welt, die sie aus ihrem Rapunzelturm heraus beiläufig betrachtet. Cassandre wächst nicht in einer Kleinfamilie auf. Sie kommt aus den Banlieues, hat keinen Vater und muss allein mit der Metro zur Schule fahren. Cassandre ist als Schwarze schon früh von Rassismus betroffen und hat diesen in den ersten Jahren der Erzählungen geradezu verinnerlicht. Sie sei, so formuliert es Esther, „rassistisch mit sich selbst“.³⁹ Zeitweise ist sie sogar suizidgefährdet und versucht verzweifelt, sich in der Schultoilette zu ertränken. Cassandre ist nicht blasiert. Ihre emotionale Entwicklung wird spektakulär dargestellt. Als ihre Mutter nach dem Tod des Vaters die mittelmäßige Privatschule im Pariser Stadtgebiet nicht mehr bezahlen kann, ist Cassandre gezwungen, eine öffentliche Schule in ihrer Banlieue zu besuchen, was als dramatischer, gefährlicher Leidensweg beschrieben wird. Bildung findet dort überhaupt nicht statt, aber Cassandre, die nie gelernt hat, Bücher wertzuschätzen, behilft sich mit Youtube-Videos, wird zur geschickten Autodidaktin, bis sie schließlich doch zu Büchern findet und die früheren Versäumnisse sogar überkompensiert. Dadurch gelingt ihr ohne Unterstützung ein beeindruckender Bildungsaufstieg: Sie besteht die Aufnahmeprüfung an ebenjenem renommierten Lycée in Paris, an dem auch Esther angenommen wird.

Esther widmet Cassandre und ihrer Entwicklung eine eigene Seite und kommt zu dem Schluss, dass die Comicreihe eher von ihr handeln müsste: „Ich finde, eigentlich sollte man ‚Cassandres Tagebücher‘ machen.“⁴⁰ Cassandre wird dadurch zum realistischen wirkenden Gegenpol Esthers, dem jene stereotypen Charakteristika des Mädchenhaften abgehen. Durch diese Gegenüberstellung wird pointiert deutlich, dass der Mädchen-Charakter Esthers konstruiert ist, um erzählerisch wirksam zu sein, damit sich Dinge und Figuren um ihn herum daran stoßen und brechen können. Die Blasiertheit der Figur wird durch die Überbetonung des Realistischen und Persönlichen maskiert, besonders mit dem Bezug auf das Diaristische. Dadurch werden *Esthers Tagebücher* auch nie langweilig. Dieser Kunstgriff erlaubt es, das traditionelle Mädchenbild, dem Esther entspricht, als essentialistische Mädchen*fantasie zu dekonstruieren, es aber im gleichen Zug erzählerisch fruchtbar zu machen.

4. Sozialer Realitätsbezug: humoristische Dokumentation?

Wenn es nicht auf die buchstabengetreue biografische Wahrheit ankommt, nicht auf die tatsächliche Existenz einer jungen Frau namens Esther A., sondern darauf, den Erzählungen eine gewisse Schwingungsbreite zu verleihen, so dass sie in verschiedene Zusammenhänge hineinwirken können, so hat dies auch weitere Auswirkungen, die den anfänglich erwähnten ‚soziologischen‘ Bedeutungsrahmen betreffen.

³⁹ Sattouf 2017, 21.

⁴⁰ Sattouf 2022, 51.



Abb. 4: Esther stellt ihre männlichen Leser zur Rede

Das Erzählprinzip des Anders-wahr-Seins betrifft in *Esthers Tagebüchern* zum Beispiel das Thema Verschwörungstheorien. Es spielt immer wieder eine gewisse Rolle, besonders deshalb, weil Esthers Bruder sich mit der Zeit vermittels Youtube zu einem Anhänger jener Fantasiewelt entwickelt. Indem dies aus Esthers Perspektive dargestellt wird, wirken die düsteren Warnungen vor Illuminaten und Reptiloiden komisch, unterhaltsam und beängstigend zugleich.⁴¹ Die unbefangene Betrachtung eröffnet einen ungewöhnlichen Blick auf dieses Phänomen und erlaubt es, subtil, aber klar erkennbar, die möglichen Gründe dafür zu vermitteln, warum jemand solcherart abdriftet: Im Falle von Esthers Bruder wird deutlich, dass er, der bei weitem nicht solche Bildungserfolge erlangt wie seine kleine Schwester, sich in der Familie zurückgesetzt fühlt und Wege sucht, seine empfundene Ohnmacht zu kompensieren. Auch einem weiteren drängenden Thema, dem der männlichen Gewalt, kann die Comicfigur Esther kaum ausweichen. Schon die Jungs in der Schule verhalten sich brutal und rücksichtslos. Esther ist zwar fasziniert von ihnen, zugleich empfindet sie aber starke Abneigung. Schon als Zwölfjährige weiß sie „Alle Probleme dieser Welt kommen von

41 Vgl. Sattouf 2019, 25–39; Sattouf 2021, 47; Sattouf 2022, 6, 17.

den Jungs⁴² und setzt wieder die Technik der direkten Ansprache der Leser ein, um ihre Empörung zu verdeutlichen (vgl. Abb. 4).

Aber Esther ist auch selbst nicht ganz unschuldig. Sie kann grausam zu Außenseiter*innen sein, legt zeitweise eine gewisse Homophobie an den Tag, auch Ableismus ist ihr nicht ganz fremd – wobei sie solche Empfindungen dann auch selbst reflektiert und korrigiert. Sie bereut es zwar später, beteiligt sich aber auch an Mobbing, zum Beispiel gegenüber Jungs, die ihrer Mädchenclique nicht männlich genug erscheinen – und von dieser auch schon mal verprügelt werden.⁴³ Wenig Verständnis hat sie für „Feministische Jungs“, [...] die sich selbst für schwach und empfindlich halten und mit den Mädchen rumhängen“.⁴⁴ Als Lösung für das männliche Gewaltproblem schlägt sie, auch inspiriert von den Black-Lives-Matter-Protesten, eine reine „Mädchen-Polizei“⁴⁵ vor, da Frauen eben insgesamt doch weniger gewalttätig seien. Die Einbeziehung von ‚Mädchen-Gewalt‘ ist somit keine Relativierung des Problems der männlichen Gewalt, sondern gerade eine Ergänzung der Sichtweise, die dahinterstehende Mechanismen von Ausgrenzung, Autorität und mangelnder Selbstreflexion offenlegt.

Es ist ein schwieriger Balanceakt: Eine klare Ansicht zu vertreten, ohne dabei eine starre Vorgabe zu verkünden, die wie eine politische Parole fordern würde, passiv übernommen zu werden. Das gelingt hier mit erzählerischen Mitteln, welche die Realität spielerisch durchkneten: Der Tagebuchcharakter wird betont, die Lesenden direkt angesprochen und Esther als Kippfigur zwischen Fiktionalität und Realität gezeichnet. Die Nähe zu dieser Figur, die damit hergestellt wird, maskiert geradezu, dass Esther in ihrer Persönlichkeit kaum erfahrbar wird. Dadurch nimmt sie die erzählerische Funktion eines Mädchen-Imagos ein, welches aber damit auch als dekonstruiert wahrgenommen werden kann, da sie als Mädchen ja nicht wirklich greifbar ist und opak bleibt. Die Offenheit des Anders-Wahren überträgt sich schließlich auch auf das Mädchenbild selbst – getragen von anarchischem Humor und sinnlicher Bildlichkeit. Die Figur Esther ist auf verschiedenen Ebenen zugleich eine Mädchen*fantasie: Zunächst wird den Leser*innen ein Mädchen präsentiert, das ihre eigenen (Mädchen-)Fantasien unbefangen, nach Art eines Tagebuchs, präsentiert und offenlegt. Dieses Moment speist sich besonders aus der Kulturgeschichte des Tagebuchs als populärer Gattung. Dann bleibt unklar – auch durch paratextuelle Rahmungen wie bewusst humoristisch gehaltene Klappentexte oder Verlagsinformationen –, inwieweit hinter der Figur Esther tatsächlich eine reale Person steht, die wöchentlich über ihr Leben berichtet. Das regt die auch voyeuristisch geprägte Vorstellungskraft der Lesenden an: Handelt es sich um eine fiktive Figur – eine Mädchen*fantasie, um eine Mischung aus biografischen Einflüssen und fiktionaler Ausgestaltung, oder existiert jene Esther A. tatsächlich auch in der Realität außerhalb der Erzählungen? Sattouf trägt aber Sorge,

42 Sattouf 2019, 20.

43 Vgl. Sattouf 2017, 9.

44 Sattouf 2019, 32.

45 Sattouf 2022, 35.

dass es nicht so sehr auf die Beantwortung jener Fragen ankommt, sondern gerade deren Offenheit, humoristisch verstärkt und durch zahlreiche Elemente gezielt zugespitzt, auf das Element der Mädchen*fantasie hinausläuft, das wirklich zählt: Durch den realistischer wirkenden Gegenpol der Figur Cassandre wird die „Blasiertheit“, das Kokettieren einer mädchenhaften Unbestimmtheit, die Esther zu eigen ist, potenziell als Fantasie, also als nicht essenzialistisch determiniert dargestellt, allerdings auch nicht pauschal abgewertet. Weil Esther nichts Bestimmtes ist, kann sie alles sein: Verlegerin, Tänzerin oder Präsidentin der Republik – wie es ihre Auflistungen von Berufswünschen offenbaren.⁴⁶ So entsteht die emanzipatorische List der Mädchen*fantasie, die Sattouf hier präsentiert.

Literatur

- Derrida, Jacques: Die *différance*. In: Engelmann, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Ditzingen 2004, S. 76–113.
- Dusini, Arno: Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung. München 2005.
- Gasser, Christian: Laudatio für *Esthers Tagebücher* von Riad Sattouf, Max und Moritz-Preis 2018, „Bester internationaler Comic“ (2.6.2018). URL: <https://www.comic.de/2018/06/internationaler-comic-salon-erlangen-2018-die-preis-traegerinnen-des-max-und-moritz-preis/> [13.10.2022].
- Genette, Gérard: Die Erzählung. München 2010. <https://doi.org/10.36198/9783838580838>
- Gerhalter, Li: Tagebücher als Quellen. Diaristische Aufzeichnungen als Forschungs- und Sammlungsgegenstände in den Sozialwissenschaften bis in die 1930er-Jahre und in den Geschichtswissenschaften ab den 1980er-Jahren. Wien 2017.
- Hämmerle, Christa/Gerhalter, Li: Tagebuch – Geschlecht – Genre im 19. und 20. Jahrhundert. In: dies.: (Hg.): Krieg – Politik – Schreiben. Tagebücher von Frauen (1918–1950). Wien/Köln/Weimar 2015, S. 7–31. <https://doi.org/10.7767/9783205790754-001>
- Holm, Christiane: „Montag Ich. Dienstag Ich. Mittwoch Ich.“ Versuch einer Phänomenologie des Diaristischen. In: Gold, Helmut (Hg.): Absolut privat!? Vom Tagebuch zum Weblog. Heidelberg 2008, S. 10–50.
- Hug-Hellmuth, Hermine: Geleitwort. In: Kulesa, Hanne (Hg.): Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens. Frankfurt am Main. 1987, S. 15–21.
- Klimek, Sonja: Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur. Paderborn 2010.
- Koch, Isabelle: Skandal um eine Mädchenseele. H. Hug-Hellmuth und das *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*. In: Gold, Helmut (Hg.): Absolut privat!? Vom Tagebuch zum Weblog. Heidelberg 2008, S. 150–153.
- Kulesa, Hanne (Hg.): Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens. Frankfurt am Main. 1987.
- Lejeune, Philippe: „Liebes Tagebuch“. Zur Theorie und Praxis des Journals. München 2014.
- Miller, Alice: Ein Kind bezeugt. Zum Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens. In: Kulesa, Hanne (Hg.): Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens. Frankfurt am Main. 1987, S. 9–12.
- Sattouf, Riad: *Esthers Tagebücher*. Mein Leben als Zehnjährige. Berlin 2017.

⁴⁶ Vgl. Sattouf 2019, 20; Sattouf 2020, 26.

- Sattouf, Riad: Les Cahiers d'Esther. Histoire de mes 11 ans. Paris 2017a.
- Sattouf, Riad: Esthers Tagebücher. Mein Leben als Elfjährige. Berlin 2018.
- Sattouf, Riad: Esthers Tagebücher. Mein Leben als Zwölfjährige. Berlin 2019.
- Sattouf, Riad: Esthers Tagebücher. Mein Leben als Dreizehnjährige. Berlin 2020.
- Sattouf, Riad: Esthers Tagebücher. Mein Leben als Vierzehnjährige. Berlin 2021.
- Sattouf, Riad: Les Cahiers d'Esther. Histoire de mes 15 ans. Paris 2021a.
- Sattouf, Riad: Esthers Tagebücher. Mein Leben als Fünfzehnjährige. Berlin 2022.
- Steuer, Janosch/Graf, Rüdiger (Hg.): Selbstkonstitution und Welterzeugung in Tagebüchern des 20. Jahrhunderts. Göttingen 2015.
- von Törne, Lars: Die Erfolgsgeschichte von „Der Araber von morgen“: Wie Riad Sattouf zum Bestseller-Zeichner wurde (5.5.2019, Der Tagesspiegel). URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/wie-riad-sattouf-zum-bestseller-zeichner-wurde-4050697.html> [14.10.2022].
- Wolf, Werner: „Mise en abyme“. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart 2008, S. 502–503.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 aus: Sattouf 2018, S. 7.
- Abb. 2 aus: Sattouf 2018, S. 19.
- Abb. 3 aus: Sattouf 2019, S. 8.
- Abb. 4 aus: Sattouf 2022, S. 42.

Alle Abbildungen mit freundlicher Genehmigung des Verlags Reppert, Berlin.

„Just another girl lining up to die“

Feministische Aneignungen im Film

Ladies and Gentleman, The Fabulous Stains (1982)

Diana Weis

„He was an old man in a young girl’s world.“ Dieser Satz, nach dem Überdosis-Tod eines Altrockers von der 17-jährigen Punkmusikerin Corinne Burns in eine Fernsehkamera gesprochen, bildet den Schlüsselsatz von *Ladies and Gentleman, The Fabulous Stains*. Der Film aus dem Jahr 1982 folgt dem Aufstieg des Teenie-Girl-Trios *The Stains*, die aus der Kleinstadt-Tristesse ausbrechen und zu Stars werden. Natürlich zu einem Preis. In seiner markigen Mitleidslosigkeit verleiht der Satz nicht nur der Alles-egal-Haltung, die als konstituierende Eigenschaft der Punkbewegung gilt¹, eine feministische Wendung, sondern stellt auch bis heute geltende geschlechtsspezifische Machtverhältnisse in der Musikbranche auf den Kopf.

Die hier proklamierte „girl’s world“, eine Mädchenwelt², in der junge Frauen die Regeln bestimmen und von diesen profitieren, während erwachsene Männer kopfschüttelnd von der Seitenlinie zuschauen, bleibt auch vierzig Jahre nach Fertigstellung des Films eine Utopie, die, wenn überhaupt, nur temporär und in kulturellen Nischen ihre Verwirklichung fand. Die britische Rockjournalistin Caroline Coon, die als Beraterin für Drehbuchautorin Nancy Dowd und Regisseur Lou Adler fungierte, bezeichnet das ursprüngliche Anliegen des Filmprojekts als „feministische Fabel, eine Geschichte darüber, wie Frauen sich Gleichberechtigung verschaffen“³.

Als Rockstar auf der Bühne zu stehen, bejubelt von einem Heer kreischender Mädchen, gilt als ultimative Männerfantasie. Die *Stains* kapern diese Rolle für sich, ohne jedoch den Geschlechtertausch auf ihr Publikum auszuweiten: Sie sind eine Girlband, die für Girls performt. Im Kontext der Tagung „Mädchen*fantasien“ stellt sich die Frage, wie sich das *Girlhood* der *Stains*, begriffen als Bündel performativer Praktiken⁴, an der Schnittstelle von Unternehmertum und Femininität positioniert.

1 Vgl. Bangs 1978.

2 Die Begriffe *Girl* und *Mädchen* werden nicht als Verkleinerungs- oder Verniedlichungsformen der Frau verstanden, sondern beziehen sich im Folgenden einerseits auf die Bedingungen kultureller Bedeutungsproduktion sehr junger Frauen und andererseits auf ästhetische Praktiken, in denen Konzepte von Feminismus und Femininität aufeinandertreffen. Vgl. Baumgardner/Richards 2004.

3 Vgl. McCabe 2019.

4 Vgl. Alexandersson/Kalonaityte 2020, 420.

Ziel dieser Betrachtung soll es daher sein, herauszuarbeiten, mittels welcher Strategien es der Protagonistin Corinne Burns gelingt, sich gegen tendenziell antifeministische Strukturen zu behaupten, sowohl im Nahfeld der Alltagserfahrungen als auch im Fernfeld der Medienöffentlichkeit – und sich und ihrer Band *The Stains* Erfolg auf kultureller und ökonomischer Ebene zu sichern. Besondere Beachtung kommt dabei der Aneignung männlich codierter Verhaltensweisen im Kontext von Underground sowie dem Umgang mit Mainstream-Femininität zu. Weiterhin sollen diese Strategien in den Kontext der Feminismuskurse der sogenannten dritten und vierten Welle eingeordnet werden, für die exemplarisch die *Riot-Grrrl*-Bewegung der 1990er sowie der #Girlboss-Trend innerhalb der Netzkultur der 2010er Jahre stehen.

Punk: weiß, männlich, heterosexuell?

Um zu untersuchen, wie die Vorherrschaft der Mädchen innerhalb der Filmrealität funktioniert, muss zunächst deren soziokultureller Handlungsraum betrachtet werden. In *Ladies and Gentleman, The Fabulous Stains* wird der Zugang zu Selbstbestimmung, Macht und Ruhm im Kontext von Punk verhandelt – einer ästhetisch sowie politisch einflussreichen Subkultur, die, trotz im Jahr 1982 bereits deutlich hervortretender Abnutzungs- und Kommerzialisierungserscheinungen, auf den ersten Blick den idealen Nährboden für subversive, umstürzlerische Bestrebungen bildet. Denn personale Identität innerhalb der Punkbewegung entsteht gerade in der Abgrenzung zur Hegemonie der herrschenden Klasse und durch die Torpedierung bürgerlicher Normen. Vorgefertigte Kulturerzeugnisse und Konsumprodukte werden zugunsten des Selbstgemachten, Selbstbestimmten, Selbstdefinierten zurückgewiesen.⁵ Trotzdem scheint die US-amerikanische Punkszene, wie sie im Film dargestellt wird, ausschließlich weiß und heterosexuell geprägt. Alle für das Fortkommen der Mädchen einflussreichen Figuren wie Bandmanager, Konzertveranstalter oder (mäßig) erfolgreiche Musikkollegen sind Männer. Somit werden hegemoniale Strukturen innerhalb der Szene keineswegs hinterfragt oder gar außer Kraft gesetzt, sondern „im Kleinen“ reproduziert und bestätigt.

Punk-Forscher*innen wie Dick Hebdige oder Lauraine Leblanc beschreiben Punk daher auch übereinstimmend als männlich dominierte Kultur. Dies liegt zum einen daran, dass Männer in der Bewegung rein zahlenmäßig die deutliche Mehrheit bilden, und zum anderen orientiert sich das Punk-Image des wütenden Rebellen kulturell stark an maskulin geprägten Stereotypen. Unter dem Begriff „doing masculinity“ beschreibt der Soziologie James W. Messerschmidt das typische Dominanzverhalten innerhalb solcher Gruppen, wobei häufig hohe Risikobereitschaft, ein unberechenbares, „verrücktes“ Auftreten bis hin zu unprovoked Gewalt eingesetzt wird.⁶ Dieses

5 Vgl. Moran 2010, 58.

6 Vgl. Messerschmidt 1993.

„maskuline Kapital“⁷ wird innerhalb der Bezugsgruppe durch performative Akte ausgebildet.

Früh im Film *Ladies and Gentleman, The Fabulous Stains* wird dieser Mechanismus geradezu lehrbuchartig vorgeführt. In der Szene fahren die *Stains* zum ersten Mal im Tourbus mit, den sie sich mit zwei rivalisierenden Männercombos teilen müssen. Die Filmbands *The Looters* und *The Metal Corpses* stehen exemplarisch für zeittypische Wandlungsprozesse innerhalb der Popkultur: Während die US-amerikanischen *Metal Corpses* mit ihren Glam-Rock-Outfits und ausufernden Gitarren-Soli nur noch die älteren Frauen im Publikum für sich begeistern können, stehen die britischen *Looters* mit ihren schwarzen Lederjacken und kurzen, schnellen Songs ganz für den Spirit des noch relativ frischen Punks. Dieser befindet sich jedoch Anfang der 1980er Jahre ebenfalls bereits in einer Identitätskrise. Als Lou, der Sänger der *Metal Corpses*, sich abfällig über den Habitus der Briten äußert und dabei durchblicken lässt, dass er als älterer und erfahrener Musiker schon viele kurzlebige Trends kommen und gehen sah, reagiert Billy, Leadsänger der *Looters*, blitzschnell und äußerst gewaltbereit. Er packt den Rivalen am Kragen, drückt ihn in den Sitz und bedroht ihn mit der Spitze eines Flaschenöffners, die er nur wenige Zentimeter vor dessen Gesicht hält. Sichtbar eingeschüchtert, gibt sich der Silberrücken geschlagen und relativiert seine Aussage. Billy geht aus der Konfrontation als Sieger hervor und ist sichtbar stolz auf sich, während die Mädchen mit großen Augen zuschauen. Die Szene belegt eindrucksvoll, dass Punk als maskulinistisch geprägte Subkultur angelerntes männliches Dominanzverhalten belohnt. Billys Identität als Punk steht seiner Identität als Mann nicht im Wege und umgekehrt.

Für Frauen innerhalb der Punkszene stellt die Vereinbarung von subkulturellen Werten und Geschlechternormen dagegen ein weitaus größeres Problem dar. Daraus folgt, dass ihr Prozess der Identitätskonstruktion sich dramatisch von dem der männlichen Punks unterscheidet.⁸

Punk-Sein: Authentizität und Inszenierung

Ein weiterer, häufig kritizierter innerer Widerspruch der Punkbewegung besteht darin, dass die Szene nicht allen Interessierten offensteht, sondern die Punk-Identität selbst an eine Vielzahl teils ungeschriebener Regeln gebunden ist, für die wiederum cis-männliche Figuren als *Gatekeeper* fungieren.⁹ In Genrefilmen über Jugendszenen aus dieser Zeit, wie *The Warriors* (1979), *The Wanderers* (1979) oder *Quadrophenia* (1979), drehen sich Konflikte typischerweise darum, dass die Hauptcharaktere ihre subkulturelle Identität gegen Anfeindungen der Umwelt oder rivalisierender Gruppen behaupten müssen. Insbesondere das Punk-Sein wird dabei häufig als fest zu einer Person gehörende Qualität dargestellt und nicht als etwas, das inszeniert oder

7 Vgl. Mullins/Cardwell-Mullins 2006, 1.

8 Vgl. Leblanc 2001, 105.

9 Vgl. Sari 2016.

performt wird. Der Rockjournalist Lester Bangs schrieb dazu: „You don't *try* to be a punk – you just *are* one.“¹⁰ Die so verstandene Authentizität der männlichen Figuren wird im Film auch darüber hergestellt, dass die Bandmitglieder, mit Ausnahme des Sängers Billy, von echten Punkmusikern gespielt werden: Steve Jones und Paul Cook von den *Sex Pistols*, Paul Simonon von *The Clash* sowie Vince Welnick und Fee Waybill von der Band *The Tubes*. So greifen Popkultur und Filmrealität ineinander und generieren das Punk-Sein der Darsteller als einen mit Blut und Schweiß erarbeiteten Status, ein glorifiziertes Veteranentum.

Selbst wenn man davon absieht, dass Authentizität in der Popkultur ohnehin einen überstrapazierten Begriff darstellt, der sich – ebenso wie Punk – kaum auf allgemeingültige Weise definieren lässt, steht die Idee einer Punk-Authentizität auf inhärent wackeligen Beinen. Denn gerade Punk basiert als Identität stark auf Performance und Inszenierung durch kontraadaptive Selbstdarstellungstechniken wie Persiflage, Bricolage oder Antimode.¹¹ So ist das Markenzeichen von Looters-Sänger Billy eine nietenbesetzte Perfecto-Lederjacke und Schlagzeuger Paul Cook tritt in einer Szene in einem gestreiften Mohair-Pullover der britischen Designerin Vivienne Westwood auf, beides zum Zeitpunkt des Filmdrehs längst etablierte und zudem recht kostspielige Punk-Insignien. Die Konstruktion von Authentizität innerhalb der Punkszene muss daher auch als Hierarchisierung von Konsumstilen begriffen werden.¹² Trotzdem wird die Tatsache, dass die *Stains* ihren Bühnenlook aus roten Blusen und schwarzen Hotpants als Merchandise an ihre weiblichen Fans verkaufen, von Billy öffentlich als unmoralisch kritisiert. Er vertritt den Mythos der Gegenkultur¹³, eine Vorstellung, nach der kommerzieller Erfolg der Authentizität subkultureller Figuren abträglich sei.

Self-fashioning: Identität und Femininität

Als junge Frauen verfügen *The Stains* zu Beginn der Filmhandlung weder über das erforderliche maskuline noch das subkulturelle Kapital, um von den anderen Punk-Musikern als gleichberechtigt oder ernstzunehmend akzeptiert zu werden. Ironischerweise bleibt ihnen als Außenseiterinnen gerade die Rolle der „Outsider-Artists“ verwehrt.¹⁴

Die ungenügende Differenzierung zwischen behaupteter Authentizität und der Freude an der Selbstinszenierung in der Punkszene macht es für junge Frauen wie die *Stains* paradoxerweise zugleich einfacher und schwieriger, Punk-Authentizität für sich zu behaupten. Zwar wird ihr Zugang zur Szene durch die Definitionsmacht der Männer erheblich erschwert, gleichzeitig besitzen sie jedoch einen Heimvorteil, was die performative Inszenierung von Identität qua Stilisierung betrifft. Das Experimen-

10 Bangs 1978, o. S.

11 Vgl. Hebdige 1979.

12 Vgl. Force 2011.

13 Vgl. Heath/Potter 2005, 16.

14 Vgl. Weaver 2013, 180.

tieren mit Make-up, verschiedenen Frisuren und Outfits zählt fest zum weiblichen Repertoire der subkulturellen Selbstannäherung,¹⁵ wobei die eigene Identität über den Umweg der Fremdwahrnehmung ausgebildet wird.

Der Historiker Stephen Greenblatt prägte den Begriff *self-fashioning*, um den Prozess der Identitätskonstruktion als öffentlich wahrnehmbare Persona unter Zuhilfenahme sozialer Codes zu beschreiben.¹⁶ Die Eröffnungsszene von *Ladies and Gentlemen, The Fabulous Stains* zeigt eine Großaufnahme des Gesichts der Hauptdarstellerin Diane Lane, die zum Zeitpunkt des Filmdrehs 15 Jahre alt war. Im Laufe der Sequenz, in der das Publikum vom Tod der Mutter und der desolaten finanziellen Lage von Corinne und ihrer Schwester Tracy erfährt, lässt die junge Frau keine emotionale Rührung erkennen und widmet sich stattdessen ganz ihrem kunstvollen Augen-Make-up, das später zu ihrem Markenzeichen werden wird. Sie gibt an, ihren bürgerlichen Namen Corinne Burns zugunsten des Pseudonyms *Third Degree Burns* abgelegt zu haben. Das Auflegen des Make-ups ist ebenso ein performativer Akt wie Billys gewaltsamer Angriff auf Lou. Der Unterschied besteht jedoch in der Qualität der inszenierten Identität: Während Billy ganz dem Authentizitätsmythos der männlich dominierten Punkbewegung verhaftet bleibt, ist Corinne sich der Künstlichkeit der von ihr kreierten Figur vollends bewusst. Einmal mehr wird deutlich, dass weibliche Identität innerhalb der Popkultur als etwas Herzustellendes begriffen werden muss.¹⁷ Corinnes Verwandlung in *Third Degree Burns* erlaubt es ihr, sich aus der auferlegten Rolle als schwaches und inkompetentes Mädchen zu befreien. Diese selbstgewählte Identität ist jedoch nichts, was sie – im Sinne von Lester Bangs – einfach so *ist*. Die neue Rolle muss gezielt konstruiert und aktiv beansprucht werden.

We don't put out: Selbstbestimmung und Objektifizierung

Die Konstruktion subkultureller Identitäten ist für Mädchen in Underground-Bewegungen wie Punk mit besonderen Herausforderungen verbunden. Leblanc weist darauf hin, dass Femininität in Mainstream-Kontexten häufig als eine Art Wettbewerb aufgefasst wird: Ein Spiel, in dem Mädchen und Frauen zu Konkurrentinnen werden und so voneinander isoliert würden. Daher sei der Prozess der Identitätsfindung für Mädchen im Punk häufig individueller und nicht kollektiver Natur.¹⁸ Problematisch bleibt die darin enthaltene Vorstellung, dass weibliche (Punk-)Identität, anders als männliche, stärker über das Aussehen, als über Handlungen ausgebildet und behauptet wird. Die Kehrseite der weiblichen Beauty-Kultur – die Unterwerfung unter patriarchale Machtstrukturen – wird gleich in der zweiten Szene des Films thematisiert. In Begleitung ihrer Schwester sucht Corinne das Haus ihrer Tante auf, um dort zu telefonieren. Diese ist, gemeinsam mit einer Freundin, damit beschäftigt, sich falsche

15 Vgl. McRobbie/Garber 1976.

16 Vgl. Greenblatt 1980.

17 Vgl. Graw 1997, 75.

18 Vgl. Leblanc 2001, 148.

Nägel aufzukleben und äußert sich abfällig über Corinnes Pläne, ein Star zu werden. Anstatt sich mit der jungen Frau solidarisch zu zeigen, schwelgen die beiden mittelalten Frauen in sentimental Liebeschlagern aus dem Radio, und es wird deutlich, dass sie sich eine Errettung aus ihrer eigenen trostlosen Situation nur durch die Idee romantischer Liebe erhoffen können.

Obwohl Corinne die durch die Figur der Tante repräsentierte Mainstream-Femininität offen ablehnt, nutzt sie deren Mittel für ihre eigenen Zwecke. Ihr Projekt des *self-fashioning* zeigt auf, dass der weibliche Körper als Kampfzone zugleich Ort der Unterdrückung und des Widerstands sein kann.¹⁹ Mit dem Zurechtmachen, häufig unter dem etwas sperrigen Begriff des Schönheitshandelns gefasst, übertritt Corinne die Schwelle zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, zwischen Subjekt und Objekt. Dabei bedient sie sich aus einem Arsenal an Inszenierungstechniken, die auf popkulturelle Weiblichkeitsklischees und sexistisch codierte Femininität rekurren, diese aber zugleich ironisch brechen und entlarven. Damit einher geht eine Reihe an semantischen Problemen, die weibliche Identität, Image und Inszenierung im Konfliktfeld zwischen Marktformigkeit und Machtanspruch betreffen. Die *Stains*, ebenso wie die jungen Fans, die ihren Look imitieren, setzen ihr provokantes, sexuell offensives Auftreten sehr bewusst ein, um sich mediale Aufmerksamkeit zu sichern. Ihr Schlachtruf „We don't put out“ (auf Deutsch etwa: „Wir lassen niemanden ran“) verweigert jedoch explizit jegliche Ansprüche, die von männlicher Seite an ihre Körper gestellt werden. Machterhalt scheint für die jungen Frauen nur um den Preis der Sexualisierung erreichbar, Machtsicherung dagegen nur durch sexuelle Abschottung.

Kritische Femininität: *Riot Grrrl*

Interne Streitigkeiten zwischen Regisseur Lou Adler, Drehbuchautorin Nancy Dowd und der Produktionsfirma *Paramount Pictures* führten dazu, dass letztere *Ladies and Gentleman*, *The Fabulous Stains* nach der Fertigstellung im Jahr 1982 nur mit Verzögerung und in geringem Umfang freigab. Ab 1984 lief der Film mit überschaubarem Erfolg in einigen Arthouse-Kinos. Die Filmkritikerin Jane Maslin beurteilt 1985 in einem Artikel für die *New York Times* die Vorstellung, dass eine „talentfreie“ Girlband wie die *Stains* kommerziellen Erfolg haben könne, als vollkommen unrealistisch: „The film looks and feels entirely false.“²⁰

Die Gründe für den anfänglichen Misserfolg von *Ladies and Gentleman*, *The Fabulous Stains* waren dieselben, die ein Jahrzehnt später den Grundstein für seinen Aufstieg zum Kultfilm legten. Der Film entstand in einem Schwellenmoment, zu Beginn der 1980er Jahre, als Veränderungen in der Punk-Subkultur – von vielen als Ausverkauf kritisiert – auf das erste Aufkommen des Dritte-Welle-Feminismus trafen, der sich in diesem Moment aufmachte, die zweite Welle zu überrunden. Postmoderne Fragestellungen rund um Identität, Authentizität, Image und Inszenierung rückten

¹⁹ Vgl. Griffin 2012, 68.

²⁰ Maslin 1985.

zunehmend in den Fokus.²¹ Es ist kein Wunder, dass die *Riot-Grrrl*-Kultur der frühen 1990er Jahre zu den ersten zählte, die *Ladies and Gentleman*, *The Fabulous Stains* für sich entdeckte. Denn Corinnes Weg nimmt einige Konflikte vorweg, mit denen sich auch diese Bewegung herumschlagen musste: So waren etwa die Geringschätzung gegenüber Rockmusikerinnen und die sexistischen Strukturen im Musikbusiness, gegen die Corinne im Film kämpft, weiterhin überaus präsent. Ästhetisch sowie politisch verorteten die *Riot Grrrls* ihre Wurzeln im Punk, da dessen DIY-Attitüde die Bandgründung für junge Frauen prinzipiell erleichterte und es ihnen erlaubte, neue Rollenbilder als „sexualized, desexualized or anti-sexual objects“ zu entwerfen.²² Anders als Punk entstand *Riot Grrrl* jedoch bereits aus einer explizit weiblichen Perspektive und mit dem Anspruch, Räume zu schaffen, in denen Mädchen sich frei entfalten konnten. In gewisser Weise trat *Riot Grrrl* an, das zu verwirklichen, was Punk zwar versprochen, aber jungen Frauen vorenthalten hatte. Damit einher ging auch ein Abschied von der Vorstellung, dass Femininität und authentisches Punk-Sein sich gegenseitig ausschließen würden.²³

Eine weitere Schlüsselszene von *Ladies and Gentleman*, *The Fabulous Stains* bildet der erste öffentliche Auftritt der Band. Nachdem sie vom Publikum für ihre dilettantische Performance ausgepiffen wurden, entledigt Corinne sich auf der Bühne ihres langen Mantels. In einem provokativ knappen und durchsichtigen Outfit richtet sie eine flammende Rede an die Frauen im Saal. Sie fordert sie auf, nicht auf die Errettung durch einen männlichen Rockstar zu hoffen, sondern selbst aktiv zu werden:

You came here tonight thinking you'd see some cute and wonderful rock star. And you hoped maybe he'd take one look at you from up on that stage and he'd fall in love with you just like that. Then your savior could take you out of this dump of a town you live in. [...] They laugh at you. They have such big plans for this world, but they don't include us. So, what does that make you? Just another girl lining up to die.

Ihre Worte zeigen Wirkung. Obwohl ein Teil des Publikums weiterhin über sie lacht, fokussiert die Kamera die Gesichter einiger junger Frauen, in denen Corinnes Worte etwas auszulösen scheinen. In einem Interview erinnert sich Hauptdarstellerin Diane Lane an die Szene:

The women in the audience were saying: „Wow. Hell yes. I want some more of that.“ The guys in the audience are grabbing their crotch and making jokes because they don't get it. (Laughter) They don't understand that the train has left the station. A lot of women are going to be on that train.²⁴

Ebenso wie die *Stains* im Film, entscheiden sich viele Protagonistinnen der *Riot-Grrrl*-Bewegung, wie die Mitglieder der Bands *Hole*, *Bikini Kill* oder *Babes in Toyland*,

21 Vgl. Weaver 2013, 180.

22 Vgl. Kennedy 2002, 92.

23 Vgl. Leblanc 2001, 142.

24 McCabe 2019.

dafür, der Sexualisierung, der sie durch ihr Umfeld und die Medienkultur ausgesetzt sind, mit einer Strategie der „Subversion durch Appropriation“ zu begegnen. In ihrem Auftreten eigneten sie sich spielerisch als typisch weiblich geltende Symbole an, wie roten Lippenstift, wasserstoffgebleichte Haare, Nylonstrümpfe und High Heels.²⁵ Problematisch blieb dabei, dass diese Techniken des *self-stylings* immer mit dem Risiko verbunden waren, missverstanden zu werden, da sie gängigen Marketingstrategien zum Verwechseln ähnlich sahen.²⁶ Dies führte dazu, dass die Mainstreammedien hauptsächlich die sexy Outfits der *Riot Grrrls* rezipierten, nicht aber die Kritik, die dahinter stand.²⁷

Female Masculinity: Männlichkeiten in der Krise

Während Corinne im Film als zynisch und berechnend charakterisiert wird, agiert Billy rein emotional und wenig vorausschauend. In einem sentimental Moment, allein im Hotelzimmer mit Corinne, erklärt er ihr haarklein die Songstruktur des größten Hits seiner Band *The Professionals*. Am nächsten Abend muss er vom Bühnenrand aus wutschnaubend dabei zusehen, dass die Mädchen ihm nicht nur den Song, sondern auch seine markanten Bühnen-Moves geklaut haben. Die Aneignung der Girls gelingt als politischer Akt im Sinne des Dritte-Welle-Feminismus, der darin eine Strategie des Widerstands gegen die Codes der Dominanzkultur erblickte.²⁸ Indem die *Stains* den Song, ebenso wie Billys Rockstar-Posen, ironisch übernehmen und in einen neuen Kontext stellen, erschaffen sie eine neue Bedeutungsebene, die ihnen den kommerziellen Durchbruch sichert.

Der Begriff „Female Masculinity“ wurde von dem US-amerikanischen Anglisten Jack Halberstam geprägt und verweist darauf, dass auch Frauen Eigenschaften wie Macht, Stärke und Autorität besitzen, die kulturell mit Männlichkeit gleichgesetzt werden.²⁹ Gerade im Kontext Rockmusik gab es lange vor der *Riot-Grrrl*-Bewegung eine Reihe erfolgreicher Frauen wie Joan Jett oder Chrissie Hynde, die Instrumente spielten, ihre eigenen Songs schrieben und für sich ganz selbstverständlich die gleichen Freiheiten beanspruchten wie ihre männlichen Musikerkollegen. Allerdings ging dieser Gleichheitsanspruch oft mit einer offenen Ablehnung des Feminismus einher. Dem Sexismus der männlich dominierten Musikindustrie begegneten die Frauen, indem sie Femininität schlicht verweigerten, anstatt sie zu hinterfragen. Weibliche Maskulinität wurde nicht als ironische Aneignung der männlichen Rockstar-Haltung performt, sondern als eigene Identität, jenseits der Zwänge des binären Geschlechtersystems³⁰. Die Musikerin Chrissie Hynde erinnert sich: „For the first time I could do

25 Vgl. Hartmann 2012, 131.

26 Vgl. Kennedy 2002, 92 f.

27 Vgl. Hartmann 2012, 137.

28 Vgl. Shugart 2001, 197.

29 Vgl. Halberstamm 1998.

30 Vgl. Kennedy 2002, 90 ff.

what I wanted to do and being a girl wasn't an issue. It would have been uncool for that to be a problem. Punk allowed anyone in, you could be a dwarf, short whatever – but that was only true for about six months.³¹

Die Aussage macht deutlich, dass die Strategie der nichtironisch gebrochenen weiblichen Maskulinität die Frauen nicht dauerhaft oder langfristig vor Ungleichheitserfahrungen schützen konnte.³² Auch an diesem Punkt erweist *Ladies and Gentleman, The Fabulous Stains* sich als seiner Zeit weit voraus. Ebenso wie die Idee einer „authentischen“ Identität wird auch die Vorstellung zurückgewiesen, dass junge Frauen wie die *Stains* selbstbestimmt innerhalb der Medienwelt agieren können, ohne sich offensiv zu den Themen Sexismus und Femininität zu positionieren. Weibliche Maskulinität dient dann, ebenso wie die bewusste Aneignung von Weiblichkeit, als Technik der Transgression, die Geschlechterbilder als Inszenierungen innerhalb einer Machthierarchie entlarven. Am Ende muss Billy zugeben, dass er mit seinen eigenen Waffen geschlagen wurde, während Corinne stolz auf ihre Skrupellosigkeit zu sein scheint:

Corinne: You are so jealous of me. I'm everything you ever wanted to be.

Billy: A cunt?

Corinne: Exactly.

Besonders in Anbetracht des ambivalenten Filmendes wird jedoch auch die Frage aufgeworfen, welchen Beitrag die bewusste Inszenierung von Femninität für den kommerziellen Erfolg der Band hat. Mit Laura Mulvey lässt sich das Weibliche als jene Position definieren, die durch das „Angesehen-werden-Wollen“ und die Inszenierung als „perfektes Produkt“ bestimmt ist.³³ Daraus folgt, dass der Einsatz des Weiblichen innerhalb einer zunehmend visuell geprägten Unterhaltungskultur womöglich einfach die bessere kommerzielle Strategie darstellt.³⁴

Erfolg als Rache: Underground vs. Mainstream

Die Fertigstellung von *Ladies and Gentleman, The Fabulous Stains* verzögerte sich vor allem deshalb immer wieder, weil Regisseur Lou Adler und Drehbuchautorin Nancy Dowd sich nicht auf ein Ende einigen konnten. Nancy Dowd und ihre Beraterin Caroline Coon favorisierten ein Ende, das die feministische Ausrichtung des Films betonte. In einer triumphalen letzten Szene sollte Corinne alle Männer konfrontieren, die vorher an ihr gezweifelt hatten: „At the end, she's saying to the boys: ‚I told you so we can do it. I can do it. I'm a bigger star than you.‘“³⁵

31 Leblanc 2001, 40.

32 Vgl. Leblanc 2001, 40.

33 Vgl. Mulvey 1972, 55.

34 Vgl. Weis 2020, 36.

35 Vgl. Chiu 2023.

Schließlich setzte Adler sich aber durch und drehte die letzte Szene im Stil eines Videoclips des Senders MTV, der in den USA im August 1981 gestartet war und für eine neue Ära der Popkultur stand. In dem Clip performen die *Stains* ihren von den *Looters* geklauten Hit „The Professional“ in einer deutlich poppigeren Version. Auch ihre Outfits, Haare und Make-up entsprechen nicht mehr dem ikonischen Look, der ihnen vorher so viele Anhängerinnen eingebracht hatte. Stattdessen tragen sie bunte Mode und Fönfrisuren im typischen Stil der 1980er Jahre. Ob dieses Ende, das auf einen Durchbruch in der Musikbranche jenseits des Underground-Marktes verweist, als empowernde Mädchen-Utopie oder als bitterböse Medienkritik verstanden werden muss, ist Ansichtssache. Fest steht, dass der Film sich damit weiteren Bedeutungszuschreibungen öffnet, die über den Kontext Punk ebenso wie über die *Riot-Grrrl*-Bewegung hinausweisen, die solchen Kommerzialisierungstendenzen äußerst kritisch gegenüberstanden.

Bevor man den Aufstieg der *Stains* in den MTV-Pop-Olymp vorschnell als Verrat an ihren Idealen verurteilt, muss man zugeben, dass die Mädchen der Punk-Szene nichts schuldig sind. Der Underground hat Corinne und den *Stains* nichts gegeben, dass sie sich nicht selbst genommen haben. Dort begegneten den Mädchen dieselben Machtstrukturen und Rollenklischees wie außerhalb. Sie haben kein Interesse daran, Erfolg und Reichweite auf dem Underground-Altar zu opfern.

Neben Billy erweisen sich auch die anderen männlichen Machtfiguren im Verlauf der Filmhandlung als brüchig: Ein Fernsehmoderator, der den Aufstieg der *Stains* stets abwertend kommentierte, bleibt im Provinzsender zurück, während seine Kollegin, die die Mädchen aktiv unterstützt, Karriere macht. Gegen Ende des Films nimmt Corinne es schließlich mit dem schmierigen Manager der Band auf, als dieser sich weigert, ihr eine für ein Konzert vereinbarte Summe auszuführen. Wiederum kopiert sie Billy, indem sie sich einen Flaschenöffner vom Tisch schnappt und den Manager damit ebenso bedroht wie Billy es in der Szene im Bus mit Lou getan hat. Der männlich codierte Einsatz von Gewalt zeigt Erfolg, Corinne bekommt ihr Geld. Am Ende des Films ist klar: Die Herrschaft der alten Männer ist vorbei und die „authentischen“ Punk-Helden geben nur noch traurige Gestalten ab.

#Girlboss: Mädchen als Unternehmerinnen ihrer Selbst

In ihrer im Jahr 2000 erschienenen Abrechnung mit Konsumkultur und Markenfetischismus beschreibt die Autorin Naomi Klein, wie die *Riot-Grrrl*-Ikone Courtney Love in kürzester Zeit zum glamourösen Filmstar aufstieg, und sich in Designerkleidung auf dem roten Teppich bei der Oscarverleihung fotografieren ließ. Klein stellt sich die Frage, ob Love dem Underground etwas schulde. Und noch wichtiger: Muss man wirklich an eine Idee glauben, bevor man sie zynisch ausverkaufen kann?³⁶

Ein paar Jahre später ist die Girl-Kultur endgültig im Mainstream angekommen. 2011 singt Beyoncé „Girls run the world“ und tritt bei Konzerten im hautengen

³⁶ Vgl. Klein 2000, 99.

Glitzerbody vor dem Schriftzug FEMINISM in meterhohen Neonbuchstaben auf. Selbstbestimmung, Rebellion, Sexyneß und Niedlichkeit scheinen keine Widersprüche mehr darzustellen, sondern verschmelzen in der Popwelt zu einem funkelnden Mädchen-Kosmos, in dem alles möglich scheint. Die Zeit nach 2010 wird als Ära des #*Girlboss*-Feminismus beschrieben, der popkulturelle Ästhetiken mit neoliberalen Erfolgsstrategien verbindet.³⁷ *Girlbossing* beschreibt diese Art der Selbstpräsentation als zugleich feminin und unternehmerisch.³⁸ Problematisch daran ist, dass diese Bewegung wirtschaftlichen Erfolg als Ergebnis individueller Ambition bewertet und strukturelle Benachteiligungen negiert.³⁹ Die Wurzeln des *Girlbossing* liegen bereits in den 1990er Jahren: An der Spitze der Charts standen damals Girlbands wie *TLC* oder *Destiny's Child*, die über ihre Autos und Telefonrechnungen sangen. Ihre Botschaft an junge Frauen lautete, zugespitzt formuliert: Es ist nicht der Feminismus, der euch retten wird, sondern der Kapitalismus. Die *Girlboss*-Kultur wird häufig für ihre Konsumfixierung, Elitismus und Klassismus kritisiert.

In gewisser Weise kann Corinne Burns als frühe *Girlboss*-Ikone gelten, da sie einige der zentralen Kriterien der Ideologie erfüllt: die Selbstinszenierung als Produkt, ausgeprägtes Unternehmertum sowie eine gewisse Skrupellosigkeit. Im Verlauf der Filmhandlung trifft sie einige problematische Entscheidungen, um den Erfolg der *Stains* zu sichern. Etwa, als sie sich auf Anraten ihres Managers von dem Busfahrer Barry trennt, der zu den frühesten Unterstützern der Band zählte. Ähnlich wie bei Love kann man sich die Frage stellen, ob es Corinne jemals wirklich um die Anerkennung innerhalb der Underground-Szene ging, oder ob sie Punk lediglich als niedrigschwelligen Einstieg in ihre Medienkarriere nutzte. Dazu kommt, dass eine ästhetisch-ideologische Anlehnung an die Figur der jugendkulturellen Rebellin, wie etwa Love sie verkörperte, auch dazu beiträgt, die *Girlboss*-Kultur aufregend und *edgy* erscheinen zu lassen. Weibliches Unternehmertum wird dann als Akt der Rebellion gegen hegemoniale Machtstrukturen codiert, was gleichzeitig dazu dient, die neoliberalen Wurzeln der Bewegung herunterzuspielen.⁴⁰ Das *self-fashioning* als Form des Investments, wie Corinne es im Film betreibt, zählt fest zur Kultur der *Girlbosses*. Die Gestaltung des eigenen Aussehens – vom Sport über Ernährung bis hin zu Haarverlängerungen und dem Aufspritzen der Lippen – wird nicht länger als Ausdruck von Individualität verstanden, sondern als Investitionen ins Selbst. Dahinter steckt die unternehmerische Vorstellung, dass jeder Einsatz von Ressourcen, jedes Interesse und jedes Talent monetarisiert werden müsse.⁴¹

Man kann das Filmende von *Ladies and Gentlemen: The Fabulous Stains* entweder als Kapitulation vor den Marktgesetzen des Musikbusiness oder als Triumph für die jungen Musikerinnen begreifen. Typisch für Coming-of-Age-Filme ist, dass liebens-

37 Vgl. Mastrangelo 2021, 16.

38 Vgl. Maguire 2020, 2.

39 Vgl. Alexandersson/Kalonaityte 2020, 419.

40 Vgl. Mastrangelo 2021, 31.

41 Vgl. Mastrangelo 2021, 19.

werte (in diesem Fall auch typisch mädchenhafte) Eigenschaften der Protagonistinnen wie Schüchternheit und Naivität verloren gehen und Abgeklärtheit und Zynismus weichen. Was den Film ungewöhnlich macht, ist, dass die romantische Liebe als Möglichkeit der Erlösung bewusst verworfen wird. Solidarität und Unterstützung erfahren die *Girls* nur von anderen Frauen – eine weitere Parallele zur *Girlsboss*-Kultur und deren Credo „Hoes before Bros“.

Während die Kritik an der *Girlsboss*-Kultur als Aushöhlung und Kommodifizierung des Feminismus unter neoliberalen Marktbedingungen berechtigt ist, darf auch nicht vergessen werden, dass die Hürden für junge Musikerinnen seit dem Erscheinen von *Ladies and Gentlemen: The Fabulous Stains* nicht kleiner geworden sind. Auch heute noch sind „Penis Line-ups“⁴² bei großen Rockfestivals die Regel. So betrachtet, kann man Corinne zu ihrem Geschäftssinn eigentlich nur gratulieren.

Literatur

- Alexandersson, A./Kalonaityte, V.: Girl Bosses, Punk Poodles, and Pink Smoothies: Girlhood as Enterprising Femininity. In: *Gender, Work & Organization* 28, 2020/1, 416–438. <https://doi.org/10.1111/gwao.1258>
- Bangs, L.: The Roots of Punk, Part II & III. URL: <http://keepitdirty.org/a/roots-of-punk-parts-ii-iii/> [31.1.2023].
- Baumgardner, J./Richards, A.: Feminism and Femininity: Or How We Learned to Stop Worrying and Love the Thong. In: Harris, A. (Hg.): *All About the Girl. Culture, Power and Identity*, London/New York 2004, 59–68.
- Butler, J.: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York 1990.
- Chiu, D.: „We Don't Put Out“: Ladies and Gentlemen, The Fabulous Stains at 40. In: *The Quietus* vom 17.11.2023. URL: <https://thequietus.com/articles/32364-film-fabulous-stains-40-anniversary> [31.1.2023].
- Force, W.R.: Consumption Styles and the Fluid Complexity of Punk Authenticity. In: *Symbolic Interaction* 32, 2011/4. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1525/si.2009.32.4.289> [19.3.2023]. <https://doi.org/10.1525/si.2009.32.4.289>
- Garr, G.: *She's a Rebel: The History of Women in Rock'n'roll*. Seattle 1992, zit nach: Kennedy 2002.
- Graw, I.: Modenschau. Über feministische Modekritiken. In: *Texte zur Kunst* 1997/25, 73–83.
- Greenblatt, J.: *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago 1980.
- Griffin, N.: Gendered Performance. Performing Gender in the DIY Punk and Hardcore Music Scene. In: *Journal of International Women's Studies* 13, 2012/2, 66–81.
- Haenfler, R.: *Straight Edge: Hardcore Punk, Clean Living Youth and Social Change*. New Jersey 2006. <https://doi.org/10.2307/j.ctt5hj2jk>
- Halberstam, J.: *Female Masculinity*, Durham 1998. <https://doi.org/10.1515/9780822378112>
- Hartmann, N.: Riot Grrrls und Kinderwhores. In: Weis, D. (Hg.): *Cool Aussehen. Mode und Jugendkulturen*, Berlin 2012, 127–137.
- Heath, J./Potter, A.: *The Rebel Sell. How the Counter Culture Became a Consumer Culture*, West Sussex 2005.

42 Volkmann 2022.

- Hebdige, D.: *Subculture. The Meaning of Style*. London 1979.
- Kennedy, K.: Results of a Misspent Youth: Joan Jett's Performance of Female Masculinity. In: *Women's History Review* 11, 2002/1, 89–114. <https://doi.org/10.1080/09612020200200312>
- Klein, N.: *No Logo: Taking Aim at Brand Bullies*. Toronto 2000.
- Leblanc, L.: *Pretty in Punk: Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*. New Brunswick, NJ 2001.
- Maguire, E.: Young Women Won't be Told How to Behave, but is #girlboss just Department by Another Name? In: *The Conversation* (2020), online abrufbar unter: https://research-online.jcu.edu.au/69650/1/Young%20women%20won%27t%20be%20told%20how%20to%20behave%2C%20but%20is%20%23girlboss%20just%20department%20by%20another%20name_.pdf [31.1.2023].
- Maslin, J.: Film: Rock Satire, „Fabulous Stains“, *New York Times* vom 6.3.1985. URL: <https://nytimes.com/1985/03/06/movies/film-rock-satire-fabulous-stains.html> [31.1.2023].
- Mastrangelo, M.: *Theorizing #Girlboss Culture: Mediated Neoliberal Feminisms from Influencers to Multi-Level Marketing Schemes*. Richmond 2021. URL: <https://scholarscompass.vcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7768&context=etd> [31.1.2023].
- McCabe, A.: The Story of „The Fabulous Stains and Riot Grrrl“. URL: <https://npr.org/2019/04/27/717757017/the-story-of-the-fabulous-stains-and-riot-grrrl> [31.1.2023].
- McRobbie, A./Garber, J.: Girls and Subcultures. In: Hall, S./Jefferson, T. (Hg.): *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Hutchinson 1976, 209–223.
- Messerschmidt, J.: Men, Masculinities, and Crime. In: Kimmel, M./Hearn, J./Connell, R. (Hg.): *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Thousand Oaks/London/New Delhi 1993, 196–212. <https://doi.org/10.4135/9781452233833.n12>
- Moran, I. P.: Punk: The Do-It-Yourself Subculture. In: *Social Sciences Journal* 10, 2010/1, 58–65.
- Mullins, Ch./Cardwell-Mullins, R.: Bad Ass or Punk Ass? The Contours of Street Masculinity. In: *UNIversitas: Journal of Research, Scholarship and Creative Activity* 2, 2006/2, Art. 12.
- Mulvey, L.: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weissberg, L. (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main 1972, 48–65.
- Reynolds, S./Press, J.: *The Sex Revolts: Gender Rebellion and Rock'n'roll*. Cambridge 1995, zit. nach Kennedy 2002.
- Sari: Thou Shalt not Talk About the White Boys' Club: Challenging the Unwritten Rules of Punk (2016). [Selbstverlegtes Zine]. URL: https://issuu.com/hoaxzine/docs/boys_club_indesign_pdf_test [31.1.2023].
- Shugart, H./Waggoner, C./Hallstein, D.: Mediating Third-Wave Feminism: Appropriation as Postmodern Media Practice. In: *Critical Studies in Media Communication* 18, 2001/2, 194–210. <https://doi.org/10.1080/07393180128079>
- Volkman, Linus: Interview auf EgoFM am 2.6.2022. URL: <https://egofm.de/blog/freizeit/linus-volkman-interview-musikjournalismus> [31.1.2023].
- Weaver, J.: Making a Scene: The Female Punk Narrative in Lou Adler's *Ladies and Gentlemen, The Fabulous Stains* and Susan Seidelman's *Smithereens*. *Punk & Post-Punk* 2, 2013/2, 179–195. https://doi.org/10.1386/punk.2.2.179_1
- Weis, D.: *Modebilder. Abschied vom Real Life*. Berlin 2020.

Das enthusiastische Mädchen

Käthchen von Heilbronn trifft Britney Spears

Nicola Behrmann

Die Literatur kennt viele Mädchen, die Theorie hat Mühe mit ihnen. Sie findet oft nichts als Neurosen, fixiert sie auf einen bestimmten Lebensabschnitt oder interessiert sich prinzipiell nicht für sie. Auf Weiblichkeit festgelegt, findet das Mädchen immer wieder Fluchtmöglichkeiten aus eindeutigen Identifikationen innerhalb eines ethnografischen oder sozialen Feldes. Ein Mädchen ist noch ungeübt und unfertig, steht dem Sport und der Technik nahe und hat grundsätzlich ein queeres Verhältnis zu binären Identitäten.

In der Fiktion und als performative Figur treten Mädchen am deutlichsten in Erscheinung. Einige von ihnen sind pragmatisch: Alice in Wonderland, Nancy Drew, Lisa Simpson, Hermione, Wednesday. Sie erkunden, vermessen und orientieren sich; sie finden etwas heraus, sind wehrhaft, neugierig und unerschrocken, selbst wenn die Welt um sie herum in Delirien und Terror oder Willkür versinkt. Ihr Denken ist klar. Sie träumen nicht. Die gesellschaftlich verordnete Verpflichtung auf Heterosexualität und das Mütterliche scheint sie nicht zu berühren, und die Mutter wird auch nicht mit Hilfe von Puppenspielen wiederbelebt. Aber die Autarkie der pragmatischen Mädchen ist selten von Dauer und bleibt, weil sie zum Tomboy auf Distanz gehalten werden, auf die Zeitspanne der Teenagerjahre beschränkt. In der Populärkultur bereitet sich das pragmatische Mädchen meistens nur heimlich auf die Einlösung der Forderung vor, Frau zu werden. Als literarische Figur garantiert sie oft nicht mehr als dies: Du kannst deine Unmündigkeit, die dich in die Weiblichkeit einübt wie eine Sportlerin, überleben. Es wird dir gelingen, den Penisneid, auf den dich die Psychoanalyse verpflichtet, in einen Kinderwunsch zu verwandeln. Du bist integrierbar oder wirst es einmal sein. Das pragmatische Mädchen als heteronormative Figur steht auf der Seite der Vernunft.

Literatur oder Kunst oder Filme oder Zeitschriften produzieren gerne auch einen gegensätzlichen Mädchentyp: sanft und fragil wie in Märchen oder Prinzessinnendramen.¹ Die sanften Mädchen sind Träumerinnen, die auch in Filmen nie ganz lebendig werden. Weil sie ihre Vergangenheit nicht verstehen, haben sie keine nennenswerte Zukunft und oft nicht einmal Aussicht auf Überleben. Anders als das pragmatische

¹ So der Obertitel einer Serie von kurzen Dramen von Elfriede Jelinek, die sich aus den Stücken *Schneewittchen*, *Dornröschen*, *Rosamunde*, *Jackie* und *Die Wand* zusammensetzt.

Mädchen, das vor allem in der Jugendkultur zu finden ist, hat das sanfte Mädchen einen Platz im literarischen Kanon der westlichen Welt: Ophelia, Gretchen, Elizabeth, Lucy Westenra. Fast immer ist es*sie mit dem schwierigen Versuch beschäftigt, die Pubertät hinter sich zu lassen, und fast immer zerbricht es*sie an einer männlichen Krise: Hamlet, Faust, Frankenstein, Dracula.

Zwischen dem selbstbestimmt pragmatischen und dem pathologisch sanften Mädchen-Pol ziehen durch Film, Kunst, Literatur, Tanz und Popmusik alle möglichen weiblichen Teenager, gute und böse Mädchen, die dem Mädchentum ambivalent gegenüberstehen. Da ist zum Beispiel Effi Briest, die so gerne im Garten ihrer Eltern schaukelt, auch als Ehefrau Mädchen bleibt und später zugibt, nicht die „richtigen Gefühle“ empfinden zu können. Es gibt da etwas Lockeres an Effi, einen Spalt, der sich auf dem „weiten Feld“ poröser Sexualmoral auftut und nicht verzeichnet werden kann. In *Das Tabu der Virginität* (1918) erwähnt Freud beiläufig, dass das Mädchen, das sich über die Jungfräulichkeit definiert, nicht immer den sexuellen Gewaltakt akzeptiert, der es*sie auf den Weg zur Frau und zur Mutterschaft schickt: „Die Defloration“, stellt Freud fest, „hat nicht nur eine kulturelle Folge, das Weib dauernd an den Mann zu fesseln; sie entfesselt auch eine archaische Reaktion von Feindseligkeit gegen den Mann, welche pathologische Folgen annehmen kann.“²

Dem Trauma der Defloration zu entgehen ist das Ziel des sexual-utopischen Trainingsprogramms, das die sportlichen und tanzenden, weißgekleideten Mädchen in Frank Wedekinds rätselhafter Erzählung *Mine Haha, oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen* (1903) durchlaufen. Sie leben an einem geheimen utopischen Ort, den sie irgendwann verlassen, um eine Heterosexualität ohne Ambivalenz zu verwirklichen. Ab den 1920er-Jahren verdichtet sich das Mädchenhafte in nicht minder ambivalenten Popkulturen: Kunstseidene Mädchen, *material girls* und *grrrls* tariieren einen dystopisch gewordenen Freiheitsbegriff aus, den ausgerechnet Verdinglichung, Kulturindustrie und Hedonismus für sie bereithalten. In den *grrrls* manifestiert sich ein Widerspruch, über den auch die Kritische Theorie nicht hinweghelfen kann: Gerade die trotzige Affirmation ihrer Verdinglichung setzt postfeministische Emanzipationspotentiale frei.

So balancieren die Mädchentypen immer auch die widersprüchlichen Projektionen über das Mädchenwesen aus: heikle, nicht immer haltbare, aber mächtige Fantasien, die zwischen Aggression und Dressur, Unterwerfung und Inbesitznahme, Narzissmus und Neid pendeln. Diese Doppelsinnigkeit mag auch der Grund dafür sein, dass der Feminismus das Mädchen weitgehend der Psychoanalyse überlassen hat. Die hat den Penisneid erfunden, der Freud zufolge der Grund dafür ist, dass Mädchen kein Gerechtigkeitsempfinden haben und keine Wahrheitsliebe verspüren können.³

2 Freud 1999, Bd. 12, 179.

3 Siehe Freud in seiner Vorlesung *Die Weiblichkeit*: „Daß man dem Weib wenig Sinn für Gerechtigkeit zuerkennen muß, hängt wohl mit dem Überwiegen des Neides in ihrem Seelenleben zusammen, denn die Gerechtigkeitsforderung ist eine Verarbeitung des Neids, gibt die Bedingung an, unter der man ihn fahrenlassen kann“ (Freud 1999, Bd. 15, 187).

Mädchen stehen der Wahrheit, dem Gesetz, der Gerechtigkeit und überhaupt der Vernunft unempfindlich und im besten Fall unaufmerksam und zerstreut gegenüber.

Welchen Platz würde ein *enthusiastisches Mädchen* – eine Traumtänzerin und Schwärmerin – in dieser konflikthaften Typologie einnehmen? Ist es* sie die Widerlegung oder die Erfüllung des Mädchentums? Ist es* sie die Steigerung des Mädchenseins ins Unbedingte, eine Art allegorischer Exzess, ein utopischer Entwurf? Oder ist mädchenhafter Enthusiasmus nur eine weitere sexistische Projektion und Wunschfantasie? Das enthusiastische Mädchen taucht durch Zeiten und Kulturen als Affirmationsfigur auf, mit deren Hilfe gewaltsame Verletzungen und fetischistische Aneignungen, aber auch nationale Mythen und Ursprungserzählungen performativ umgesetzt werden können. In großer Zahl finden sich die enthusiastischen Schwärmerinnen in der christlichen Mystik, hält diese doch utopisches Potential (Erlösung) und erkenntnistheoretische Bedeutung (Transsubstantiation) bereit, die das Mädchen auf eine höhere Wahrheit verpflichtet.

Als kulturelle Figur ist das enthusiastische Mädchen scheinbar frei von Depressionen, Ängsten und „illegible rage“;⁴ geht an ihrem Mädchentum nicht zugrunde (wie das sanfte) und versteht es nicht als historische Phase im Leben der Frau, die zu überwinden wäre (wie das pragmatische Mädchen). Anders als etwa Antigone, aus deren Haltung sich eine feministische Position entwickeln ließ, die gegen den Staat gerichtet ist, trägt eine Schwärmerin keine inneren Konflikte aus.⁵ Das enthusiastische Mädchen, das* die sein*ihr Begehren auf ein höher oder außerhalb ihrer selbst liegendes Ziel gerichtet hat und dabei durchaus imstande ist, pragmatisch zu handeln, glaubt an die Macht der Liebe, des Schicksals, der Religion oder der Nation.

Urbild des enthusiastischen Mädchens ist Jeanne d'Arc aus Domrémy (ca. 1412–1431); an ihr müssen sich alle nachfolgenden messen lassen. Als Enthusiastin gelten meist naive und tiefreligiöse Frauen wie Anna Katharina Emmerich (1774–1824), Bernadette Soubirous (1825–1866) oder Thérèse von Lisieux (1873–1997), gläubig verehrt von den einen, als Falschmünzerin angefeindet von den anderen. Eine Theorie des enthusiastischen Mädchens wird erst in der Literatur und auf der Bühne um 1800 möglich und beginnt dort nicht etwa mit Schillers patriotischer *Jungfrau von Orleans* (1801), sondern mit Kleists *Käthchen von Heilbronn* (1810) und deren enthusiastischem Fenstersturz inklusive schwerer Verletzungen, die willig in Kauf genommen werden. Im *infinite jest* der Popkultur kehrt das enthusiastische Mädchen in Gestalt von Britney Spears zurück, die 1992 als Elfjährige aufzutreten begann und mit ihrer mitreißenden *Song-and-Dance*-Euphorie schon als Teenager ein Popstar wurde. In ihren Shows, Musikvideos und in letzter Zeit auch Instagram-Einträgen setzt sich Spears, durch alle Enttäuschungen der Liebe, Verdinglichung und Beschämung hindurchgegangen, enthusiastisch in Szene. Die Unterschiede zwischen Käthchen und Britney

4 Vgl. McRobbie 2009, bes. 94–123.

5 Vgl. Butler 2000. Aufgrund ihrer inzestuösen Verwandtschaftsverhältnisse steht Antigone, wie Judith Butler betont, nicht nur in einem konflikthaften Verhältnis zum Staat, sondern auch zur Familie und bewegt sich „an den Grenzen der Repräsentation“ (ebd., 13).

mögen gravierend sein, im Folgenden soll es um ihre Gemeinsamkeit gehen.⁶ Bei beiden tritt der weiblich kodierte Teenager gegen ein Techno-Körper-Medium an, das, als ihr Alter Ego, durch strukturelle misogynen Gewalt erlittene Verletzungen in einer enthusiastischen Performance sportlich – und ohne Anklage zu erheben – bewältigt. Und beide bewegen sich am Rand der Lächerlichkeit und der Unglaubwürdigkeit.

Gerade ihr rückhaltloser Enthusiasmus, der Mädchen wie Kätchen und Britney zu einer Zielscheibe der Beschämung und Erniedrigung macht, könnte aber helfen, eine Theorie des Mädchentums oder des Mädchenhaften zu aufzustellen. Enthusiastische Mädchen, die sich, begeistert in die Ferne schauend, selbst zum Schauplatz machen, werden – und das wäre eine weitere Gemeinsamkeit – von einer Fülle normativer Restriktionen gerahmt und unweigerlich in einen wie auch immer scheinbaren Rechtsstreit verwickelt. Von Kätchens himmlischer Errettung aus den Flammen des brennenden Schlosses (ein Cherub steht ihr zur Seite) bis zum Antrag der 39-jährigen Spears auf Aufhebung der Vormundschaft ihres Vaters lässt sich die Ökonomie des mädchenhaften Enthusiasmus und seine machtvolle Ohnmacht als geschlechterpolitische Gerichtsszene an der Grenze der Glaubwürdigkeit lesen. Blind wie Justitia, ferngesteuert wie eine Automate – und damit immer am Rande der Lächerlichkeit und Unglaubwürdigkeit – macht das enthusiastische Mädchen ein ihm*ihre auferlegtes Unrecht zum Spektakel. Auf diese Weise kann der Enthusiasmus, zu einer rückhaltlosen Hingabe oder einem hemmungslosen Verwerfen des eigenen Körpers gesteigert, als Versuch bezeichnet werden, sich (körperlos) Gehör zu verschaffen, ohne dabei ein Recht einzufordern.

Enthusiasmus und Vernunft

Um den weitgespannten Bogen von einer pathologischen Symptomfigur zu einer zweifelhaften Rechtsfigur schlagen zu können, sei ein Exkurs in die Moralphilosophie des 18. Jahrhunderts erlaubt, in der der Enthusiasmus eine nicht unwichtige Rolle spielt. Kant zufolge bezeichnet die Schwärmerei einen Zustand „poetischer Ekstase“, eine Exaltation des Gemüts, das „durch irgendeinen Grundsatz über den geziemenen Grad erhitzt worden“ sei, welche aber auch das „wahre Gefühl einer göttlichen Gegenwart“ garantiere.⁷ Die Vernunft schüttelt den Kopf über den Enthusiasmus. Der Enthusiasmus ist „blind“ und daher unvernünftig; er kann „auf keinerlei Weise ein Wohlgefallen der Vernunft verdienen“, ist aber in ästhetischer Hinsicht erhaben, weil er „weit mächtiger und dauerhafter wirkt, als der Antrieb durch Sinnenvorstel-

6 Die Parallele zwischen dem romantischen Kätchen und der konsumistischen Britney setzt sich über historische Zäsuren wie *Second-Wave-Feminismus* oder Postfeminismus hinweg, die unterschiedliche feministische Erklärungsmodelle für Euphorie und Enthusiasmus bereithalten.

7 Kant 1974, 34 f.

lungen“.⁸ Als „[d]ie Idee des Guten mit Affekt“⁹ definiert ihn Kant, meint aber eben nicht: das Gute im Sinne der Vernunft, das vernünftig Gute. Gerade im 18. Jahrhundert wurde auch die dunkle Seite der Begeisterung wahrgenommen: der Fanatismus und in dessen unmittelbarer Nachbarschaft das Ressentiment, in das Enthusiasmus immer dann umschlägt, wenn die Enthusiasten – Adorno hat dies einmal anhand der Hörer klassischer Musik beschrieben – zu fanatischen Anhängern von „Ordnungen und Kollektiven um ihrer selbst willen“ werden.¹⁰ Diese Nachtseite der Begeisterung schränkt die Freiheit der Kritik ein, die es nicht durch Aufgabe, sondern unter Bewahrung des Enthusiasmus zu verteidigen gilt. Shaftesbury hat den *Test of Ridicule*, die Verspottung, nicht das Verbot, als einzig wirksame Möglichkeit empfohlen, die fanatischen Enthusiasten in ihre Schranken zu weisen. Nur derjenige, so Shaftesbury, bei dem „keine Unaufrichtigkeit weder in seinem Charakter noch in seinen Meinungen herrschte“, werde den *Test of Ridicule* unbeschadet überstehen.¹¹ Shaftesbury selbst hat diesen Test nicht als eine konkrete Methode verstanden, sondern als Ausdruck einer Haltung unter gebildeten, weltgewandten Gentlemen. In gewissem Maße hat er damit Nietzsche vorweggenommen, der in Bezug auf die Frauen zu einer Philosophie riet, die die Wahrheit eine Peitschenlänge auf Distanz zu halten verstünde. Damit wären wir, wenn wir an den Enthusiasmus geraten, immer auch in eine politische Frage verstrickt, die in Bezug auf das Mädchen relevant wird: Kann ein Mädchen, das*die noch nicht ganz genau weiß, was es bedeutet, eine Frau zu sein, weil es*sie ein junges Ding und noch unverständig ist, die Probe des Lächerlichen und der Verspottung bestehen? Ist ein Mädchen, das unweigerlich der Heteronormativität unterliegt und gar nicht anders kann, als eine kastrierte und kastrierende *Frau* zu werden, gegen die Probe des Spotts gewappnet? Kann ein solches Mädchen, solange es auf dem Weg zur Frau ist, überhaupt die Möglichkeit zu kritischer Intervention und sogar Widerstand haben? Was wäre, wenn die besondere Qualität eines enthusiastischen Mädchens gegenüber einem trotzigem, pragmatischen oder rebellischen Mädchen gerade darin bestünde, dass nur *sie* diese Probe bestehen kann? Anders gefragt: Können Mädchen wie Käthchen in ihrer Schwärmerei für Graf Wetterstrahl oder wie Britney, die noch in Zeiten ihrer Instagram-Performance, wie von einer Batterie geladen, im Rahmen eines quadratischen Bildkastens weiterzuckt, einfach nicht kleinzukriegen, auf enthusiastische Weise ihre Glaubwürdigkeit garantieren? Nehmen wir einmal an, die Verbindung des Guten mit dem Affekt gelingt diesen Mädchen – trotz all der Peinlichkeiten, all dem *tabloid fodder* – und ihr Enthusiasmus wäre einer, der die Freiheit

8 Kant 1974., 199.

9 Ebd., 198.

10 Adorno 1973, 188.

11 Shaftesbury 1980, 20. Shaftesburys Versuch, die Wahrhaftigkeit des Enthusiasten zu prüfen, indem er der Lächerlichkeit ausgesetzt wird, blieb nicht ohne Widerspruch. Lessing hielt einen solchen *Test* sogar für den „gefährlichsten, weil feinsten Feind der Religion“ (Lessing 1987, 56).

der Kritik und damit die Grundlagen des Humanismus nicht zerstört.¹² Kann sich aus einem solchen Enthusiasmus, der sowohl dem Fanatismus entgeht, in dem „alles mit Weltanschauung verkoppelt und verbogen ist“,¹³ als auch dem Sentimentalen, dem der Anspruch auf das Allgemeine abhandengekommen ist, jemals eine intervenierende Geste oder politische Erkenntnis ableiten lassen?

Auftritt Käthchen

„Unterhaltend für alle“, schrieb ein Rezensent nach der Uraufführung von *Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe*, „die mit der Vernunft fertig geworden sind.“¹⁴ Iffland – der große Dramaturg des sentimentalischen Geschmacks – weigerte sich, das Stück aufzuführen. Goethe war sich der Sache nicht sicher, weigerte sich aber ebenso. Der Autor hingegen war zufrieden mit sich und nannte sein Käthchen eine „ganz treffliche Erfindung“, nur dadurch eingeschränkt, dass er auf die Bühnengestaltung Rücksicht zu nehmen hatte.¹⁵ Käthchen war, Kleist zufolge, die „Kehrseite der Penthesilea, ihr anderer Pol“, denn er hielt die eine für „ebenso mächtig durch gänzliche Hingebung“ wie „jene durch Handeln“.¹⁶

Gleich zu Beginn des Stücks steht Käthchen im Mittelpunkt eines – bereits zu Kleists Zeiten veralteten und juristisch zutiefst fragwürdigen – Femegerichts, das, sie ist ja nur ein Mädchen, über ihren Kopf hinweg geführt wird. Das Femegericht wird spontan in einem Kellergewölbe zusammengerufen, und nicht allen Beteiligten scheint die Dramatik der Situation bewusst zu sein. Käthchens Vater Theobald Friedborn, dem Kläger, geht es um den Namen und die Ehre seiner Tochter – ein junges

12 Mit der Frage, ob sich dem Enthusiasmus eine politische Haltung abgewinnen ließe, oder ob er hilflos den unvernünftigen Affekten ausgeliefert wäre, hat sich Jean-François Lyotard (2009) in seiner Kant-Lektüre beschäftigt.

13 Adorno 1973, 188.

14 Sembdner 1996, 388.

15 Brief Heinrich v. Kleist an Marie v. Kleist, Sommer 1811. In: Kleist 2001, 939.

16 Brief Heinrich v. Kleist an Marie v. Kleist, Spätherbst 1807. Ebd., 938. Dass Penthesilea und Käthchen wesensverwandt seien, schreibt Kleist am 8. Dezember 1808 auch an H. J. v. Collin: „Denn wer das Käthchen liebt, dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören ja wie das + und – der Algebra zusammen, und sind Ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht.“ Ebd., 818. Dieser strukturalen Verwandtschaft zwischen der Amazonenkönigin Penthesilea und dem treuerherzigen Käthchen geht Katrin Pahl in *Sex Changes with Kleist* (2019) nach und kommt zu dem Schluss, dass nicht Wetter von Strahl, sondern Kunigunde das wahre Objekt von Käthchens Begehren sei. Zu fragen wäre aber, ob Käthchen und Penthesilea überhaupt ein eigenes Begehren zugestanden wird, und wenn, dann ein anderes als ein heterosexuelles, und ob Kunigunde nicht eher als Käthchens Schatten fungiert – eine verdrängte Künstlichkeit unter dem Deckmantel des Natürlichen verborgen. Was auch Käthchens aufrichtiges Entsetzen beim unvermuteten Anblick von Kunigunde in der „Grotte“ erklären würde. Weder Käthchens noch Penthesileas Enthusiasmus und Zielstrebigkeit, so ließe sich dann zuspitzen, hat etwas mit *agency* zu tun: Der einen fehlt der Verstand, der anderen die Vernunft.

Ding, deren Marktwert er öffentlich anpreist – und überhaupt: *Nomen est omen* in diesem großen Ritterschauspiel, das dennoch nicht als Parodie gemeint ist.¹⁷ Theobald Friedborn ist zwar kein Polonius oder Jamie Spears, die ihre eigenen egoistischen Interessen über die ihrer Töchter stellen, aber Mädchen sprechen eben prinzipiell nicht in ihrem eigenen Namen, sind daher auch kein Rechtssubjekt, und es ist Sache der Väter, dafür zu sorgen, dass sie nicht nachts um die Häuser ziehen und Männern hinterherlaufen oder sie mit Regenschirmen attackieren.

Theobald beschreibt nun folgenden Sachverhalt, der ihm großen Kummer bereitet: Seine fünfzehnjährige Tochter laufe bereits seit Monaten blindlings einem Adligen namens „Graf Wetter von Strahl“ hinterher, dem sie offenbar hörig geworden ist. Und dies, obwohl Kätchens Reinheit und Unschuld stadtbekannt und über jeden Zweifel erhaben ist. „Zuvörderst müßt ihr wissen“, erklärt der unglückliche Vater:

[M]ein Kätchen ist ein Kind recht nach der Lust Gottes, das heraufging aus der Wüsten, am stillen Feierabend meines Lebens, wie gerader Rauch von Myrrhen und Wacholder! Ein Wesen von zarterer, frommerer und lieberer Art müßt ihr euch nicht denken, und kämt ihr, auf Flügeln der Einbildung, zu den lieben, kleinen Engeln, die, mit hellen Augen, aus den Wolken, unter Gottes Händen und Füßen hervorgucken.¹⁸

Gleich sind wir im Bilde – womöglich sogar am unteren Bildrand von Raffaels *Sixtinischer Madonna* (1512) – und es wird deutlich: Der Enthusiasmus ist keine einseitige Sache, sondern löst eine Kettenreaktion seitens der Zuschauer*innen (Gruppe) aus.¹⁹ Zu denen gehört zuvörderst der eigene Vater, der den peinlichen *downfall* seiner engelhaften Tochter in den Enthusiasmus ebenso enthusiastisch beschreibt und damit die Aufmerksamkeit weg vom Graf Wetter von Strahl und hin zu Kätchen in ihrem bürgerlichen Glanz lenkt:

Ging sie in ihrem bürgerlichen Schmuck über die Straße, den Strohhut auf, von gelbem Lack erglänzend, das schwarzsamtene Leibchen, das ihre Brust umschloß, mit feinen Silberkettlein behängt: so lief es flüsternd von allen Fenstern herab: das ist das Kätchen von Heilbronn; das Kätchen von Heilbronn, ihr Herren, als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt, und von seinem Kuß geschwängert, die Stadt, die

17 Der Name des Vaters, Theobald Friedborn, deutet zum Beispiel an, dass er *friedlich geboren* und *bald Gott* gleichkommen wird: Als am Ende seine Tochter zur Kaiserin gekrönt worden ist, und er im kaiserlichen Schloss leben darf, kommt er diesem Ideal sehr nahe.

18 Kleist 2001, 432 f. Die väterliche Lobhudelei geht noch weiter: „Die Ritter, die durch die Stadt zogen, weinten, daß sie kein Fräulein war; ach, und wäre sie eines gewesen, das Morgenland wäre aufgebrochen, und hätte Perlen und Edelsteine, von Mohren getragen, zu ihren Füßen gelegt“, usw. (ebd.).

19 Während er an *Kätchen von Heilbronn* arbeitete, revidierte Kleist seine anfängliche Begeisterung für Raffaels Kultbild, das er 1801 in der Dresdener Gemäldegalerie „stundenlang“ betrachtet hatte. 1803 hielt er nicht länger Raffaels Madonna, sondern, wie Rüdiger Wartusch nachgewiesen hat, Jusepe de Riberas Gemälde *Die heilige Agnes im Gefängnis* (1641) „für das schönste Stück“ der Galerie (Wartusch 1996, 196 u. 194).

unter ihm liegt, sie geboren hätte. [...] [W]er sie nur einmal gesehen und einen Gruß im Vorübergehen von ihr empfangen hatte, schloß sie acht folgende Tage lang, als ob sie ihn gebessert hätte, in sein Gebet ein.²⁰

Durch beständige Wiederholung und Weitergabe des enthusiastischen Gefühls entsteht ein charismatisches Kultbild, über das Politik betrieben werden kann. Der Enthusiasmus erweist sich als eine zutiefst öffentliche Angelegenheit, der die Existenz einer Gruppe auf affektive Weise garantiert und steuert. Um wirksam und glaubwürdig zu werden, braucht der Enthusiasmus die große Szene, einen Auftritt, der unvorbereitet und aus heiterem Himmel die enthusiastisch Empfindende trifft wie ein Blitzstrahl. Dies gilt für die christliche Mystikerin ebenso wie für das haushälterische Kätchen beim Anblick des Grafen Wetter von Strahl:

Und während draußen noch der Streithengst wiehert, und, mit Pferden der Knechte, den Grund zerstampft, daß der Staub, als wär ein Cherub vom Himmel niedergefahren, emporquoll: öffnet langsam, ein großes, flaches Silbergeschirr auf dem Kopf tragend, auf welchem Flaschen, Gläser und der Imbiß gestellt waren, das Mädchen die Tür und tritt ein. Nun seht, wenn mir Gott aus den Wolken erschiene, so würd ich mich ohngefähr so fassen, wie sie. Geschirr und Becher und Imbiß, da sie den Ritter erblickt, läßt sie fallen; und leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz nieder geschmettert hätte!²¹

Obwohl sich Kätchen wieder zu fassen scheint, dabei das „Antlitz flammend“ auf den Ritter gerichtet, „als ob sie eine Erscheinung hätte“, obwohl Wetter von Strahl noch einige Worte an sie richten, ihr die Stirn küssen und sie zum Abschied segnen kann, folgt auf den ersten Anfall gleich ein zweiter. Kätchen, als der Ritter im Hof gerade wieder sein Pferd besteigt, „schmeißt sich“, so berichtet es Theobald, „dreißig Fuß hoch, mit aufgehobenen Händen, auf das Pflaster der Straße nieder: gleich einer Verlorenen, die ihrer fünf Sinne beraubt ist!“²²

Zusätzlich zur empfänglichen und emphatischen Rezeption und dem Schock eines plötzlich hereinbrechenden Ereignisses oder einer grandiosen Show trägt eine richtende Instanz zur Konstitution einer enthusiastischen Szene bei. Indem sie der Begeisterung Einhalt gebietet, gibt sie ihr einen Rahmen und weist ihr eine Richtung. So wie das mittelalterliche Femegericht zum Ausgangspunkt des sich um Kätchen spinnenden Skandals wird, so bietet auch Spears' Antrag auf Aufhebung der väterlichen Vormundschaft, der von den Medien oft als ein Gerichtsprozess dargestellt worden ist,

20 Kleist 2001, 433.

21 Ebd., 435.

22 Ebd., 436. Von wo genau Kätchen, die eben noch zu ebener Erde in der Werkstatt ihres Vaters gewesen war, diese 30 Fuß auf einmal hinuntergesprungen sein soll, geht aus dem Dialog oder den Regieanweisungen nicht hervor. Die 30 Fuß deuten darauf hin, dass sich Kätchen mindestens aus dem zweiten Stock des Hauses oder vom Dach hinuntergeschmissen haben muss; der Sturz erfolgt also aus einer nicht näher bezeichneten Höhe.

die Möglichkeit, das enthusiastische Mädchen als Ausdruck des vernünftig Guten zu sanktionieren. Wir werden, wenn uns ein solches Mädchen die Szene macht, zu Zeugen und Zuschauern eines großen historischen Femegerichts, in dessen Mittelpunkt kein Beweisverfahren, sondern ein *Test of Ridicule* steht.²³ Wird es Käthchen und Britney, den enthusiastischen Mädchen, gelingen, ihre Unschuld, die für ihre Fans und Zuschauer*innen so klar auf der Hand liegt wie der lichte Tag, zu behaupten? Die gute Nachricht: Es ist nicht nur in Kleists Ritterschauspiel, sondern – wenigstens vorläufig – auch Britney Spears gelungen. Aber wie die heilige Agnes müssen auch Käthchen und Britney dafür durchs Feuer gehen, ihre Haare lassen, beschämt, verfeimt und vor „Gericht“ gestellt werden und dürfen auch im Nachhinein die Kontrolle über ihre eigene Geschichte nicht übernehmen. Warum? Weil die Vernunft ihnen von vornherein nicht glaubt und der Enthusiasmus, wenn er zur Wahrheit werden will, erst den *Test of Ridicule*, jenes groteske und märchenhafte Femegericht der Aufklärung durchlaufen muss. Auf das Gelingen dieser spektakulären Probe bleibt ein enthusiastisches Mädchen doppelt angewiesen. Denn der Ort, an dem der Enthusiasmus seine Glaubwürdigkeit öffentlich unter Beweis stellt, ist immer öffentlich und eine Bühne.

Das junge Ding

Die Frage, welche allegorische *power* beziehungsweise Überzeugungskraft enthusiastische Mädchen wie Käthchen und Britney wider alle Vernunft besitzen, führt zu einem Philosophen, der, allerdings nur einmal, ganz kurz, über ein Mädchen gestolpert ist: „Der Mensch ist kein Ding“, schreibt Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerks* (1935/1936), als er sich über den Unterschied zwischen Zeug, Stoff und Werk klar wird. „Wir heißen zwar ein junges Mädchen, das an eine übermäßige Aufgabe gerät, ein noch zu junges Ding“, schränkt er ein. „Aber nur deshalb“, fährt er fort, „weil wir hier das Menschsein in gewisser Weise vermissen und eher das zu finden meinen, was das Dinghafte der Dinge ausmacht“.²⁴ Wir werden gleich aufmerksam: Heidegger kann bei solchen Mädchen, die zwischen Ding und Mensch und Werk stehen, nur an Mädchen wie Käthchen, nicht wie Alice gedacht haben, an Britney, nicht an Ophelia. Bei diesen jungen Mädchen meinen wir, so Heidegger, „eher das zu finden [...], was das Dinghafte der Dinge ausmacht. Wir zögern sogar, das Reh in der Waldlichtung, den Käfer im Gras, den Grashalm ein Ding zu nennen.“²⁵

23 Der Titel des Stücks lautet vollständig: „Das Käthchen von Heilbronn // oder // Die Feuerprobe // Ein großes historisches Ritterschauspiel“ (ebd., 429).

24 Heidegger 1960, 12. Dem Auftauchen dieses Mädchens und jungen Dings in Heideggers *Kunstwerk*-Aufsatz und deren synekdochischer Verknüpfung mit der Technik hat Avital Ronell in *The Telephone Book* (1989) ein ganzes Kapitel gewidmet. In *The Test Drive* (2005) hat Ronell dann – allerdings ohne auf Shaftesbury einzugehen – den Bogen zu einer Untersuchung der Probe und des Testens als Legitimationsverfahren geschlagen, das in alle Bereiche der Wissenschaft und des Denkens eingreift.

25 Heidegger 1960, 12.

Mit Kant definiert Heidegger das Ding als „Synthesis von Stoff und Form“, ob es nun ein Ding aus der Natur oder ein Gebrauchsding ist. „Viel näher als alle Empfindungen“ – akustische oder visuelle Reize – „sind uns die Dinge selbst“, sagt Heidegger.²⁶ Das Ding steht im Gegensatz zum Werk, aber auch im Gegensatz zum Zeug, das eine „eigentümliche Zwischenstellung zwischen dem Ding und dem Werk einnimmt.“²⁷ Ein Mädchen ist geformter Stoff, aber (noch) kein Werk.

Weil das enthusiastische Mädchen (zu) jung ist und mit den Dingen (noch) auf vertrautem Fuß steht, nimmt es* sie eine ähnliche eigentümliche Stellung zwischen Zeug und Werk ein. In den Augen des enthusiastischen Mädchens wird alles zu einem vertraulichen Ding und entzückend *cute*: „Verliebt ja, wie ein Käfer, bist du mir“,²⁸ sagt das unter dem Holunderbaum schlafende Käthchen schalkhaft zu Graf Wetter von Strahl. Gleichzeitig mit dieser Verniedlichung seiner außerordentlichen Virilität hängt sie sich mit einer an Berninis *Theresa*-Skulptur (1652) erinnernden Verzückung an Graf Wetters eigentlich nur über den Namen und das Geschlecht evozierte Aureole. Wir zögern zwar, ihn einen Käfer oder ein Ding zu nennen, aber was ist er denn noch: Hat er sich nicht in seiner maßlosen Impotenz bereits in den Sonnenstrahl der Ekstase, die er hervorrief, verflüchtigt? Auch als Kunigunde mit ihren, wie sich irgendwann herausstellt, künstlichen Zähnen, ihrem eisernen Korsett und den falschen Haaren Käthchen bittet, ihr ein Futteral mit dem Bild des Grafen Wetterstrahl aus dem brennenden Schloss zu holen, wundert sich Käthchen nicht.²⁹ Käthchen, die das Zeug hat, eine Kaiserin zu werden, ist den Dingen so sehr verpflichtet; ein Poster des angebeteten Grafen zu retten macht für diesen Teenager *total Sinn*, und sie läuft blindlings in die Flammen und holt das Futteral. (Der intriganten Kunigunde ging es natürlich gar nicht um das Bild der Liebe, sondern um die vertraglich gesicherte Kaiserkrone, sie war auf irgendeine Urkunde aus, die zusammen mit dem Bild im Futteral steckte.) Käthchen wird – das schon war ihre Feuerprobe – von einem Cherub gerettet und aus den Flammen geleitet, und die verwirrende Episode läutet ihre Rehabilitation und ihren wunderbaren Aufstieg ein.

Die Feuerprobe besteht Käthchen, nachdem sie ihren Enthusiasmus unter Beweis gestellt und gezeigt hat, dass sie in aller Unschuld vollkommen selbstvergessen handelt und für ein Wort des Grafen Wetter von Strahl wortwörtlich ins Feuer geht. Ähnlich schamlos und selbstvergessen durch alle möglichen Verletzungen und Häme hindurchgehend ist auch der Enthusiasmus Britneys, der wiederum von der Begeisterung ihrer Fans getragen wird, die dadurch Teil des in der Persona des Kinderstars angelegten Adoleszenzdramas werden. Mit der Bewilligung ihres Antrags auf Aufhebung

26 Heidegger 1960, 18.

27 Ebd., 19.

28 Kleist 2001, 505. Die *cuteness* – das Niedliche – versteht Sianne Ngai (2022) als eine affektive Kategorie, über die Machtlosigkeit und Erniedrigung ästhetisch verschleiert werden.

29 Die Erkenntnis, dass Käthchen und Kunigunde Rivalinnen sind, wird fortwährend aufgeschoben und bildet kein tragendes Handlungselement, so dass es zu keinem eigentlichen Showdown zwischen dem „himmlischen Kind“ und der Kunstfrau kommt.

der Vormundschaft hat Spears am Ende noch etwas ganz Anderes gewonnen als den Ausgang aus ihrer Unmündigkeit. Sie hat ihre Familie, die ihre Zurechnungsfähigkeit in Frage stellte und nicht der Meinung war, Spears könne in ihrem eigenen Namen sprechen, ihrerseits der Lüge, Verstellung und des Betrugs bezeichnet. Sie hat aber auch die Unschuld ihrer Schamlosigkeit bewahrt. Kleists Käthchen und die *Show-Biz*-Performerin Britney, beide bedrängt, attackiert, perhorresziert und übermäßig geliebt und nicht von ungefähr aus eher einfachen Verhältnissen kommend und auf wunderbare Weise ganz nach oben steigend, haben sich beide, immer an der Grenze zur Lächerlichkeit und in einem großen Spektakel, dem „Probierstein der Wahrheit“ unterzogen.³⁰

„It’s Britney, Bitch!“³¹

Es wird schnell kompliziert, wenn sich der Enthusiasmus auch ins moderne Mädchen-tum einmischt, weil wir uns jemanden wie Britney Spears nur als Symptom einer Verlusterfahrung vorstellen können: Die „wahre“ Britney, so können wir es überall lesen, sei *crushed* von den sie erzeugenden Produzenten und ihr nachstellenden Paparazzi, *crushed* bereits von ihren Eltern, die sie in das sexistische Dickicht der Musikindustrie geschickt haben. Projiziert wird aber auch eine zweite, „wahre“ Britney, und die ist immer schon selber schuld an ihren Problemen. In beiden Fällen wäre ihr Enthusiasmus nur Fassade, der einen wahren und moralisch konnotierten Persönlichkeitskern (gutes/böses Mädchen) verschleiert. Die Überzeugung, dass hinter oder unter ihrer Inszenierung als sexuell selbstbestimmter und zugleich missbrauchter Kindfrau eine „wahre“ Britney verborgen ist, die es zu befreien gilt, hat nicht nur die enthusiastische #FreeBritney-Bewegung ins Leben gerufen, sie ist auch der Grundton der Dokumentation *Framing Britney Spears* (2021), ein Porträt, über das Spears, wie sie selbst postete, mehrfach in Tränen ausgebrochen sein soll.³²

30 Allerdings nicht in aufklärerischer Absicht oder im Sinne eigenständigen Denkens, das „den Probierstein der Wahrheit in sich selbst (d. i. in seiner eigenen Vernunft)“ (Kant 1977, 329) sucht. Über den *Test of Ridicule* herausfinden zu wollen, wer die wahre Güte besitzt, wer auf der Seite der Unschuld und der Aufrichtigkeit steht, wird nur möglich, wenn Gott als letzte Instanz nicht hinterfragt wird, wenn es also einen Garanten am Ende dieses Weges gibt. An dieser Stelle sei nur kurz darauf hingewiesen, dass Käthchen und Britney religiös sind, ihr Enthusiasmus also aus ihrem christlichen Glauben hervorgeht und durch diesen mit gewissen Einschränkungen auch moralisch legitimiert wird.

31 So lautet der Titel eines von Lena Brasch inszenierten Theaterstücks mit Sina Martens in der Hauptrolle, das im Januar 2022 am Berliner Ensemble Premiere hatte. Im Programmheft fragt die Regisseurin: „Britney hat in ‚Toxic‘ von toxischen Männern gesungen, bevor der Begriff der ‚toxischen Männlichkeit‘ aufkam. Sie hat sich die Haare abrasiert, und das konnte irgendwie nicht anders verstanden werden, außer als Breakdown. Warum konnte man das nicht als emanzipatorische Geste lesen?“ (zit. n. Soethof 2022).

32 Der Spiegel Online 2021.

Entsprechend sind die Skandale, die Spears produziert hat (d. h. für die sie verantwortlich ist) – und dazu gehört: spontan, aber öffentlich abrasierte Haare, mit dem Regenschirm auf ein Auto dreschen, versuchen, in das Haus einzudringen, in dem sich ihre Kinder befinden, und auf Instagram nackt und nur von Herz-Emojis bedeckt posen – immer doppelsinnig verstanden worden: Als Ausdruck höchster Not eines in eine Falle geratenen Mädchens, das befreit werden muss, am Ende aber siegreich aus allen Verwerfungen hervorgehen wird, und als Ausdruck höchster Peinlichkeit einer, die von der Musikindustrie und von den Medien *digested* und eliminiert und, wie in einer Endlosschleife, zum fortwährenden Scheitern verurteilt wird.³³ Britney selbst ist es, die nun mühsam versuchen muss, nicht vom Wege abzukommen, enthusiastisch zu bleiben und die Kontrolle über ihre Geschichte nicht zu verlieren. Solche fortwährenden medialen Femegerichte sind ihre Feuerprobe.

Doppelsinnigkeit war immer schon das Signum eines Britney-Spears-Songs, in dem sich hinter frecher und lebensfroher Fassade ein kleiner Aufschrei in Bereitschaft hält, der, sobald er aus der Show herausgelöst wird, eine abgründige Melancholie entfaltet:

I must confess that my loneliness is killing me now.
(„Hit Me Baby, One More Time“, 1998)

I'm not that innocent.
(„Oops, I Did It Again“, 2000)

All you people look at me like I'm a little girl.
(„I'm a Slave For You“, 2001)

Can you feel me now?
(„Toxic“, 2003)

It's me against the music.
(„Me Against the Music“, 2003)

I don't wanna feel the pain.
(„Out from Under“, 2008)

Die lakonische Art und Weise, in der diese Schmerz-Bruchstücke in Popsongs und Performances integriert werden – wie sonst nur im Hochleistungssport – ist das wesentliche Merkmal von Spears' Affirmationskunst. Ihre Begeisterungsfähigkeit ergibt sich nicht so sehr aus dem, was sie singt, sondern aus der Art und Weise, in der sie eine ihr aufgezwungene Ambivalenz durchhält. Es ist daher auch kein Widerspruch, das gute und das böse, das sexuell befreite und das sexuell unterdrückte Mädchen,

33 Dies ist die Hauptaussage von Christopher Smits Monografie *The Exile of Britney Spears* (2011).

virgin und *white trash* in einer Performance zu kombinieren.³⁴ Der Enthusiasmus – eine naive, mädchenhafte und optimistische Selbstinszenierung – ist nicht nur eine Überlebensstrategie, er ist auch das geeignete Verfahren, Erniedrigung, Ausbeutung und Degradierung, die sie in allen ihren Songs thematisiert, zu integrieren und zu kontrollieren.

Enthusiasmus als Technik

Kommen Mädchen wie Britney und Käthchen dahergeschlendert, verträumt und verliebt und begeistert auf dem Weg zur Braut, dann sind der Automat und die Puppe – aus denen sich das klassische *material girl* zusammenfügt – nicht weit. Bei Kleist ist Kunigunde die kundige Falsch- und Gegenspielerin des natürlichen Käthchen-Mädchens, das*die, so vermutet es Annette Runte, selbst vielleicht nicht mehr ist als jene „vollendete Marionette, die ihren Schwerpunkt im untrüglichen Gefühl“ besitzt. So formulierte es Kleist im *Marionettentheater*-Aufsatz (1810), den er nur wenige Monate nach der Uraufführung von *Käthchen von Heilbronn* veröffentlichte.³⁵ Kunigundes Prothesenkörper hat bei Kleist vor allem die Funktion, von der Konstruiertheit und der Technik des „natürlichen“ Käthchens abzulenken. Denn erst im Vergleich mit Kunigunde erscheint Käthchen als das vollendete Bild einer Grazie ohne Vermittlung. Niemand aber hat das Verhältnis von Grazie und Automat, das Kleist in Über *das Marionettentheater* beschreibt, besser verstanden als Walt Disney. Und so ist auch der enthusiastische Teenager Britney Spears, deren Karriere im Mickey Mouse Club ihren Anfang nahm, von Puppe, Marionette, Automat nicht loszulösen. Ohne dieses Gestell wäre es – paradoxerweise – um die Glaubwürdigkeit der Britney Spears schlecht bestellt. Indem sie, gehalten von den Repressionen der Disney-World und ihrer ausbeuterischen Familie, sich als junges Ding inszeniert, ist ihr, bis zu einem gewissen Maße – und für das rechte Maß gibt es auch hier ein „untrügliches Gefühl“ – gestattet, eine aggressive Sexualität zur Schau zu tragen.

Eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt einmal mehr die verborgene Identifikation des Mädchens mit der aufgegebenen Mutter: In der Ökonomie des Enthusias-

34 In einer frühen Studie zum Rezeptionsverhalten jugendlicher weiblicher Britney-Spears-Fans hat Melanie Lowe gezeigt, dass diese Fans ähnlich ambivalent auf Spears' ostentativ vorgetragene sexuelle Naivität reagierten wie Eltern und Kritiker und dass die Teenager ihr Idol Spears ebenso abfällig als „slore“ (slut/whore) bezeichneten wie sie deren Leistungen in der Musikindustrie rückhaltlos bewunderten (Lowe 2003, 124–125). Von David LaChappelles *Rolling-Stones-Cover* 1999 bis zu Spears' Instagram-Posts der letzten zwei Jahre: Immer geht es um die Ausbalancierung von Eigenverantwortlichkeit, Naivität und Glaubwürdigkeit.

35 Runte 2003, 127. Günter Oesterle zufolge, der Kleists Rekurs auf die Mystik dem Hintergrund der Wissenschaftskritik um 1800 behandelt, „verkörpert“ Käthchen nicht „reflexionslose Grazie“, sondern die „schöne Seele“ in Wielands antikem Sinne: als „zynische Widerstandsfähigkeit“ (Oesterle 2001, 326 f.).

mus ist das Mädchen von allen (guten) Müttern verlassen. Käthchens wundersamem Aufstieg zur Kaiserin – inszeniert als mächtige Fügung des Schicksals – liegt eine an ihrer Mutter begangene Vergewaltigung durch den Landesherrn zugrunde.³⁶ Britney Spears ist ihrerseits überzeugt, dass hinter den Gewaltakten ihres Vaters, der im Zuge der Vormundschaft die völlige Kontrolle über ihren Körper gewonnen hat (von Medikamenteneinnahme bis zur Schwangerschaftsverhütung), in Wahrheit kein anderer als ihre Mutter stünde.³⁷ Anstelle der Mutter, so bereits Viola Kolarov in einem Essay über Britney Spears aus dem Jahr 2011, wachse die Dynamik der Gruppe auf unkontrollierbare und vergiftende Weise, „und zwar sowohl im Hinblick auf die narzisstische Identifikation mit ihrem eigenen Bild als auch im Hinblick auf die Identifikation mit den Ich-Idealen der Gruppe“.³⁸

Einer solchen Gruppenfantasie oder -dynamik, der ein Mädchen vorsteht, sieht sich immer entweder dem Enthusiasmus oder dem Ressentiment ausgesetzt. Käthchen und Britney, die ihre Mutter verloren oder aufgegeben haben und in einer von männlichem Begehren und Blick geprägten Ökonomie auf sich gestellt sind, sind enthusiastische Mädchen, die eine Gruppenfantasie allegorisch steuern und die damit immer dicht vor der eigenen Vernichtung stehen. Auf ihr Überleben, nicht auf Graf Wetter von Strahl oder Sam Ashgari, ist letzten Endes ihr schwärmerischer Blick ge-

36 Dass Käthchens Mutter vergewaltigt wurde, wird, kaum wahrnehmbar für eine Anklage, bei Kleist wie folgt angedeutet: „Gertrud, so viel ich mich erinnere, hieß sie, mit der ich mich in einem, von dem Volk minder besuchten, Teil des Gartens, beim Schein verlöschender Lampen, während die Musik, fern von dem Tanzsaal her, in den Duft der Linden niedersäuselte, *unterhielt*; und Käthchens Mutter heißt Gertrud! Ich weiß, daß ich mir, *als sie sehr weinte*, ein Schaustück, mit dem Bildnis Papst Leos, von der Brust losmachte, und es ihr, als ein Andenken von mir, den sie gleichfalls nicht kannte, in das Mieder steckte; und ein solches Schaustück, wie ich eben vernehme, besitzt das Käthchen von Heilbronn!“ (Kleist 2001, 519. Hervorh. v. mir, N. B.).

37 In einem mittlerweile gelöschten Instagram-Post schrieb Spears im November 2021: „Pssss my dad may have started the conservatorship 13 years ago ... but what people don't know is that my mom is the one who gave him the idea !!!! I will never get those years back ... she secretly ruined my life ... [...] so go take your whole ,I have NO IDEA what's going on' attitude and go fuck yourself [drei Ausgestreckte-Mittelfinger-Emojis] !!!! You know exactly what you did ... my dad is not smart enough to ever think of a conservatorship.“ Zit. n. Nicholas Hautman @nickhautman, 3.11.2021 (Twitter-Repост).

38 Kolarov 2001, 89. Übers. v. mir, N. B. Kolarov, die Britney Spears ebenfalls mit fiktionalen Figuren parallel liest (Fontanes Effi Briest und dem von Asta Nielsen verkörperten weiblichen Hamlet), zieht eine Parallele zwischen vorschnell gelöster Verbindung zur Mutter und den Verschmelzungsfantasien einer Gruppe: „Das problematische Verhältnis zur Familie“, so Viola Kolarov, „deutet bereits einen Grad der Toxizität in Britney's Liebesbeziehungen an, welche auch ihr Publikum mit einschließt. Die frühe Trennung, die Verschmelzungsfantasien hervorbrachte, auf welche sie von der Disney-Gruppe ohnehin verpflichtet worden war, hatte immer schon Ärger mit der Mutter als Voraussetzung für solche Fantasien.“ (ebd.).

richtet. Gelingt es ihnen, jene Feuerprobe zu bestehen, so das ultimative Versprechen, dann sind sie auch in der Lage, das Leben der Gruppe zu steuern.

Die alltägliche Beleidigung und Häme, das Femegericht, der *Test of Ridicule*, die Feuerprobe und der Antrag auf Aufhebung der Vormundschaft, den die beiden über sich ergehen lassen müssen, sind Teil ein und desselben Spektakels, über das ein Mädchen demontiert und zugleich konstituiert wird. Das solchermaßen ständig auf die Probe gestellte enthusiastische Mädchen wäre unter den Mädchentypen eine besondere Form der Haltung, eine Art „Stil(etto)“ (Derrida),³⁹ dazu geeignet, sowohl misogynen Attacken als auch vorschnelle Integrationsversuche abzuwehren und über sie hinwegzusehen. Enthusiasmus, obwohl ihm keine kritische Intervention oder emanzipatorische Geste eignet, wäre demnach eine, vielleicht die einzige, Möglichkeit, die Offenheit des Mädchenhaften in Bezug auf Sexualität und Geschlecht weder aufzugeben oder zu integrieren noch ins Imaginäre zu retten. Das Dilemma der heterosexuellen Frau, immer zugleich kastrierend und kastriert zu sein, auf das ein Mädchen unweigerlich zusteuert, wird mit Hilfe des Enthusiasmus in einer Schwebelage gehalten. Der Enthusiasmus schlägt eine Bresche durch den sexistischen Wald und lädt ein, dem Mädchen, durch beständige Feuerproben hindurch, die es alle bestehen wird, in eine unsichere Zukunft zu folgen. Mädchenhafter Enthusiasmus wäre also Camouflage und Überlebenstechnik zugleich.

Was für ein Werk könnte ein solches Mädchen schaffen?

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. In: Tiedemann, Rolf u. a. (Hg.): Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 14. Frankfurt am Main 1973, S. 169–433.
- Butler, Judith: Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod. Frankfurt am Main 2000.
- Derrida, Jacques: Sporen. Die Stile Nietzsches. In: Hamacher, Werner (Hg.): Nietzsche aus Frankreich. Frankfurt am Main/Berlin 1986, S. 129–168.
- DER SPIEGEL Online: Britney Spears über Doku: „Ich habe zwei Wochen geweint“, 31.3.2021. URL: <https://www.spiegel.de/panorama/leute/britney-spears-ueber-dokumentarfilm-ich-habe-fuer-zwei-wochen-geweint-a-c4e29067-2052-48a7-a00f-7ae29644e9b4> [21.4.2023].
- Freud, Sigmund: Das Tabu der Virginität [1918]. In: Freud, Anna (Hg.): Sigmund Freud: Gesammelte Werke, Bd. 12: Werke aus den Jahren 1917–1920. Frankfurt am Main 1999, S. 161–180.
- Freud, Sigmund: Neue Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. XXXIII. Vorlesung: Die Weiblichkeit [1933]. In: Freud, Anna (Hg.): Sigmund Freud: Gesammelte Werke, Bd. 15: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1999.
- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerks. Mit einer Einführung v. Hans Georg Gadamer. Stuttgart 1960.

39 Als Stiletto – Schreibfeder, Damenschuh und Rapier – bezeichnete Derrida (1986) den Stil Nietzsches.

- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft [1790]. In: Weischedel, Wilhelm (Hg.): Immanuel Kant: Werkausgabe, Bd. X. Frankfurt am Main 1974.
- Kant, Immanuel: Was heißt: sich im Denken orientieren? [1786] In: Weischedel, Wilhelm (Hg.): Immanuel Kant: Werkausgabe, Bd. V. Frankfurt am Main 1977, S. 276–283.
- Kleist, Heinrich v.: Sämtliche Werke und Briefe. Zweibändige Ausgabe in einem Band. Hg. v. Helmut Sembdner. München 2001.
- Kolarov, Viola: On Hamlet's Crypts. In: *Imaginations. Journal of Cross-Cultural Image Studies*, Jg. 2, 2011/1, S. 80–94. URL: <http://dx.doi.org/10.17742/IMAGE.crypt.2-1.8>. <https://doi.org/10.17742/IMAGE.crypt.2-1.8>
- Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe, die neueste Literatur betreffend [1759–1765]. Leipzig 1987.
- Lowe, Melanie: Colliding Feminisms: Britney Spears, „Tweens,“ and the Politics of Reception. In: *Popular Music and Society*, vol. 26, 2003/2, S. 123–140. <https://doi.org/10.1080/0300776032000095477>
- Lyotard, Jean-François: Der Enthusiasmus. Kants Kritik der Geschichte. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 2009.
- McRobbie, Angela: The Aftermath of Feminism: Gender, Culture, and Social Change. Los Angeles u. a. 2009.
- Ngai, Sianne: Das Niedliche und der Gimmick. Zwei ästhetische Kategorien. Übers. v. Christian Dongowski. Leipzig 2022.
- Oesterle, Günther: Vision und Verhör. Kleists Kätchen von Heilbronn als Drama von Unterbrechung und Scham. In: Lubkoll, Christine/Oesterle, Günter (Hg.): *Gewagte Experimente*. Würzburg 2001, S. 303–329.
- Pahl, Katrin: Sex Changes with Kleist. Chicago 2019. <https://doi.org/10.2307/j.ctvgc62jb>
- Ronell, Avital: The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech. Lincoln, NE 1989.
- Ronell, Avital: The Test Drive. Chicago 2007.
- Runte, Annette: Traum – Bild – Schrift. Zur Rhetorik der Geschlechter in Kleists „Kätchen von Heilbronn“. In: Schuller, Marianne/Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Kleist lesen*. Bielefeld 2003, S. 117–142. <https://doi.org/10.1515/9783839401057-006>
- Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Lebensspuren. München 1996.
- Shafesbury, Anthony Ashley Cooper Earl of: Ein Brief über den Enthusiasmus. Die Moralisten. Hg. v. Wolfgang Schrader, übers. v. Max Frischeisen-Köhler. Hamburg 1980. <https://doi.org/10.28937/978-3-7873-2593-1>
- Smit, Christopher R.: The Exile of Britney Spears: A Tale of 21st Century Consumption. Bristol 2011. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvk88>
- Soethoff, Fabian: „It's Britney, Bitch!“ am Berliner Ensemble: Ein Manifest gegen die toxische Männlichkeit. In: *musicexpress.de*, 29.3.2022. URL: <https://www.musikexpress.de/its-britney-bitch-am-berliner-ensemble-ein-manifest-gegen-die-toxische-maennlichkeit-2128005/>.
- Wartusch, Rüdiger: Neue Lebensspuren Heinrichs von Kleist im Briefwechsel zwischen Böttiger und Falk. In: *Kleist Jahrbuch* 1996, S. 188–200. https://doi.org/10.1007/978-3-476-03652-0_19

III.

Girl-Medien

Schöne Mädchen*

Emanzipatorisches Schönheitshandeln und die *BRAVO GiRL!*

Birke Sturm

Einleitung

„Du liebst Mode und Beauty, und deine Lieblingsfarbe ist Pink mit Glitzer? Ein typisches Mädchen eben.“¹ Das konstatiert die Zeitschrift *BRAVO GiRL!* zur Jahreswende 2021/22 und macht damit deutlich: Die Auseinandersetzung mit Schönheit und Schönheitspraktiken ist nach wie vor feminin konnotiert. Wie andere Zeitschriften und soziale Medien liefert *BRAVO GiRL!* Vorbilder und Vorlagen zur Einübung verschiedener Schönheitsrituale und unterstützt Mädchen dabei, in einem spezifischen Sinn Mädchen ‚zu werden‘.

Die Praktiken, die im Feld der Schönheit eingesetzt und in verschiedenen Medien repräsentiert werden, sind als durch und durch sinnliche zu bewerten: taktil in der Berührung unterschiedlicher Stoffe, auch von Haut, Nägeln oder Haaren, von Ölen, Cremes und Lotions; olfaktorisch, weil Körper und Beautypflegeprodukte Gerüche und Düfte von sich geben. Hinzu kommen das Klicken, Quietschen und Knirschen beim Öffnen von Döschen, das leise Geräusch, das entsteht, wenn die Bürste durch das verknotete Haar geführt wird oder das elektrische Knistern beim Anziehen eines Pullovers, der viel synthetische Fasern enthält. Nicht zu vergessen die zarten oder intensiven Geschmäcker verschiedener Lippenpflegeprodukte und die visuell wahrnehmbare Veränderung durch farbige Augenlider, rosige Wangen und um den Körper drapierte Kleidungsstücke. Schönheitspraktiken betreffen als ästhetische Praktiken oft mehrere Sinne. Es geht dabei zwar auch um visuell wahrnehmbare Veränderungen am eigenen Körper, aber eben nicht ausschließlich – und gerade die Vielfalt gleichzeitig angesprochener Sinne ist für den Reiz solcher ästhetisch-sinnlichen Praktiken ausschlaggebend.

Außerdem ist die Verbindung aus Schönheit und Weiblichkeit zutiefst politisch und geht mit teils widersprüchlichen Wertungen einher. Immer wieder galt und gilt sie als Effekt und Zeichen geschlechtsspezifischer Machtungleichheit und als Grundlage dafür, dass Mädchen aufgrund von Idealen, denen real nur schwer entsprochen werden kann, unter psychischen wie physischen Druck geraten.² Nachdem weibliche

1 BRAVO GiRL! 22.12.2021 (Nr. 1), 62.

2 Penz 2010, 14; Wolf 1996.

Schönheit im Zweite-Welle-Feminismus unter anderem deswegen als gesellschaftlich vermitteltes normatives Ideal kritisiert oder rundweg abgelehnt wurde,³ standen spätestens mit der Girl-Power-Bewegung der 1990er Jahre auch Mode und Beauty als Teil feministischer Selbstermächtigung von Mädchen zur Disposition.⁴

Einerseits erscheint es also selbstverständlich, sich als Mädchen dem sinnlichen Thema der Schönheit zu widmen. Andererseits gilt gerade die Verbindung aus Weiblichkeit und Schönheit als umstritten und Mädchen müssen sich in einem Feld konfligierender sozialer Kräfte irgendwo zwischen Emanzipation und Disziplinierung zurechtfinden.

Vor dem Hintergrund dieser kontradiktorischen Geschichte der Verbindung von Weiblichkeit und Schönheit wundert es nicht, dass die *BRAVO GiRL!* dem eingangs genannten Statement („Ein typisches Mädchen eben“) die Frage nachschießt, ob „das heute überhaupt noch okay“⁵ sei, *als Mädchen für Mädchen* typische Themen wie Mode und Beauty gut zu finden. Findet die Zeitschrift aber in ihrer Gesamtheit auf diese durchaus nachvollziehbare Frage konstruktive Antworten? Etwa, indem sie Raum für eine fundierte Auseinandersetzung mit dem ambivalenten Feld der Schönheit bietet und Möglichkeiten für einen emanzipatorischen Zugang zu Weiblichkeit und Schönheit aufzeigt? Dem werde ich im Folgenden in einer repräsentationskritischen Analyse von acht Ausgaben der *BRAVO GiRL!* nachgehen, die zwischen Oktober 2021 und Mai 2022 erschienen sind. Im Anschluss daran werde ich in einem Ausblick hinsichtlich der Frage nach konstruktiven Antworten auf ausgewählte Instagram-Accounts und Zeitschriften eingehen. Zunächst werde ich jedoch Schönheitspraktiken als Foucault'sche Techniken des Selbst fassen. Damit soll ein theoretisches Angebot gemacht werden, das es erlaubt, zu klären, warum dieselben Praktiken sowohl als einengend als auch als emanzipatorisch bewertet und eingesetzt werden können.

1. Schönheitspraktiken als Techniken des Selbst zwischen phantasmatischen Normen und der Erweiterung anerkannter Schönheitsvorstellungen

Dass Schönheitspraktiken gerade in feministischen Kontexten – seien es eher wissenschaftliche oder eher aktivistische – ganz unterschiedlich bewertet werden, kann verwirrend sein, lässt sich aber vor dem Hintergrund von Michel Foucaults Begriff

3 In Deutschland wendete sich in den 1970er Jahren vor allem die *Emma* vehement gegen die Schönheitsbilder von Frauen des Mainstreams. Gegen objektivierende, zum Kauf anregende weibliche Ideale des *Stern* leitete sie sogar einen Gerichtsprozess ein, den sie letztlich jedoch verlor. Ende der 1970er Jahre setzte sie sich vermehrt für die widerständige Ästhetik des Punks ein, mit Nina Hagen als Vertreterin dieses aufbegehrenden Stils. Vgl. Poiger 2014, 57–78, hier: 70–71.

4 Zur Girl-Power-Bewegung siehe auch Levke Rehders in diesem Band.

5 *BRAVO GiRL!* 22.12.2021 (Nr. 1), 62.

der Technologien des Selbst gut nachvollziehen.⁶ Dieser Ansatz ist für Überlegungen zu emanzipatorischen oder einschränkenden Dimensionen von Schönheitspraktiken äußerst produktiv.⁷ Durch verschiedene Selbstführungspraktiken und -techniken konstituiert sich Foucaults Theorie zufolge das Selbst aktiv als Subjekt. Gleichzeitig dienen dieselben Praktiken und Techniken aber auch der Unterwerfung unter gesellschaftliche Machtstrukturen und ihre Normen. Als routinisierte Handlungsweisen freiwilliger Selbstunterwerfung sind sie in den Begriffen Foucaults als bezogen auf Gouvernamentalität zu verstehen: Die soziale Disziplinierung vollzieht sich nicht in erster Linie als Reaktion auf äußeren Zwang, sondern durch die Selbstführung der Individuen. Schönheitspraktiken können als solche Selbstführungspraktiken angesehen werden, die auf (vermeintlicher) Freiwilligkeit basieren. Problematisch erscheinen sie spätestens dann, so kann mit Paula Irene Villa festgehalten werden, wenn sie primär dazu dienen, die „phantasmatischen Normen eines geschlechtlichen Ideals“ zu erreichen und sich nicht an der „faktischen Normalität von Frauenkörpern in ihrer irreduziblen Vielfalt“ orientieren. Einseitige und kaum erreichbare Ideale werden „zum Normalitätsmaßstab“, auf dessen Grundlage „Inklusion und Exklusion (etwa in medialen Inszenierungen) verhandelt“ wird.⁸ Gerade Online-Medien und Zeitschriften wurden und werden häufig dafür kritisiert, dass sie spezifische Schönheitsnormen vorgeben und unter dem Postulat von ‚Fun‘ und Freiwilligkeit Mädchen wie Frauen indirekt unter Druck setzen, diese durch verschiedene Praktiken zu erreichen.

Schönheitspraktiken sind jedoch keineswegs zwangsläufig derart oppressiv verfasst. Mit Foucaults Auffassung von Widerstand als „die andere Seite, das nicht weg-zudenkende Gegenüber“⁹ von Machtbeziehungen können sich Normen gerade in dem Augenblick, in dem sie durch Normalisierungsprozesse definiert werden, auch bereits in Auflösung befinden. Gesetzte Normalisierungsprozesse können immer auch unterwandert, Normen können durchbrochen werden. Mit Blick auf Schönheitspraktiken von und für Frauen kann das beispielsweise heißen, gerade nicht eine einseitige und nur für wenige erreichbare und daher exkludierende Norm zum Ziel solcher Praktiken zu erklären, sondern einen anderen Umgang mit ihnen zu finden, der der Normalisierung etwas entgegenzusetzen hat.¹⁰ Dieselben Praktiken kommen in diesem Fall nicht mit denselben Zielvorstellungen zum Einsatz.

6 Foucault 1993; Foucault 2014.

7 Vgl. z. B. Maasen 2008, 99–118, hier: 101–102; Schurzmann-Leder 2021, hier: 23–29; Villa 2008, 245–272, hier: 255.

8 Villa 2008, 7–19, hier: 16. Villa bezieht sich vor allem auf ein geschlechtliches Ideal. Neben der Geschlechtsspezifität wären jedenfalls weitere Differenzmarker wie Ethnie oder Klasse einzukalkulieren, die bei der Konstruktion normativer Schönheitsvorstellungen relevant sind. Zum Zusammenhang von Normalität und Exklusivität siehe auch Degele 2008, 67–84.

9 Foucault 2014, 96.

10 Z. B. Lechner 2021. Lechner sucht in *Riot, don't diet* nach möglichen Reaktionen gegen eine exkludierende Norm von Schönheit und macht sich dafür stark, für einen inklusiven und vielseitigen Schönheitsbegriff zu kämpfen.

Diese Überlegungen zu Schönheit und Schönheitspraktiken lassen sich mit zwei alltagssprachlichen Bedeutungen des Begriffes Fantasie zusammendenken. Mit einer Fantasie kann einerseits ein Trugbild oder Phantasma gemeint sein, das in der Wirklichkeit nicht vorkommt. Wie es Paula-Irene Villa entsprechend für phantasmatische Normen ausführt, handelt es sich um eine realitätsferne und normierte Vorstellung von Schönheit, die in Bildern in den sozialen Medien oder in Zeitschriften allgegenwärtig erscheint, uns in realen Körpern jedoch äußerst selten begegnet. Schönheitspraktiken können eng an solche Ideale gekoppelt sein.

Fantasie kann aber andererseits auch als schöpferische Einbildungskraft aufgefasst werden, also als Fähigkeit, sich in Gedanken etwas Neues auszumalen. Eine solche Form der Fantasie würde mit einem emanzipatorischen Verständnis von Schönheitspraktiken einhergehen, bei denen es nicht darum geht, eine exkludierende Norm zu erfüllen. Vielmehr soll das Spektrum an möglichen Vorstellungen schöner Körper durch Sichtbarmachung erweitert und inklusiver gestaltet werden.

2. Schönheitspraktiken und Körperdarstellungen in der *BRAVO GIRL!*

Inwiefern haben solche Vorstellungen, die emanzipatorisches Schönheitshandeln unterstützen, Eingang in ein populäres Zeitschriftenformat wie die *BRAVO GIRL!* gefunden? Sich dieser Frage zuzuwenden, führt eine Traditionslinie fort, die Angela McRobbie in den Cultural Studies verankert hat. In dem von Stuart Hall und Tony Jefferson 1975 herausgegebenen Band *Resistance Through Rituals* steuerte sie gemeinsam mit Jenny Garber den einzigen Artikel bei, der sich gezielt mit subkulturellen Praktiken von Mädchen auseinandersetzt, um damit überhaupt erst zu ihrer Sichtbarmachung beizutragen. Die Autorinnen verwiesen darauf, dass Mädchen in den Forschungsarbeiten der Cultural Studies bis dato vor allem hinsichtlich ihrer Attraktivität für die jungen Männer, die im Fokus des Forschungsinteresses standen, behandelt und letztlich darauf reduziert wurden.¹¹ Freilich können Schönheitspraktiken durchaus auch zur Attraktivitätssteigerung eingesetzt werden. Die Gefahr einer solchen Reduktion auf die eigene Äußerlichkeit und die in ihr codierte (sexuelle) Anziehungskraft bildet einen weiteren wiederkehrenden Grund für die eingangs beschriebene Ambivalenz, sich als Mädchen im Alltag mit Schönheitspraktiken zu beschäftigen.

1978 setzte sich McRobbie schließlich in einer Studie zu *Jackie*-Magazinen aus den 1960er Jahren gezielt mit Mädchenzeitschriften auseinander. Ihr 1991 erschienener Band *Feminism and Youth Culture* enthält neben einer Version dieses Textes auch ihre Auseinandersetzung mit *Jackie*- und *Just-Seventeen*-Zeitschriften der 1980er Jahre. In beiden Ausführungen streicht sie Schönheit und die dazugehörigen Praktiken als zentralen Inhalt der Zeitschriften heraus. Schönheit wird darin auch als essentieller Part der repräsentierten Mädchenidentität verhandelt. Kommt in den 1960er Jahren Schönheit vor allem noch in Zusammenhang mit romantischen Aussichten vor

11 Vgl. McRobbie/Garber 2003, 209–222, hier: 209.

(Stichwort Attraktivität), steht sie in den 1980er Jahren vielmehr in Zusammenhang mit dem eigenen Selbstbild und dem Schaffen eines guten Gefühls; Jungen spielen nur noch eine untergeordnete Rolle.¹² Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Thomas Hecken in seiner Darstellung des Mädchenbildes in deutschen Mädchenzeitschriften aus dem Jahr 2006, auch mit Blick auf die *BRAVO GiRL!*.¹³ Diese liegt bereits einige Zeit zurück, weshalb sich ein repräsentationskritischer Blick¹⁴ darauf lohnt, wie die *BRAVO GiRL!* Schönheit heute versteht, was ausgelassen wird, welche Bedeutungen konstruiert werden und ob sich emanzipatorische Verhandlungen von Schönheit mittlerweile in der Zeitschrift niedergeschlagen haben. Gerade weil mit Schönheitsdarstellungen und -praktiken enorme Ein- und Ausschlussmechanismen einhergehen, ist es nicht irrelevant, wie die Darstellung des schönen Mädchen*s medial weiter behandelt wird. Repräsentationen von als schön geltenden Mädchen* gestalten mit, wie jemand als schönes Mädchen* wahrgenommen wird, und sie können im positiven wie negativen Sinn als Vorbild dienen. Sie *können*, aber sie müssen nicht. Wer die Zeitschrift letztlich tatsächlich liest und für sich welche Schlüsse daraus zieht, kann im Rahmen einer solchen Analyse nicht beantwortet werden.

2.1 Die Zeitschrift *BRAVO GiRL!*

Die Zeitschrift *BRAVO GiRL!* ist ein Jugendmagazin der Bauer Media Group, einem international agierenden Medienunternehmen mit Sitz in Hamburg. Auf dem deutschsprachigen Markt vertreibt dieses Unternehmen neben weiteren bekannten Jugendzeitschriften wie der *BRAVO* oder der *BRAVO Sport* auch die *Cosmopolitan* und eine Unmenge an Frauen-, Klatsch- und Fernsehzeitschriften. *BRAVO GiRL!* richtet sich spezifisch an Mädchen im Teenageralter und kam 1988 als Ableger der *BRAVO* auf den Markt.¹⁵ Sie erschien zunächst im Rhythmus von zwei Wochen, seit 2015 nur mehr einmal im Monat, im zweiten Quartal 2022 wurden circa 32.000 Exemplare pro Ausgabe verkauft.¹⁶ Online wird die Zeitschrift von einer zugehörigen Webseite sowie von Auftritten auf YouTube, TikTok, Facebook und Instagram begleitet. Auf Twitter ist *BRAVO GiRL!* auch zu finden, der letzte Tweet ist jedoch aus dem Jahr 2010, der Account also nicht mehr aktiv. Auf der Homepage der Bauer Media Group heißt es: „Mit Tipps und Tricks aus allen relevanten Lebensbereichen steht den Jugendlichen die Zeitschrift wie eine Freundin zur Seite und unterhält sie mit tollen Inspirationen, lustigen Ideen und spannenden Geschichten.“¹⁷ Darüber hinaus gibt sich *BRAVO GiRL!*, das behauptet der Untertitel, „so wie du bist“. Die Zeitschrift präsentiert sich also sowohl als Entsprechung zur Identität ihrer Leserinnen als auch

12 Vgl. McRobbie 1991, 135–188.

13 Vgl. Hecken 2006, 205–206.

14 Vgl. Fürstenberg 2012; Hall 2013.

15 Vgl. bauer-plus: *BRAVO GiRL!* im Abo (ohne Datum).

16 Vgl. ivw: Bravo-Girl (ohne Datum).

17 bauermedia.de: Girls support girls (18.4.2019).

als beratende und Fun verbreitende Freundin. Die Leserinnen werden als potentielle *BRAVO GiRLs* angesprochen. Die, die es noch werden wollen, finden in der Zeitschrift eine unterstützende Freundin. Die Herausgeber*innen und Autor*innen treten in weiten Teilen in den Hintergrund. Allein Lara Wassermann, die laut Impressum die stellvertretende Redaktionsleitung innehat, wendet sich in jeder Ausgabe in einem kurzen Editorial neben dem Inhaltsverzeichnis persönlich an die Leser*innen, zeigt sich stellvertretend für das Dr.-Sommer-Team als Aufklärerin in Sex- und Liebesangelegenheiten und präsentiert jeweils eine Seite zu Beauty. Abgesehen davon wird keiner der Beiträge von den jeweiligen Autor*innen unterschrieben. Wer, wo und wie mitgewirkt hat, lässt sich trotz eines Impressums kaum nachvollziehen, was die Selbstrepräsentation der Zeitschrift als Freundin noch verstärkt.

Ich habe in meiner Analyse die Ausgaben der *BRAVO GiRL!*, die zwischen Oktober 2021 und Mai 2022 erschienen sind, systematisch untersucht. In diesem Zeitraum habe ich die Zeitschrift, die jedes Mal mit einem kleinen Gimmick wie Stickern, glitzernden Aufklebern für die Fingernägel oder einem Kabelschutz für Handykopfhörer ausgestattet ist, auf Schönheit und Schönheitspraktiken hin befragt. Die zugehörigen Online-Auftritte haben mich vor allem dahingehend interessiert, inwiefern der Zugang im Zeitschriftenformat gestützt wird.

2.2 Schöne Mädchen in der *BRAVO GiRL!*

In welchem Ausmaß und wie wird das Thema Schönheit nun in der *BRAVO GiRL!* verhandelt? In allen acht Ausgaben des Untersuchungszeitraums stehen jeweils auf 66 Seiten die gleichen Themen zur Debatte. Behandelt werden sie in den Rubriken *Trend-News*, *Mode*, *Beauty*, *Jungs*, *Leben*, *Beratung*, *Feelgood & Trend*, *Fun* sowie *Immer im Heft*. Dezidiert um Schönheit und Schönheitspraktiken geht es vor allem auf den Seiten zu *Trend-News*, *Mode* und *Beauty*. Schönheit und Schönheitspraktiken machen damit jeweils mindestens 15, maximal 19 Seiten des Standardprogramms jeder Ausgabe aus, im Schnitt knapp 26 Prozent. Wenn man bedenkt, dass etwa die Frage danach, „Was du an Film- und Büchertrends nicht verpassen darfst“, in jeder Ausgabe nur zwei Seiten füllt, also circa drei Prozent, ist das relativ viel. Vorstellungen davon, dass die Auseinandersetzung mit Schönheit für Mädchen ganz selbstverständlich wichtig ist, werden hierdurch bestätigt.

Auf diesen knapp 26 Prozent wird deutlich: Schönheit hängt der *BRAVO GiRL!* zufolge eng zusammen mit warenförmigen Produkten und unterliegt einer gewissen Regelmäßigkeit. Sowohl die Rubrik *Trend-News* als auch die Rubrik *Mode* zeigen käuflich erwerbliche Güter, die saisonal in sind. So wird im Herbst mit der Vorstellung von Jacken bereits auf den Winter vorbereitet. Zum Jahreswechsel gibt es unter dem Titel *Strickliebe* „12 Styling Tipps für die angesagtesten Knit Pieces 2022“.¹⁸ Mit der Rückkehr wärmerer Temperaturen werden Layering-Looks präsentiert, denn der Frühling ist zwar „mit ganz viel Sonnenschein und den ersten Summer Vibes“ wieder da. „Aber

18 *BRAVO GiRL!* 22.12.2021 (Nr. 1), 50–51.

auch wenn es nachmittags so richtig warm wird, ist am Morgen noch Bibbern angesagt. Bei solchen Temperaturwechsellern ist es gar nicht so einfach, das richtige Outfit zu finden.¹⁹ Der nachhaltige Nagellack wird dabei ebenso wie das nachhaltige Armband zum saisonalen Produkt²⁰ und die Frage drängt sich auf, wie weit es in diesem Fall mit der Nachhaltigkeit her ist. Up to date mit den neuesten Trends zu sein und sich in diese einzukaufen, scheint das Wichtigste. Dass sowohl Informationen über Marken als auch Preise geliefert werden, muss nicht eigens erwähnt werden. Die verschiedenen Seiten, die unter der Rubrik *Beauty* zu finden sind, funktionieren ähnlich. Make-up und Frisuren sind ebenso saisonal; präsentiert werden Informationen zu einer ganzen Palette von Produkten, die uns „noch schöner machen“.²¹ Gleichzeitig hilft die Zeitschrift dabei, den eigenen Haut-²² oder Haartyp²³ zu ermitteln, um so das Beste aus sich herauszuholen, auch hier mit entsprechenden Produkten. Fashion und Beauty werden als selbstverständliche Hobbys dargestellt, die Mädchen Spaß machen und bei denen sie ganz sie selbst sein können. Damit verfolgt die Zeitschrift ein ähnliches Programm wie diverse Frauenzeitschriften, jedoch mit preislich an einem Teenager-Budget orientierten Artikeln. In der *BRAVO GiRL!* wird zudem – und auch darin wirkt sie auf viele Frauenzeitschriften vorbereitend – eine bestimmte Regelmäßigkeit für Schönheit deutlich: Lippen sollen möglichst voll (aber auch nicht zu voll) erscheinen, durch Schönheitspraktiken im Sinne besonderer Schminktippes kann dem nachgekommen werden; zu blonden Haaren werden „Rosa- und Pfirsichtöne“ empfohlen, während „intensives Rot“ vor allem Mädchen mit schwarzen Haaren angetragen wird.²⁴

Dass Schönheit etwas für Mädchen ist, zeigt sich auch in der Darstellung der Produkte als mädchenhafte, an denen Jungs nicht interessiert sind. Im Text zum sogenannten Nagellack-Trockner-Pusteäffchen, einem kleinen Plastikaffen, der per Pushfunktion Luft ausstößt, heißt es: „Wie süß! Jungs kommen gar nicht darauf klar, aber jedes Mädchen, das das Pusteäffchen erblickt, will es haben. Ist es denn ein super praktisches Gadget für den Alltag? Nee, aber es ist mega witzig: Wenn du auf die Bananen drückst, pustet es deine frisch lackierten Nägel trocken“²⁵ (s. Abb. 1). Dass allerdings ein Gadget zum Lackieren von Nägeln nur für Mädchen sein soll, hätten Tokio Hotel wohl schon vor bald 20 Jahren anders gesehen. Und auch Oskar Haag, Musiker und österreichischer Shooting- wie Teenie-Star der Stunde, könnte so ein Äffchen durchaus witzig finden, präsentiert er sich auf seinem Instagram-Account doch regelmäßig mit lackierten Nägeln.

Mit Blick auf Schönheit sind zudem die Abbildungen von jungen Mädchen relevant. Die Mädchen, die etwa im Rahmen des Beitrags „20 Ideen für euren Mädels-

19 BRAVO GiRL! 13.04.2022 (Nr. 5), 50.

20 Vgl. BRAVO GiRL! 27.10.2021 (Nr. 12), 4.

21 BRAVO GiRL! 19.01.2022 (Nr. 2), 8.

22 Vgl. BRAVO GiRL! 16.03.2022 (Nr. 4), 24–27.

23 Vgl. BRAVO GiRL! 24.11.2021 (Nr. 13), 50–53.

24 Vgl. BRAVO GiRL! 27.10.2021 (Nr. 12), 11.

25 BRAVO GiRL! 24.11.2021 (Nr. 13), 21.



Abb. 1:
Nagellack-Trockner-Pusteäffchen

abend“ gezeigt werden, sind alle schlank, aber nicht dürr, sie haben helle Haut, ebene Gesichtszüge, Stupsnasen und fast alle lange, glatte oder leicht gewellte Haare (s. Abb. 2). Sie sind also ziemlich eintönig normiert. Dabei handelt es sich nicht um eine zufällige Ausnahme. Das hier präsentierte Mädchenbild zieht sich mit wenigen Ausnahmen durch alle acht untersuchten Ausgaben hindurch. Mädchen *of colour* kommen zwar in fast jeder Ausgabe, insgesamt aber selten vor. Welchen sozialen Schichten die Mädchen zugehören, wird nicht thematisiert und ist schwer ersichtlich – allein die Preise der abgebildeten Produkte lassen eventuell auf ein Zielpublikum der Mittelklasse schließen. Neben den eigens für die Zeitschrift fotografierten Mädchen finden sich Bilder vieler Influencerinnen auf allen der acht Covers und insbesondere bei den Modedarstellungen. Diese sind also vom digitalen in den analogen Raum der Zeitschrift zurückgekehrt. Was bereits mit Blick auf die Schminktipps deutlich wurde, wird hier verstärkt: Schönheit unterliegt Regeln und hat eine einheitliche und relativ eng abgesteckte Norm. Ein solches Mädchenbild setzt sich im Heft auch jenseits der bislang genannten Rubriken nahezu durchgehend fort; darauf komme ich nun gesondert zu sprechen.

spielen sich Liebesbeziehungen mit ganz wenigen Ausnahmen zwischen Mädchen und Jungen ab, Freundinnenschaften dagegen vor allem zwischen Mädchen.

In den übrigen Rubriken findet sich das Thema Schönheit unregelmäßig. Das bereits beschriebene Muster wird auch hier kaum verlassen. Dennoch möchte ich auf immerhin zwei Artikel verweisen, in denen Schönheitspraktiken ansatzweise als emanzipatorische vorgestellt werden. So werden in der Dezember-Ausgabe im Report *Phenix Kühnert spricht übers Trans-Sein und Sexualität*, der sich in der Rubrik *Leben* findet, Schönheitsoperationen angesprochen. Die als Mann geborene Phenix geht, wie es heißt, nicht nur mit ihrer „Geschlechtsidentität so offen um. Über kosmetische Eingriffe wie Lippen aufspritzen lassen oder Zähne bleachen spricht die Influencerin offen auf Instagram“²⁹. Sie wird folgendermaßen zitiert: „Wir neigen dazu, uns auf Social Media zu vergleichen. Ich weiß, dass ich mit meinen Genen Glück gehabt habe, denn ohne extreme Eingriffe bin ich relativ cis-passing. Menschen auf der Straße lesen mich als Frau. Das ist ein krasses Privileg, das aber nicht jede Person hat.“³⁰ Auch wenn Schönheitspraktiken einmal mehr an das Schaffen von normativer Weiblichkeit geknüpft sind, gibt dieser Beitrag einen Möglichkeitsraum, um darüber nachzudenken, wie eng solche Praktiken mit dem Erschaffen von Geschlecht oder einem ‚doing gender‘ einhergehen. Ausgeschöpft wird dieser Möglichkeitsraum jedoch nicht. In *Bitches, vereinig! euch!*, erschienen in der Rubrik *Leben* der Januar-Ausgabe 2022, werden negative Erfahrungen mit Body-Shaming thematisiert. Mit dem Satz „Mein Körper, meine Regeln“³¹ wird dabei auf Selbstermächtigung gesetzt. Aber auch hier bleibt diese kurze Passage ohne Konsequenz für Überlegungen zu den normierten Mädchendarstellungen in der Zeitschrift.

Die Online-Auftritte auf unterschiedlichen Kanälen rufen jeweils zum Kauf der neuesten Ausgabe auf. Die Darstellungen gehen zumindest teils in eine etwas andere Richtung als in der Zeitschrift: Schönheit ist vor allem auf dem YouTube Channel *BRAVO GiRL! TV* Thema, wo in sogenannten Beauty-Fun-Tutorials verschiedene Anweisungen bereits bestehender Tutorials aktiv ausprobiert werden. Dabei werden Schönheitspraktiken nachgemacht, was jedoch in der Regel schiefgeht. Schönheitspraktiken werden so mit Augenzwinkern als unterhaltsame Freizeitvergnügungen gezeigt. Die Kurzclips auf TikTok reichen von den für die Plattform klassischen Tanz-Videos, der Präsentation von Gruselfiltern zu Halloween und Horoskopen bis hin zu einer ein Instrument spielenden Katze. Schönheit wird hier kaum thematisiert und die in den Videos auftretenden Mädchen sind optisch weniger normiert als in der Zeitschrift. Die Instagram-Story und der Facebook-Account ähneln sich in weiten Teilen. Beide sind voll von scherzhaften Memes. Interessant sind hier zwei Beobachtungen hinsichtlich des zeitlichen Verlaufs der Posts: Vor allem im jüngeren Verlauf nehmen Schönheit und Schönheitspraktiken eine untergeordnete Rolle ein. Ein Großteil der neueren Memes bedient Freundinnenschaftsthemen, wobei, ebenfalls vermehrt in

29 BRAVO GiRL! 22.12.2021 (Nr. 1), 45.

30 BRAVO GiRL! 22.12.2021 (Nr. 1), 45.

31 BRAVO GiRL! 19.01.2022 (Nr. 2), 43.

den neueren Posts, das Gendersternchen für „mein*e BFF“ regelmäßig zum Einsatz kommt, was in den Zeitschriften ein einziges Mal aufzufinden war. Die Bilder auf der Story *Fashion & Beauty* sind mit der Zeitschrift wiederum auf einer Linie. Insgesamt sind im digitalen Auftritt zwar die Mädchentypen etwas diverser als in den Bildern der Zeitschrift und der Raum, den Schönheit einnimmt, ist geringer. Von emanzipatorischen Schönheitspraktiken kann aber auch hier nicht die Rede sein.

2.3 Die *BRAVO GiRL!* als gängige Norm

In Summe arbeitet die *BRAVO GiRL!* vor allem im Zeitschriftenformat mit an einem Bild von Mädchen, für die die Auseinandersetzung mit und das Streben nach einer ganz bestimmten Form von körperlicher Schönheit die gängige Norm ist und die sich mit Schönheitspraktiken per se gerne beschäftigen. Für dieses Bild ist – McRobbie formulierte das bereits für die *Jackie* der 1960er Jahre – die *BRAVO GiRL!* nicht alleine verantwortlich und es würde auch ohne die *BRAVO GiRL!* existieren.³² Gleichzeitig unterstützen solche medialen Darstellungen die Aufrechterhaltung normativer Muster und lassen sie als selbstverständlich erscheinen. Gerade deswegen ist es für eine engagierte Kulturwissenschaft weiterhin notwendig, sich ihnen zu widmen.³³

Damit komme ich zum Ausgangspunkt zurück: „Du liebst Mode und Beauty und deine Lieblingsfarbe ist Pink mit Glitzer? Ein typisches Mädchen eben. Aber ist das heute überhaupt noch okay?“ In dieser Festschreibung des typischen Mädchens und der vorgeblich unsicheren Nachfrage, ob das heute noch okay sei, schwingt mit, was auch das Gesamtbild der Zeitschrift widerspiegelt. In der *BRAVO GiRL!* wird zwar immer wieder deutlich, dass Schönheit ein umstrittenes Feld ist und die Zeitschrift thematisiert zumindest kurz und lichtblickartig emanzipatorische Schönheitspraktiken. Gleichzeitig repräsentiert sie Schönheitspraktiken durchweg zusammen mit immer gleichen normierten Mädchenbildern, die nicht dazu einladen, neue, verschiedene und inklusivere Schönheitsvorstellungen zu entwickeln, sondern vor allem der Bewerbung standardisierter Konsumgüter dienen.

Die Zeitschrift bietet also kaum Strategien an, die dabei unterstützen, die Ambivalenz, die mit der Verbindung aus Schönheit und Weiblichkeit einhergeht, zu begreifen und damit umzugehen. Um selbstermächtigende Schönheitspraktiken entwickeln zu können, wäre aber gerade das notwendig. Selbstermächtigung wird vor allem durch Wissen ermöglicht. Für emanzipatorisches Schönheitshandeln ist entsprechend insbesondere ein Wissen darüber nötig, wie Praktiken und Normierungen reflektiert werden können. Anstatt unhinterfragt phantasmatischen Idealen eines angeblich typischen Mädchens zu folgen, könnten kritische Handlungsmöglichkeiten eröffnet, und der eigenen Fantasie kann freier Lauf gelassen werden. Damit können Mädchen* zwar den phantasmatischen Idealen nicht entkommen, sich aber bewusster zu ihnen verhalten, um mit ihnen – mehr oder weniger gut – klarzukommen.

32 Vgl. McRobbie 1991, 83.

33 Vgl. Kenny 2001, 9–10.

3. Ausblick: Emanzipatorische Schönheitsdarstellungen in ausgewählten Instagram-Accounts und Zeitschriften

Für ältere Mädchen* gegen Ende der Teenagerzeit und Frauen* gibt es gegenwärtig im deutschsprachigen und anglophonen Raum eine Auswahl an Medien, die zeigen, dass Schönheitspraktiken nicht zwangsläufig dazu dienen müssen, eine bestimmte exklusive Norm von Weiblichkeit zu verfolgen oder zu erlangen. Als ästhetischen Praktiken am Selbst wird Schönheitspraktiken in diesem Zusammenhang auch ein emanzipatorischer oder subversiver Charakter im Verhältnis zu einer solchen Norm zugetraut. Es wird dazu eingeladen, den eigenen Körper zu akzeptieren und in kreativem und kritischem Umgang mit Normen sinnliche Freude an einer ästhetischen Praxis der Selbstgestaltung zu finden.

Exemplarisch dafür sind die Instagram-Accounts der queeren Plus-Size-Models Anna O'Brien und Nikki Garza, die sich normativen Schönheitsidealen bewusst nicht annähern und die visuelle Kultur von weiblicher Schönheit um neue Körpertypen erweitern. Zugleich zeigen sie offensichtliches Interesse an konventionellen Praxisfeldern der Schönheit wie Mode und Make-up. Diese Praxisfelder finden auch im *Missy Magazine* Platz. Die sechsmal jährlich erscheinende Zeitschrift übersetzt kulturtheoretische Überlegungen zur Repräsentation normierter Schönheitsideale und zu einengenden Praktiken dezidiert in einen gegenläufigen Aktivismus. In der Zeitschrift werden nicht, wie in Frauenmagazinen sonst üblich, jahreszeitenabhängig bestimmte Styles präsentiert, die als Vorbild zum einheitlichen Nachstylen verstanden werden wollen. Vielmehr werden in der Rubrik *StyleNeid* Frauen* im Zusammenhang mit der Mode, die sie tragen, sehr differenziert beschrieben: Ihre Identitäten erscheinen in unterschiedlichen Körpertypen und entlang unterschiedlicher Achsen, die nicht nur Geschlecht, sondern auch soziale Herkunft, Alter, sexuelle Orientierung oder ethnische Zugehörigkeit einschließen. Hengameh Yaghoobifarah fragt beispielsweise in *Widerstand durch Style* danach, wie auf der Straße die Sehgewohnheiten von anderen herausgefordert werden können.³⁴ Der Bezug auf das *Resistance-Through-Rituals*-Paradigma aus den Cultural Studies³⁵ kommt hier nicht von ungefähr. Und sowohl die genannten Instagram-Accounts als auch *StyleNeid* liefern, so würde ich meinen, Antworten auf die Frage danach, wie mit dem für Mädchen* und Frauen* als typisch geltenden Interesse an Schönheit anders als exkludierend umgegangen werden kann. Indem hier visuell unterschiedliche und diverse Frauen* gezeigt werden, bieten sie positive Identifikationsmodelle an, die Vorbilder sein können, ohne ihrerseits wieder direkt zum Nachahmen einladen zu müssen. Es wird weniger dazu angeregt, den eigenen Körper über gezielte Praktiken gezeigten, jedoch kaum erreichbaren Körperbildern möglichst ähnlich zu machen. Vielmehr wird durch die Repräsentation (nicht nur visuell) ganz verschiedener weiblicher* Identitäten dazu eingeladen, ihn auch jenseits einseitiger Schönheitsideale zu akzeptieren, in kreativem Handeln sinn-

³⁴ Vgl. Yaghoobifarah 2015, 78–81, hier: 80.

³⁵ Vgl. Hall/Jefferson 1975.

liche Freude an einer ästhetischen Praxis der Selbstgestaltung zu finden und damit gleichzeitig exkludierenden Normierungen kritisch zu begegnen. Die Frauen*, die sich hier zeigen, sind im Übrigen nicht zu verwechseln mit den von Angela McRobbie so genannten Top Girls einer postfeministisch-neoliberalen Maskerade. Kulturelle Differenz und unterschiedliche Körpertypen werden unter letzteren zwar ebenfalls anerkannt, Abweichungen von einer idealen Norm verlaufen jedoch immer nur minimal und in klar vorgezeichneten Bahnen. Sie sind weit entfernt von der diversen Vielfalt, die zum Beispiel in *StyleNeid* präsentiert wird.³⁶

Für Mädchen* machen Sonja Eismann, Chris Köver und Daniela Burger, die auch das *Missy Magazine* herausgeben, in *Glückwunsch, du bist ein Mädchen* (2013) einen konstruktiven Vorschlag. Das Buch gibt Tipps zum Basteln eines eigenen Mädchen-seins.³⁷ Auf circa 50 Seiten wird darüber nachgedacht, wie man sich trotz der medial verbreiteten Ideale selbst akzeptieren und wie man mit Mode abseits von Schlankheitsidealen lustvoll experimentieren kann. In der seit 2019 in Österreich viermal jährlich erscheinenden Zeitschrift *COOL! Mädchen* haben Modetrends und Beauty zwar ihren festen Platz, aber auch die Frage danach, ob „alles, was gerade ‚in‘ ist“, auch zur Leserin passen muss.³⁸ Der Raum für Mode und Beauty Products ist sehr viel geringer als in der *BRAVO GiRL!*; ein Artikel mit dem Titel *Self Love. Weil du wunderschön bist, so wie du bist*³⁹ wird entsprechend von diversen Mädchenbildern begleitet und bleibt damit (zumindest an dieser Stelle) nicht, wie bei der *BRAVO GiRL!*, leeres Statement.

Conclusio

Damit möchte ich abschließend auf die Verkaufszahlen von *BRAVO GiRL!* im zweiten Quartal 2022 von 32.000 gedruckten Exemplaren pro Ausgabe zu sprechen kommen. Diese sind seit 1998 um über 90 Prozent gesunken.⁴⁰ Die Frage, die sich hier stellt, ist, ob der schwindende Absatzmarkt nur auf das Internet und das Ausdienen des Formats Print-Zeitschrift zurückzuführen ist oder ob nicht auch die Vorbilder der *BRAVO GiRL!* für viele Mädchen ausgedient haben, nicht zuletzt, weil die darin vorgestellten Schönheitspraktiken und -normen sehr einseitig sind. Auch wenn ich darauf eine Antwort schuldig bleiben muss, hege ich die Fantasie, dass sich Mädchen* heute gerade mit diesem Spannungsfeld und den unterschiedlichen Möglichkeiten an Schönheitspraktiken lustvoll-kritisch und spielerisch auseinandersetzen wollen

36 Vgl. McRobbie 2016, 96. Sabine Hark und Paula-Irene Villa halten im Vorwort zur 2016 auf Deutsch erschienen Ausgabe fest, dass McRobbie solchen auch dato bereits aufkeimenden Neufassungen von Weiblichkeit (wie sie hier exemplarisch mit Blick auf das *Missy Magazine* vorgestellt werden) nur wenig Anerkennung zollt (V–XV, hier: XI).

37 Eismann u. a. 2013, 21–24.

38 presseshop.at: COOL Mädchen Abo (ohne Datum).

39 Cool! Mädchen Frühjahr 2022 (Nr. 13), 24–27.

40 Vgl. ivw.eu: Bravo-Girl (ohne Datum).

und das nicht nur, um einem normierten Mädchentypus zu entsprechen. Die *BRAVO GiRL!* liefert dahingehend verhältnismäßig wenig Anregungen. Schönheit ist nicht nur Fun, und sinnlich-ästhetische Körperpraktiken haben auch das Potential, aufzuzeigen, welche Ambivalenzen, Schwierigkeiten und schmerzhaften Erfahrungen das Feld der Schönheit für Mädchen* mit sich bringen kann. Die Praktiken bieten gerade in ihrer Mehrdeutigkeit eine Poetik des Mädchen*haften an, die auch politisch verfasst sein kann. Um dabei zu unterstützen, all das nachvollziehen zu können, ist die *BRAVO GiRL!* allerdings nicht die richtige Freundin.

Nachbemerkung

Die Zeitschrift *BRAVO GiRL!* wurde mit Juni 2023 – just in dem Zeitraum, in dem ich mich in den letzten Überarbeitungen zu diesem Artikel befand – ganz eingestellt.⁴¹ Die Frage, inwiefern nicht nur TikTok und Co. dafür Verantwortung tragen, sondern auch ein nicht mehr zeitgemäßes Mädchenbild, bleibt offen.

Literatur

- bauermedia.de: Girls support girls. Modemarke C&A unterstützt mit T-Shirt-Aktion Initiative von Bravo Girl! gegen Mobbing (18.4.2019). URL: <https://www.bauermedia.de/newsroom/archiv/artikel/girls-support-girls-modemarke-ca-unterstuetzt-mit-t-shirt-aktion-initiative-von-bravo-girl-gegen-m/controller/2019/4/18/> [14.10.2022].
- bauer-plus.de: *BRAVO GiRL!* im Abo (ohne Datum). URL: <https://www.bauer-plus.at/bravo-girl/> [14.10.2022].
- BRAVO GiRL!*. 27.10.2021 (Nr. 12), 24.11.2021 (Nr. 13), 22.12.2021 (Nr. 1), 19.01.2022 (Nr. 2), 16.02.2022 (Nr. 3), 16.03.2022 (Nr. 4), 13.04.2022 (Nr. 5), 11.05.2022 (Nr. 6).
- Cool! Mädchen. Frühjahr 2022 (Nr. 13).
- Degele, Nina: Normale Exklusivitäten – Schönheitshandeln, Schmerznormalisieren, Körper inszenieren. In: Villa, Paula-Irene (Hg.): schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst? Bielefeld 2008, S. 67–84. <https://doi.org/10.1515/9783839408896-003>
- Eismann, Sonja/Köver, Chris/Burger, Daniela: Glückwunsch, du bist ein Mädchen. Eine Anleitung zum Klarkommen. Weinheim 2013.
- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit Band 1. Frankfurt am Main 1987.
- Foucault, Michel: Technologien des Selbst. In: Martin, Luther H./Gutman, Huck/Hutton, Patrick H. (Hg.): Technologien des Selbst. Frankfurt am Main 1993, S. 24–62.
- Fürstenberg, Stephan: Repräsentation und Repräsentationskritik im Feld der visuellen Kultur. 2012. URL: <https://wiki.zhdk.ch/repraesentation> [14.10.2022].
- Hall, Stuart/Jefferson, Tony: Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain. Birmingham 2003.
- Hall, Stuart (Hg.): Representation. London 2013.

41 Vgl. Häuser 2023. Heft 4 wird hier als letzte erschienene Ausgabe genannt. Dabei handelt es sich um die Maiausgabe 2023.

- Hark, Sabine/Villa, Paula-Irene: Felder und Formen von Feminität und Feminismus – Zur Neuauflage. In: McRobbie, Angela: *Feminism and Youth Culture. From ‚Jackie‘ to ‚Just Seventeen‘*. London 1991, S. V–XV.
- Häuser, Daniel: Bauer stellt „Bravo Girl!“ ein (2.6.2023). URL: <https://clap-club.de/2023/06/02/bauer-stellt-bravo-girl-ein/> [3.8.2023].
- Hecken, Thomas: *Populäre Kultur. Mit einem Anhang ‚Girl und Popkultur‘*. Bochum 2006.
- Kenny, Lorraine Delia: *Daughters of Suburbia: Growing up White, Middle Class, and Female*. New Brunswick 2000.
- ivw.eu: Bravo-Girl (ohne Datum). URL: <http://daten.ivw.eu/index.php?menuid=1&u=&p=&detail=true> [14.10.2022].
- Lechner, Elisabeth: *Riot, don't diet! Aufstand der widerspenstigen Körper*. Wien 2021.
- Maasen, Sabine: Bio-ästhetische Gouvernamentalität – Schönheitschirurgie als Biopolitik. In: Villa, Paula-Irene (Hg.): *schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst?* Bielefeld 2008, S. 99–118. <https://doi.org/10.1515/9783839408896-005>
- McRobbie, Angela: *Jackie: An Ideology of Adolescent Femininity*. CCCS Stencilled Occasional Paper. Birmingham 1978. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-21168-5>
- McRobbie, Angela: *Feminism and Youth Culture. From ‚Jackie‘ to ‚Just Seventeen‘*. London 1991.
- McRobbie, Angela: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden 2016. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-14828-7>
- McRobbie, Angela/Garber, Jenny: *Girls and Subcultures: An Exploration*. In: Hall, Stuart/Jefferson, Tony (Hg.): *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. Birmingham 2003, S. 209–222. <https://doi.org/10.4324/9780203224946-18>
- presseshop.at: COOL Mädchen Abo (ohne Datum). URL: <https://www.presseshop.at/COOL-Maedchen-Abo> [14.10.2022].
- Penz, Otto: *Schönheit als Praxis*. Frankfurt am Main 2010.
- Poiger, Uta: *Popkultur und Geschlechternormen. Männlichkeit und Weiblichkeit in der Bonner Republik*. In: Geithövel, Alexa/Mrozek, Bodo (Hg.): *Popgeschichte. Band 1: Konzepte und Methoden*. Bielefeld 2014, S. 57–78. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839425282.57>
- Schurzmann-Leder, Lena: *Körper, Leistung, Selbstdarstellung: Medienaneignung jugendlicher Zuschauerinnen von Germany's Next Topmodel*. Bielefeld 2021. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839425282.57>
- Villa, Paula-Irene: *Einleitung – Wider die Rede vom Äußerlichen*. In: Villa, Paula-Irene (Hg.): *schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst?* Bielefeld 2008, S. 7–19. <https://doi.org/10.1515/9783839408896-intro>
- Villa, Paula-Irene: *Habe den Mut, Dich Deines Körpers zu bedienen! Thesen zur Körperarbeit in der Gegenwart zwischen Selbstermächtigung und Selbstunterwerfung*. In: Villa, Paula-Irene (Hg.): *schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst?* Bielefeld 2008, S. 245–272. <https://doi.org/10.1515/9783839408896-011>
- Wolf, Naomi: *Der Mythos Schönheit*. Hamburg 1996.
- Yaghoobifarah, Hengameh: *Widerstand durch Style*. In: *Missy Magazine* 2015/1, S. 78–81.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: BRAVO GiRL!. 24.11.2021 (Nr. 13), S. 21.

Abb. 2: BRAVO GiRL!. 11.05.2022 (Nr. 6), S. 20–21.

„Fit moms are the hot new Instagram celebrities“

Momfluencerinnen und ihre mädchenhaften Juvenalisierungspraktiken

Petra Schmidt & Stella Kuklinski

In den sozialen Medien werden Idealbilder schlanker, jugendlicher Körper von (Mehrfach-)Müttern millionenfach propagiert. „Fit moms are the hot new Instagram celebrities“¹ lautet zum Beispiel die Schlagzeile eines Posts des bekannten US-amerikanischen Blogs *The Cut*, in dem gezeigt wird, wie Mütter sich innerhalb von zwei Wochen postpartum ihren Babybauch wegtrainieren können. Erstaunlich fit und mädchenhaft präsentiert sich etwa die Vierfach-Mutter Heidi Klum auf Instagram im knappen Bikinihöschen unter dem Titel „my hot girl summer 2022“² und die 55-jährige Schauspielerin und Mutter Nicole Kidman posiert für das US-Magazin *Vanity Fair* im Schulmädchen-Look.³ Der Trend zur Juvenalisierung reicht jedoch weit über die Welt der weiblichen Stars mit Kindern hinaus, denn Schönheitsbehandlungen, wie Lidstraffungen, Schamlippenverkleinerungen oder Povergrößerungen, also Eingriffe, die den Alterungsprozess hinauszögern sollen, werden immer selbstverständlicher, erklärt die Altersforscherin und Soziologin Tina Denninger.⁴

Für viele Mütter fungieren Plattformen wie Momblogs oder Instagram als eine Art Bühne, auf der juvenile körperliche Selbstbearbeitungen in der Öffentlichkeit präsentiert werden können. Nicht nur die Aussicht, als „Microcelebrity“⁵ aufzusteigen und Glamour in den ‚banalen‘ Familienalltag zu bringen, kann dabei für Mütter attraktiv sein, sondern auch das Ziel, die eigene Existenz damit zu bestreiten.⁶ Denn Momflu-

1 Thecut.com: Fit moms are the hot new Instagram Celebrities (2016).

2 Instagram.de: @heidiklum (2022). Der Begriff „Hot Girl Summer“ geht auf die US-amerikanische Rapperin Megan Thee Stallion zurück. „Hot girl summer is about just being you, just having fun. It’s turning up, driving the boat and not giving a damn about what nobody’s saying“ (Urbandictionary.com: Hot Girl Summer, ohne Datum).

3 n-tv.de: Seltsame Verwandlung. Nicole Kidman wird zum Schulmädchen (2022).

4 Vgl. Denninger 2017, 52.

5 „Microcelebrities are non-actors as performers whose narratives take place without overt manipulation, and who are more real than television personalities with perfect hair, perfect friends and perfect lives. Unlike mainstream television and cinema celebrities who are public icons with large scale followings, microcelebrities are famous only within small, niche networks“ (Abidin 2015, o. S.).

6 Der Begriff Influencer*innen wurde 2001 durch die populärwissenschaftliche Studie „Influence: Science and Practice“ (Cialdini 2001) geprägt. Im Influencer-Marketing gelten

encerinnen vermarkten ihren mutmaßlichen Einfluss auf das Konsumverhalten, der in Abhängigkeit zur Reichweite und zur Anzahl der Follower*innen steht.⁷ Zudem ist für Momfluencerinnen charakteristisch, dass sich ihre Auftritte durch „eine auf ihre Person abgestimmte Typologie der Inhalte“⁸ auszeichnen, die Themen wie Ernährung, Mode, Fitness, Erziehung, Freizeit oder Beauty umfassen können, zu denen sie Rat oder Hilfe anbieten. Von der schönen Wohnung, einem ausgefallenen Modestil, einem ungewöhnlich jung aussehenden Körper bis zur Motto-Geburtstagsparty, die vom Geschenkpapier, der Raumdekoration bis zum Tischgedeck und der Torte durchkomponiert ist, verstehen sich Momfluencerinnen häufig auch als kreative Inspirationsgeberinnen und Geschmacksavantgarde.⁹

Um das Zirkulieren von „Mädchen*fantasien“ in einem möglicherweise unerwarteten Feld zu verdeutlichen, untersuchen wir im Folgenden die Praktiken der Juvenalisierung von drei Momfluencerinnen: Anna-Maria Ferchichi (617.000 Fol-

Blogger*innen mit 10.000–100.000 Follower*innen als Micro-Influencer*innen und über 100.000 als Macro-Influencer*innen (Miaboss.de; Ab wann ist man Influencer, 2021). Influencer*innen verdienen ihr Geld üblicherweise durch Affiliate Marketing (Provision von Unternehmen für verkaufte – „Pay per Sale“ – oder angeklickte – „Pay per Click“ – Artikel, die auf den Web- und Profiseiten von Influencer*innen verlinkt sind), gesponserte Posts (Beiträge oder Artikel, die Werbung enthalten), Erträge durch Werbung, die vor und nach dem Content eingespielt wird, Markenkooperationen (als Testimonial einer Werbekampagne, Markenbotschafterin und/oder durch Produktplacements) sowie Merchandising (Entwurf eigener Produkte oder Produktlinien) (Gruenderplattform.de: Als Influencer*in Geld verdienen, ohne Datum). Beim Influencer-Marketing werden gezielt Personengruppen beeinflusst und ökonomische Nischen gesucht (Reputativ.com: Influencer, ohne Datum).

- 7 Die Reichweite bei Instagram gibt Auskunft darüber, wie viele Accounts mit Postings, Storys, Reels und Anzeigen erreicht werden. Diese setzt sich aus Follower*innen und Nicht-Follower*innen zusammen. Zudem ist die Reichweite im Social-Media-Marketing von höherer Relevanz als die Anzahl der Follower*innen, da Follower*innen gekauft und somit ein Fake sein können und folglich auch nicht immer zur Reichweite der Influencer*innen beitragen (Litau 2020).
- 8 Löwe 2019, 26–48, hier: 28.
- 9 Momfluencerinnen arbeiten im Sektor der Creative Industries, die im deutschsprachigen Raum unter dem umstrittenen Namen Kreativ- und Kulturwirtschaft zusammengefasst wird (Behrmann 2021: 3). Die Creative Industries umfasst laut Bundesministerium für Wirtschaft und Klimaschutz Teilmärkte wie Architektur, Film, Buch, Literatur, Werbung, Design, darstellende Künste, Presse, Rundfunk, Kunst, Werbung sowie die Software-Game-Industrie. 2022 wurden in Deutschland insgesamt 1,8 Millionen Erwerbstätige diesem aufstrebenden Wirtschaftszweig zugeordnet, von denen 21 Prozent Solo-Selbstständige sind, zu denen auch Momfluencerinnen zählen (BMWK: Monitoringbericht 2023, o. S.). Einer Schätzung des BMWK zufolge haben Influencer*innen im Zeitraum zwischen 2017 und 2020 jährlich bis zu 990 Millionen Euro erwirtschaftet.



Abb. 1:
Armband für's Glas

lower*innen¹⁰), Marie Nasemann (216.000 Follower*innen¹¹) und Valeska (65.900 Follower*innen¹²).¹³ Hierbei fragen wir auf der Grundlage von einzelnen Posts nach jugendlichen beziehungsweise mädchenhaften Referenzen in körperlichen Bearbeitungspraktiken, verbalen und nonverbalen Ausdrucksformen sowie (Selbst-)Stilisierungen, und inwieweit diese ästhetischen Praktiken im Sinne des Mädchenhaften als Arbeitspraktiken einer Erwerbslogik der Creative Industries folgen.

Der Beitrag skizziert hierfür zunächst den Forschungsstand zum Momfluencing sowie interdisziplinäre Konzepte und Erkenntnisse zu Jugend, Altern, Schönheit, Ästhetik und Arbeit. Daraufhin werden die juvenalen Praktiken der drei ausgewählten Momfluencerinnen beschrieben und dabei die unterschiedlichen Bezugnahmen auf Mädchenhaftes herausgearbeitet. Abschließend werden die zentralen mädchenhaften

10 Instagram.de: @anna_maria_ferchichi.

11 Instagram.de: @marienasemann.

12 Instagram.de: @mother_of_six_dragons.

13 Der Beitrag basiert auf Ergebnissen des DFG-geförderten Projekts „Wa(h)re Mutterschaft?“ (Laufzeit 2021–2023) am Institut für Empirische Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie der Ludwigs-Maximilians-Universität München. Für diesen Artikel wurden drei Momfluencerinnen mit unterschiedlichen Bekanntheitsgraden und Reichweiten und inhaltlichen Schwerpunkten ausgewählt und hinsichtlich ihrer medialen Repräsentation untersucht. Leitend für die Auswahl war ein breites typologisches Spektrum abzubilden. Die Selektion der Posts auf den ausgesuchten Accounts wurde nach dem repräsentativen Gehalt mädchenhafter Inszenierungen bestimmt.

Praktiken der Momfluencerinnen zusammengefasst und als ästhetische Arbeitspraktiken vor dem Hintergrund einer Ökonomie der Aufmerksamkeit beleuchtet.

Momfluencing im Kontext von Arbeit und Alter

Aus dem Mitte der 1990er Jahre aufkommenden Genre *personal blogging* „as a way of sharing regularly updated thoughts and links on a personal website“¹⁴ bildete sich Anfang der 2000er Jahre, mit der Einführung des Advertorials (bezahlten Blogposts), das Genre *lifestyle blogging* heraus.¹⁵ Beim Lifestylebloggen werden Werbeeinnahmen dadurch erzielt, dass an Verbraucher*innen orientierte Marketingaktivitäten mit alltäglichen Erfahrungen, Haltungen und Meinungen verbunden werden.¹⁶ Das Phänomen Momfluencerin, also Mütter, die online professionell über Themen zu Mutterschaft, Familie und Kinder posten, ist eine Nische des Lifestylebloggens und beginnt im deutschsprachigen Raum ungefähr mit der Gründung des Blogs *Hauptstadtmutti* im Jahr 2011 und der Gründung von Instagram ab 2010.¹⁷

Erste Forschungen über bloggende Mütter setzten in den 2010er Jahren in den USA, Kanada, Australien und Skandinavien ein und beschäftigten sich mit Themen wie gesellschaftlicher Partizipation sowie Vernetzung und Emanzipation von Frauen und Müttern im Internet.¹⁸ Etwas später erweiterte sich der Fokus auf kommerzielle Aspekte.¹⁹ Mit den ökonomischen Logiken des Feldes rückten in der Forschung auch Fragen in den Fokus, inwiefern diese Selbstinszenierungspraxen im Rahmen eines weiblichen, digitalisierten, kreativen Mikro-Unternehmerintums in den Bereichen *Aesthetic Labour* sowie *Design Craft Self-Employment* als Formen von Arbeit zu begreifen sind.²⁰ Im deutschsprachigen Raum bleibt das Phänomen Momfluencing und die Auseinandersetzungen mit professionellen Arbeitspraktiken von Momblog-

14 Hopkins 2020, 129–136, hier: 130.

15 Ebd. 133.

16 Ebd. 134 f.

17 Instagram wurde 2010 von Kevin Systorm und Mike Krieger gegründet (Gross-Bajohr 2022).

18 Lövheim 2011; Friedman 2010; Lopez 2009; Webb/Lee 2011.

19 Wissenschaftler*innen in den Feldern der Cultural und Gender Studies wie Taylor Brydges und Jenny Sjöholm (2019) oder Katrina Pritchard et al. (2019) haben die Veränderung der Modeindustrie durch das *personal blogging* in den Blick genommen. Broke Erin Duffy und Emily Hund (2015) forschten zu Unternehmerinnenschaft und Selbstvermarktung von Fashion-Bloggerinnen und die australische Digitalisierungsforscherin Crystal Abidin beschäftigt sich seit 2013 mit Themen wie der weiblichen Social Media Ökonomie in Singapur (2013), Microcelebrities (2015) und der Mombloggerinnen-Ökonomie, speziell auf Instagram und YouTube (2014).

20 Vgl. dazu Abidin 2013, 2014, 2015, 2016.

gerinnen bis auf Studien zu Produktionsprozessen ästhetischer Güter²¹ sowie Vertrauensarbeit²² weitestgehend unbeleuchtet.

Alter, Körper und Schönheit und deren kulturelle Codierungen, also Merkmale, anhand welcher Menschen als alt, jung, hässlich oder schön befunden werden,²³ sind dabei Bestandteil und Aushandlungsgegenstände der (Selbst-)Inszenierungen von Müttern auf Social Media, die „die soziale Wahrnehmung von Alter je nach Zeit [ver]ändern“.²⁴ Vor diesem Hintergrund fragen wir danach, auf welche kulturellen Codierungen und Schönheitsideale²⁵ des Mädchenhaften sich Momfluencerinnen beziehen und so als Gestalterinnen von maternalen Altersbildern erwerbslogisch agieren. Den Aspekt der Bearbeitung von Altersprozessen greift auch Paula-Irene Villa-Braslavsky auf und stellt dazu fest, dass die vorgenommene „selbstoptimierende Körperarbeit“ wie „die Beobachtung, Vermessung und Bearbeitung der Körperoberfläche tatsächlich Arbeit am sozialen Selbst [ist]“.²⁶ Der Körper wird Villa-Braslavsky zufolge zunehmend als ein „zu optimierender Rohstoff“²⁷ betrachtet, dessen Bearbeitung wir hier als ästhetische Arbeitspraktik beleuchten. Arbeit wird dabei in Anlehnung an einen weiten Arbeitsbegriff zunächst als Gegenstand verstanden, der weit über die Erwerbssphäre in andere Bereiche des Lebens wie Reproduktionsarbeit²⁸, Körperarbeit²⁹ oder Emotionsarbeit³⁰ hineinreicht.³¹ Das betrifft hier auch die ästhetische Arbeitspraxis, die der Kulturoziologen Andreas Reckwitz als „assoziative Stiftung von Bedeutungen, die an materielle Träger (Wörter, Bilder, Töne, Gebäude, Verhaltensweisen u. v. m.) und an sinnliche Wahrnehmungen und Emotionen gekoppelt sind“ konzeptualisiert.³²

21 Schmidt 2017, 2020.

22 Schmidt 2021.

23 Vgl. Denninger 2017, 11.

24 Götz/Rau 2017.

25 Der Begriff des Schönen wird in diesem Beitrag in Anlehnung an Kaspar Maase und Gustav Theodor Fechner als „Hilfsbegriff [...] zur kurzen Bezeichnung dessen, was überwiegende Bedingungen unmittelbaren Gefallens vereinigt“ (Maase 2022, 63) gebraucht. Das Schöne ist Maase zufolge, stark verkürzt zusammengefasst, immer kontextabhängig, subjektiv, verschafft Vergnügen (durchaus auch am Hässlichen) und wird meist als harmonisch empfunden (vgl. Maase 2022, 64 f.).

26 Villa-Braslavsky 2012, 14–19, hier: 16; vgl. auch: Meuser 2014.

27 Vgl. ebd. 16.

28 Boudry/Kuster/Lorenz 1999.

29 Meuser 2014.

30 Hochschild 1990.

31 Vgl. allgemein zum Arbeitsbegriff Voss 2010, 41–62.

32 Reckwitz 2012, 142. Der Begriff des Ästhetischen wird hier nicht in einem normativen und hochkulturellen Sinn als stilvoll, schön, geschmackvoll oder ansprechend verwendet, sondern gemäß einer kulturwissenschaftlichen Vorgehensweise induktiv, also was wird als schön erlebt und welche Regelmäßigkeiten treten hierbei auf (vgl. hierzu Maase 2022).

Im folgenden Abschnitt werden die drei Momfluencerinnen Anna Maria Ferchichi, Marie Nasemann sowie Valeska und deren mädchenhafte Praktiken vorgestellt.

„Es mussten einfach 30 Kilo runter“³³ – Körperarbeit des Mädchenhaften

Die auf Instagram populäre Mutter Anna-Maria Ferchichi (40) wurde bekannt als Schwester der Sängerin Sarah Connor und ist seit zehn Jahren mit dem Rapper Bushido verheiratet. Gemeinsam hat das Paar acht Kinder. In einer Instagram-Story im März 2022 erklärt die 40-Jährige vor dem Hintergrund ihrer Geburten, wie hart sie in den vergangenen Monaten an sich gearbeitet habe: „Ich gebe mir eine Menge Mühe mit dem Sport. Ich habe meinen inneren Schweinehund überwunden, es mussten einfach 30 Kilo runter!“ Ferchichi behauptet, sie möchte mit ihren Beiträgen ihre Fans und Follower*innen auf Instagram motivieren, an sich zu arbeiten.³⁴ Hierfür narrativiert die Instagramerin ihren Gewichtsverlust, ihre Ernährungsweise und ihre Körperarbeit als Erfolgsgeschichte: „Ich möchte stolz sagen: ‚Ich habe es geschafft!‘ Ich habe mein altes Gewicht wieder. Ich habe meinen Körper zurück.“³⁵ Zudem hat Ferchichi in den letzten Jahren eine Reihe schönheitschirurgischer Eingriffe im Gesicht, an der Brust und am Po vornehmen lassen, die sie in Instagram-Stories zum Beispiel durch enge Sportkleidung präsentiert. Auch ihr Gesicht wurde durch Schminke, Enthaarung, Wimpernverlängerung, Lippenvergrößerung, Nasenbegradigung und Haarglättung stark bearbeitet, wie das folgende Bild zeigt.³⁶

Ferchichi vermittelt auf dem Foto einen unschuldigen, puppenhaften, geradezu alterslosen Eindruck. Ihr faltenloses, jugendliches Erscheinungsbild mit ihrem institutionellen/biologischen Alter und der Mehrfach-Mutterschaft zusammenzubringen, fällt schwer. Die Influencerin irritiert durch ihre Bearbeitung körperlicher Altersspuren, sodass selbst ein Kompliment wie „Für dein Alter siehst du aber noch gut aus“ nicht mehr passend anwendbar ist. Die Posts und Statements von Ferchichi bilden einen steten Kampf gegen den Alterungsprozess ab, der Arbeit bedeutet, aber mitunter auch mit beträchtlichen Follower*innenzahlen und Markenkooperationen belohnt wird. Als professionelle Contentproduzentin inszeniert Ferchichi ihren Körper, ihre Familie und ihre Partnerschaft mit Bushido in gesponserten Posts, in Stories auf Instagram mit Affiliate-Links oder als Markenbotschafterin für Produktlinien und zahlreiche Kooperationen: mit RTL „Bushido und Ferchichi ‚Alles auf Familie“³⁷,

33 Instagram.de: @anna_maria_ferchichi.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Im Netz kursiert eine Vielzahl von Bildern von Ferchichi aus unterschiedlichen Altersphasen und dokumentieren den starken Wandlungsprozess, den die Mutter in den letzten 10–15 Jahren durchlaufen hat.

37 RTL: Bushido & Anna Maria. Alles auf eine Familie (ohne Datum).



Abb. 2:
Selfie von Anna-Maria Ferchichi auf
ihrem Instagram-Account

mit *Amazon Prime* eine Familienstory³⁸, mit *Offsetnutrition*³⁹, einem Nahrungsergänzungsmittelunternehmen, oder mit *lioskin*, einer Firma, die Lasergeräte für Hautglättung herstellt.

Von „Tussi-Tellerrand“⁴⁰ bis Göre – Sprech- und Ausdrucksweisen des Mädchenhaften

Eine weitere These dieser Studie ist, dass Momfluencerinnen versuchen, sich durch (non-)verbale Ausdrucksweisen als jung geblieben beziehungsweise mädchenhaft darzustellen. Hierfür wurden Gestiken, Posen, Sprüche und Aussagen auf Blog- und Instagramposts gesichtet und deren Orientierungen an einem jugendkulturellen Ton als auch Bezüge zu gegenwärtigen und historischen Mädchenfiguren der Momfluencerinnen analysiert.⁴¹ Unsere Analyse von Texten auf Instagram und auf Momblogs ergab, dass Momfluencerinnen beispielsweise Wortneuschöpfungen wie „Tussi-Tel-

38 Amazon Prime: Unzensuriert (2021).

39 Instagram.de: @anna_maria_ferchichi.

40 Penner 2021a.

41 Grundsätzlich gibt es nicht *die* Jugendsprache, da Sprache milieu-, schicht- und klassenspezifisch ausgeprägt und variabel ist. Das DFG-Projekt „Jugendsprache im Längsschnitt“ der Freien Universität Berlin hat jedoch einige übergreifende Eigenschaften von Jugendsprache wie zum Beispiel Kreativität, Spontaneität, Direktheit und Flexibilität sowie Sprachspiele und Stilbasteleien festgestellt (vgl. Dittmar/Bahlo 2008).

lerrand⁴² kreieren, lockere Anredeformeln wie „Hey“⁴³ verwenden und Anglizismen wie „fanatic“⁴⁴, „ugly“⁴⁵, „Flash Forward“⁴⁶ oder Fäkalausdrücke wie „bepissen“⁴⁷ und „scheißen auf“⁴⁸ benutzen. Ebenso fanden wir auf nonverbaler Ebene eine Reihe von „unartigen“ Posen und Gestiken in Posts, die ein jugendliches Verhalten zitieren.⁴⁹ Ein Beispiel hierfür ist die in den Medien populäre und in der Momfluencerinnen-Szene gut vernetzte Marie Nasemann: Zweifach-Mutter, Teilnehmerin der Schwangerendokumentation *Oh Baby*⁵⁰, ehemalige Kandidatin bei *Germany's Next Top Model*⁵¹, Produzentin vom Podcast *Vier ist 'ne Fete*⁵² und Porträtmama auf *Hauptstadtmutti*.⁵³ Auf *Hauptstadtmutti* zeigt Nasemann, während sie mit ihrem Kind im Sandkasten sitzt, ihren Betrachter*innen den Mittelfinger.

Die Geste, auch als Stinkefinger bekannt, gilt einem allgemeinen Verständnis nach als obszön, unanständig und anstößig. Im Kontext von Mutterschaft und Spielplatz mag der Stinkefinger anstößig wirken, da – einem normativen Verständnis folgend – Mütter eine solche Geste im Beisein ihrer und anderer Kinder nicht machen sollten.⁵⁴ Nasemann irritiert hier ähnlich wie die im Jugendjargon sprechenden Mütter, weil sie mit sozialen Normen zu Mutterschaft bricht. Die dargestellten Sprechweisen und Gestiken verweisen dabei auf verschiedene Mädchenfiguren: Die Berliner Göre, eine literarische Bühnenfigur, die gemäß dem Historiker Hans-Werner Rautenberg bis heute für eine selbstbewusste, kesse und abgebrühte Frau steht⁵⁵, als auch allgemein die Figur der Göre, die der Internetduden als eine junge, nie alternde Frau definiert.⁵⁶ Mit ihrer frechen Art und ihrem öffentlichen Erfolg steht die Momfluencerin aber

42 Penner 2021a.

43 Penner 2021b.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 *Hauptstadtmutti.de: Streetstyle 10 Jahre später* (2022).

47 Penner 2022.

48 Ebd.

49 „Dabei geht es bei dem Streben nach Jugend weniger um eine Sehnsucht nach der konkreten Lebensphase Jugend, sondern um die Besetzung mit Bildern und Zeichen und die Hineininterpretation der positiven Eigenschaften in das Bild Jugendlichkeit als ideales und soziales Konstrukt“ (Denninger 2017, 52).

50 NDR: *Oh Baby!* (2022).

51 YouTube.com: *Das Brautshooting mit Marie Nasemann* (2015).

52 Podimo.de: *Vier ist 'ne Fete* (ohne Datum).

53 Tobian 2021.

54 Allerdings ist entscheidend, auf welchen „Boden“ die obszöne Geste fällt und wie skandalös sie wahrgenommen wird.

55 Rautenberg 2007, 156.

56 Duden.de: *Göre* (ohne Datum). „Die Figur der Göre wurde“, laut der Germanistin Hannelore Schlaffer, „für die weibliche Sozialisation seit dem späten 19. Jahrhundert, ob nun durch das Mädchenbuch oder durch den Roman, eine ins Leben übertragbare Rolle“ (Schlaffer 2011, 48).



Abb. 3:
MomCrushMonday mit
Marie Nasemann auf Hauptstadtmutti.de

auch für einen von Angela McRobbie proklamierten „neuen Feminismus“, dessen Vertreterinnen sie als sogenannte „Top Girls“⁵⁷ bezeichnet – ein, wie Paula-Irene Villa-Braslavsky und Sabine Harke zusammenfassen, junger Frauentypus, der erwerbstätig, jung, erfolgreich, gebildet und selbstbewusst ist, und es versteht, sich in der Öffentlichkeit Sichtbarkeit zu verschaffen.⁵⁸ Am Bild des ungezogenen, digital kompetenten und gut vernetzten Mädchens, das Nasemann und andere Momfluencerinnen durch ihre Sprechweisen hier performen, lassen sich aber auch Bezüge zum Punk allgemein, beziehungsweise zur Riot-Grrrl-Bewegung im Speziellen ablesen. Das Riot Grrrl ist eine Spielart des U.S.-(Post-)Feminismus, die die Autorinnen Laurel Gilbert und Crystal Kile in ihrem feministischen Internetguide folgendermaßen beschreiben:

Grrrl bringt das Knurren zurück in unsere Miezekatzenkehlen. Grrrl zielt darauf, die ungezogenen, selbstsicheren und neugierigen Zehnjährigen in uns wieder aufzuwecken, die wir waren, bevor uns die Gesellschaft klar machte, dass es Zeit sei, nicht mehr laut zu sein und Jungs zu spielen, sondern sich darauf zu konzentrieren, ein ‚girl‘ zu werden.⁵⁹

Dieser Widerstand gegenüber einem normativen Leitbild von Mutterschaft und Weiblichkeit ist aber nicht nur in der Momfluencerinnenszene, sondern darüber hinaus weit verbreitet, wie die vielfachen gesellschaftlichen Debatten von der Diskussion um

57 McRobbie 2010.

58 Hark/Villa 2010, 8 f.

59 Gilbert/Kile 1997, 221.

Sorgearbeit bis #MeToo zeigen.⁶⁰ Dass Mütter unter Einbezug verschiedener jugendkultureller Sprech- und Ausdrucksweisen sowie durch Adaptionen von Mädchenfiguren ihren Widerstand als Andersartigkeit und ästhetisches Ereignis auf sozialen Plattformen als Erwerbsgut verwerten, ist hingegen neu.

Girl Crush! Modisch und innerlich ein Mädchen bleiben

Neben körperlichen Bearbeitungen und sprachlichen Ausdrucksweisen wurde darüber hinaus angenommen, dass Momfluencerinnen über Kleidungspraktiken und eine jugendliche Attitüde versuchen mädchenhaft zu erscheinen.⁶¹ Im Zuge dessen haben wir den Content der 42-jährigen Siebenfach-Mutter und Foodbloggerin Valeska auf Instagram hinsichtlich Kleidungsstil, Freizeitpraktiken und einer jugendlichen Haltung analysiert. Die ehemalige *TV-Total*-Redakteurin postet auf Instagram⁶² über ihren Familienalltag, reist viel und kocht für den Blog *Mummy Mag* Familienrezepte.⁶³ Das nachfolgend abgebildete Foto, das auf dem Momblog *Hauptstadtmutti* als Titelbild in der Rubrik #Momcrushmonday gepostet wurde, zeigt anhand von drei collagenartig zusammengestellten Fotos einen Ausschnitt davon, was Valeska in ihrer Freizeit mit und ohne ihre Kinder unternimmt.⁶⁴ Auf Bild eins paddelt die Mutter auf ihrem Surfbrett zum Wellenreiten aufs Meer hinaus. Auf Foto zwei spielt Valeska mit zwei Kindern in einem Bällebad. Und im dritten Bild trägt die Mutter – bekleidet mit einem T-Shirt mit dem Slogan *Girl Crush* - ihre Tochter Huckepack und genießt offensichtlich, mit halb geschlossenen Augen und einer rosa Tasse in der Hand, den Augenblick. Insgesamt spiegeln die Bilder eine in rosarot gefärbte, glückliche, aktive und ausgeglichene Mutter.

Auf den Fotos wird deutlich, in was und in wen die Mutter „crushed“ beziehungsweise „verknallt“ ist. Bereits der im Englischen verwendete Begriff des „Verknalltseins“ assoziiert dabei Jugendlichkeit, da dessen Gebrauch vor allem Teenagern, die verliebt sind, zugeschrieben wird. Verstärkend hierfür wirken zudem die zwei roten Herzen und die rot, rosa und pinken Töne auf den Fotos. Symbolisch wird über Zeichen wie der T-Shirt-Aufschrift, der Körperhaltung, der Farben, der Herzen und dem Hobby vermittelt, dass Valeska als Mutter junggeblieben, gutgelaunt und cool ist – ein Mädchen, das verliebt in Mädchenhaftes ist.

60 Vgl. Lenz 2018.

61 Um die Bestrebungen nach einem mädchenhaften Erscheinen aufzuzeigen, wurde hier jeweils exemplarisch ein bestimmtes Stilelement einer Bloggerin ausgewählt, das besonders gut den Versuch der Frauen veranschaulicht, jung „rüberzukommen“. Selbstverständlich spielen Themen wie Mode, Freizeit und andere lebensstilistische Bereiche auch bei den Beispielen von Marie Nasemann oder Anna-Maria Ferchichi eine Rolle für eine jugendliche Darstellung.

62 Instagram.de: @motherofsixdragons auf Instagram.

63 Saskia 2018.

64 Grütering 2019.



Abb. 4: MomCrushMonday mit Valeska auf Hauptstadtmutti.de

Dabei fällt auf, dass die Darstellung von Mutterschaft bei Valeska weniger hyperdiszipliniert (wie bei Ferchichi) oder rebellisch (im Vergleich zu Nasemann) ausfällt. Die Farbauswahl und die Motive konnotieren eher eine „brave“ Mädchenvorstellung und ein mädchenhaftes Verliebtsein. Valeska repräsentiert einen ungestressten, alles schaffenden und dennoch junggebliebenen Muttertyp – trotz der sieben Kinder. Dennoch sieht man auch Valeska die sieben Schwangerschaften körperlich nicht an.⁶⁵ Sie ist schlank und durchtrainiert, präsentiert allerdings ihren Körper auch auf anderen Posts nicht so stark wie Ferchichi. Entspanntheit und Gelassenheit sind die vorrangigen Motive bei der medialen Darstellung. Mit dem Kind auf dem Arm in einer blitzblanken Küche stehend, kocht die Mutter praktische Familiengerichte, die sich je nach Geschmack der Kinder unkompliziert variieren lassen. Dabei scheint sie voller Energie, Albernheit und Lebenskraft zu stecken. Dennoch ist anzunehmen, dass das Mädchenhafte, agile und unkomplizierte Mutterbild, das hier medial transportiert wird, nicht ohne Selbstdisziplin und Optimierung zu realisieren ist und Arbeit am Selbst bedeutet. Im Fall von Valeska ist die perfekte und gleichzeitig kinderleichte und

65 Vgl. dazu weitere Posts auf Instagram.de: @motherofsixdragons.

spaßige Bewältigung der Familienarbeit vor dem Hintergrund einer siebenfachen Mutterschaft das Besondere, das auf Blogs und Instagram vermarktet wird.

Resümee – mädchenhafte Mutterschaft als Arbeit

Die Untersuchung der Fallbeispiele hat gezeigt, dass Momfluencerinnen auf unterschiedliche Art und Weise und unter Einbezug bestimmter Symboliken und Performanzen versuchen, ihr biologisch-institutionelles Alter so zu bearbeiten, dass sie jugend- beziehungsweise mädchenhaft wirken. Die Analyse der von uns fokussierten körperlichen Praktiken, (non-)verbalen Ausdrucksweisen sowie Stilmittel und Attitüden von Momfluencerinnen ergab, dass die Mütter im Zuge dieses Strebens nach Jugendlichkeit verschiedenartige kulturelle Codes und Typologien des Mädchenhaften hinzuziehen. Einerseits wurden extreme Maßnahmen der körperlichen Bearbeitung festgestellt, wie Operationen und/oder intensive Trainings, um den von Schwangerschaft und biologischem Alter gezeichneten Körper so schnell wie möglich wieder so zu formen, dass er wie vor der Schwangerschaft oder sogar noch jünger wirkt. Hierbei sollen den Posts zufolge die Spuren der Schwangerschaft(en) äußerlich so schnell wie möglich unsichtbar gemacht werden – zum Beispiel mit Trainingseinheiten, die versprechen, in nur 14 Tagen den Babybauch wegzutrainieren. Trends solcher Art weisen Ähnlichkeiten zum Extremsport auf (wie mit Skiern aus dem Hubschrauber springen, Eiswasserfälle hochklettern oder auf Monsterwellen surfen), da hier wie dort ganz ähnlich versucht wird, körperliche Grenzen auszureizen und Rekorde zu brechen.

Eine andere Art und Weise, wie sich Momfluencerinnen auf Posts als mädchenhaft und jung darstellen, ist die Benutzung einer rebellischen und widerständigen Sprache und Gestik. Diese „frechen“ Ausdrucksformen und Verhaltensweisen zeigen Eigenschaften von und Bezüge zu Mädchenfiguren wie der Göre oder dem sogenannten *Riot Grrrl* auf. Diese Ausdrucksweisen des Mädchenhaften verweisen auf einen Widerstand gegen ein immer noch vorherrschendes „traditionelles“ Leitbild von Mutterschaft⁶⁶ und daran gekoppelte Verhaltens- und Benimmregeln sowie Sprechweisen. Der mediale Einfluss, den die Frauen besitzen, scheint hier in einem feministisch-aktivistischen Sinn auch für die Gestaltung eines neuen Mutterbildes und damit verbundene normative Vorstellungen verwendet zu werden.

Aber auch eher stereotype Stilmittel und Eigenschaften des Mädchenhaften, wie rote Herzchen, rosa Hintergründe, puppenhaftes Schminken sowie eine Attitüde, die für Leichtigkeit, Unbeschwertheit, Albernheit und Agilität steht, konnten in den medialen Repräsentationen des Mädchenhaften von Momfluencerinnen festgestellt werden. Hier wird die Mutter als mädchenhaftes Energiebündel dargestellt, für das die Bewältigung des familiären Alltags ein „Kinderspiel“ ist. Körperliche sowie inner-

66 Das traditionelle Mutterbild ist auf die 1950er und 1960er Jahre zurückzuführen und suggerierte den Frauen, dass Heirat, Mutterschaft und die Aufgaben als nicht erwerbstätige Hausfrau zur vollendeten Erfüllung führe (Textor 2001).

liche Disziplinierungen, die vermutlich für dieses mädchenhafte und junggebliebene Erscheinungsbild aufgebracht werden müssen, werden hier nicht sichtbar gemacht.⁶⁷

Wie sind nun die hier herausgearbeiteten unterschiedlichen mädchenhaften Darstellungsweisen als eine erwerbsorientierte Arbeitspraxis im Kontext von Mutterschaft zu deuten? Die von Momfluencerinnen jeweils produzierten mädchenhaften Inszenierungen lesen wir unter dem Vorzeichen der ästhetischen Aufmerksamkeitsproduktion. Im Rahmen einer „Ökonomie der Aufmerksamkeit“⁶⁸, ist Aufmerksamkeit zu einer umkämpften Ressource geworden, die sich das Subjekt durch Besonderheit versucht zu erkämpfen.⁶⁹ Die aufgezeigten (zunehmend auch extremen) Praktiken der Juvenalisierung oder des Mädchenhaften der Momfluencerinnen werden als ein Versuch gedeutet, sich von anderen digitalen Subjekten im Netz zu unterscheiden und Aufmerksamkeit bei einem Publikum zu generieren.⁷⁰ Mutterschaft als Gegenteil von Mädchenhaftem dient hierbei als Kontrastfolie: Die mädchenhaften Praktiken wie den Stinkefinger zeigen, Wir-scheißen-auf-Sagen, albern und verliebt sein oder trotz acht Kindern einen Körper wie vor der Mutterschaft zu haben, spielen normativ gesehen, vor dem Hintergrund der Mutterschaft, mit einem Widerspruch, der bestenfalls Aufmerksamkeit erzeugt. Dementsprechend sind Momfluencerinnen kreative Produzentinnen, die routinemäßig durch ihre jeweiligen einzigartigen oder außergewöhnlich jugendlichen und mädchenhaften Erscheinungen, Sprech- oder Ausdrucksweisen und Attitüden ästhetische Innovationen für ihr Publikum produzieren.⁷¹ Diese Produktion „neuartiger Zeichen, Sinneseindrücke und Affekte“ ist die kreative Arbeitsweise von Tätigen in den Creative Industries.⁷² Mit Bourdieu gesprochen, dienen die Arbeitspraktiken mädchenhafter Stilisierung der Momfluencerinnen dann zur Akkumulation von symbolischem Kapital (zum Beispiel als Geschmacksavantgarde), sozialem Kapital (durch Netzwerkerweiterung) und ökonomischem Kapital (etwa durch Markenkooperationen) und verkörpern als praktizierte „Mädchen*fantasien“ eine der Spielarten des ästhetischen Kapitalismus.⁷³

67 Die Annahmen zu den dahinterliegenden Arbeitspraktiken der Momfluencerinnen für eine juvenile Wirkungsweise sind mit dem vorliegenden Datenmaterial, das rein medienbasiert ist, bis auf einige Selbstaussagen, wie zum Beispiel denen von Ferchichi, hypothetisch.

68 Franck 1998.

69 Vgl. Reckwitz 2017, 246.

70 Reckwitz zufolge haben digitale Technologien Subjektivierungsprozesse erheblich transformiert. Soziale Medien sind *der* Ort, an dem sich das Subjekt durch Selbstpräsentationen digital als einzigartig und authentisch (singulär) präsentieren und profilieren kann (vgl. Reckwitz 2017, 244 f.).

71 Vgl. Reckwitz 2012, 27.

72 Ebd. 140.

73 Bourdieu 1979.

Literatur

- Abidin, Crystal: Understanding Social Currency in the Female Commercial Blog Industry in Singapore. Bingley 2013.
- Abidin, Crystal: # In \$ tagLam: Instagram as a Repository of Taste, a Burgeoning Marketplace, a War of Eyeballs. In: Berry, Marsha/Schleser, Max (Hg.): *Mobile Media Making in an Age of Smartphones*. New York 2014. https://doi.org/10.1057/9781137469816_11
- Abidin, Crystal: Micromicrocelebrity: Branding Babies on the Internet. In: *M/C Journal* 18, 2015/5. <https://doi.org/10.5204/mcj.1022>
- Abidin, Crystal: Visibility Labour: Engaging with Influencers' Fashion Brands and #OOTD Advertorial Campaigns on Instagram. In: *Media International Australia* 161, 2016/1, S. 86–100. <https://doi.org/10.1177/1329878X16665177>
- Behrmann, Malte: *Creative Industry Management. Kultur- und Kreativwirtschaft im digitalen Wandel: Grundlagen und Definitionen*. Heidelberg 2021. <https://doi.org/10.1007/978-3-662-63921-4>
- BMWK: *Monitoringbericht Kultur- und Kreativwirtschaft 2021 (27.2.2023)*. URL: <https://kultur-kreativwirtschaft.de/KUK/Redaktion/DE/Publikationen/2022/monitoringbericht-kultur-und-kreativwirtschaft-2021.pdf?blob=publicationFile&v=5> [6.3.2023].
- Boudry, Pauline/Kuster, Brigitta/Lorenz, Renate (Hg.): *Reproduktionskonten fälschen. Heterosexualität, Arbeit und Zuhause*. Berlin 1999.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede*. Berlin 1979.
- Brydges, Taylor/Sjöholm, Jenny: Becoming a Personal Style Blogger: Changing Configurations and Spatialities of Aesthetic Labour in the Fashion Industry. In: *International Journal of Cultural Studies* 22, 2019/1, S. 119–139. <https://doi.org/10.1177/1367877917752404>
- Cialdini, Robert B.: *Influence. Science and Practice*. Boston 2001.
- Denninger, Tina: *Blicke auf Schönheit und Alter: Körperbilder alternder Menschen*. Berlin 2017. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-20235-4>
- Dittmar, Norbert/Bahlo, Nils: *Jugendsprache*. In: Anderlik, Heidemarie/Kaiser, Katja (Hg.): *Die Sprache Deutsch*. Dresden 2008, S. 264–268.
- Duden.de: Göre (ohne Datum). URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Goere> [29.10.2022].
- Duffy, Brooke Erin/Hund, Emily: „Having it All“ on Social Media. Entrepreneurial Femininity and Self-Branding Among Fashion Bloggers. In: *Social Media + Society* 1, 2015/2. <https://doi.org/10.1177/2056305115604337>
- Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. München 1998.
- Friedman, May: On Mommyblogging: Notes to a Future Feminist Historian. In: *Journal of Women's History* 22, 2010/4, S. 197–208. <https://doi.org/10.1353/jowh.2010.a405417>
- Gilbert, Laurel/Kile, Crystal: *SurferGrrrls*. In: SPoKK (Hg.): *Kursbuch Jugend Kultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*. Mannheim 1997, S. 220–226.
- Götz, Irene/Rau, Alex: *Facetten des Alter(n)s*. München 2017.
- Hark, Sabine/Villa, Irene-Paula: Ambivalenzen der Sichtbarkeit – Einleitung zur deutschen Ausgabe. In: McRobbie, Angela: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden 2010, S. 7–17. [https://doi.org/10.1007/978-3-658-08357-1_68](https://doi.org/10.1007/978-3-531-Hochschild, Arlie Russell: Das gekaufte Herz. Die Kommerzialisierung der Gefühle. Frankfurt am Main 1990.</p>
<p>Hopkins, Julian: The Lifestyle Blog Genre. In: Friese, Heidrun/Nolden, Marcus/Rebane, Gala/Schreiter, Miriam (Hg.): <i>Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten</i>. Wiesbaden 2020, S. 129–136. <a href=)

- Lenz, Ilse: Von der Sorgearbeit bis #MeToo (20.04.2018). URL: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/267940/von-der-sorgearbeit-bis-metoo/> [17.3.2023].
- Lopez, Lori Kido: The Radical Act of „Mommy Blogging“. Redefining Motherhood through the Blogosphere. In: *New Media & Society* 11, 2009/5, S. 729–747. <https://doi.org/10.1177/1461444809105349>
- Lövheim, Mia: Young Women’s Blogs as Ethical Spaces. In: *Information, Communication & Society* 14, 2011/3, S. 338–354. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2010.542822>
- Löwe, Sebastian: Vom optimierten Selbst erzählen. Überlegungen zum transmedialen Phänomen der Instagram-Influencerin. In: *DIEGESIS* 8, 2019/2, S. 26–48.
- Maase, Kaspar: Schönes alltäglich erleben: Über die Ästhetisierung der Kultur. Bielefeld 2022. <https://doi.org/10.1515/9783839461174>
- McRobbie, Angela: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden 2010.
- Meuser, Michael: Körperarbeit – Fitness, Gesundheit, Schönheit. In: Bellebaum, Alfred/Hettlage, Robert (Hg.): *Unser Alltag ist voll von Gesellschaft*. Wiesbaden 2014, S. 65–85. https://doi.org/10.1007/978-3-531-19134-8_5
- Pritchard, Katrina/Mackenzie Davey, Kate/Cooper, Helen: Aesthetic Labouring and the Female Entrepreneur: „Entrepreneurship that Wouldn’t Chip Your Nails“. In: *International Small Business Journal* 37, 2019/4, S. 343–364. <https://doi.org/10.1177/0266242618823408>
- Rautenberg, Hans-Werner: *Wanderungen und Kulturaustausch im östlichen Mitteleuropa: Forschungen zum ausgehenden Mittelalter und zur jüngeren Neuzeit*. Oldenburg 2007. <https://doi.org/10.1524/9783486838626>
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin 2012.
- Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin 2017. https://doi.org/10.1007/978-3-658-21050-2_2
- Schlaffer, Hannelore: Die Göre – Karriere einer literarischen Figur. In: *Merkur* 65, 2011/3, S. 274–279.
- Schmidt, Petra: Blog-Ästhetik-Arbeit. Ästhetisierungspraxen in einem Mütter-Lifestyleblog. In: Sutter, Ove/Flor, Valeska (Hg.): *Ästhetisierung der Arbeit. Empirische Analysen des kognitiven Kapitalismus*. (= Bonner Beiträge zur Alltagskulturforschung im Auftrag der Rheinischen Vereinigung für Volkskunde 11). Münster 2017, S. 193–215.
- Schmidt, Petra: Das Interessante zählt. In: Eckhardt, Dennis/May, Sarah/Röthl, Martina/Tischberger, Roman (Hg.): *Digitale Arbeitskulturen. Rahmungen, Effekte, Herausforderungen*. (= Berliner Blätter 82). Berlin 2020, S. 55–67.
- Schmidt, Petra: „Wir haben auch mal Milka gemacht“. Verhandlungen von Vertrauen und Kommerz am Beispiel von Mütterbloggerinnen. In: *Hamburger Journal für Kulturanthropologie* 2021, S. 406–417.
- Textor, Martin: Mutterbilder (2001). URL: <https://www.kindergartenpaedagogik.de/fachartikel/soziologie/2276/> [29.10.2022].
- Villa-Braslavsky, Paula-Irene: Die Vermessung des Selbst. Einsicht in die Logik zeitgenössischer Körperarbeit. In: *Aviso. Von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens* 2012/3, S. 14–19.
- Webb, Lynne M./Lee, Brittney S.: Mommy Blogs: The Centrality of Community in the Performance of the Online Maternity. In: Moravec, Michelle (Hg.): *Motherhood Online*. Newcastle 2011, S. 244–257.

Voss, Günther G.: Was ist Arbeit. Zum Problem eines allgemeinen Arbeitsbegriffs. In: Böh-lau, Fritz (Hg.): Handbuch Arbeitssoziologie. Arbeit, Strukturen Prozesse, Band 1. Wiesbaden 2010, S. 41–62.

Primärquellen

- Amazon Prime: Unzensiert (2021). URL: https://www.amazon.de/UNZENSIERT-Bushidos-Wahrheit/dp/B08XW6D8CJ/ref=nodl_dp?dplnkId=620e48a0-ccfa-4e8f-92a1-6bce8078d13e [17.3.2023].
- Gruenderplattform.de: Als Influencer*in Geld verdienen (ohne Datum). URL: <https://gruenderplattform.de/geschaefsideen/influencerin-werden> [10.3.2023].
- Grütering, Isa: #Momcrushmonday: Valseka von @ Mother of six Dragons (18.3.2019). URL: https://hauptstadtmutti.de/momcrushmonday-valeska-von-mother_of_six_dragons/ [30.3.2023].
- Gross-Bajohr, Ina: Instagram: Wer hat's erfunden und wem gehört's heute? (2.9.2022). URL: <https://www.computerbild.de/artikel/cb-Tipps-Internet-Wem-gehört-Instagram-Wir-verraten-es-31495797.html> [4.4.2023].
- Hauptstadtmutti.de: Streetstyle 10 Jahre später: Franca noch immer wunderbar wild (11.11.2022). URL: <https://hauptstadtmutti.de/streetstyle-10-jahre-spaeter-franca-noch-immer-wunderbar-wild/> [29.12.2022].
- Instagram.de: @anna_maria_ferchichi (ohne Datum). URL: https://www.instagram.com/anna_maria_ferchichi/?hl=de [8.10.2022].
- Instagram.de: @heidiklum (30.7.22). URL: <https://www.instagram.com/p/CgozXwIrGJS/> [6.3.2023].
- Instagram.de: @marienasemann (ohne Datum). URL: <https://www.instagram.com/marienasemann/?hl=de> [19.2.24]
- Instagram.de: @motherofsixdragons (ohne Datum). URL: https://www.instagram.com/mother_of_six_dragons/?hl=de [29.10.2022].
- Litau, Hermann: Diese 13 Social Media KPIs musst du kennen (13.7.2020). URL: <https://allairt.com/insights/social-media/diese-13-social-media-marketing-kpis-musst-du-kennen/> [29.3.2023].
- Miaboss.de: Ab wann ist man Influencer? (22.11.2021). URL: <https://www.miaboss.de/ab-wann-ist-man-influencer/> [6.3.2023].
- NDR: Oh Baby! Folge 1: Stützstrümpfe, Männer und andere Sorgen (13.12.2022). URL: <https://www.ardmediathek.de/video/oh-baby/folge-1-stuetzstruempfe-maenner-und-andere-sorgen-s01-e01/ndr/Y3JpZDovL25kci5kZS8xY2RiZG9iYy1mMzQ5L1TQwNTktYTM1MC1mZTcxY2RiMzEzNTE> [17.3.2023].
- N-tv.de: Seltsame Verwandlung. Nicole Kidman wird zum Schulmädchen (18.2.2022). URL: <https://www.n-tv.de/leute/Nicole-Kidman-wird-zum-Schulmaedchen-article23138402.html> [6.3.2023].
- Penner, Elina: Wir sind uns selbst fast genug (29.1.2021a). URL: <https://hauptstadtmutti.de/wir-sind-uns-selbst-fast-genug-ayo-berlin-gruenderin-shola-olufodun/> [29.10.2022].
- Penner, Elina: Glänz Pants: Faux Leather und buntes Spielzeug (10.11.2021b). URL: <https://hauptstadtmutti.de/glaenz-pants-faux-leather-und-buntes-spielzeug/> [29.10.2022].
- Penner, Elina: Zwischen Bauern und Berlin: Junge Frauen (12.3.2022). URL: <https://hauptstadtmutti.de/zwischen-bauern-und-berlin-junge-frauen/> [29.10.2022].

- Podimo.de: Vier ist 'ne Fete (ohne Datum). URL: https://podimo.com/de/shows/aa5a0364-e101-4ab1-a8ddfa2e61f6519c?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=DE_PERFORMANCE_SEARCH_SHOW_%28e%29&utm_term=NA&utm_content=NA&gclid=EAJaIQobChMIg8fVgf34-gIVWZnVCh2dewCxEAAYASAAEgL0RvD_BwE [29.10.2022].
- Reputativ.com: Influencer (ohne Datum). URL: <https://www.reputativ.com/wiki/influencer/> [6.3.2023].
- RTL: Bushido & Anna Maria. Alles auf Familie (ohne Datum). URL: https://www.tvnow.de/serien/bushido-reset-21023?utm_source=googlecpc&utm_medium=cpc&utm_campaign=sea&gclid=CjwKCAjw5dqqBhBNEiwA7PryaDTdhy1squS78EyaiARoIFP5Wh15MPSnsyYOoySckLISPjfyNnho4xoCcccQAvD_BwE [6.3.2023].
- Saskia: Eine Köchin für MummyMag (9.10.2018). URL: <https://mummy-mag.de/eine-koechin-fuer-mummy-mag/> [29.10.2022].
- Thecut.com: Fit Moms' Are the Hot New Instagram Celebrities (1.6.2016). URL: <https://www.thecut.com/2016/05/whats-a-fit-mom.html> [20.9.2022].
- Tobian, Dani: MomCrushMonday mit Marie Nasemann (28.6.2021). URL: <https://hauptstadtmutti.de/momcrushmonday-mit-marie-nasemann/marienasemann03/> [29.10.2022].
- Urbandictionary.com: Hot Girl Summer (ohne Datum). URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Hot%20girl%20summer> [5.8.2022].
- YouTube.com: Das Brautshooting mit Marie Nasemann. Germany's next Topmodel, Staffel 4 (23.8.2015). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iWOfGAJ5Oa0> [17.3.2023].

Abbildungen

- Abb. 1: Mareike: Armband für's Glas (21.8.2021). URL: <https://muttisoyeah.de/partydeko-armband-fuers-glas/> [29.10.2022].
- Abb. 2: Instagram.de: @anna_maria_ferchichi (26.3.2019). URL: https://www.instagram.com/anna_maria_ferchichi [8.10.2022].
- Abb. 3: Tobian, Dani: MomCrushMonday mit Marie Nasemann (28.6.2021). URL: <https://hauptstadtmutti.de/momcrushmonday-mit-marie-nasemann/marienasemann03/> [8.10.2022].
- Abb. 4: Grütering, Isa: MomCrushMonday: Valeska von @mother_of_six_dragons (18.3.2019). URL: https://hauptstadtmutti.de/momcrushmonday-valeska-von-mother_of_six_dragons/ [20.10.2022].

„Perfectly Imperfect“

Statement-Shirts genderpolitisch betrachtet

Anna Marchini Camia

Einleitung

Während einer Einkaufstour bleibe ich vor dem Schaufenster von Zebra Fashion stehen. Die Filiale der Modekette befindet sich im Letzipark in Zürich-Altstetten, einem blauen Shopping-Komplex aus den 1980er Jahren – zwischen Fußballstadion und Eisenbahnlinie. Vorrangig durch sein prominentes Palmen-Logo und saisonal wechselnde Kinderaktivitäten im Erdgeschoss bekannt, bietet der Ort die typischen Einkaufsmöglichkeiten eines suburbanen Shoppingcenters: Das Angebot reicht von Frisiersalons über Heimelektronik bis hin zu Sportgeschäften, Fast-Food-Restaurants und Schlüsseldiensten. Dass es Zebra Fashion noch gibt, überrascht mich allerdings. Als Jugendliche ließ ich hier einen Großteil meines Sackgelds, wie man Taschengeld in der deutschsprachigen Schweiz nennt. Inzwischen ist das Modeunternehmen bei mir in Vergessenheit geraten. Aus nostalgischem Interesse überfliege ich das Sortiment an den Kleidungsstangen im Eingangsbereich: Kunstlederröcke, beige Polyester-Hemden, eine Vielfalt an olivgrünen Leggings und eine Reihe Damen-Shirts mit Sprüchen, die mich etwas befremden. „Always Be Kind“, „Perfectly Imperfect“, „Kind To The World“ und „Be Yourself – You are Beautiful“ steht da in verschnörkelter Handschrift. Dadurch veranlasst dachte ich gelegentlich an diese Shirts: Was genau irritierte mich an ihnen? Ist es der Kontrast des Looks mit rosa Farben, verspielten Schnörkelschriften und kleinen Herzchen in der Erwachsenenabteilung zu den Härte suggerierenden Kunstlederklamotten, die daneben hängen? Inwiefern sagt es etwas über die Geschlechterbilder in unserer Gesellschaft aus, wenn offenbar ein Bedürfnis besteht, sich als erwachsene Frau in dieser Weise jugendlich – oder besser gesagt „girlie“ – zu präsentieren? Welche Weiblichkeiten werden anhand dieser mädchenhaften T-Shirt-Statements entworfen, respektive inszeniert?

Das T-Shirt als Träger von Prints, Grafiken, Logos, Slogans oder Statements gibt es seit etwa einem Jahrhundert, als Filmproduzent*innen und auch Politiker in den USA sein Werbepotential entdeckten. Der Republikaner Thomas Dewey beispielsweise bewarb sich 1948 als US-Präsident mit dem Shirt-Slogan „Dew it with Dewey“. Wenn gleich erfolglos, inspirierte er erfolgreichere, wie Dwight D. Eisenhower, der 1952 mithilfe einer aufwendigen Kampagne und dem berühmten „I Like Ike“-Shirt zum

34. Präsidenten der Vereinigten Staaten gewählt wurde.¹ Ab den 1970er Jahren von der breiten Öffentlichkeit getragen, dienten Statement-Shirts dazu, die Vorlieben ihrer Träger*innen zu vermitteln: den Musikgeschmack in Form von Band-Merchandise, politische Haltungen (das Che-Guevara-Shirt) oder die persönliche Lieblingsstadt („I♥NY“).² Noch heute werden solche T-Shirts mit derselben Absicht gekauft beziehungsweise angeboten, mit dem Unterschied, dass das Shirt der Lieblingsband nicht nur einmalig am Konzert, sondern auch als Massenware in globalen Modeketten wie Urban Outfitters oder Primark verkauft wird. Nach Elke Gaugele materialisiert sich in Kleidung – auf Statements-Shirts sehr offensichtlich – das Bedürfnis von Menschen „ihre soziale Stellung und ihre Teilhabe an einer bestimmten Kultur darzustellen“.³ Es geht mitunter darum, Gemeinsamkeiten auszudrücken. Millionen von Menschen tragen Ramones-Shirts, präsentieren sich mit Nike-Logo oder zeigen mit dem „Black-Lives-Matters“-Aufdruck auf der Brust, dass sie sich gegen rassistische Polizeigewalt einsetzen.

Wie reiht sich nun beispielsweise das Damenshirt mit dem Schriftzug „Perfectly Imperfect“ in diesen Kontext ein? Die Funktion von Statement-Shirts, kulturelle Teilhabe auszudrücken, scheint bei Shirts mit aufgedruckten affirmativen Bekräftigungen und Zuversichtsbekundungen zweitrangig. Der selbstbezogene Charakter dieser Shirts inszeniert eher das ideale Ich und bestätigt es zugleich für die Träger*innen. Gaugele schreibt, dass Kleidung durch ihre Symbolhaftigkeit als „Kommunikationsgrundlage soziokultureller Bedeutungen“⁴ funktioniert. In diesem Sinne ist das Statement-Shirt repräsentativer Bedeutungsträger und zugleich persönliche Rückversicherung für die individuelle Rolle innerhalb sozialer Beziehungen und Strukturen. Vor diesem Hintergrund untersuche ich in diesem Beitrag, welche Formen von weiblicher Subjektivität Statement-Shirts symbolisch darstellen und inwiefern diese auf aktuelle Konzepte stereotyper Weiblichkeit⁵ verweisen. Mithilfe einer qualitativ-empirischen Analyse der Texte und anderer semiotischer Merkmale von Statement-Shirts aus der Damenabteilung möchte ich mich an diese Fragen annähern und herausfinden, wie sich Self-Love- beziehungsweise Self-Empowerment-Rhetoriken auf T-Shirts in Weiblichkeitsmodelle übersetzen und in welche gesellschaftlichen Kontexte sie sich einordnen lassen. Nach einem kurzen Abriss, der erläutert, wie Kleidung als Kommunikationsmittel funktioniert, wird als prominentes neueres Beispiel für selbstreferen-

1 Vgl. Sims 2014, 64.

2 Ebd.

3 Gaugele 2002, 6.

4 Ebd.

5 Konzepte wie Weiblichkeit begreife ich als historische und kulturelle Konstrukte. In meinen Ausführungen gehe ich in erster Linie von einem normativen Verständnis von Weiblichkeit aus, was auch darauf zurückzuführen ist, dass ich mich durch die semiotische Analyse den Vermarktungsstrategien der Modeketten annähern möchte. Wie weiter unten erläutert wird, spielt die Subjektivität der (gegebenenfalls sich als queer oder nonbinär verstehenden) Träger*innen eine entscheidende Rolle für die Decodierung der Botschaft.

zielle Kleidung die mediale Inszenierung von Statement-Mode weiblicher Celebrities in den frühen Nullerjahren aufgezeigt. Anschließend werden die analytischen Konzepte der postfeministischen Maskerade und Identität – wie sie von Angela McRobbie beschrieben wurden – sowie gegenwärtige Tendenzen einer *confidence culture* genauer beleuchtet, um für die empirische Untersuchung eine theoretische Grundlage zu schaffen. Die kulturwissenschaftliche Relevanz der Statement-Shirt-Analyse sehe ich darin, dass symbolbehafte Weiblichkeitsbilder den Modealltag durchfließen und somit Repräsentationen von stereotypen Geschlechterrollen reproduzieren – sei es mädchenhafte Verspieltheit, selbstlose Mütterlichkeit, die Impulsivität des Weiblichen, feminine Sexyness oder mutmaßliche Unzulänglichkeiten von Frauen.

Kleidung als Kommunikationsmittel

Nicht alle Texte sind Textilien, aber alle Textilien sind Texte oder doch wenigstens Textkomponenten.⁶

Der strukturelle Vergleich von Kleidung und Sprache ist ein Allgemeinplatz der kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Thema Mode. Selten bewahrheiten sich solche Zitate so explizit und ostentativ wie im Fall von Kleidung mit aufgedruckten Schriftzügen. Die Schrift auf dem Textil steht im Mittelpunkt. Schnitt, Farbe, Stoffe können zwar auch ‚gelesen‘ (also semiotisch decodiert) werden, aber beim Statement-Shirt ist üblicherweise die Wortbedeutung der Aufschrift in den Fokus gerückt. Im Sinne von Roland Barthes' zweistufigem Modell des Mythos⁷ verstehe ich das Statement auf dem Shirt zunächst in seiner denotativen Funktion: Das ikonische „I<3NY“-Shirt bekundet vorrangig eine Wertschätzung für die Metropole an der Ostküste Nordamerikas. Analog zu Zeichenträgern im Allgemeinen, kommuniziert ein Slogan auf einem Shirt aber auch mehr als das Ausformulierte und damit Offensichtliche, da immer auch Konnotationen aktiviert werden. Auf der sekundären, konnotativen Ebene kann das Statement der Affinität zu New York mit verschiedensten Assoziationen wie Massentourismus, Billigproduktion oder Konformität verbunden, aber gleichermaßen auch mit Retro-Kitsch, kosmopolitischer Lebensweise oder ironisierter Popkulturreferenz verknüpft werden.⁸

Für die symbolische Kommunikation spielt zudem die kulturelle Identität und soziale Position der Träger*innen eine zentrale Rolle. Wie Davis in seinem Beitrag zur Kommunikationsfunktion von Mode konstatiert, ist die Varianz, wie die „Bedeutung“ eines Kleidungsstücks gedeutet wird, jedoch groß. Wie die Message gelesen wird,

6 Bohn 2006, 99.

7 Vgl. Barthes 2010.

8 Cornelia Bohn beschreibt Kleidung, als Zeichensystem gelesen, als Medium gesellschaftlicher Kommunikation. Insbesondere genderspezifische Markierungen von Kleidung (im Sinne vergeschlechtlicher symbolischer Zeichen) versteht sie als „Moment einer Sondersprache“. Vgl. Bohn 2006, 98.

hängt stark von der sozialen Identität der Rezipierenden und Träger*innen sowie von deren Zugang zu symbolischen Zeichensystemen ab.⁹ Im Folgenden werden aber in erster Linie die formalen Gestaltungen der T-Shirts analysiert und es wird aufgezeigt, inwiefern diese als Artefakte von zeitgenössisch weiblichen, respektive mädchenhaften, Rollenzuschreibungen gelten können. Eine solche Untersuchung lässt sich kaum von persönlichen Assoziationen trennen – die individuellen Motivationen potenzieller Träger*innen bleiben hier jedoch offen.

Die postfeministische Maskerade der Nullerjahre

Eine kulturelle Sphäre, in der die Absicht hinter der Shirt-Message relativ klar interpretierbar scheint, ist die Welt der weiblichen Pop-Sternchen. Die selbstreferenzielle Kleidung weiblicher Trendsetterinnen bietet sich deshalb an, um die jüngere Geschichte von Statement-Shirts zu beleuchten. Die Nullerjahre waren in dieser Hinsicht ein popkultureller Schauplatz der Selbstbehauptung weiblicher BProminenz. Regelmäßig reagierten die damaligen It-Girls – ‚selbstbewusst‘ und ‚selbstironisch‘ – mit Shirt-Statements in großen Buchstaben auf die öffentliche Berichterstattung und Gerüchte über sich und ihren Lebensstil. Im Jahr 2004, nachdem ein Sex-Tape mit ihr Schlagzeilen gemacht hatte, adressierte Paris Hilton die Leser*innen der Klatschpresse mit dem T-Shirt „He Wants To Sleep With Me“, wobei ein Dutzend auf dem Shirt abgebildete Pfeile in alle Himmelsrichtungen deuteten. Ebenfalls im Jahr 2004 kommentierte die damals 17-jährige Lindsay Lohan stillschweigend die Gerüchte um eine angebliche Magersucht mit einem Shirt mit der Aufschrift „Skinny Bitch“, eine Referenz auf den gleichnamigen Wodka-Longdrink. Besonders öffentlichkeitswirksam kokettierte Britney Spears mit selbstbezüglichen Shirts.¹⁰ Wohl wissend, dass die Frage um ihre Jungfräulichkeit viele Boulevardmedien beschäftigte, antwortete die katholische Sängerin im Juli 2004 mit der Aufschrift „I Am A Virgin (But This Is An Old Shirt)“.¹¹ Nach der Heirat mit dem Tänzer Kevin Federline im selben Jahr lief Britney Spears mit dem Aufdruck „MILF in Training“ durch Los Angeles. Einige Monate später, nachdem sie sich von ihren blonden Haaren verabschiedet hatte, gab sie – erneut qua Shirt – zu verstehen, dass sie als Braunhaarige nach wie vor attraktiv wirkt: „Brunettes Are So Hot Right Now“. Und ein Jahr später präsentierte Britney ihren Babybauch mit der zweideutigen Message „I Have The Golden Ticket [Pfeil nach unten]“.

Bei diesen Beispielen von Statement-Shirts weiblicher Celebrities der 2000er Jahre fällt in erster Linie die durchgehende selbstironische Bezugnahme auf die Sexualisierung des eigenen Körpers in den Massenmedien auf. Die britische Kulturtheoretikerin Angela McRobbie beschreibt das Phänomen der gewissermaßen triumphalen Überspitzung der eigenen Weiblichkeit – die anderswo als in der Welt der Prominen-

9 Vgl. Davis 2020, 229.

10 Vgl. Kendall 2022.

11 Vgl. Primerano 2021.

ten meist weniger explizit stattfindet – als postfeministische Maskerade.¹² Damit ist die strategische, jedoch nicht zwingend bewusste Aneignung und Perfektionierung stereotypisch femininer Merkmale in Form von Verhaltensweisen („dumm und konfus“¹³), Kleidung („zu hohe Absätze“¹⁴) sowie Körperkult (Schönheitsbehandlungen und Make-up) gemeint. Post- oder eher antifeministisch ist die Maskerade deshalb, weil durch den Bezug auf hegemoniale Machtverhältnisse und die damit verbundene sexuell aufgeladene Objektifizierung des Weiblichen die Fortschritte feministischer Bewegungen – nach McRobbie vor allem die der zweiten Welle – kaschiert werden.¹⁵ Von einer Maskerade spricht sie, weil die Künstlichkeit des exzessiven Herausstellens der eigenen „konventionellen“ Weiblichkeit dennoch auf eine Unzufriedenheit mit der männlichen Dominanz hinweise. Aus dieser Perspektive sei die postfeministische Maskerade wiederum nicht zwingend als antifeministisch zu begreifen, sondern als temporäre Anpassungsstrategie oder Navigationshilfe, die auf Unerfahrenheit oder Unsicherheit in Bezug auf gesellschaftliche Entwicklungen zurückzuführen ist.¹⁶ Die neuen Möglichkeiten auf dem Arbeitsmarkt, die neu gewonnene Freiheit im Sexualverhalten sowie die finanzielle Unabhängigkeit und der damit einhergehende selbstbestimmte Umgang mit Konsumgütern, habe seit den 1990er Jahren vielen (mehrheitlich weißen und gebildeten) Frauen aus der Mittelschicht neue Spielräume eröffnet, bestehende Machtverhältnisse herauszufordern.¹⁷ Die sogenannten „Top Girls“¹⁸ hatten also mit widersprüchlichen Erwartungen zu kämpfen.

McRobbie beschreibt diese Entwicklung als Aufstellung eines neuen Geschlechtervertrags: Frauen wurde Gleichberechtigung angeboten, gleichzeitig wurde der Feminismus als „veraltet und uncool“ klassifiziert.¹⁹ Zwar sind feministische Forderungen nach beruflicher und rechtlicher Gleichstellung zunehmend eingelöst, andererseits gelten feministische Haltungen als Bedrohung für den beruflichen sowie sexuellen Erfolg von Frauen. Dieser Geschlechtervertrag stellt laut McRobbie letztlich einen ungerechten Kompromiss dar: Die neue Wahlfreiheit und finanzielle Unabhängigkeit werden mit dem „Schauspiel der Weiblichkeit triumphierend als [frei gewählter] Exzess reinszeniert“²⁰ und gleichzeitig wird die hegemoniale Autorität bestärkt, indem die Sexualisierung von Frauen gefördert wird. Gemäß McRobbie wirkt die postfeministische Maskerade zunächst als weibliche Einwilligung in diesen unfairen Geschlechtervertrag: Zum Beispiel verdeckt das Tragen ‚konventionell‘ femininer Berufskleidung das weibliche Machtstreben und besänftigt das patriarchale Unbehagen.

12 Vgl. McRobbie 2010, 94.

13 Ebd., 102.

14 Ebd., 103.

15 Vgl. ebd., 97.

16 Vgl. ebd., 102.

17 Vgl. ebd., 87.

18 Werktitel, McRobbie 2010.

19 Vgl. McRobbie 2010, 9.

20 Ebd., 102.

Zugleich bekräftigt sie Judith Butlers und Joan Rivieres Perspektiven, die in der Künstlichkeit der Maskerade gleichermaßen feministischen Widerstand oder zumindest subtile Konfrontation gegenüber männlicher Dominanz erkannt hatten.²¹ McRobbie verweist darauf, dass die weibliche Wut zwar ausgelebt werde, jedoch nur in dem zur Verfügung stehenden Rahmen, also *innerhalb* dieses Geschlechtervertrags²² – sozusagen in der Fußnote. Das gesellschaftlich vorrangig den Frauen zugeteilte Mode- und Schönheitssystem, wie es McRobbie nennt, wird mit der überstilisierten Perfektion des femininen Spektakels bespielt.²³ Die scheinbar frei gewählte Maske der exzessiven Weiblichkeit symbolisiert Überlegenheit in dieser festgelegten Sphäre – eine Art Fuck-You-Geste zu Lasten der hegemonialen Männlichkeit. Als weitere Strategie der postfeministischen Maskerade scheint wiederum die Komödie der „spektakulären Weiblichkeit“ zu funktionieren, in der Frauen die eigene Sexualität ironisch übertrieben zur Schau stellen.²⁴ Im Fall der It-Girls und ihrer T-Shirts – so lässt sich McRobbies Diagnose auf den hier diskutierten Zusammenhang anwenden – bedeutet dies, dass die Britneys und Lindsays der Nullerjahre als Verkörperung dieser letzteren postfeministischen Tendenz angesehen werden können. Indem sie sich die mediale Erzählung spielerisch aneignen und diese mit autoreferenziellem Humor narrativ neu besetzen, wird die männliche (hier vor allem die mediale) Begierde diskreditiert und der weibliche Körper symbolisch zurückerobert.

„Confidence Culture“ und „Entitled femininity“

Vergleicht man heutige Statement-Shirts, wie beispielhaft Zebra Fashions „Perfectly Imperfect“, mit den Celebrities-Shirts der 2000er Jahre, fällt es auf den ersten Blick schwer, Ähnlichkeiten festzustellen: Die scherzhafte Selbstreferenz und das sexuell Offensive, das charakteristisch für die Shirts der It-Girls der Nullerjahre war, sucht man vergeblich. Die Absenz deutet auf eine Verschiebung hegemonialer weiblicher Inszenierungen hin, womöglich auch auf ein neues Selbstverständnis von Weiblichkeit. McRobbie schreibt, dass die Gleichstellungsmaßnahmen gegen Ende des 20. Jahrhunderts Frauen zwar die finanzielle und rechtliche Unabhängigkeit ermöglichten, aber ebenso die mit der neu erlangten Selbstbestimmung einhergehenden Herausforderungen individualisierten, statt diese auf einer politisch wirksamen Ebene zu thematisieren. Für die Adressierung von geschlechterspezifischen Problemen habe jungen Frauen lediglich „scheinbar feministische[s] Rüstzeug“²⁵ zur Verfügung gestanden, wozu McRobbie weibliche Selbstbeobachtung, Selbstkontrolle und Selbstüberwachung zählt. Dem neuen Geschlechtervertrag entsprechend, seien diese Bemühungen um ein erfolgreiches Selbstmanagement – neben Karriere und Familie – in

21 Vgl. McRobbie 2010, 103.

22 Vgl. ebd., 104.

23 Vgl. ebd., 103–104.

24 Vgl. ebd., 104.

25 Ebd., 94.

den symbolischen Raum des Mode- und Schönheitskomplexes übertragen worden²⁶: Anti-Aging-Cremes, Diäten, aber auch Yoga avancierten demnach zu neuen „obligatorischen Weiblichkeitsrituale[n]“²⁷. Shani Orgad und Rosalind Gill erklären diese Art der Selbstverantwortung mit einem gesellschaftlichen Wandlungsprozess, der mit den Gleichstellungsmaßnahmen der 1990er Jahre begann und seither eine wachsende Relevanz entwickelt: Die Fokuswende von sozialer Problemorientierung zu individualisierter „positive psychology“²⁸. Ganz im Sinne des oben genannten Selbstmanagements, ist es nun die persönliche Aufgabe des „self-motivating subject“²⁹, sich zu Glück, Gesundheit, Schönheit, Liebe, Erfolg und damit Selbstvertrauen zu verhelfen. Jeder kann beziehungsweise jede soll aufgrund individueller Arbeit am Selbst (anstelle z. B. mithilfe sozialpolitischer Maßnahmen und Unterstützung) die beste Version seiner beziehungsweise ihrer selbst sein. Die Autorinnen stellen die These auf, dass dieser Fokus auf Selbsthilfe, -transformation oder -optimierung ein speziell an Frauen gerichteter Appell ist, da diese – im Vergleich zu Männern – als „problematic object in need of change“³⁰ klassifiziert wurden und werden.³¹ So werde es zur weiblichen Aufgabe, diese gesellschaftlich verantworteten, aber als individuell verursacht wahrgenommenen Defizite zu beheben.

Im Vergleich zu den Nullerjahren hat sich also das sogenannte postfeministische Rüstzeug verändert – und mit ihm die angeblichen Mängel, die es auszubessern gilt. Anders als bei der postfeministischen Maskerade wird die Relevanz des Feminismus, wie Orgad und Gill schreiben, kaum mehr geleugnet. Diese zeitgenössische feministische Orientierung wird gemäß den Autorinnen jedoch weniger strukturell durchgesetzt, sondern auf individueller Ebene, mithilfe von Konzepten wie „choice, empowerment, and competition“³². Auch die proklamierten Mängel betreffen derzeit weniger den Vergleich mit dem männlichen Geschlecht, sondern suggerieren ein vermeintliches Defizit an weiblichem Selbstvertrauen. Unabhängig vom Problemgebiet, ob mit Blick auf Körperbild, Karriere, Mutterschaft etc., scheint die einzig geeignete Lösung die individuelle Förderung des Selbstvertrauens zu sein.³³ Dieses Gebot – selbstbewusst zu sein oder zu werden – beschreiben Orgad und Gill als zentrales Merkmal dessen, was sie *confidence culture* nennen. Die *confidence culture* stellt speziell an Frauen die Anforderung, an sich selbst zu glauben und sich selbst zu lieben.³⁴ Leitfäden zur „female self-confidence“³⁵ (beispielhaft in den sozialen Medien: #Motivati-

26 Vgl. McRobbie 2010, 98.

27 Ebd., 96.

28 Orgad 2022, 13.

29 Ebd., 13.

30 Sarah Riley, zit. nach Orgad 2022, 13.

31 Vgl. Orgad 2022, 13.

32 Ebd., 8.

33 Vgl. ebd., 5.

34 Vgl. ebd., 1.

35 Ebd., 5.

onMonday, #SelfLoveSunday)³⁶ sind gemäß den Autorinnen sowohl als feministisch als auch postfeministisch zu verstehen: ersteres, weil sie tatsächlich weibliche Selbstermächtigung begünstigen, letzteres, weil sie die Geschichte und die Wirksamkeit der feministischen Bestrebungen als gesellschaftlich vollendet missverstehen. Diese Einstellung lenke von vorhandenen Ungleichheiten in Bezug auf Geschlecht und anderen sozialen Markierungen ab und fordere individuelle Anpassung, statt sozialer Umstrukturierung.³⁷ Gerade der mediale Kontext fungiere für dieses selbstbewusste und zugleich postfeministische Frauenbild (nach welchem Frauen „can have it all if they put their minds to it“³⁸) als wichtiger Mediator. Anhand ihrer Untersuchung von Beauty-Werbung diskutiert Michelle M. Lazar die diskursiven Tendenzen und charakteristischen Themen der postfeministischen Identität – in ihren Worten: der konsumorientierten „entitled femininity“³⁹. Als erste Eigenschaft definiert sie das Lebensmotto „It’s about me!“⁴⁰, was auf die weibliche Selbstverwöhnung verweist. An zweiter Stelle beschreibt Lazar die Taktik „celebrating femininity“⁴¹ als selbstbewusste Aneignung stereotypisch femininer Eigenschaften, vergleichbar mit der postfeministischen Maskerade. Der dritte Aspekt dieses zeitgenössischen Weiblichkeitsmodells betrifft das altersunabhängige Recht auf eine jugendliche Lebensfreude, Ausstrahlung⁴² und auf „Girlliness“⁴³.

Diese zeitdiagnostischen Überlegungen bilden den Hintergrund der folgenden Untersuchung von Quote-Shirts aus der Sparte Damenbekleidung acht großer Schweizer Modeketten. Inwiefern zeichnet sich auf den T-Shirts also zum Beispiel das von Lazar definierte postfeministische Frauenbild der *entitled femininity* ab? Was kann Orgad und Gills Analyse eines bestimmten genderspezifischen Verständnisses von weiblichem Selbstbewusstsein, *body positivity* sowie mentalen Gesundheitsbestrebungen, eben jene *confidence culture*, dazu beitragen, die Weiblichkeitsmodelle besser zu verstehen, auf die diese Quote-Shirts hindeuten?

Statement-Shirts aus der Damenabteilung

Analog zur Einkaufszentrum-Inspiration dieses Beitrags, bilden die Online-Shops der im Shoppi-Tivoli⁴⁴ vertretenen Modeketten (Zebra Fashion, New Yorker, Chico-

36 Orgad 2022, 2.

37 Vgl. ebd. 2022, 7.

38 Lazar 2009, 371.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Vgl. ebd.

43 Ebd., 394.

44 Das Shoppingzentrum Shoppi-Tivoli im Kanton Zürich bietet als größtes der Schweiz eine größere Materialgrundlage.

rée, Tally Weijl, Only, Bershka, C&A und H&M)⁴⁵ die Grundlage der empirischen Analyse. In der Damensektion⁴⁶ dieser Online-Stores suchte ich nach Print-/Grafik-/Quote-/Slogan-Shirts, die folgendes Merkmal aufweisen: ein Statement – in Form von expressiven Aussagen, Sprüchen, plakativen Wortgruppen und Satzfragmenten oder Anweisungen, die entweder an die Trägerin selbst oder aber an das Gegenüber gerichtet sind und dadurch etwas über Haltung oder den Charakter der Trägerin vermitteln. Gleichmaßen werden Statements einbezogen, die auf einen bestimmten (angestrebten) Lebensstil hindeuten. Ignoriert wurden Shirt-Aufdrucke, die sich primär auf popkulturelle Produkte (Filme, Serien, Musik, Kunst, Games) beziehen, auf einen geografischen Raum (West Coast, Seattle, Paris etc.) verweisen und Universitäten oder Markennamen bewerben. Mit diesem Ausschlussverfahren wurden zunächst 48 Damenshirts bestimmt, wobei insgesamt sechs T-Shirts aussortiert wurden, und die Suche im Bershka-Store nach 15 diese Kriterien erfüllenden Shirts eingestellt wurde.⁴⁷ Die ausgewählten T-Shirts wurden anschließend in drei Kategorien aufgeteilt, die auf Weiblichkeitsbilder hindeuten – bei inhaltlicher Ambivalenz wurde die visuelle Bildsprache stärker gewichtet.

Die Kategorien lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Kategorie 1: „The Perfectly Imperfect“ (12/42)⁴⁸ – Statements, die eine harmonische sowie lebenswürdige Verhaltensweise propagieren, Einzigartigkeit zelebrieren und zur Selbstliebe aufrufen. Kategorie 2: „The Unstoppable“ (12/42)⁴⁹ – Statements, die weibliche Dominanz und Stärke, Disziplin oder Schonungslosigkeit betonen. Kategorie 3: „The Good Karma Creator“ (18/42)⁵⁰ – Statements, die mentale Gesundheit, geistige Höchstleistung oder Achtsamkeit und Spiritualität thematisieren.

Die Analyse orientiert sich wie oben skizziert lose an Barthes' denotativen sowie konnotativen Funktionen von Sprache/Kleidung. Aufgrund der symbolhaften Bildsprache der Quote-Shirts, die einen zentralen Stellenwert bei der Interpretation einnimmt, wurde Erwin Panofskys „Dreistufenmodell der Ikonographie und Ikono-

45 Davon ausgenommen ist Zara, da die Marke abgesehen von Print-Illustrationen und Stadtreferenzen beinahe keine Shirts mit Aufdruck anbietet. Dasselbe gilt für Blackout aufgrund des fehlenden Online-Shops. Metro Boutique wird ebenfalls außen vor gelassen, da sie in erster Linie als Zweithändler anderer Modemarken funktioniert.

46 Damensektion, -abteilung oder -segment ist die Selbstbezeichnung der Abteilung dieser Online-Shops.

47 Sechs Shirts des Gesamtsamples werden nicht näher berücksichtigt, da sie sich nicht als Kennzeichen von zeitgenössischen Weiblichkeitsbildern lesen lassen. Die Entscheidung im Fall des Online-Shops von Bershka nur Stichproben zu erheben, resultiert daraus, dass aufgrund des großen Online-Angebots an Damen-Shirts eine vollumfängliche Überprüfung des Quellenmaterials pragmatisch nicht umsetzbar war.

48 Siehe Statement-Shirts der ersten Kategorie, 235.

49 Siehe Statement-Shirts der zweiten Kategorie, 238.

50 Siehe Statement-Shirts der dritten Kategorie, 240 f..

logie⁵¹ herangezogen. Im Folgenden wird jeder Stufe pro Unterkapitel ein Absatz gewidmet.

Kategorie 1: „The Perfectly Imperfect“

Die erste Kategorie, die ich in diesem Sample ausgemacht habe, besteht aus zwölf Shirts unterschiedlicher Modeketten. Auf der Textebene bilden die Shirts folgende Statements ab: „You Are Beautiful – Be Proud Of Yourself“ (Abb. 1), „Kind To The World“ (Abb. 2), „Perfectly Imperfect“ (Abb. 3), „Kindness Is Magic – Spread It“ (Abb. 25), „Butterflies Spread Your Wings And Fly“ (Abb. 10), „The Best Thing About Memories Is Making Them Together“ (Abb. 9), „Always Keep Smiling“ (Abb. 15), „Stay Weird – Don’t Settle For Ordinary“ (Abb. 24), „Ray Of Sunshine – Sunny Side Of Life“ (Abb. 16), „Always Be Creative – Inspire, Dream, Create“ (Abb. 11), „Happiness Looks Gorgeous On You“ (Abb. 12) und „Do You Feel The Same Way? Self-Love-Club“ (Abb. 29). Auf der visuellen Ebene dominieren die Farben Weiß, Schwarz und Silber, sowie helle Töne wie Rosa und Hellblau. Bei der Schriftgestaltung wurden schwungvolle Script-Schriften oder schlanke Versalien mit Serifen verwendet. Bildmotive, welche die Statements schmücken, sind zum Beispiel Herzchen, Blumen, Schmetterlinge oder Welpen.

Die Hälfte der Statements ist als Hinweis oder Aufforderung direkt an die Trägerin gerichtet: Sie soll sich selbst lieben, sich selbst schön finden, Liebe oder Güte verbreiten, ihre Einzigartigkeit beibehalten – dabei lächeln und glücklich sein. Die andere Hälfte besteht aus selbstbeschreibenden Statements, sie sollen die (erstrebte) Persönlichkeit oder Lebenseinstellung der Trägerin dem Gegenüber offenbaren. Die Trägerin wird als Unikat mit sanftem Gemüt entworfen, die ihre Makel zelebriert, liebevoll zu ihrer Umwelt ist und zwanglos, aber sorgsam ihren persönlichen Lebensweg beschreitet. Bekenntnisse zu Selbstliebe, Glücklichkeit, Harmonie, Gemeinsamkeit, *body positivity*, individueller Schönheit und Liebenswürdigkeit sind der Kern dieser Botschaften.

Dabei gehen die Statements dieser Kategorie implizit von einer unbefriedigenden Ausgangslage aus. Die Trägerinnen werden gewissermaßen in einen schwesterlichen Topf der Unzulänglichkeit geworfen („Do You Feel The Same Way?“), der einen ge-

51 Untersuchungsphasen von Erwin Panofskys „Dreistufenmodell der Ikonographie und Ikonologie“: Die *vor-ikonographische Beschreibung* (Stufe 1) dient dazu, Angaben zu den visuellen/formalen Kernelementen wie Formen und Farben sowie zu den sichtbaren Gegenständen zu machen. Die zweite Stufe (*Ikonographische Analyse*) setzt das Abgebildete in einen kulturellen Zusammenhang. Zum Beispiel: Wie werden Konzepte/Themen in einem bestimmten zeitlichen oder räumlichen Raum wiedergegeben? Die *ikonologische Interpretation* (Stufe 3) soll die symbolische Bedeutung des Abgebildeten ausmachen, in dem „die Geschichte kultureller Symptome“ (S. 48) untersucht wird. Vgl. Panofsky 2002 (1955), 36–67. Dieser Analyse werden bei der dritten Untersuchungsstufe Forschungsliteratur beziehungsweise theoretische Ansätze hinzugezogen.



Abb. 1: Zebra Fashion



Abb. 2: Zebra Fashion



Abb. 3: Zebra Fashion



Abb. 9: New Yorker



Abb. 10: New Yorker



Abb. 11: Chicorée



Abb. 12: Chicorée



Abb. 15: C&A



Abb. 16: C&A



Abb. 24: Only



Abb. 25: Only



Abb. 29: Bershka

Kategorie 1: „The Perfectly Imperfect“

teilten Mangel suggeriert. Die implizierten Defizite werden aber umgehend entkräftet, indem zugleich ein Heilmittel angeboten wird, etwa die Hinwendung zur eigenen Einzigartigkeit („You Are Beautiful – Be Proud Of Yourself“). Die zu zelebrierende Selbstakzeptanz wird so als Lösung angeboten, um sich vom engstirnigen Drang zur Perfektion und von gesellschaftlichen Imperativen wie beispielsweise weiblichen Schönheitsidealen zu lösen. Der Verweis auf den Idealzustand „Perfect“ deutet darauf hin, dass es nicht in erster Linie darum geht, dieses Ziel zu hinterfragen. Vielmehr sei die Trägerin besser daran, ihre Unzulänglichkeiten zu akzeptieren – noch besser, sie zu feiern –, da das Ideal für sie ohnehin nicht zu erreichen ist. Auf einem blau-weißen

Shirt beispielsweise wird die Trägerin selbst in ihrer Merkwürdigkeit („Stay Weird“) bestärkt – die zu vermeidende gesellschaftliche Norm, nämlich das Gewöhnliche („Don't Settle For Ordinary“), wird als Antithese zum Individuellen, ergo Erstrebenswerten inszeniert. So mutiert ein unscharf definiertes Defizit zur Zelebrierung von expressiven Qualitäten (kreativ, außergewöhnlich, nett sein).

Orgad und Gill beschreiben gerade den Rückbezug auf affektive Eigenschaften und spezifisch weibliche Emotionalität („Kind To The World“) als prototypisch für den an Frauen gerichteten Anspruch, selbstbewusst zu sein.⁵² Bei den Shirts dieser Kategorie geht es nicht nur darum, zu einem Mangel zu stehen, sondern zugleich werden geschlechterstereotype Eigenschaften wie Liebenswürdigekeit, Fürsorglichkeit, Gutmütigkeit und Mütterlichkeit in den Vordergrund gerückt, die mit trivialen Appellen auf den Shirts, wie „Always Keep Smiling“, unterstrichen werden. Die Art und Weise, wie die Statements zur imperfekten Perfektion aufrufen, stimmen zudem mit den Eigenschaften von Lazars postfeministischem Subjekt der „girling women“⁵³ überein. Kennzeichnend für diese nostalgisch motivierte Rückbesinnung auf das Mädchen- oder Girlysein, ist, dass sich das Mädchenhafte durch den Fokus auf das eigene Vergnügen und die konstante „Selbstbespaßung“ von den negativ konnotierten, stereotypen Assoziationen von Feminismus, wie biederer Ernsthaftigkeit, distanziert und Weiblichkeit mit Unbefangenheit und Freude besetzt. Im Zusammenhang mit *girliness* spielen Niedlichkeit, Kindlichkeit und Verspieltheit eine wichtige Rolle. Die zarten Farben, die Zierschrift sowie die anmutende Bildwelt mit süßen Tiermotiven, Blumen und Herzchen verstärken die Darstellung des Mädchenhaften in diesem Sinn und spielen auf adoleszente Themen wie Unschuld oder „Aufblühen“ an – beziehungsweise auf Weiblichkeit im Werden. Die ästhetische Hinwendung zur „Girlhood“⁵⁴ und die Betonung von „mütterlichen“ Qualitäten („Kindness“) werden zu einem unschuldigen und unreifen sowie gleichzeitig altruistischen und – in der Kombination – harmlosen Frauenbild zusammengeführt.

Kategorie 2: „The Unstoppable“

Diese Shirt-Auswahl (12/42) setzt sich in meinem Sample aus den folgenden Statements zusammen: „Unapologetic. Someone That Doesn't Feel Bad for Not Texting You Back. #sorrynotsorry“ (Abb. 17), „Unstoppable. The Sexy Human Wearing This T-Shirt“ (Abb. 20), „Trouble. Long Live The Reckless And The Brave“ (Abb. 27), „Practice, Rest, Repeat“ (Abb. 4), „She Is Evolving – [Rückseite] I Am She“ (Abb. 30), „Hell Was Totally Boring“ (Abb. 19), „Angel Face. Devil Thoughts“ (Abb. 18), „Rebellion – Fearless Female“ (Abb. 28), „Trust True Senses – Prove Yourself To Yourself“ (Abb. 33), „Pick Yourself Up And Dust Yourself Off“ (Abb. 32), „All American Lover – Settle For Nothing“ (Abb. 26), „Self Rules. You're Free. New Daily Thoughts.“

52 Vgl. Orgad 2022., 147.

53 Lazar 2009, 371.

54 Ebd., 390.

Enjoy Everyday“ (Abb. 31). Typografisch sind die T-Shirts unterschiedlich gehalten, wobei überwiegend fettgedruckte Versalien und elegante Serifenschrift zum Einsatz kommen. Farblich dominieren Signalfarben wie Rot oder Blau sowie Schwarz und Weiß. Die Bildgestaltung ist (abgesehen von einer Collage im Sex-Pistols-Stil) zurückhaltend, die einzigen erkennbaren Figuren sind ein Adler, eine Schlange, dornige Rosen und ein Kussmund.

Die Statements aus dieser Gruppe bestehen aus einer Mischung von selbstbezogenen Anweisungen („Settle For Nothing“), an andere gerichtete Behauptungen über das Selbst („Unstoppable“) und vermeintlich aktivistische, aber inhaltlich nicht näher spezifizierte Kampfpfparolen („Rebellion – Fearless Female“). Im Vordergrund stehen die proklamierte Kompromisslosigkeit, Unabhängigkeit und persönliche Stärke der Trägerinnen, welche unter anderem mit symbolhaften Motiven ergänzt (Adler, Schlange) oder aber von diesen konterkariert werden: Der große Kussmund im Leopard-Muster und die kupfrig schimmernde Schnörkelschrift auf dem Rebellion-Shirt nehmen dem proklamierten Protestakt ihre Ernsthaftigkeit. In einem anderen Beispiel wird mit Kontrasten gespielt: Ein T-Shirt mit der Aufschrift „Angel Face. Devil Thoughts“ soll der Trägerin eine Aura der selbstbewussten Schamlosigkeit und sexy Unberechenbarkeit bei gleichzeitigem engelhaften Auftreten verleihen.

Ein weiteres Kernthema ist die Selbstdisziplin, die durch motivierende Quotes aufgerufen werden soll. Die Trägerin wird als starke, unabhängige Frau präsentiert, die ihre Ziele entschieden verfolgt, nicht vor Herausforderungen zurückschreckt und ihre Attraktivität einzusetzen weiß. Die Statement-Shirts dieser Untergruppe lassen sich als Demonstration von außergewöhnlicher femininer Stärke deuten. Die (Über-) Betonung der eigenen Überlegenheit und die Deutlichkeit der Message („Unstoppable“) erlauben es den Trägerinnen, sich als Ausnahmeerscheinung zu inszenieren. Es scheint, als müsse darauf hingewiesen werden, dass Frausein im persönlichen Sonderfall auch Starksein bedeuten kann. Weiter gibt die rebellische Rhetorik einiger T-Shirts („Unapologetic“, „Trouble“, „Settle for Nothing“, „Fearless Female“) Anhaltspunkte, dass auf einen ungerechten Zustand hingewiesen wird, gegen den es sich aufzubegehren lohnt – um welchen es sich handelt, wird jedoch nicht konkretisiert. In den wenigen Fällen, in denen sich der kritisierte Missstand konkreter ablesen lässt, geht es aber nicht etwa um ein Unbehagen angesichts gesellschaftspolitischer Entwicklungen, sondern eher um privatistische Alltagsbagatellen: „Unapologetic. Someone that doesn't feel bad for not texting you back. #sorrynotsorry“.

Ganz im Sinne einer *confidence culture* wird die Überwindung des angeprangeren Gefalles hier auf individueller Ebene versucht.⁵⁵ Das postfeministische Rüstzeug scheint auch aus Aufrufen zu weiblichem Selbstmanagement und weiblicher Selbstoptimierung zu bestehen: „Practice, Rest, Repeat“, „Pick Yourself Up And Dust Yourself Off“. Self-Improvement-Formeln ziehen sich – zusammen mit sexuellen Anspielungen – durch die Statements. Die Verweise auf die eigene Attraktivität („The sexy human wearing this shirt“) erinnern an die postfeministische Maskerade, was durch

55 Vgl. Orgad 2022, 147.



Abb. 4: H&M



Abb. 17: Tally Weijl



Abb. 18: Tally Weijl



Abb. 19: Tally Weijl



Abb. 20: Tally Weijl



Abb. 26: Only



Abb. 27: Only



Abb. 28: Only



Abb. 30: Bershka



Abb. 31: Bershka



Abb. 32: Bershka



Abb. 33: Bershka

Kategorie 2: „The Unstoppable“

die selbstbewusste Objektivierung des Selbst als Akt der Selbstermächtigung verstanden werden kann. Lazar schreibt, dass diese Art des Zelebrierens femininer Stereotype (hier als Objekt der männlichen Begierde) normative Geschlechterstereotypen reaktiviert.⁵⁶ Anders als bei McRobbies Analyse der postfeministischen Maskerade scheint der ausschlaggebende autoreferenzielle Humor hier durch eine Mystifizierung des Weiblichen abgelöst („Angel Face. Devil Thoughts“), die einfältig wirken kann. Das dargestellte Weiblichkeitsmodell – geprägt von inhaltsleerer Rebellion, Unauf-

⁵⁶ Vgl. Lazar 2009, 389.

haltsamkeit und Verruchtheiten – scheint durch die weitgehende Unklarheit über den zu bekämpfenden Notstand ein unreflektiertes bis oberflächliches Frauenbild zu affirmieren („Long Live The Reckless“).

Kategorie 3: „The Good Karma Creator“

Die dritte Kategorie ist mit achtzehn Oberteilen die größte und besteht vorrangig aus H&M-, Bershka- und Tally Weijl-Shirts. Die Statements in dieser Gruppe lauten: „Create Your Soul, Mind, Body“ (Abb. 5), „Ethereals – Follow The Sun – Sunny Day“ (Abb. 6), „Be Peaceful [gefolgt von einer Liste mit 26 Punkten, wie dies erreicht werden kann] – Loving The Journey“ (Abb. 7), „Find Your Bright Side – Magic Happens – Follow Your Intuition Every Day“ (Abb. 37), „Wonder Of Life“ (Abb. 8), „Look For Something You Love Every Day – Grow Through What You Go Through“ (Abb. 42), „It’s Coming – You Have No Idea How Good Life Is About To Get For You – Wait For It“ (Abb. 35), „Keep The Future Bright“ (Abb. 36), „Happy Mind – Happy Life. Feel Good. Take It Easy. Take It One Day At A Time“ (Abb. 13), „Slow Down – Free Soul“ (Abb. 38), „Feeling Better Than Ever“ (Abb. 41), „Make It Happen“ (Abb. 14), „Radiate Love – Create Good Karma“ (Abb. 21), „Open Your Mind – Space Trippin“ (Abb. 22), „Unstoppable Feelings – Growing Inside“ (Abb. 23), „Love Evolves – Grow As You Flow“ (Abb. 39), „Lack Of Direction – Lost On Purpose – Nobody Belongs Anywhere – New Chances Go As Far You Can“ (Abb. 40) und „Absurdly Precious Time“ (Abb. 34). Visuell stechen unscheinbare Textilfarben hervor, wie Beige, Braun oder Grau sowie Schwarz und Weiß. Die Prints hingegen sind in bunten Tönen (Orange, Pink, Gelb, Blau, Violett, Dunkelrot) und mit großflächigen Illustrationen gestaltet. Beliebte Sujets sind der Mond, die Sonne, Sterne und Wolken. Oftmals sind Motive aus der Welt der Pflanzen abgebildet: Palmen, Pilze sowie Kletter-, Gänse- und Sonnenblumen. Typografisch sind vorrangig runde, wellenförmige und organische Schriftarten vertreten.

Die Statements dieser Gruppe sind fast durchgehend Imperative („Follow“, „Grow“, „Radiate“, „Slow Down“, „Open Your Mind“) und somit direkt an die Trägerin oder das zu inspirierende Gegenüber gerichtet. Die restlichen Statements thematisieren spirituelle Phänomene („Wonder of Life“, „Magic Happens“) oder sind sentimentale Floskeln („Love Evolves“, „Absurdly Precious Time“). Zusammenfassend: Das Geistige, Liebe, Natur, Astrologie, das Universum, persönliches Wachstum und mentale Gesundheit dominieren. Die Bildwelt erinnert durch grafische Ornamente, schwungvolle Linien und florale Motive an Grafiken aus der kunstgeschichtlichen Epoche des Jugendstils, was den thematischen Fokus auf Spiritualität und Mythologie verstärkt, zumal der Jugendstil historisch an das Aufkommen der populären Esoterik und der Kunstrichtung des Symbolismus geknüpft ist.⁵⁷ Gleichmaßen ähneln viele der Shirt-Grafiken der psychedelischen Kunst der späten 1960er und 1970er Jahre und der Ästhetik der Flower-Power-Bewegung, die durch Pilzmotive, traumähnliche Illus-

57 Vgl. Jugendstil.



Abb. 5: H&M



Abb. 6: H&M



Abb. 7: H&M



Abb. 8: H&M



Abb. 13: Chicorée



Abb. 14: Chicorée



Abb. 21: Tally Weijl



Abb. 22: Tally Weijl



Abb. 23: Tally Weijl



Abb. 34: Bershka



Abb. 35: Bershka



Abb. 36: Bershka

Kategorie 3: „The Good Karma Creator“ (a)

trationen und Verweise auf Drogenkonsum („Space Trippin“) repräsentiert werden. Die Trägerinnen scheinen, glaubt man den Shirts, auf der Suche nach spiritueller Erleuchtung, die sie erreichen, indem sie auf die eigene *mental health* und den Einklang von *body, mind* und *soul* achten.

Diese Gruppierung deutet auf ein weiteres zeitgenössisches Phänomen hin, dass Orgad und Gill als den „vulnerability turn“⁵⁸ beschreiben. Die Autorinnen erkennen diesen Wandel zum Beispiel in den sozialen Medien, wo junge Frauen zu persönlichen

58 Orgad 2022, 4.



Abb. 37: Bershka



Abb. 38: Bershka



Abb. 39: Bershka



Abb. 40: Bershka



Abb. 41: Bershka



Abb. 42: Bershka

Kategorie 3: „The Good Karma Creator“ (b)

Unsicherheiten und Selbstzweifeln stehen, sie zulassen oder gar öffentlich zur Schau stellen sollen.⁵⁹ Dadurch werden psychische Herausforderungen normalisiert und auch Möglichkeiten aufgezeigt, mit äußeren Hindernissen und inneren Widerständen umzugehen.⁶⁰ Die Statement-Shirts dieser Kategorie vermitteln aber ebenfalls deutliche Appelle, dass die Trägerinnen an sich arbeiten müssen, um – in den Worten der Autorinnen – „confident, empowered, and successful“⁶¹ zu werden. In diesem Zusammenhang wird mangelndes Selbstwertgefühl als Ursache für Probleme deklariert und einfache sowie pragmatische Lösungsvorschläge („instrumental steps“⁶²) angeboten. Vergleichbare Tipps werden beispielsweise auf dem „Be Peaceful“-Shirt schrittweise aufgezählt: In der Mitte eines großen ornamentartigen Schriftzugs befindet sich eine dezent gestaltete Liste mit 26 Schritten für die eigene „Journey“ zu Gelassenheit und innerer Ruhe: Zum Beispiel „01. Explore Your Mind“, „02. Free Your Body“, „04. Rest Your Soul“, „08. Constant Growth“, „22. Know Your Flow“, „23. Escapism“ oder „24. Internal Reform“. Orgad und Gill sehen solche Problemlösungsansätze kritisch, da einerseits die Defizite erneut auf individueller Ebene verortet werden und anderer-

59 Vgl. Orgad 2022, 4.

60 Vgl. ebd., 145.

61 Ebd., 145.

62 Ebd., 145.

seits eine „one-size-fits-all solution“⁶³ proklamiert wird, was Differenzen zwischen den Akteurinnen unsichtbar macht.⁶⁴ Die Autorinnen sprechen in diesem Kontext von einer neuen Ästhetisierung feministischer Ideen – „inner calm“, „glow“ und „positive energy“ –, mit der sich die *confidence culture* von negativen Stereotypisierungen des (alten) Feminismus – „angry“, „judgemental“, „ugly, hairy-legged“⁶⁵ – distanziert.⁶⁶ Wenn ein- bis dreisilbige Formeln in unironischem Ton als ernstgemeinte Lösungen für mentale Unsicherheiten angeboten werden, bagatellisiert dies – so lässt sich insgesamt kritisch einwenden – reale psychische Probleme von Frauen. Weiter verweisen diese Selbstentspannungsstatements auf ein Phänomen, das Lazar als postfeministisches „Pampering“⁶⁷ definiert: Der Alltag von modernen Frauen – vor allem der berufliche – wird auch medial als unbarmherzig und unerträglich beschrieben⁶⁸; als Ausgleich für diese Belastung versprechen gerade Werbungen eine temporäre Entlastung mittels Entspannung und Selbstverwöhnung.⁶⁹ Dies kann einerseits mithilfe von Konsum gelingen, wie Lazar in ihrer Studie zeigt, oder aber mit der mentalen Abkehr vom Stress verursachenden Alltag, wie auf diesen T-Shirts sichtbar wird: „Slow Down“, „Find Your Bright Side“, „Dreaming“, „Love The Earth“ oder sogar „Escapism“. Das Weiblichkeitsmodell, das durch diese Statement-Shirts vermittelt wird, ist somit ein verletzendes, das Mühe hat, den Alltag zu bewältigen, und mithilfe von *positive psychology* in einer spirituellen Sphäre zu innerer Ruhe kommt und „Good Karma“ erlangt.

Fazit

Am Beispiel von Statement-Shirts aus der Damenabteilung großer Modeketten wurde in diesem Beitrag gezeigt, dass Mode als Kennzeichen von gegenwärtigen geschlechterpolitischen Tendenzen interpretiert werden kann. Vor dem Hintergrund der Annahme, dass Kleidung als Kommunikationsmittel soziokultureller Normen und Werte funktioniert und somit insbesondere Statement-Shirts als symbolische Träger von sozialen Identitäten verstanden werden können, wurde nach Hinweisen gesucht, wie sich anhand der Kleidung globaler Modeketten zeitgenössische Weiblichkeitsbilder rekonstruieren lassen: Bilder, die öffentlich zirkulieren und die für die Trägerinnen offenbar auf die eine oder andere Weise attraktiv und identifikationstauglich sind – auch wenn hier nicht untersucht wurde, welche subjektiven Bedeutungszuschreibungen und lebensweltlichen Kontexte mit dem Tragen der Shirts verbunden sind. Der selbstreferenzielle Charakter von Statement-Shirts wurde zunächst am Beispiel von

63 Orgad 2022, 145.

64 Vgl. ebd., 145–146.

65 Ebd., 147.

66 Vgl. ebd., 147.

67 Lazar 2009, 371.

68 Vgl. ebd., 376.

69 Vgl. ebd., 377.

Shirts weiblicher Celebrities aus den Nullerjahren aufgezeigt, die überspitzt die eigene Sexualität zur Schau stellten. Das Konzept der postfeministischen Maskerade – als ästhetische Abkopplung vom ‚alten‘ Feminismus und gleichzeitig als subtiler, aber wenig erfolgreicher Widerstand gegen die männliche Autorität – ist als beispielhafte Strategie des von McRobbie beschriebenen neuen Geschlechtervertrags zu verstehen, welcher seit den 1990er Jahren die Erfahrungen vieler Frauen prägt. Mit ihrem Beitrag zum aktuelleren Phänomen der *confidence culture* greifen die Autorinnen Orgad und Gill unter anderem McRobbies Überlegungen auf und betten diese in den sich stetig weiterentwickelnden genderpolitischen Kontext ein, in welchem der neue Leitspruch lautet, Frauen „can have it all“ if they put their minds to it“ – der Schlüssel dazu sei das Erlangen weiblichen Selbstbewusstseins.

Die Untersuchung der Botschaften von 42 Statement-Shirts von acht großen Modedeketten bestätigt die Relevanz dieser Konzepte. Die Shirts lassen sich in drei Kategorien einteilen. Die Gruppe „The Perfectly Imperfect“ konzentriert sich auf die Ablösung von gesellschaftlichen Anforderungen weiblicher Perfektion und rückt das Zelebrieren persönlicher Einzigartigkeit in den Fokus, wobei affektive Qualitäten und Selbstliebe betont werden. Die symbolische Verknüpfung von jugendlicher *girliness* und stereotypisch mütterlichen Eigenschaften suggeriert ein sanftmütiges bis harmloses Weiblichkeitsbild. Die zweite Kategorie „The Unstoppable“ – gekennzeichnet durch sexuelle Anspielungen und Aufrufe zur Selbstdisziplin – bewirbt die Stärke, Kompromisslosigkeit und Unabhängigkeit der Trägerinnen als weibliche Ausnahmererscheinung. Das hier entworfene Weiblichkeitsbild ist geprägt von Dominanz und Rebellion, hinterlässt aber durch den kritisierten, jedoch undefinierten Missstand einen Eindruck von Oberflächlichkeit. Die Shirts der Kategorie „The Good Karma Creator“ befassen sich mit spiritueller Selbstfürsorge und inszenieren ihre Trägerinnen als esoterische sowie empfindsame Frauen. Innere Ruhe, Selbstentspannung, *positive energy* und *good karma* sowie das Abtauchen in Traumwelten werden sowohl als Werkzeuge für spirituelles Wachstum als auch Gegenmittel für das Problemfeld Alltag angeboten.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Weiblichkeitsmodelle, welche durch die Analyse dieser Shirt-Auswahl deutlich wurden, Thesen über postfeministische Haltungen und Diskurse bestätigen: Die Trägerinnen werden nach wie vor als mangelbehaftet dargestellt, diese Defizite werden vorrangig auf einer individuellen Ebene gesucht, wobei die Shirts Strategien wie Selbstmanagement und *positive psychology* als Lösungen für fehlendes Selbstbewusstsein anpreisen. Der Rückbezug auf stereotyp weibliche Charakteristika wie Reaktivität, Fürsorglichkeit, Gutgläubigkeit, Unberechenbarkeit und Emotionalität ist prävalent, wird aber durch Konzepte wie *self improvement*, *self confidence* und *female empowerment* kaschiert. Solche Botschaften funktionieren durch die breite Zielgruppe globaler Modedeketten als übergreifende Repräsentationen von zeitgenössischer Femininität. Stereotype Weiblichkeitsbilder wie „die Mädchenhafte“, „die Unberechenbare“, „die Mütterliche“, „die Erotische“ oder „die Esoterische“ reproduzieren sich damit in großen Dimensionen und überdecken – bei aller behaupteten Individualität – die Vielfalt subjektiver Weiblichkeiten.

Literatur

- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Berlin 2010.
- Bohn, Cornelia: *Kleidung als Kommunikationsmittel*. In: dies. (Hg.): *Inklusion, Exklusion und die Person*. Konstanz 2006, 95–125.
- Davis, Fred: *Do Clothes Speak? What Makes them Fashion?* In: Barnard, Malcom (Hg.): *Fashion Theory: A Reader*. Abingdon, Oxon 2020, 225–35. <https://doi.org/10.4324/9781315099620-25>
- Gaugele, Elke: *Schurz und Schürze: Kleidung als Medium der Geschlechterkonstruktion*. Köln 2002. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412312329>
- Jugendstil. *Wortwuchs.net*. URL: <https://wortwuchs.net/literaturepochen/jugendstil/> (23.11.2022).
- Kendall, Zoë: *A Brief History of the Clapback T-Shirt*. Charli XCX's Praying Tee Wasn't the First to Take Aim at Critics, 31.3.2022. *Id.vice.com*. URL: <https://id.vice.com/en/article/y3v4yw/slogan-t-shirt-trend> (12.11.2022).
- Lazar, Michelle M.: *Entitled to Consume: Postfeminist Femininity and a Culture of Post-Critique* (*Discourse & Communication*, 3/4). Los Angeles/London/New Delhi/Singapore/Washington DC 2009, 371–400. <https://doi.org/10.1177/1750481309343872>
- McRobbie, Angela: *Top Girls*. *Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes* (*Geschlecht & Gesellschaft*, 44). Wiesbaden 2010.
- Orgad, Shani/Gill, Rosalind: *Confidence Culture*. Durham, London 2022. <https://doi.org/10.1215/9781478021834>
- Panofsky, Erwin: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 2002 [1955].
- Primerano, Alessia: *Britney Spears and the Trend of Graphic Tees*. *A Chronological Gallery of the Times Brit Wore this Iconic Fashion Statement*, 27.4.2021. *Nssgclub.com*. URL: <https://www.nssgclub.com/en/lifestyle-/26092/britney-spears-graphic-tees-trend> (19.11.2022).
- Sims, Josh: *100 Ideas that Changed Street Style*. London 2014.
- Ranking der beliebtesten überregionalen Bekleidungsgeschäfte (Einkauf in den letzten 12 Monaten) in der Schweiz im Jahr 2014*, 30.9.2014. *Statistica.com*. URL: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/388329-/umfrage/umfrage-in-der-schweiz-zu-den-beliebtesten-bekleidungsgeschaeften/> (19.11.2022).

Abbildungsnachweis

- Abb. 1–3: Zebra Fashion, Top/Shirts. Zebrafashion.com. URL: <https://www.zebrafashion.com/kollektion/topsshirts/?p=5> (08.11.2022).
- Abb. 4–8: H&M, Grafische & bedruckte T-Shirts für Damen. Hm.com. URL: https://www2.hm.com/de_ch/damen/nach-produkten-einkaufen/tops/bedruckte-grafische-t-shirts.html (08.11.2022).
- Abb. 9–10: New Yorker, Tops & T-Shirts. Newyorker.de. URL: https://www.newyorker.de/ch/products/#/?gender=FEMALE&web_category=tops_t-shirts (08.11.2022).
- Abb. 11–14: Chicorée, Shirts. Chicoree.ch. URL: <https://chicoree.ch/de/frauen-kleidung/kategorie/shirts/id/1-01/?page=2> (08.11.2022).
- Abb. 15–16: C&A, Bedruckte T-Shirts. C-and-a.com. URL: https://www.c-and-a.com/ch/de/shop/trend-bedruckte-t-shirts?utm_source=google&utm_medium=psm&utm_campaign=chde-psm-pmax&utm_term=%7B%7D&utm_content=psm-pmax&gclid=CjwKCAiAyfybBhBKEiwAgtB7frVwWmNr_GCEqc9mVO5il8ltc3dQ3-Hskd886li-LvehnyFpxiJA7hBoCdF4QAvD_BwE&facets=ads_f15011_ntk_cs%3AWeiblich (08.11.2022).
- Abb. 17–23: Tally Weijl, Bedruckte T-Shirts für Damen. Tally-weijl.com. URL: https://www.tally-weijl.com/de_CH/kleidung-damen/t-shirts/bedrucken.html (08.11.2022).
- Abb. 24–28: Only, Bedruckte Tops. Only.com. URL: <https://www.only.com/de-ch/womens-fashion/tops-shirts/bedruckte-tops> (08.11.2022).
- Abb. 29–42: Bershka, Shirts für Damen. Bershka.com. URL: <https://www.bershka.com/ch/damen/kleidung/t-shirts-c1010193217.html> (08.11.2022).

IV. Girl-Medien

Roundtable

Mädchenhafte Academia

*Elisabeth Bronfen, Marcy Goldberg,
Christine Lötscher & Anja Schwanhäußner*

*Die folgende Diskussion wurde im Rahmen der Tagung Mädchen*fantasien – Zur Politik und Poetik des Mädchenhaften am 3.6.2022 an der Universität Zürich geführt. Sie wird hier in schriftlicher Form abgedruckt. Die Diskussionsbeiträge sind dabei unterschiedlich stark bearbeitet. Das liegt daran, dass jede Beitragende ihre jeweilige Passage selbst editiert hat.*

MARCY GOLDBERG: Herzlich willkommen zu unserer Roundtable-Diskussion. Ich war auch einmal ein Mädchen, bin es vielleicht immer noch – und das Wort Mädchen scheint mir einer dieser Begriffe zu sein, die, je mehr wir uns damit auseinandersetzen, umso unfassbarer und komplizierter werden. In ihm finden sich viele Widersprüche und Ambivalenzen. Mädchen und Mutter zu sein beispielsweise, die vermeintliche Gegensätze sind, kommen manchmal zusammen (siehe Beitrag über Momfluencerinnen und ihre mädchenhaften Juvenalisierungspraktiken von Petra Schmidt und Stella Kuklinski). Auch die Niedlichkeit von Mean Girls und Bad Girls funktioniert einerseits als etwas Süßes, kann aber auch eine Bedrohung sein. Auch dass Mädchen als brave oder eben als unangepasste Wesen erscheinen – wie wir es bei Riot Grrrls, Punk, Tank Girls und so weiter finden – ist ein solcher Gegensatz. Außerdem finden sich soziale Gegensätze in dieser Figur: die ‚höheren Töchter‘ im Gegensatz zu den ‚Southside Girls‘. Also wir haben es hier mit einer Vielfalt von (scheinbaren?) Widersprüchen zu tun.

Das Thema ist ‚Mädchenhafte Academia‘. Vielleicht möchten die Organisatorinnen mich entweder korrigieren oder bestätigen darin, dass in dieser Runde auch autobiografisch und anekdotisch diskutiert werden kann. Und das heißt, dass die hier anwesenden Mädchen, Nichtmädchen oder Teilzeitmädchen sich auch aus der persönlichen Perspektive über dieses Phänomen austauschen können.

ANJA SCHWANHÄUßNER: Ja, danke Marcy für diese Vorlage, die ich gleich aufgreife. Du sagtest vorhin, ich war auch mal ein Mädchen und bist es vielleicht noch? Das finde ich eine sehr interessante Frage. Bei den Gesprächen bei uns im Team zur Vorbereitung der Tagung wurde schnell klar, dass dieses Mädchenthema natürlich auch eine persönliche Frage ist. Als wir begannen, persönliche Geschichten

aus unseren eigenen Academia-Erfahrungen zu erzählen, war ziemlich schnell die Idee geboren, ein Roundtable zu dieser Frage zu organisieren.

Die Dimensionen, die uns interessieren, ist einerseits die Frage: Was ist eigentlich der Platz von Mädchen oder mädchenhaften Stilen innerhalb der Universitäten? Hintergrund der Frage ist die Entwicklung der letzten 20 Jahre, wo eine Popkulturalisierung der Wissenschaft stattgefunden hat und sozusagen dieses ‚Boys-Ding‘ ja inzwischen in Academia angekommen ist, wenn auch natürlich nicht ungebrochen. Welche Position hat darin das Girl? Wieso wird das Girl nach wie vor belächelt, während dieser ‚Boys-Turn‘ akzeptierter ist? Dies ist eine Frage nach dem akademischen Stil, auch in der Frage der wissenschaftlichen Praxis: Schlagen sich ‚Boys-Strategien‘ auch in dem wissenschaftlichen Habitus nieder? Während eine mädchenhafte Perspektive weniger akzeptiert ist, auch im Argumentieren oder in der Tönung, die man seinen Texten gibt.

Die zweite Dimension ist die Frage, die ja auch die Tagung begleitet: Wie produktiv sind eigentlich diese Gender-Dichotomien heutzutage? Und stellen wir an unseren eigenen Biografien nicht auch fest, dass die Gegensätze eben nicht so fluid sind, wie man vielleicht glauben möchte? Und die dritte Frage ist dann so mit Blick auf Fachkulturen, da kennen wir uns halt vor allem in unserem eigenen Fach aus, aber ich bin sicher, dass das in den anderen Fächern ähnlich ist: Welche Position und Bedeutung haben eigentlich mädchenhafte Inhalte, also so eine Frage des Fantums, also die Akademikerin als (weiblicher) Fan? Inwieweit darf das auch einen Raum finden oder muss es unterdrückt werden?

CHRISTINE LÖTSCHER: Ich möchte noch ergänzen, dass ich mich wahnsinnig freue, dass Elisabeth Bronfen hier ist, weil – ohne jetzt schon zu den Anekdoten übergehen zu wollen – als ich hier studiert habe an dieser Uni, war ich eigentlich immer gern ein Mädchen. Aber in dem Moment, wo ich in irgendeinen Seminarraum gekommen bin, habe ich mich gefühlt wie ein *kleines* Mädchen. Das war einfach toll, als dann zum Ende meines Studiums erste Professorinnen aufgetaucht sind. Elisabeth kam und dann später Gesine Krüger bei den Historikerinnen, Ingrid Tomkowiak und Brigitte Frizzoni, die beide auch hier bei der Tagung sind – ich hoffe sehr, dass ihr dann auch euch noch einbringt. Das wollte ich einfach noch anmerken, dass wir jetzt eigentlich auch profitieren von dem Weg, den ihr für uns geebnet habt.

MARCY GOLDBERG: Ja, dann würde ich mir erlauben, ein bisschen eine persönliche Frage an Elisabeth zu stellen, weil wir hier eben mit dieser Schnittstelle zwischen persönlicher Biografie und akademischem Werdegang zu tun haben: Das was du jetzt machst als Global Professor, Buchautorin, auch Kochbuchautorin, Forscherin auch zu Genderthemen, zu Fernsehserien und Kinogeschichte sowie als eine Person, die sich durch verschiedene popkulturelle Medien und Erzählformen bewegt: Siehst du in deiner Tätigkeit noch irgendwie das Mädchen oder die Interessen des Mädchens in dem was du heute machst?

ELISABETH BRONFEN: Also ich würde gerne ein bisschen ausholen und aufgreifen, was Christine gesagt hat, weil ich glaube es gibt zwei oder drei Dinge, die man unterscheiden sollte. Zunächst einmal ärgert es mich, wenn meine Studentinnen mädchenhaft dasitzen und kichern. Dann würde ich ihnen gerne sagen: „Bitte setzt euch gerade hin, sprecht ordentlich, sprecht in den Raum, sprecht die Menschen an, nehmt euch ernst und schaut, dass der andere euch auch ernst nimmt“. Das ist eine Form von Girly-tum, die mich nervös macht. Ich habe die ganze Zeit, als wir darüber geredet haben, an Joan Riviere denken müssen, die in den 30er Jahren den Aufsatz geschrieben hat, „Weiblichkeit als Maskerade“, sie interessierte sich dafür, dass Frauen, die in Machtpositionen wollten, besonders viele Ketten und Spitze und Kleider mit Schleifen getragen haben. Das ist eine Form von Kaschierung. Girliness ist auch eine Form, zu kaschieren, wie aggressiv, wie ambitioniert man ist. Man wird natürlich zu dem, zu dem man gemacht wird.

Um das aufzugreifen, was Christine gesagt hat: Ich war tatsächlich, als ich '93 nach Zürich kam, nicht so alt, aber doch immerhin über 30. Es gab damals keine einzige Frau in der Philosophischen Fakultät unter 40. Es gab vier oder fünf Frauen über 40 von circa 120 Personen. Da *wird* man dann auch zum Mädchen, weil man nicht dazugehört. Es ist eine Form von Verniedlichung und von einer Exkludierung, die für die ‚Erwachsenen‘ notwendig war, weil es damals so ungewöhnlich war, sich vorzustellen, dass eine Universität anders sein könnte.

Als ich mich in München habilitierte, hatte ich weniger Angst als der männliche Kollege, der so alt war wie ich. Gerne habe ich damals etwas Vulgäres als Beispiel gebracht: Es ist ein ‚Pissing Contest, right?‘, ‚it’s all about which man can piss farther‘. Und ich war dieses komische Wesen, von der man sich fragte: wer ist sie eigentlich. Sie redet so schnell, gehört ja offensichtlich nicht richtig zu uns, ist ja auch nicht von hier. Meine Kollegen sind anders mit mir umgegangen, was aber auch eine Reduktion auf die Mädchenposition war. Das kann einen demütigen und beleidigen, und dann wird man besonders aggressiv. Das will man den anderen sagen: ‚Hallo, hört mir doch bitte zu, nehmt mich doch jetzt bitte ernst.‘ Man übertreibt dann, indem man aber genau diese Rolle für sich auch angenommen hat.

Wenn man mal akzeptiert hat, dass man sowieso nicht anerkannt wird, weil man weiblich und jung ist und von woanders kommt und somit auch beispielsweise findet, diese Leseliste muss völlig überarbeitet werden, oder die Art, wie ihr vorgeht, muss wirklich überdacht werden, wenn ich sowieso nicht dazugehören darf, wenn man mich immer so ein bisschen in die Rolle der Kleinen, von der die Kollegen meinen, die darf irgendwann mal ein bisschen etwas sagen, dann aber schieben wir sie wieder weg und machen es untereinander aus – das kann man auch als etwas Produktives sehen: Wenn man sowieso nicht dazugehört zu der Norm, kann man sich wirklich auch leisten, besonders kreativ, besonders experimentell, auch besonders ungezogen zu sein. Nur in dem Sinne würde ich sagen, dass meine Forschung vom Mädchentum beeinflusst ist.

ANJA SCHWANHÄUßER: Gab es Role Models für diese rebellische Haltung? Entschuldigung, das ist meine stereotype Wahrnehmung, aber mir klingt dieses Selbstportrait fast ein bisschen Riot-Girl-mäßig.

ELISABETH BRONFEN: Wie meinst du das?

ANJA SCHWANHÄUßER: Na ja, dagegen zu opponieren und sozusagen einen anderen Stil durchzusetzen, stand natürlich einem ‚Mädchen‘ nicht zur Verfügung. Aber welche Role Models standen damals zur Verfügung?

ELISABETH BRONFEN: Woran man wirklich festhalten muss, ist, dass die 90er Jahre in der Schweiz und Deutschland sehr anders waren als die 90er Jahre in England und USA, und mein Referenzpunkt war die angloamerikanische Academy. Das ist heute nicht mehr so, die Stile sind sich an bestimmten Punkten nähergekommen. In England und Amerika hat es im Laufe der 80er Jahre gerade in der Literaturwissenschaft Leute wie Camille Paglia gegeben: Lederhosen, Hunde, Metall. Oder es gab Leute wie Griselda Pollock, Kunsthistorikerin in England, die in ihrer Antrittsvorlesung fragte: „I’m becoming a chaired professor now, so what is a chair?“ Und Wissenschaftlerinnen reden natürlich provokant und sind kreativer, bewegen sich zwischen Autobiografischem, Essayistischem und Forschendem. Im englisch-amerikanischen Bereich gab es erstaunlicherweise viel früher die etablierten Frauen an den Eliteuniversitäten. Das kann man historisch ganz gut festmachen: Frauen aus den Women Studies haben in den 80er Jahren die erste feministische Zeitschrift, *Signs*, gegründet. Frauen, die vorher Kinder gehabt haben, sind anschließend an die Uni und haben als die ersten Feministinnen in den Geistes- und Sozialwissenschaften sehr bewusst auch ihre Töchter hochgezogen. Ich kannte aus dem angloamerikanischen Bereich eine Sisterhood-Haltung. Das gab es in der deutschsprachigen Welt überhaupt nicht in den 80er Jahren.

Ich hatte schon Rollen-Modelle, bloß es waren Angloamerikanerinnen, und die passten nicht in die deutschsprachige akademische Welt, weil die deutschen Frauen waren halt die mit diesen Blusen, mit diesen Schleifen. Also meine Chefin, die ich ja die Göttin nannte, denn ich hatte solche Ehrfurcht und Furcht vor ihr, die war auch klein, aber blond und blauäugig, und schminkte ihre Augen damit sie noch zierlicher, damit sie wirklich wie so ein Püppchen aussah. Sie trug schöne elegante Ohrringe und dann kamen immer so scharfe, kluge, Sätze aus ihrem Mund. Sie wirkte zwar niedlich, war aber äußerst professionell, zugleich aber auch sehr bürgerlich. Meine Kolleginnen und ich wollten hingegen nun gar nicht bürgerlich sein, wir wollten ja gerade das Nichtbürgerliche in die Universität bringen.

MARCY GOLDBERG: Das Thema ‚die bedrohliche Seite der Niedlichkeit‘ hatten wir übrigens ganz schön in einem Vortrag heute. Ich möchte in dem Zusammenhang auf etwas zurückkommen, was Elisabeth ganz zu Beginn gesagt hat: Du hast gesagt, dieses so mädchenhafte Auftreten mit dem Kichern und so weiter, dass die Leute sich das wegtrainieren sollten, um ernst genommen zu werden. Ich denke, das ist

sehr mit einer bestimmten Generation verbunden. Aus heutiger Sicht würde man das vielleicht sogar als ‚Tone Policing‘ bezeichnen. Bis zu einem gewissen Punkt können wir unsere Stimmen trainieren, aber die Stimmlage ist, wie sie ist, und Mädchen oder Frauen, also vor allem auch biologisch geborene Frauen, haben einfach eine andere Stimmlage als Männer. Die Frage ist: Ist das Ziel, sich möglichst so anzupassen, um mehr wie ein Mann zu wirken, oder geht es mehr darum, diese Anerkennung und diesen Respekt auch für die mädchenhaftere Art des Auftretens zu verlangen?

CHRISTINE LÖTSCHER: Mir kommen viele Dinge durch den Kopf, weil ich auch oft drüber nachdenke, inwieweit man sich anpasst, wenn man so seriös und ernst ist? Aber gleichzeitig, glaube ich, kommt es irgendwie auch darauf an, seinen eigenen Stil zu finden. Also kürzlich hatten wir so eine Performance außerhalb der Uni mit Studierenden und da hat eine junge Frau sich hingestellt und so ein Spoken Word Act gemacht, irgendwie fünf Minuten lang, und die stand so auf beiden Beinen da und das war irgendwie auch mädchenhaft, aber das war so powerful, also ich saß da mit Tränen in den Augen und dachte, jetzt kann ich sterben, wenn die junge Frau, also ich übertreibe ein bisschen, aber es war wirklich extrem emotional zu sehen, dass man einfach so mit seinem eigenen Stil sich hinstellen kann, das hätte ich niemals gekonnt damals. Und ich glaube das Kichern, ich will das jetzt nicht verallgemeinern, aber ist schon zum Teil auch eine Methode, um zu verschleiern, dass man eigentlich etwas sehr Ernstes und sehr Politisches sagen will, dass man eigentlich wahnsinnig wütend ist, auf den Tisch hauen möchte und ich habe dann irgendwann mal eine Erfahrung gemacht, da war ich aber schon recht alt und habe hier an der Uni, weil ich ja Kinder- und Jugendmedienforschung mache, hatte auch nie Probleme irgendwie in patriarchalen Zusammenhängen, weil das ja eine Frauendomäne ist und habe mir nicht so viel Gedanken gemacht und kam ich aber nach Deutschland, ich will jetzt nicht zu viele Details nennen, in eine Exzellenzklasse, in eine Kollegforschergruppe, die eben als Exzellenz markiert war. Und dort habe ich mich dann einfach so verhalten wie immer und dann hat mir der Chef gesagt, du bist richtig frech, du bist eigentlich eine freche Göre und dann wusste ich nicht, ob ich das jetzt als Kompliment verstehen soll oder ob ich wahnsinnig sauer wäre. Und dann habe ich gedacht, okay, ich versuche jetzt einfach, eben so ein bisschen leicht einen halb Streberin, halb görenhaften Stil zu zelebrieren, weil das ist das Beste, was ich machen kann. Wenn ich versuche mich anzupassen, egal ob jetzt als Frau oder als Mann performen, das wird sowieso nichts. Ich glaube, das ist das, worüber wir jetzt immer gesprochen haben, dass man irgendwie das Material, das man hat, stilisieren muss zu etwas und das ist im akademischen Betrieb heute wahrscheinlich schon möglich.

ELISABETH BRONFEN: Ich meine, es wäre sicherlich interessant, sich einfach mal die Fakultätsveranstaltungen der verschiedenen Fakultäten anzuschauen, und zu fragen: wie sehen die Wirtschaftswissenschaftlerinnen aus, wie die Medizinerinnen,

wie die Geisteswissenschaftlerinnen. Den Wirtschaftswissenschaftlerinnen sieht man an, dass sie besser als die Geisteswissenschaftlerinnen verdienen, sie tragen bewusst teuren Schmuck, sehr modische Kleidung, sind vermutlich auch wohlhabender als wir es damals waren.

MARCY GOLDBERG: Sie tragen schöne Ledertaschen ...

ELISABETH BRONFEN: ... und Stöckelschuhe. Natürlich gibt es einen Unterschied, weil die Professorinnen in der Wirtschaft sich an ihre Kollegen anpassen müssen; die ja auch sehr anders auftreten als die Professoren in den Geisteswissenschaften. Amal Clooney ist natürlich eine Einzellerscheinung, die bewusst als Richterin flamboyante Kleider trägt, und sich so von ihren Kolleginnen absetzt. Diese Art Erscheinung ging natürlich auch bis vor kurzem in den Geisteswissenschaften nicht. Weit in die 90er Jahre war es für Professorinnen üblich, eher dunkle Röcke oder Hose zu tragen, mit dezenten Blusen und einem Blazer (*3 Piece Suit*). Wenn man sich auf eine Professur bewarb und keine Aktentasche dabei hatte, wirkte man unprofessionell. So muss man zugeben, die Geisteswissenschaften sind nicht wirklich offener gewesen als andere Disziplinen.

BRIGITTE FRIZZONI: Ja, vielen Dank Elisabeth. Aus der Perspektive einer Studentin damals hatte ich eine ganz andere Wahrnehmung – obwohl wir den gleichen Jahrgang haben, habe ich erst spät studiert und habe erlebt, wie du Professorin wurdest. Du hast ja erzählt, die nehmen mich gar nicht ernst, ich hingegen sah lauter Männer, die in die Knie gingen, wenn die Professorin, ach, die Elisabeth oder die Sigrid Weigl kommt. Das ist jetzt die Perspektive einer damaligen Studentin und ich war als Assistentin lange Jahre auch in der Fakultät Vertreterin und habe auch wieder etwas ganz anderes erlebt, eben zuerst war es grau, graue Männer in Anzügen und immer mehr Leben kam herein. Frauen und ich haben die Männer als Boys erlebt, die kleinen Jungs, weil die wurden immer jünger als ich war und die Frauen, die da kamen, waren so gestandene Frauen. Also es ist wirklich eine andere Wahrnehmung, obwohl ich das alles auch nachvollziehen kann und auch mir gegenüber, weil ich eben älter war, wenn ich in einer Kommission war, hatten alle das Gefühl, ich sei Professorin, war auch eine nette Erfahrung, vielleicht hatte ich nicht das Girlyhafte, sondern eher Matronenhafte ...

DIANA WEIS: Ja, hallo, vielen Dank, ich freue mich sehr über das Gespräch, das macht Spaß zuzuhören. Ich wollte nur noch mal sagen, dass so eine Abwertung des Mädchenhaften im Kontext von Academia durchaus auch durch andere Frauen erfolgen kann, das ist eine Erfahrung, die ich gemacht habe, als die Gender Studies kamen in den 90er Jahren. Ich muss sagen, ich komme selber so aus dem Kontext Riot Girl und das kam überhaupt nicht gut an. Ich war in einem Fachbereich, der war sehr natürlich in weiblicher Hand und es gab aber einen sehr distinkten Dresscode. Die hatten alle kurze Haare, da hat sich niemand geschminkt, die hatten natürlich alle flache Schuhe an und ich kam da halt so als girly rein, ich war

aber sehr, *in my mind* war ich radikal und hatte wirklich ein Interesse an diesen Themen und ich bin da auch zunächst überhaupt nicht ernst genommen worden und auf eine durchaus ätzende Weise abklassifiziert worden von den Professor*innen und auch von den anderen Studierenden teilweise. Deswegen muss ich auch sagen, ich verstehe das zwar, was Sie sagen über die Studierenden, wenn die so kichern und so, ich finde es auch gut, dieser Gedanke dahinter zu sagen, ‚wenn Sie ernst genommen werden wollen, dann benehmen Sie sich auch so‘, aber ich würde mir da gerade von Frauen in dem Kontext gerne auch ein bisschen Empathie und Solidarität wünschen und nicht immer dieses Nitpicking, so diese Frauen finden wir dann doch wieder doof, weil sie dann dieses Detail oder so falsch gemacht haben.

MARCY GOLDBERG: Ja, vielen Dank, also das ist unter anderem das, was ich vorher auch mit diesem ‚Tone Policing‘ gemeint habe. Ich denke, der Kampf besteht unter anderem darin, genauso ernst genommen zu werden in einem rosa-roten Spitzenkleid.

JENNY AMMANN: Ich bin Doktorandin bei Christine. Mir ist gerade noch der Gedanke gekommen, ob das Girlyhafte vielleicht auch noch etwas mit Alter, also wirkliches Alter im Sinn von Jahrgang zu tun hat. Weil, als ich noch jünger war, war ich auch sehr viel mehr von diesem girly beeinflusst, ich war auch ein Bravo-Girl, jetzt nicht mehr, so gar nicht mehr. Vielleicht macht man irgendwann den Schritt – ich bin jetzt auch schon über 30 – und sagt: So, ich stehe jetzt für das ein und kann diese girlyhafte Unsicherheit vielleicht ablegen. Vielleicht ist das auch noch ein Gedanke, den man vielleicht in die Diskussion reinnehmen könnte.

MARCY GOLDBERG: Ja, durchaus.

GESINE KRÜGER: Dankeschön, das passt vielleicht ganz gut, ich wollte auch nochmal was sagen über das Mädchen und Mädchenhafte als Ressource. Wenn ich mich so erinnere an die Bücher, die ich als Kind gelesen habe, als Mädchen, da waren eigentlich die Mädchen die viel interessanteren Figuren, also Alice im Wunderland, dazu hast du, Christine, ja so wundervoll gearbeitet. Aber auch Pippi Langstrumpf und so weiter und so fort. Ich hatte komischerweise als Mädchen das Gefühl, dass die Mädchen viel glamouröser und interessanter und lustiger sind, sogar bei Erich Kästner. Als ich dann Anfang der 80er Jahren studiert habe, waren schon fast die Hälfte Professorinnen in Hannover. Da war unser Girlietum sozusagen wiederum eine Ressource, gegen Autorität zu rebellieren. Was wichtig ist: Wir haben uns selbst ernst genommen als Girls und ich glaube, das ist der Unterschied zu dem, was du meinst Elisabeth, weil man sich irgendwie selbst praktisch auslöschen will durch dieses Kichern, und signalisiert, ich habe eigentlich doch nichts gesagt. Man kann sich aber sozusagen in dem Girlsein selbst ermächtigen, das meine ich mit der Ressource. Und wenn du sagst, ’93 gab es noch keine Frauen, wenn ich das den Studentinnen sage, dann denken sie, ja klar, es ist ja auch 40 Jahre her. So weit ent-

fernt. Es ist interessant, dass wir denken, ‚ja, der Kampf ist noch gar nicht gewonnen‘ und gleichzeitig wird alles schon fluide und sie sehen dabei gar nicht, wie kurz das eigentlich erst her ist. 2003 war es ja auch noch nicht viel besser, als ich ankam: Die erste Äußerung von einem männlichen Kollegen in der Fakultät war, einen Lippenstift in der Fakultät, das habe ich ja noch nie gesehen, anstatt: Was ist Ihr Fach, worüber haben Sie habilitiert, können Sie mir was zu Afrika erzählen? Insofern glaube ich, besteht die Aufgabe darin, dieses Mädchenhafte als eine Ressource zu feiern, und zwar für Jungs und für Mädchen. Das sehe ich heute auch bereits bei den Studierenden, lackierte Fingernägel etwa bei männlichen Studis (oder die ich jedenfalls als männlich lese), und eine neue Lust an Schmuck und Makeup. Ich habe schon das Gefühl, da ist so eine Art entspanntes Girlietum am Werk, aber ja, das ist jetzt vielleicht auch ein sozusagen versöhnlerisches Girlietum.

HELEN AHNER: Ich möchte anschließen an das, was Diana Weis gesagt hat, und eine kleine Erfahrung einbringen, in der es viel um die Verbindung von Geschlecht und Alter geht und vor allem um angenommenes Alter. Ich glaube, ich bin eine Person mit einem mädchenhaften Habitus, obwohl ich über 30 bin. Als ich promovierte, wurden meine männlichen Kollegen selbstverständlich als Doktoranden wahrgenommen und ich häufig genauso selbstverständlich als Studentin. Und jetzt, wo ich in der Postdoc-Phase bin, ist es mir ein paar Mal passiert, dass Menschen mich als wissenschaftliche Hilfskraft angesprochen haben. Woran liegt das jetzt? Ich habe mit vielen Kolleg*innen drüber gesprochen und irgendwie ist es auch klar: es liegt wahrscheinlich daran, dass man nicht so alt aussieht, wie man ist oder dass man nicht dem Bild entspricht, wie Menschen sich vorstellen, dass Leute aussehen, die Postdoc sind. Anscheinend sind sie nicht mädchenhaft? Und dann ist ja die Frage, was bedeutet das für einen selbst? Will man sich ändern? Muss man sich ändern? Oder wer oder was muss sich eigentlich ändern? Wir haben uns in dieser Runde darauf geeinigt, dass sich nicht zwangsläufig die Mädchen* ändern müssen, aber dass es trotzdem eine große Herausforderung ist, mit solchen Kurzschlüssen umzugehen. Man möchte ja trotzdem als Person in diesem Feld irgendwie bestehen. Deswegen finde ich es total wichtig, dass es eigentlich schon auch eine Aufgabe sein kann, zu überlegen, Mädchen*haftigkeit als Ressource zu entwerfen und eben nicht als Handicap. Dieses Kichern und Unsichersein kann auch sowas wie Reflexivität und Selbstpositionierung bedeuten, nämlich nicht immer nur ganz laut, sondern nuancierter zu sein. Ich habe auch eine Schluppenbluse, die mag ich gerne. Eine Bluse mit einer Schleife.

ELISABETH BRONFEN: Ihr dürft sie auch tragen. Ich bin ja gar nicht dagegen. Ihr dürft auch Stirnbänder tragen. Ihr dürft auch Hosen, irgendetwas tragen. Das ist wirklich alles okay.

NICOLA BEHRMANN: Das ist toll, dass wir Anekdoten austauschen, das wollte ich jetzt gar nicht unterbrechen. Anja und ich haben gestern über das Plakat gesprochen und das kommt mir jetzt die ganze Zeit in den Sinn, vielleicht auch, weil wir alle

müde sind und wahnsinnig viel Material gehört haben. Das Plakat hast du gesagt, Anja, kommt dir ein bisschen geisterhaft vor und es ist wirklich ein wunderschönes Plakat, was schwer lesbar ist.

ANJA SCHWANHÄUßER: Man muss wirklich noch dazu sagen kurz, dass es eine Künstlerin gestaltet hat in Kooperation mit einer Schülerin aus Berlin-Kreuzberg.

NICOLA BEHRMANN: Und dieses Plakat hat was Wunderbares und ich merke es auch in der Diskussion. Ich kann auch mich glücklich schätzen, zu der Generation zu gehören, die das Glück hatte, sich auf Frauen verlassen zu können, die sie weitergebracht haben, weil, die gab es da schon und das war mir gar nicht klar, dass das was Besonderes war. Und habe erst spät gemerkt, dass ich mich tatsächlich ausschließlich an Frauen orientiert habe, auch wissenschaftlich. Aber das ist, that happens, das war auch nicht schlecht. Aber diese geisterhafte Dimension dessen, was wir jetzt versuchen zu beschreiben und zu fassen, dass das Mädchen eigentlich nur phantomal irgendwie entsteht, auch irgendwie etwas nervt, wo man wirklich Mühe hat, eine Ressource daraus zu ziehen. Aber das man ja auch irgendwie nicht lassen will, weil man sich da ja auch irgendwie durchsetzen will, auch darauf bestehen will. Ich finde es immer schwieriger „Mädchen“ (als Denkfigur) zu denken. Eigentlich reden wir ja die ganze Zeit darüber, was es heißt als Frau in der Academia zu bestehen und als Frau nicht immer als Mädchen zu gelten. Also wo ist denn dieses Mädchen?

ANJA SCHWANHÄUßER: Oder was heißt es, ein Mädchen sein zu können, vielleicht auch im Sinne von dem, was Christine meinte, im Sinne von ‚man selbst sein‘. Wie können wir eine Figur, die wir zugeschrieben bekommen, auch bewohnen in all ihrer Komplexität und in den Freiheiten, die einem diese auch geben, nicht nur in den Einschränkungen?

ELISABETH BRONFEN: Mir ging es eigentlich vor allem darum zu sagen, dass es mindestens zwei unterschiedliche und potenziell widersprüchliche Positionen sind, die mit dem Begriff Mädchen in der Akademie gemeint sind. Mein anderes Vorbild war übrigens, natürlich, Madonna, die hat das gleiche Alter wie ich. Deshalb habe ich mir immer gesagt: ‚Ich bin jetzt die Madonna in der Universität‘. Und so habe ich mich auch angezogen. Also ihr missversteht, glaube ich, ein bisschen, was ich mit girly meinte, es ist eine Haltung, die mit mehr als nur Kleidern zu tun hat.

ANJA SCHWANHÄUßER: Ich bin beeindruckt. Für diese Aussage hat sich die Veranstaltung schon gelohnt.

ELISABETH BRONFEN: Und meine Antrittsvorlesung war dann mit einem Kenzo Oberteil mit Blumen, das dann nach unten ging und so weiter. Das war meine Maskerade. Also für Mädchen könnte auch ‚brav aussehen‘ die Maskerade sein, mit der man dann etwas bekommt. Das hat auch so ein bisschen was Subversives.

Das ist das eine. Das andere ist aber wirklich die Infantilisierung, beziehungsweise dass einem abgesprochen wird, man ist ein Erwachsener am Tisch.

MARCY GOLDBERG: Wir haben jetzt eben sehr viel über Elemente der Gender Performance geredet. Also Auftritt, Kleidung und so weiter. Ich möchte aber doch, dass wir noch ein bisschen über Forschungsinhalte und die Fallbeispiele dieser Tagung reden: Ich frage mich, wie es ist, über Pferdemädchen ein ethnografisches Projekt zu machen anstelle von, beispielsweise männlichen Motorrad-Gangs oder so. Ich würde gerne von einigen von euch hören, wie die Erfahrungen gewesen sind, auch in der Präsentation der Forschungsthemen. Also Stefan zum Beispiel: Du hast in deiner Präsentation gesagt, dass du eher mehr zu männlichen Skins geforscht hattest und in diesem Fall auch die weibliche Variante unter die Lupe genommen hast. Hast du da auch in der Rezeption andere Erfahrungen gemacht oder das anders wahrgenommen? Hast du dich auch methodologisch in andere Fahrwasser begeben?

STEFAN WELLGRAF: Was häufig passiert, ist, dass die Leute mit ihren Forschungsthemen identifiziert werden: Wenn jemand zu Hooligans forscht, dann denkt man, oh, ist ja bestimmt selber ein kleiner Hooligan. Ich glaube, das hat auch einen Klassismusaspekt. Forschung zu Fußball ‚muss ja nicht besonders intelligent sein‘, man wird dann damit assoziiert. So eine Dynamik gibt es generell bei vielen Leuten, die zur Populärkultur forschen, die in der Universität ja traditionell nicht so ein hohes Ansehen hat. Der latente Klassismus verstärkt sich dann tendenziell noch, wenn man aus Ostdeutschland kommt und so weiter. Das gibt es auf der männlichen Seite, aber passiert auch bei Frauen, die zu vermeintlichen ‚Mädchensachen‘ forschen.

MARCY GOLDBERG: Elisabeth, du hast auch vorhergesagt, dass du, als du in dein Department gekommen bist, die ganzen Leselisten hast revidieren müssen.

ELISABETH BRONFEN: Aber das hat jetzt natürlich nicht so viel mit Mädchen zu tun, muss ich sagen. Aber es ist klar, dass ich einerseits feststellte, dass Anfang der 90er-Jahre in der Anglistik in Zürich keine Theorie gelesen wird. Aber gar keine Theorie. Da war nicht mal die Postmoderne angekommen, der Poststrukturalismus, geschweige denn Gender Studies. Also in den frühen 90er Jahren war da noch nicht so viel Queer Theory. Shakespeare beispielsweise: In den Shakespeare Studies ist wahnsinnig viel Queer Theory schon in den 80er Jahren gemacht worden. Und ‚The Empire Writes Back‘, also Postcolonial-Sachen, das war da alles nicht. Das war mir ganz wichtig durchzusetzen.

Ich will eigentlich immer so ein bisschen quer gegen den Strich denken, also gegen die Norm denken. Das hat ja die Marcia (Chatelain) am Montag auch gesagt, was mich sehr erschüttert hat, dass es heute in den USA noch schwieriger wäre, als sie dieses Ferguson Project machte (ein crowdbasierter Syllabus zu den Themen *Race, African American History, Civil Rights and Policing*), darauf (auf andere Per-

spektiven) zu bestehen. Es ist offensichtlich, dass, wenn man über amerikanische Literatur und Kultur arbeitet, man auch die Frage der African American History irgendwie mit einbringt. Das muss ja gar nicht der Schwerpunkt sein, aber man kann noch eigentlich ohne das gar nicht wirklich arbeiten, wie ich jetzt auch finde. Man kann überhaupt keine Kurse mehr machen, wo nicht irgendwie die Frage von Gender in einer komplexeren Weise mit bedacht wird.

MARCY GOLDBERG: Genau, dann darfst du in Florida nicht unterrichten, denn die haben das jetzt für illegal erklärt. Aber dieses Verbot des Unterrichts der Rassismusgeschichte in den USA wäre ein anderes Thema.

CHRISTINE LÖTSCHER: Wenn man jetzt das Mädchenhafte mit einer Mischung von dem, was Elisabeth und Gesine gesagt haben, definiert als ein Neugierigsein, neue Dinge ausprobieren wollen, auch für sich selbst eine Position finden, sich jetzt nicht in irgendwas Verkrustetes einpassen wollen, betrachtet, dann hat das natürlich schon einen Zusammenhang mit dem Mädchenhaften, das worüber wir jetzt reden. Und ich würde einfach deswegen gerne etwas sagen, weil Kinder- und Jugendliteraturforschung wahrscheinlich der Bereich ist, der in Academia am wenigsten kulturelles Kapital hat. Das ist auf der einen Seite manchmal mühsam, wenn man dann auch so behandelt wird. Auf der anderen Seite gibt es einem auch wahnsinnig viel Narrenfreiheit. Und ich denke, das habe ich von Ingrid Tomkowiak gelernt, dass Kinder- und Jugendmedien wirklich auch Orte sind, wo Kultur verhandelt wird und Kulturtheorie entsteht. Und ich glaube, viele Studierende interessieren sich dafür und das ist mir eigentlich wichtiger, als was irgendwelche Dekane dazu sagen.

MARCY GOLDBERG: Wir kommen langsam zum Schluss, aber ich würde gerne noch ein paar Inputs aus der Gruppe sammeln. Gibt es vielleicht Wünsche, wie es weitergehen sollte mit diesem Thema „Mädchenhafte Academia“?

SPEAKER: Danke. Für mich war es total interessant. Ich bin auch Studierende und mich beschäftigt die Frage, wie zu Mädchen oder mit Mädchen geforscht werden kann, ohne eben diese geschlechtlichen Binaritäten zu wiederholen und ohne das als Forscherin noch mal zusätzlich ins Feld zu bringen. Und das fand ich total interessant und das würde ich gerne vielleicht noch mehr hören, also eben vielleicht von Anja Schwanhäußer auch.

ANJA SCHWANHÄUßER: Na ja, erstmal ist es halt eine Realität, mit denen sich die Forschungssubjekte auch auseinandersetzen müssen: gegendert zu werden und dieser binären Ordnung unterworfen zu sein. Und ich denke, der erste Auftrag ist, das aufzuzeigen. Das heißt, die Repressivität von kulturellen Figuren zu analysieren. In meinem Vortrag habe ich ja dargestellt, dass Mädchenfiguren disziplinierend wirken. Bei Mädchen ist es zudem nicht nur die Binarität, sondern auch die Jugendlichkeit, die abgewertet wird. Aber dann eben auch, also ich hatte so

ein bisschen die Hoffnung, dass das bei der Diskussion herauskommt, dass Mädchenfiguren auch emanzipatorisch sein können und Möglichkeitsräume eröffnen, die über Stereotypisierungen hinaus gehen und Grenzen überschreiten, anstatt sie zu untermauern. Ein Mädchen sein kann auch heißen, queer zu sein, auch wenn das erst einmal widersprüchlich klingt. Wir haben oft Scheuklappen als Feldforscher*innen. Wir sehen nicht, dass mädchenhafte Stilisierungen auch etwas Befreiendes haben. Es geht gerade nicht darum, angepasst zu sein und wenn man da zu sehr mit so einer Stereotypenbrille ran geht, dann läuft man Gefahr, das auch zu übersehen, also einfach sich so auf die Logik des Felds einzulassen und da genau zu gucken.

MARCY GOLDBERG: Ja ich bin auch sehr dafür. Wenn ich am Schluss doch ein bisschen aus meiner Perspektive etwas nochmal sagen darf: Das Öffnen dieser Begriffe finde ich auch sehr „gäbig“, wie man hier in Zürich sagt. Was bedeutet überhaupt Mädchenhaftigkeit, was bedeutet es, ein Mädchen zu sein? Ich fand es auch sehr spannend, was Melinda Nadj Abonji bei ihrer Lesung gesagt hat, dass ihr schon das Wort Mädchen, also mit dem Neutrum, *das* Mädchen, sehr unappetitlich vorgekommen ist, als sie die deutsche Sprache in der Kindheit entdecken musste. Ich denke, das sind alles Sachen, die wir auch neu verhandeln und für uns in einem produktiveren Sinn auch neu definieren können. Vielen Dank für alle Beiträge, die in die Richtung zielen.

Not a girl?

Mädchen*fantasien und ihr transformatives Potenzial

Helen Ahner

„I'm not a girl, not yet a woman“, sang Britney Spears 2002 und lieferte die Story zur Pop-Ballade mit dem Kinofilm *Crossroads* (in Deutschland: *Not a Girl*) gleich mit: Der Film folgt drei jungen Frauen – unter ihnen die von Britney Spears verkörperte Streberin Lucy –, die sich nach ihrem Schulabschluss gemeinsam auf den Weg machen, um ihren Träumen nachzujagen, ihre Freundinnenschaft zu erneuern und sich selbst zu finden. Britneys gesangliche Selbstverortung in der Liminalität zwischen Kindheit und Erwachsenenalter fungiert im Film als emanzipatorischer Akt, als Beharren auf der eigenen Selbstbestimmtheit und als Absage an das für sie mit Unmündigkeit verbundene Mädchensein. Die Mischung aus Roadmovie, Singspiel und Coming-of-Age-Drama spielte das fünffache der Produktionskosten ein und füllte die Kinosäle rund um den Globus mit Teenagern. Die meisten von ihnen identifizierten sich wohl als Mädchen*, grölten den Hit danach wochenlang in ihre Kinderzimmer Spiegel und ließen sich von der dazugehörenden Geschichte über Autarkie und (heteronormative) Romantik die Fantasie beflügeln (ich selbst, damals 11 Jahre alt, war auch dabei). Der Film lässt sich guten Gewissens als Mädchen*fantasie bezeichnen. Die Kritik verriss ihn als überzuckert und langweilig, Britney in der Hauptrolle als zu glatt und brav, das Gesamtprojekt als zu deutlich von Profitgier durchdrungen und einzig zur Vermarktung des Produktes Britney Spears erdacht. Solch harsche Kritiken sind nicht weiter überraschend. Unabhängig davon, ob sie der Film verdient hat oder nicht (wer würde das schon bewerten wollen), sind sie repräsentativ für gängige Umgangsweisen mit Mädchen*kultur und deren Konstruktionen als nicht ernst zu nehmen, trivial, lediglich von kapitalistischen Interessen getragen und ästhetisch wie moralisch minderwertig.¹ Ob die Abwertung, die bestimmten popkulturellen Formen des Mädchen*haften entgegenschlug und bis heute entgegenschlägt dazu beitrug, dass Britney auf dem Höhepunkt ihrer Karriere eine vehemente Absage ans Mädchensein vertonte? Warum investierte Britney in diesem Moment so viel Energie in die Verbreitung der Botschaft, kein Mädchen mehr zu sein? Diese Frage stellt sich umso drängender vor dem Hintergrund, dass sie für viele lange als das Mädchen – oder besser als das Girlie – schlechthin galt: Sie verkörpert einen bestimmten popkulturellen Stil des Mädchen*haften wie keine Zweite: Man könnte diesen Stil, der vor allem in

1 Colling 2017; Kearney 2009, 18; Walkerdine 1998.

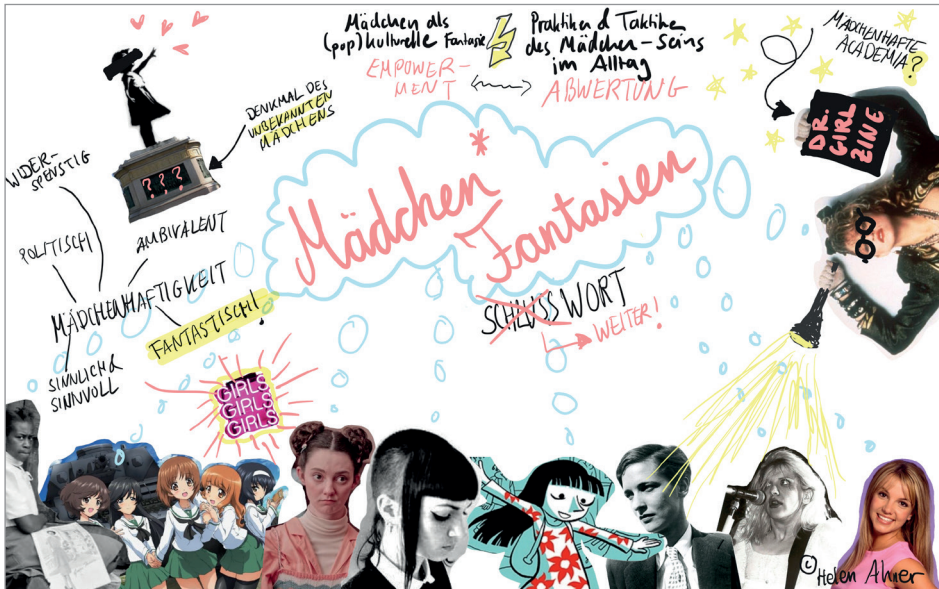


Abb. 1: Collage „Mädchen*fantasien“

den frühen 2000er Jahren höchst beliebt war, vielleicht als Girl-Power auf den Punkt bringen,² allerdings würden damit verschiedene Ausprägungen, Ideen und Ästhetiken über einen Kamm geschert, die doch separate Aufmerksamkeit verlangen. Den Fans waren die Verrisse jedenfalls egal: Crossroads wurde sowohl für die *MTV Movie Awards* als auch für den *Teen Choice Award* nominiert, räumte dann aber vor allem beim Antipreis *Goldene Himbeere* ab. Damit ist der Film ein Paradebeispiel für die Ambivalenzen und Spannungen, die sich um das (Nicht-mehr-ganz-)Mädchen*-Sein und seine Bearbeitung in der Popkultur entfalten und die die kulturwissenschaftlichen Erkundungen von Mädchen*fantasien aller Art, die in diesem Band versammelt sind, durchziehen. Wer Mädchen*, ihre Fantasien und (popkulturelle) Repräsentationen des Mädchen*haften besser versteht, wie es das Ziel dieser Aufsatzsammlung ist, kann vielleicht auch begreifen, warum dem Mädchen*sein zu manchen Zeitpunkten und in manchen Kontexten eine harsche Absage erteilt wurde und wird. Welcher Ruf haftet dem Mädchen*haften in welcher Situation und unter welchen Umständen an? Wie wird es bewertet? Welche Anziehungs- und Abstoßungskraft geht von ihm aus? Gerade der Blick auf die Absagen ans Mädchen*hafte und die Grenzziehungen zum Mädchen*haften offenbart viel darüber, was es mit Mädchen*fantasien³ auf sich hat.

2 Siehe dazu Genz/Benjamin 2018, insbesondere Kapitel 4.

3 Mit Mädchen*fantasien ist dabei beides angesprochen: die Fantasien, die Mädchen* haben, und die Fantasien, zu deren Gegenstand sie werden – beide sind nur schwer auseinanderzuhalten und beeinflussen sich gegenseitig. Auch popkulturelle Repräsentationen des Mädchen*haften können beides zugleich sein: Objekte von Mädchen*, die darüber fantasieren, und Objektivierungen des Mädchen*haften.

Mädchen* erforschen

Als Ikone der *girliness* trat Britney Spears im Laufe der Konferenz, aus der dieser Aufsatzband hervorging, immer wieder in Erscheinung. Sie blieb nicht alleine. In den Beiträgen tummelte sich eine Vielzahl an Menschen und Figuren, die auf die große Spannweite der Kategorie ‚Mädchen‘ hindeutet und vor Augen führt, wie unterschiedlich Mädchen*sein verkörpert, verstanden und verbildlicht werden kann. Einige dieser Mädchen* sind auf beiliegender Abbildung zu sehen, die, sich eines mädchen*haften Stils der Wissensorganisation – der Collage – bedienend, mein Resümee der Konferenz illustriert: spielerische Gedankenanstöße über Mädchen*fantasien und ihre (kulturwissenschaftliche) Erforschung. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit und nicht als Schlusswort gedacht, wünsche ich mir, dass diese Überlegungen als Einladung zum Weiterdenken und Weiterforschen, Ergänzen und Kritisieren verstanden werden – ganz im Sinne einer Collage, die ja auch erweitert, überklebt, auseinandergeschnitten und neu zusammengefügt werden kann.

Die Sondierung des Standes der Mädchen*forschung im Fach Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie/Empirische Kulturwissenschaft in der Einleitung zu diesem Band zeigt, dass es gerade im aktuellen, deutschsprachigen Fachkontext viele Desiderate zu bearbeiten gilt, und die hier versammelten Beiträge führen vor Augen, welche Potenziale Beschäftigungen mit Mädchen* und ihren Fantasien bergen. Auch wenn seit den 1990er Jahren die Mädchen*forschung international und interdisziplinär Fuß gefasst hat,⁴ sind Mädchen* und ihre Fantasien lange nicht ausgeforscht. Die Defizite, die die britische Kulturwissenschaftlerin Angela McRobbie der sozialwissenschaftlichen Jugendforschung (oder treffender: Jungenforschung) in den 1980er Jahren diagnostizierte, sind größtenteils immer noch wirksam. Obwohl die von der Wegbereiterin der Mädchen*forschung formulierten Fragen zur Leerstelle ‚Mädchen‘ in der Beschäftigung mit Jugendkulturen mittlerweile in unterschiedlichen Disziplinen erörtert und beforscht worden sind, bleiben sie aktuell. Sie regen dazu an, über Verschränkungen von Alter, Geschlecht, Subjektivierungsweisen und die ihnen zugrundeliegenden Träume und Imaginationen eines historischen Moments nachzudenken: „Was ist [...] an Frauen- und Mädchenfreizeit spezifisch? Welche Rolle spielen Hedonismus, Fluchtphantasien und erträumte Lösungen in ihrem Leben? Was für einen Zugang haben Frauen überhaupt zu diesen Bereichen und Symbolen?“⁵ Die hier gesammelten Beiträge machen deutlich, wie unterschiedlich die Antworten auf diese Fragen ausfallen können, je nachdem, welchen Mädchen*fantasien sich die wissenschaftliche Aufmerksamkeit zuwendet: Der Blick in die *Bravo Girl!* verweist auf Träume, Subjektivierungsweisen, Möglichkeiten und Praktiken des Mädchen*seins, die sich in vielem von denen der Riot Grrrls unterscheiden, sich aber auch überschneiden können; Niedlichkeit als eine (mögliche, aber nicht zwingende) Facette des Mädchen*haften kollidiert mit dem Bild, dass die Tomboys, Wildfänge und Garçon-

4 Kearney 2009; Helgren/Vasconcellos 2010.

5 McRobbie 1982, 206.

nes der Weimarer Republik von sich zeichneten; für geflohene junge Frauen auf Malta birgt die Kategorisierung und Selbstdarstellung als ‚Mädchen‘ andere Implikationen als für die Reiterinnen auf einem Pferdehof in Brandenburg; Skingirls, junge Frauen in rechten Szenen, gestalten ihre Mädchen*haftigkeit anders, als Momfluencerinnen auf Instagram. Trotzdem sind all diese unterschiedlichen Existenzen mit dem Mädchen*sein verbandelt, setzen sich in Bezug dazu oder lassen sich (gewollt oder ungewollt) in Bezug dazu setzen. Der Blick auf diese Bandbreite des Mädchen*haften und die dabei zwangsläufig aufkommende Frage danach, was ein Mädchen* ist, führt schnell zurück zu Britneys Ballade, oder präziser gesagt zur Frage, was ein Mädchen* eben *nicht* ist: Erwachsen, eine Frau, ein Junge.⁶ Diese Abgrenzungsversuche funktionieren allerdings nur auf den ersten, flüchtigen Blick: Es gibt genug Frauen, die zu bestimmten Zeitpunkten, in bestimmten Kontexten oder Konstellationen zu Mädchen* werden, sowie queere Mädchen*, die die bloße Existenz dieser Kategorie an sich herausfordern und ihre Unzulänglichkeit vor Augen führen.

Mädchen*sein verstehen

Was also bedeutet es, ein Mädchen* zu sein, jenseits dieser negativen Bestimmungen? Die Gender-Forscherin Monica Swindle schlägt vor, das Mädchen*hafte als Gefühl oder Affekt aufzufassen und dadurch dem inhärent liminalen, fließenden, relationalen Charakter des Mädchen*haften gerecht zu werden. Mädchen* hingegen als diskursives, klar abgegrenztes Phänomen zu verstehen, würde der Erfahrungsdimension, der „liminal experience of being/stopped being/partly being a girl“, nicht gerecht werden, die das Mädchen*sein aber maßgeblich präge.⁷ Swindle betont, dass ein umfassendes Verständnis von Mädchen* voraussetzt, ihre Gefühle, Verkörperungen, Erfahrungen, Träume und Fantasien ernst zu nehmen und ihre Praktiken in den Fokus der Forschung zu stellen. Was es bedeutet, ein Mädchen* zu sein, kristallisiert sich in ihren Augen in diesem liminalen Erfahrungsraum, gewissermaßen an den Grenzen des Mädchen*haften, heraus. Und doch ist Mädchen* nicht nur eine bestimmte Art des Erfahrung-Machens, sondern gleichzeitig ein kontingentes, kulturelles und historisches Konstrukt und ein Produkt von letztlich klar benennbaren Diskursen und Praktiken.⁸ Damit ist ein zentrales Spannungsverhältnis der Tagung und von Mädchen*kultur angesprochen, dass schon in der Vieldeutigkeit des Titels *Mädchen*fantasien* anklingt: Mädchen* können als Produkte von Fantasien, von Wissensordnungen, Sprechweisen und (medialen) Repräsentationen verstanden werden, aber das Mädchen*sein ist gleichzeitig selbst produktive Praxis und Erfahrungsraum. Mädchen* sind Produkte unter anderem von Popkultur, aber sie sind auch Produzent*innen von Kultur und sie fügen sich (auch in Auseinandersetzung mit diesen Produkten) als erfahrende, fühlende, situierte Subjekte zusammen.

6 Swindle 2011.

7 Ebd.

8 Helgren/Vasconcellos 2010, 3.

Beide Mädchen*dimensionen – Fantasie sein und Fantasie haben – tauchen in den verschiedenen Beiträgen in unterschiedlicher Betonung auf. Mal geht es mehr um die Mädchen*figuren, die den (popkulturellen) Fantasien entspringen, mal mehr um Mädchen*, die sich als solche erst positionieren (müssen), sich so einen Weltzugang schaffen und selbst Praktiken (bspw. des Fantasierens) des Mädchen*seins aushandeln. Eine weitere Spannung, die dem Mädchen*haften innewohnt, wird in der Collage zugespitzt als „Abwertung vs. Empowerment“ formuliert. Damit sind zwei Potenziale beziehungsweise Gefahren angesprochen, die die Anrufung als Mädchen* und die Gestaltung einer mädchen*haften Subjektivität bergen. In feministischen Diskussionen ruft dieses Spannungsverhältnis immer wieder Konflikte hervor (vor allem zwischen Feminist*innen der sogenannten zweiten und dritten Welle). Diese unterschiedlichen feministischen Lesarten des Mädchen*haften kamen auch im Verlauf der Tagung zur Sprache: Einerseits kann die Unterwerfung unter mädchenhafte Stereotype entmündigen und einschränken, auf der anderen Seite kann die Reklamation der Subjektposition Mädchen* und ihre ästhetische, vergnügliche, selbstbestimmte Ausgestaltung ermächtigen und als kämpferische Positionierung fungieren.⁹ Die Pole der hier umrissenen Spannungsverhältnisse, die Mädchen*figuren der Popkultur und die mädchen*haften Subjektivierungen, sind einander eingeschrieben, können nicht getrennt voneinander existieren und bringen sich gegenseitig hervor. Für diese Wechselwirkungen nimmt die Mädchen*fantasie als Ergebnis und Ausgangspunkt der Aushandlungspraktiken um das Mädchen*hafte eine zentrale Stellung ein: „If we want to understand the productions of girls as subjects and the production of alternatives for girls, we must take account of desire and fantasy.“¹⁰

Mädchen* und ihre Fantasien situieren

Fantasien verstanden als Praktiken des Imaginierens und des Selbstentwerfens eröffnen Gestaltungsräume und bringen wirkmächtige Gestalten hervor. Manche davon sind ikonisch geworden und fester Bestandteil des ästhetischen Repertoires der Alltagskultur – darunter fällt zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine Mädchendarstellung des mysteriösen, britischen Streetart-Künstlers Banksy: Das Wandbild *Girl with Balloon* tauchte erstmals 2002 in London auf und zierte später weitere Winkel und Mauern der Welt, häufig in politischer Absicht. Das Mädchen, das im originalen Stencil-Wandbild nach einem roten Herzballon greift, hat es jedenfalls nicht nur in viele WG-Küchen, auf Jutetaschen, Atemschutzmasken und nicht zuletzt als Tattoo auf den Unterarm von Justin Bieber (seines Zeichens Popstar und in mancherlei Hinsicht wohl ‚Mädchen*schwarm‘) geschafft, sondern ist auch in der Collage vertreten, die diesen Text begleitet.¹¹ Integriert in das *Denkmal des unbekanntes Mädchens**, auf

9 Siehe dazu Genz/Brabon 2018, 120 ff.

10 Walkerdine 1984, 182.

11 Hier folgt ein spekulativer Seitengedanke, den ich mir angesichts des im Vorfeld diskutierten nicht verkneifen mag: Ob das Mädchen mit dem roten Ballon ohne die masku-

einen klassizistischen Sockel gestellt und durch einen schwarzen Balken über den Augen als anonym gekennzeichnet, symbolisiert es all jene Mädchen*, die in der Mädchen*forschung unterrepräsentiert sind, und all diejenigen, die im Verlauf der Tagung unsichtbar blieben. Die hier gesammelten Beiträge verdeutlichen, dass Mädchen*fantasien sich rund um den Globus erstrecken, regionale Differenzen aufweisen und in verschiedenen Formen und auf unterschiedliche Weise wirksam werden.¹² Aber die Mädchen* des globalen Südens, BIPoC-Mädchen*, arme Mädchen*, ungebildete Mädchen* – Mädchen* in verschiedenen historischen und gesellschaftlichen Konstellationen, welche ihre Sichtbarkeit einschränken und sie nicht nur aufgrund der Kombination ihres Alters und Geschlechts (auf die das Mädchen*sein zunächst rekurriert¹³), sondern zusätzlich aufgrund anderer Aspekte ihrer gesellschaftlichen Situation benachteiligen. Trotz einer Zusammenstellung, die der Vielseitigkeit des Mädchen*haften Raum gibt und einer andauernden Reflexion über die eigenen toten Winkel, sind auch die hier gesammelten Beiträge nicht ganz vor diesen Strukturen der (Un-)Sichtbarkeit gefeit. Schon alleine aufgrund des begrenzten Platzes im Tagungsprogramm konnte und kann nicht allen globalen Mädchen*figuren gleich viel Aufmerksamkeit entgegengebracht werden. Das mag – wie in Marcia Chatelains Keynote dargestellt – auch mit der generellen Herausforderung zusammenhängen, Mädchen*, ihre Stimmen und Perspektiven in den Archiven zu finden – eine Unsichtbarkeit, die Mädchen*, die zum Beispiel aufgrund ihrer Hautfarbe Mehrfachbenachteiligungen erfahren, auch mehrfach betrifft.¹⁴ Diese Schwierigkeit, den Mädchen* und ihren Perspektiven Geltung zu verschaffen, gepaart mit der Einsicht, dass das Mädchen*sein selbst höchst divers, flüchtig und an andere Faktoren sozialer Existenz gekoppelt ist, führt (mich) zur Einsicht, dass Forschung über Mädchen* und ihre Fantasien die spezifischen Bedingungen ihrer Wissensproduktion offenlegen und einbeziehen muss: Die Forschung muss ihre Gegenstände situieren und sich selbst in Bezug dazu positionieren, um aussagekräftig zu bleiben.¹⁵ Diese Feststellung ist vielleicht wenig originell, aber deshalb nicht weniger zutreffend: „There are many ways to be a girl, and these forms depend on not only the material bodies performing girlhood, but also the specific social and historical contexts in which those bodies are located.“¹⁶ Die Mädchen*, die in Forschungen involviert sind, in ihren historischen und sozialen Kontexten zu verorten und sie als situative, nicht generelle Mädchen* zu verstehen, hilft dabei, die Fluidität und Liminalität des Mädchen*seins beim Forschen mitzudenken.

lin-subkulturelle *street credibility* ihres meist männlich gelesenen Schöpfers wohl auch so hohe Auktionspreise bei Sotheby's erzielen würde, oder, stammte sie aus der Hand eines Mädchens* (manche vermuten sogar, es handelt sich bei Banksy um eine Frau), als sentimentaler Kitsch abgetan worden wäre?

12 Siehe dazu auch Helgren/Vasconcellos 2010.

13 Kearney 2009, 5.

14 Siehe dazu auch Helgren/Vasconcellos 2010, 3.

15 Siehe dazu Haraway 1995.

16 Kearney 2009, 19.

Mädchen*haft forschen – den *Girl* Gaze* kultivieren

Überhaupt: Wie sind Mädchen* in Forschung involviert? Sie sind Objekte von Untersuchungen, aber kann akademische Wissensproduktion selbst auch ein mädchen*haftes Unterfangen sein? Wie viel Raum gibt es für mädchen*hafte Stile des Wissens und der Wissenschaft und was macht eine mädchen*hafte Wissenschaft eigentlich aus? – Es ist in der Forderung nach Situierung bereits angeklungen: Obwohl spätestens seit der Aufklärung mit viel Aufwand und Mühe am Mythos einer objektiven, neutralen und rationalen Wissenschaft gearbeitet wurde und wird,¹⁷ ist akademische Wissensproduktion nicht frei von Standpunkten und Situierungen – sie entsteht an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit, unter spezifischen Bedingungen und folgt dabei Idealen, die sich auch auf den Stil, die Art und Weise des Tuns, Fühlens, Wahrnehmens und Präsentierens von Wissen auswirken. Die Literaturwissenschaftlerin Rita Felski beschreibt den populären und für viele einzig legitimen Stil der Wissenschaft, den sie beobachtet, als Modus der Kritik: (Literatur-)Wissenschaft sei geprägt von dem Willen, eine verborgene Agenda offenzulegen und sich Forschungsobjekten mit großem Misstrauen anzunähern, sie kritisch zu hinterfragen.¹⁸ Diese Art der Wissensproduktion habe ihre Berechtigung, sie sei aber nicht die einzige wahre, seriöse Möglichkeit, Wissen zu produzieren und auch nicht reine Methode, sondern mit einer spezifischen Gefühlslage und Stimmung verbunden.¹⁹ Was Felski vorschlägt, nämlich neben (und nicht anstatt!) dem Modus der Kritik auch noch andere, beispielsweise affirmative Modi der Wissensproduktion zuzulassen, ist in unserem Fach – der Empirischen Kulturwissenschaft, Europäischen Ethnologie oder Kulturanthropologie – längst zum identitätsstiftenden Forschungsparadigma geworden: Der Wille, den Eigendeutungen und Erfahrungen der Beforschten Geltung zu verschaffen und sich nicht zu Handlanger*innen bürgerlich-elitärer Kulturkritik zu machen, prägt ethnografisches Forschen maßgeblich. So entfaltete sich Ethnografie zwar als Kritik, aber die Stoßrichtung dieser Kritik wendet sich nicht gegen die Erforschten, sondern zielt auf die zugrundeliegenden Herstellungs- und Ordnungsprozesse.²⁰

Der Modus der Kritik und die Stimmung des Misstrauens sind, wie die gesamte akademische Landschaft, Produkte eines Wissenschaftssystems, das sich lange vor allem der Kultivierung eines männlichen, *weißen*, eurozentrischen Blickes, der scheinbar „aus dem Nichts“ komme, gewidmet hat.²¹ Folglich ist der Modus der Kritik, so könnte man Felski ergänzen, ein patriarchaler, wissenschaftlicher Habitus – und damit alles andere als mädchen*haft und auch alles andere als im Sinne einer „Ethnografie als Kritik“, wie Stefan Wellgraf sie skizziert.²² Obwohl der Modus der Kritik einem patriarchalen Wissenschaftssystem entspringt, kann er dieses dennoch als ethnografi-

17 Daston 2001.

18 Felski 2015.

19 Felski 2015, 18 ff.

20 Siehe Wellgraf 2020.

21 Haraway 1995.

22 Siehe Wellgraf 2020.

sche Kritik verunsichern oder zum Werkzeug feministischer Kritik werden – das zeigt sich auch an Beispielen aus der Mädchen*forschung: Viele Mädchen*forschungen, die popkulturelle Mädchen*fantasien vor allem für die Perpetuierung eines problematischen, klischeehaften Geschlechterbilds kritisieren, bedienen sich des kritischen Modus' und leisten damit einen wichtigen Beitrag, zum Beispiel zur Entwicklung feministischer Kinder- und Jugendmedien. Ihre Kritik bezieht sich häufig auf den *male gaze*, der die Medienproduktion präg(t)e und Fantasien über Mädchen und Frauen ausschließlich als Objekte von und für Männer produziere. Die Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey hat das Konzept des *male gaze* in den 1970er Jahren ausbuchstabiert und sich dabei ebenfalls ganz dem kritischen Modus verpflichtet, allerdings aus feministischer Perspektive „The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly“²³ – weibliche Figuren sind ihrer Argumentation nach in klassischen Filmen Produkte und Objekte eines patriarchalen, männlichen Blicks. Der aus patriarchalen Wissen(schaft)ssystemen hervorgegangene Modus der Kritik zeigt sich bei Mulvey und an vielen anderen Stellen als für die Mädchen*forschung (und nicht nur für sie) durchaus produktiv, ist ein mädchen*hafter Wissenschaftsstil also womöglich gar nicht nötig?

Die Idee eines *male gaze* lässt sich nicht nur für die Analyse von Filmen und anderen popkulturellen Erzeugnisse nutzen, sondern kann auch auf die Situation der akademischen Wissenserzeugung angewandt werden: Hier gilt der männliche (*weiße*, bürgerliche, ‚westliche‘) Standpunkt immer noch als Norm und als legitime, neutrale Sprechposition. Abweichende Positionen müssen sich häufig rechtfertigen und haben es in den Strukturen und Institutionen der Wissenschaft schwerer – unter anderem deshalb, weil es ihnen manchmal Schwierigkeiten bereitet, den Stil der Wissenschaft mit dem Stil, den sie beispielsweise aufgrund ihres Alters, ihrer sozialen Herkunft oder ihres Geschlechts bewohnen, in Einklang zu bringen.²⁴

Basierend auf dieser Feststellung diskutierten Wissenschaftlerinnen auf der Tagung im Rahmen einer Gesprächsrunde den Platz von mädchen*haften Stilen in akademischen Räumen. Sie stellten fest, dass ein männlich konnotierter Wissenschaftshabitus dominiert, der zur Abwertung von allzu mädchen*haften Praktiken, beispielsweise der Selbstpräsentation, Selbstgestaltung oder Beziehungspflege, führen kann. Die Heavy-Metal-Plattensammlung taugt zum Gegenstand akademischen Small Talks, während das kulturelle Kapital der Britney-Spears-Diskografie fraglich bleibt; eine harsch urteilende Kritik an den herrschenden Umständen erhält oft mehr Wertschätzung als eine einfühlsame Beschreibung komplexer Lebenswelten. Auf diese Befunde folgte der Vorschlag, die Utopie einer mädchen*haften Academia als Gegenposition zu dieser von patriarchalen Strukturen und Ideen geprägten Wissenschaftsform zu kultivieren – eine Taktik, die vielleicht als *girl* gaze* bezeichnet werden könnte, Ähnlichkeiten zu feministischen und ethnografischen Aneignungen des Mo-

23 Mulvey 1989, 19.

24 Siehe dazu z. B. Şahin 2019.

aus der Kritik aufweist und als Utopie zunächst eine Fantasie darstellt, die aber nicht ohne Wirkung bleiben muss.

Der *female gaze*, ein etabliertes feministisches Konzept, stellt das Gegenstück zum *male gaze* dar, bringt FLINTA* und ihre Perspektiven zum Schein und nimmt sie als handlungsfähige Subjekte ernst. Der *girl* gaze* ähnelt dem *female gaze*, er stattet ihn aber zusätzliche mit einer Liminalität und Transgressivität aus, die dem Mädchen*sein besonders eigen ist: Der *girl* gaze* als Wissenschaftsstil nimmt Mädchen* und ihre Perspektiven in den Blick, ohne sie total zu setzen und sucht dabei die Konstruktionen des Mädchen*haften gleichermaßen ernst zu nehmen und aufzulösen. Die Position des Mädchens* wird vom *girl* gaze* als kontingent und per se als im Wandel befindlich entworfen, als Zwischenposition, für die andere Regeln gelten und von der aus gesprochen andere Aussagen gemacht werden können. Die eigene Betrachter*innenposition wird dabei ebenfalls wahrgenommen und in ihrer Bezüglichkeit zum Betrachteten reflektiert. Daraus kann eine Verunsicherung resultieren – Verunsicherung bereits etablierter Wissensbestände, aber auch der eigenen Absolutheiten. Deshalb sind vor allem ethnografisch geschulte Disziplinen, wie die EKW/EE/KA, perfekte Orte, um den *girl* gaze* zu etablieren und weiterzuentwickeln.

Auf der Collage verkörpert Madonna den akademischen *girl* gaze*. Sie trägt eine Brille (weil alle Forscher*innen Brille tragen). Womöglich trägt sie diese Brille aber auch ironisch, als Referenz an einen klassischen wissenschaftlichen Habitus, den sie kennt, analysiert und zu dem sie sich in Bezug setzt. Madonna beleuchtet mit einer Taschenlampe – ihrem Forschungsinstrument – die Mädchen*, in deren Reihe sie sich ebenfalls nahtlos einfügen würde. Sie forscht von einer klar bestimmbar Position und auf Augenhöhe über und mit Mädchen*, die sie als ihresgleichen anerkennt und für deren Erfahrungen, Selbstdeutungen und Erzählungen sie ein ehrliches Interesse hegt. Außerdem beleuchtet sie mit ihrer Taschenlampe auch jene Mädchen*existenzen, die, wie oben ausgeführt, besonders selten zur Geltung kommen. Ihre Ergebnisse publiziert sie im „Dr. Girl Zine“, einem selbst gestalteten Zine, das auch diejenigen lesen, über die dort geschrieben wird. Vielleicht erscheinen darin manchmal Collagen, in jedem Fall aber Beiträge, deren Form und Inhalt mit Bedacht kuratiert wurden, um innerhalb und außerhalb der Wissenschaft rezipiert und verstanden zu werden. – Wenn Kritik der klassische akademische Stil ist, welchen Wissens- und Wissenschaftsstil bietet dann eine mädchen*hafte Academia? Vielleicht den, einer produktiven Verunsicherung, der aus der liminalen Verfassung des Mädchen*haften resultiert?

A *girl*!* – das Mädchen*hafte als Erfahrung der Liminalität und Transformation

Jene Verunsicherung ist es jedenfalls, in der Britney Spears mit ihrer Ode an die Liminalität schwelgt. Sie stellt gleichzeitig eine Versicherung dar: die Sicherheit, dass das (Nicht-mehr-ganz-)Mädchen* sich selbst zu helfen weiß und nicht aus seiner li-

minalen Position gerettet werden will: „But if you look at me closely – you will see it in my eyes – this girl will always find – her way“, schmettert sie in der Bridge (und erlaubt sich, sich selbst doch wieder als Mädchen* zu positionieren – oops, she did it again). Affirmativ gelesen beinhaltet das Mädchen* als liminales Subjektivierungsangebot, das sich vor allem durch Wandel und Varianz auszeichnet, immer auch ein Umgehen mit dem Nichtmädchen*sein und, damit verbunden, das Versprechen, sich nicht festschreiben lassen zu müssen, sondern eigene Wege und Entwicklungen von der Mädchen*position aus zu beschreiten. Die Narrationen, Ästhetiken, Stile, Fantasien und Träume des Mädchen*haften dienen als Baustoff, als Rohmaterial, eine Subjektposition auszugestalten und Erfahrungen zu machen, sowie sie mit Bedeutung zu versehen – sie bergen aber gleichzeitig das Potenzial, diese Subjektposition zu verflüssigen und ihre Grenzen zu überschreiten. Vertreter*innen des Vietnamfachs (KA/EE/EKW) können sich dem Mädchen*sein vor allem in seiner Erfahrungsdimension nähern und damit die Diskussionen um Mädchen*fantasien weiter bereichern:

To see girlhood as simply signifying girlhood – without exploring what it feels like to paste a picture of your crush on the wall, decorate it with hearts and glitter, and sigh when you walk past it or to sit on the floor with your girlfriend and imagine whole elaborate backstories for Barbie, or want to do these things and not be able because you are a boy, your crush is a girl, or your family can't afford Barbies or to return to these activities as an adult – is to miss important aspects of these issues.²⁵

Hierzu sind ethnografische Kompetenzen gefragt, die den Blick auch auf Sinnlichkeit, Ästhetik, Gefühle, Körper und Wahrnehmungen richten und vergnügliche Momente ernst nehmen. Die Beiträge zu Mädchen*fantasien, die hier nachzulesen sind, zeigen, welches Panorama sich so eröffnen kann.

Und dann? Was passiert nach dem Mädchen*sein? – Klassische biografische Imaginationen setzten das Frau-geworden-Sein an den Endpunkt der Mädchen*zeit. Sie haben die Rechnung aber ohne das transgressive Moment des Mädchen*haften gemacht, das sich in seiner inhärent liminalen, transformativen und transgressiven Natur wenig um Grenzziehungen schert. Wer einmal Mädchen* war, kann immer wieder an diese Erfahrung anschließen und sich auf sie beziehen. Manchmal genügt dafür die Melodie eines Britney Spears Songs ...

25 Swindle 2011.

Literatur

- Ahner, Helen: Mädchen*fantasien [Collage]. 2022.
- Colling, Samantha: *The Aesthetic Pleasure of Girl Teen Film*. London 2017. <https://doi.org/10.5040/9781501318528>
- Daston, Lorraine: *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*. Frankfurt am Main 2001.
- Felski, Rita: *The Limits of Critique*. Chicago/London 2015. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226294179.001.0001>
- Genz, Stéphanie/Brabon, Benjamin: *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*. 2nd edition. Edinburgh 2018. <https://doi.org/10.1515/9781474411240>
- Haraway, Donna: *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*. In: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main/New York 1995, S. 73–97.
- Helgren, Jennifer/Vasconcellos, Colleen A.: *Introduction*. In: dies. (Hg.): *Girlhood. A Global History*. New Brunswick/New Jersey/London 2010, S. 1–13. <https://doi.org/10.36019/9780813549460-003>
- Kearney, Mary Celeste: *Coalescing: The Development of Girls' Studies*. In: *NWSA Journal* 21, 2009/1, S. 1–28. <https://doi.org/10.1353/ff.2009.a263654>
- McRobbie, Angela: *Abrechnung mit dem Mythos der Subkultur. Eine feministische Kritik*. In: dies./Savier, Monika (Hg.): *Autonomie – aber wie! Mädchen, Alltag, Abenteuer*. München 1982, S. 205–226.
- Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema [1975]*. In: dies.: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington/Indianapolis 1989, S. 14–26. https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_3
- Şahin, Reyhan: *Yalla, Feminismus!* Stuttgart 2019.
- Swindle, Monica: *Feeling Girl, Girling Feeling. An Examination of „Girl“ as Affect*. In: *Rhizomes* 22, 2011. URL: <http://www.rhizomes.net/issue22/swindle.html> (31.3.2023).
- Walkerdine, Valerie: *Some Day My Prince Will Come. Young Girls and the Preparation for Adolescent Sexuality*. In: McRobbie, Angela/Nava, Mica (Hg.): *Gender and Generation*. Hampshire/London 1984, S. 162–184. https://doi.org/10.1007/978-1-349-17661-8_7
- Walkerdine, Valerie: *Daddy's Girl. Young Girls and Popular Culture*. Cambridge 1998.
- Wellgraf, Stefan: *Nach dem Exotismus. Ethnografie als Kritik*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 116, 2020/1, S. 5–25. <https://doi.org/10.31244/zfvk/2020/01.02>

Autor*innen

HELEN AHNER ist Kulturwissenschaftlerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsbereich Geschichte der Gefühle am Berliner Max-Planck-Institut für Bildungsforschung. Sie forscht über die Kulturgeschichte des Alltags, insbesondere über seine körperlichen, sinnlichen und emotionalen Dimensionen. In ihrem aktuellen Projekt befasst sie sich mit weiblichem* Ehrgeiz im Sport.

NICOLA BEHRMANN ist Associate Professor für German Studies und Comparative Literature an der Rutgers University (USA). Studium der Philosophie und Germanistik in Göttingen, Berlin, London, Zürich und New York. Promotion 2010 an der New York University mit einer Dissertation, die 2018 im Wallstein Verlag unter dem Titel *Geburt der Avantgarde – Emmy Hennings* erschienen ist. Forschungsschwerpunkte: Theorie des Archivs, Autobiographie, Psychoanalyse, Poetischer Realismus, Historische Avantgardebewegungen (Expressionismus, Dada), Gender Studies.

MORITZ EGE ist Professor für Empirische Kulturwissenschaft/Populäre Kulturen an der Universität Zürich. Er interessiert sich für Verknüpfungen von Popkultur und Politik, für ethnografische Stadtforschung und Conjunctural Analysis. Seine neueren Veröffentlichungen beschäftigen sich u. a. mit kulturellen Ausprägungen populistischer Formationen, mit Kulturkämpfen um Ethisierung, Moralisierung und „Urbane Ethiken“ zwischen Alltag und politischer Rhetorik. Monografien schrieb er über die Figur des „Prolls“ im Deutsch-Rap-Kontext und über „Afroamerikanophilie“ in den 1960er und 1970er Jahren.

DOMINIQUE HAENSELL (*1986, London) ist eine Autorin, Übersetzerin und Lektorin aus Berlin. Sie promovierte zu afrodiasporischer Gegenwartsliteratur, ihre Monografie *Making Black History – Diasporic Fiction in the Moment of Afropolitanism* erschien 2021. Ihre Tätigkeit als Co-Chefredakteurin des *Missy Magazine* ruht, aktuell arbeitet sie an einem autofiktionalem Buch über deutsche Kolonialgeschichte (*The White Rasta*, 2025).

ANNEKATHRIN KOHOUT studierte Germanistik, Kunstwissenschaft, Medientheorie, Philosophie und Fotografie in Dresden, Karlsruhe und Leipzig. 2021 wurde sie mit einer Arbeit über den Nerd als Sozialfigur promoviert. Neben ihrer Tätigkeit als freie Autorin ist sie Mitherausgeberin der Buchreihe *Digitale Bildkulturen* im Verlag Klaus Wagenbach sowie der Zeitschrift *POP. Kultur und Kritik*. Seit 2022 ist sie Mitglied des Editorial Board des internationalen *Journal of Global Pop Cultures*. Ihr jüngstes Buch *K-Pop. Lokale Volkskultur, globale Alternativkultur?* erschien 2023. Als Gastdozentin unterrichtet sie regelmäßig an verschiedenen Hochschulen und Universitäten. Sie ist Mitglied des Goethe-Instituts.

STELLA KUKLINSKI, geboren 1995, studierte Empirische Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie und Soziologie an der LMU München. Sie war wissenschaftliche Hilfskraft im von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Projekt „*Wa(h)re Mutterschaft*“. *Eine Ethnografische Studie über ästhetische Praktiken von Mütterbloggerinnen* und verfasste im Sommer 2023 ihre Master-Arbeit über mediale Repräsentationen von urbanen Influencer*innen auf dem Land.

CHRISTINE LÖTSCHER ist Professorin für Populäre Literaturen und Medien mit Schwerpunkt Kinder- und Jugendmedien am Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft (ISEK) – Populäre Kulturen der Universität Zürich. Ihr Forschungsschwerpunkte sind Geschichte, Theorie und Poetik populärer Genres, insbesondere von Coming of Age, (queer/feministische) Science Fiction, Fantasy und Romance, Ökonarratologie sowie Lese- und Schreibkulturen im digitalen Raum (#BookTok, New Adult/New Romance).

ANNA MARCHINI CAMIA (1993) lebt und arbeitet als Designerin in Zürich. Freiberuflich gestaltet sie Publikationen und Räume, angestellt engagiert sie sich für die NGO Solidar Suisse. Privat und teilweise professionell, befasst sich Anna mit Fragen rund ums Alltägliche – besonders fasziniert von Kulinarik, Kitsch und Konsumprodukten.

LEVKE REHDEES, studierte Geschlechterforschung, Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie und Soziologie in Göttingen und Göteborg. Ihre Forschungsinteressen sind unter anderem Subkulturstudien von Mädchen und Geschlechtergeschichte.

PETRA SCHMIDT studierte Empirische Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie, Neuere Deutsche Literatur und Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) und schloss dort ihren Magister 2009 ab. Aktuell ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt „*Wa(h)re Mutterschaft*“. *Eine Ethnografische Studie über ästhetische Praktiken von Mütterbloggerinnen* am Institut für Empirische Kulturwissenschaften/Europäische Ethnologie an der LMU (Januar 2021– April 2024), in dessen Rahmen sie auch ihre Doktorarbeit schreibt. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Mutterschaft, Arbeit, Ökonomie und Kreativität.

JULIAN SCHMITZBERGER forscht und lehrt als wissenschaftlicher Assistent am Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft der Universität Zürich. Zu seinen aktuellen Schwerpunkten gehören Geschichte und Gegenwart von Pop- und Populärkultur, Stadt- sowie Emotionsforschung. Im Rahmen seiner Promotion schreibt er derzeit an einer „Ethnografie des Feierns“, die sich mit Clubkulturen und dem Nachtleben in Berlin und München beschäftigt.

ANJA SCHWANHÄUSER ist Postdoc am Institut für Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie der Georg-August-Universität Göttingen mit dem Forschungsprojekt „Pferdemädchen“. *Struktur und Sinnlichkeit einer jugendkulturellen Figur*. Sie publiziert zu den Themen Stadtanthropologie, Feministische Cultural Studies, historische und gegenwartsbezogene Pop-, Populär- und Subkulturforschung. In ihren ethnografischen Feldforschungen bezieht sie diverse Formen wissenschaftlicher Repräsentation wie Comics und literarisches Schreiben ein.

BIRKE STURM ist Assistenzprofessorin am Department für Bildende Künste und Gestaltung der Universität Mozarteum Salzburg. Gegenwärtig beschäftigt sie sich mit Möglichkeiten der Kunstpädagogik, populäre Kulturen als ästhetische Phänomene zu adressieren, um zu aktivem ästhetischen Handeln, kritischer Reflexion und Teilhabe an gemeinschaftlichen Lernprozessen beizutragen.

MALTE VÖLK ist Privatdozent für Populäre Kulturen am Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft der Universität Zürich. Forschungsschwerpunkte: Populäre Literaturen und Medien, Erzählforschung, Tagebücher und Selbstzeugnisse, kulturwissenschaftliche Altersforschung.

DIANA WEIS (*1974) studierte Theaterwissenschaft, Germanistik und Kommunikationswissenschaft in München und Berlin. 2012 hat sie das Buch *Cool Aussehen. Mode & Jugendkulturen* herausgegeben. Neben textilen Modephänomenen interessiert sie sich stark für Körpermoden und Schönheitsnormen. Sie promovierte 2017 an der Universität Hamburg mit einer kulturwissenschaftlichen Arbeit über das Nervengift Botox. Seit Oktober 2019 ist Diana Weis Professorin für Modejournalismus an der BSP Business School Berlin. Im März 2020 erschien ihr Buch *Modebilder* in der Reihe *Digitale Bildkulturen* bei Wagenbach.

STEFAN WELLGRAF arbeitet im Rahmen einer Heisenbergstelle am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität Berlin. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Populär- und Jugendkultur, Kulturen sozialer Ungleichheit, Rechtspopulismus, Ostdeutschland sowie Emotionen & Affekte.