GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?! : Die Rezeption eines transnationalen Genres im plural-queeren Vergleich

Folie, Sandra

2018

https://doi.org/10.25595/1285

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Folie, Sandra: *Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?! : Die Rezeption eines transnationalen Genres im plural-queeren Vergleich*, in: Open Gender Journal (2018), 1-20. DOI: https://doi.org/10.25595/1285.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.17169/ogj.2018.21

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

OPEN GENDER JOURNAL

ISSN 2512-5192

Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?! Die Rezeption eines transnationalen Genres im plural-queeren Vergleich

Sandra Folie

sandra.folie@univie.ac.at

Abstract

Chick lit wurde als angloamerikanisches, ‚weißes', heterosexuelles Mittelklassephänomen im Stil von „Bridget Jones's Diary" (1996) bekannt, hat sich jedoch rasch verändert und neben Genre und Gender auch kulturelle, geographische und linguistische Grenzen überschritten. In die jüngere Literaturgeschichte ging diese Entwicklung als Transfer vom ‚originalen' Genre zu zahlreichen adaptierten Subgenres, vom ‚Zentrum' in die ‚Peripherie' ein. Um dieses von Buchhandel, Verlagen und Literaturwissenschaft/-kritik (re-)produzierte Narrativ infrage zu stellen, eignet sich eine plural-queere Perspektive, die einem Sex/Gender-Zentrismus, der weitere soziale Ungleichheitskategorien wie ‚race'/‚Ethnizität' hintanstellt, ebenso kritisch gegenübersteht wie der Heteronormativität. Durch einen Vergleich der homogenisierenden Rezeption der *chick lit* mit ihren subversiven Anfängen und Entwicklungen wird das queere, im Zuge der Kommerzialisierung weitgehend unsichtbar gemachte Potential des Genres gezeigt.

Schlagwörter

Chick Lit, Ethnizität, Gender, Queer, Intersektionalität

Veröffentlichungsdatum

30. August 2018

Zitationsempfehlung

Folie, Sandra (2018): Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?! Die Rezeption eines transnationalen Genres im plural-queeren Vergleich. In: Open Gender Journal 2. doi: 10.17169/ogj.2018.21.

DOI: https://doi.org/10.17169/ogj.2018.21

Creative Commons Attribution 4.0 International

Sandra Folie

Chick Lit Gone Ethnic, Chick Lit Gone Global?!

Die Rezeption eines transnationalen Genres im plural-queeren Vergleich

[1] Trotz wiederholter, insbesondere von Seiten feministischer Literaturwissenschaftler*innen geäußerter Kritik an einseitig geschlechtsmarkierten Literaturkategorien werden sie in der Praxis auch heute noch verwendet. Davon zeugen Regalbeschriftungen wie ‚(Freche-)Frauen'[1] oder ‚Frauenliteratur' in Buchhandlungen und ähnliche Rubriken auf Online-Verkaufsportalen wie Amazon[2]. Ein ebenso aktuelles wie populäres Label stellt *chick lit*, die sogenannte ‚neue Frauenliteratur' (vgl. Ferriss/Young 2006a), dar. Chris Baldick definiert diese im „Oxford Dictionary of Literary Terms" als Genre leichter Unterhaltungsliteratur im Stil von Helen Fieldings „Bridget Jones's Diary" (1996):

> [2] „Chick-lit novels are written by women about the misadventures of contemporary unmarried working women in their 20s or 30s who struggle with multiple pressures from reproachful mothers, inadequate boyfriends, and tyrannical bosses while consoling themselves with shopping trips, chocolate, and erotic daydreams." (Baldick 2015a, 57)

[3] Die Bezeichnung *chick lit* existierte jedoch bereits vor der in den späten 1990er Jahren einsetzenden, massenhaften Vermarktung zeitgenössischer Literatur von, über und/oder für Frauen*[3] unter diesem Label. 1995 erschien eine Sammlung experimenteller Literatur von Frauen* mit dem Titel „Chick-Lit: Postfeminist Fiction" (Mazza/DeShell 1995), die, einmal abgesehen vom Geschlecht der Autorinnen, Erzählerinnen und/oder Protagonistinnen, nur die Bezeichnung mit dem späteren populärkulturellen Phänomen gemein hatte. Die Ko-Herausgeberin Cris Mazza sprach in Bezug auf den Bedeutungswandel des Terminus *chick lit* gar von einer Perversion des Genres (vgl. Mazza 2006). Doch nicht nur die Anfänge des Genres widersprachen dem, was später als *chick-lit*-Formel – berufstätige, junge, ‚weiße' Frauen* aus der (oberen) Mittelschicht auf der Suche nach ihrem Traummann – große Popularität erlangen sollte, sondern auch die nachfolgende Entwicklung. Neben Genre und Gender überschritt die *chick lit* kulturelle, geographische und linguistische Grenzen. Die entstandenen Ausprägungen, die teils von in den Vereinigten Staaten und

Großbritannien lebenden Protagonist*innen mit afrikanischen, lateinamerikanischen und/oder asiatischen Hintergründen handeln, teils in Sprach- und Kulturräumen außerhalb Europas und Nordamerikas spielen, wurden von der Literaturwissenschaft und -kritik in der Regel als Subgenres der ‚originalen' *chick lit* betrachtet, die von den ‚Zentren' des angloamerikanischen Literaturmarktes (London, New York) in die östlichen und südlichen ‚Peripherien' gewandert war.

[4] Um die stattfindende Marginalisierung und Homogenisierung zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur von, über und/oder für Frauen* durch gegenderte und ethnisierte Labelingpraktiken sichtbar zu machen, wird im Folgenden die Rezeption der *chick lit* und ihrer ethnischen (*ethnic chick lit*) wie internationalen (*global chick lit*) Varianten einem plural-queeren Vergleich unterzogen. Dieser Vergleich stützt sich auf die Methode des Queer Reading, die von Anna Babka und Susanne Hochreiter als Lektüreverfahren definiert wird, das „Texte auf ihre heteronormative Zeichenökonomie hin untersucht, queere Subtexte sichtbar macht und Lesarten ermöglicht, die die Konstruktion von binären Sexualitäts- und Geschlechtskonzepten decouvrieren und zugleich Elemente von Widerständigkeit und Gegenläufigkeit erkennen lassen, die aufgrund der Konstruiertheit von ‚Männlichkeit', ‚Weiblichkeit', ‚Heterosexualität', ‚Homosexualität' mit eingeschrieben sind" (Babka/Hochreiter 2008, 12). Obgleich in der Regel Primärtexte queer gelesen werden, betonen Babka und Hochreiter, dass das Verfahren grundsätzlich „auf alle kulturellen Texte angewendet werden kann" (ebd.). In diesem Artikel liegt der Fokus denn auch nicht auf einer gewissen Anzahl von Primärtiteln, sondern auf dem *chick-lit*-Label, mit dem zeitgenössische Literatur von, über und/oder für Frauen* in wissenschaftlichen und populärkulturellen Diskursen häufig versehen wird. Es handelt sich in erster Linie um eine Analyse der Rezeption des Phänomens *chick lit* in der wissenschaftliche Sekundärliteratur ebenso wie die mediale Berichterstattung und die Benennungspraktiken des Buchhandels analysiert und miteinander verglichen werden. Da sich diese komparatistischen Lektüren nicht, wie bei der Methode des Queer Reading üblich, auf einzelne literarische oder literaturkritische Texte beziehen, sondern auf *chick lit* als heterogenes Diskursphänomen, wird für die hier gewählte Vorgehensweise der Begriff des *queer comparing* erprobt. Jarrod Hayes, Margaret R. Higonnet und William J. Spurlin schlagen in dem von ihnen herausgegebenen Band „Comparatively Queer" eine methodische Allianz zwischen Komparatistik und Queer Studies vor, die dazu beitragen solle, die häufig anglozentrische Ausrichtung beider Disziplinen in Frage zu stellen und zu destabilisieren (vgl. Hayes/Higonnet/Spurlin 2010, 2). Queer wird im Sinne einer Queer

Intersectionality/Intersectional Queer Theory verwendet, innerhalb derer „Queer Theory und Intersektionalität als zwei einander kontrollierende Perspektiven" verstanden werden, „die sich gegenseitig methodologisch reflektieren können" (Dietze/Haschemi Yekani/Michaelis 2012, 136). Gudrun Perko beschreibt solch eine methodologische Allianz in ihrem plural-queeren Ansatz, einem theoretisch-methodischen Rahmen, der neben Heteronormativität und restriktiven Identitätspolitiken auch „den begrenzten Blick auf Sex und Gender" (Perko 2008, 79) kritisiert[4] und „diese Kategorien mit anderen gesellschaftlichen Regulativa wie Hautfarbe, Kultur, kulturelle Herkünfte, Klasse etc." (ebd.) verknüpft. Der plural-queere Ansatz, der Strategien der Queer Theory, insbesondere deren dekonstruktive Lektürepraxis, und der Intersektionalitätstheorie, insbesondere deren Sicht auf die wechselseitige Bedingtheit von Kategorien, vereint, kann als Reaktion auf die Kritik transnationaler Feminist*innen verstanden werden,

> [5] „that models of sisterhood that presume a white, middle-class feminist subject located in the Global North ignore the meaningful differences between women both locally and globally, and imagine white women from the Global North as saviors of their disadvantaged ‚sisters'" (Nadkarni 2017).

[6] Diese Kritik lässt sich auch auf die Diskursivierung der *chick lit* als anglo-amerikanisches Genre und erfolgreiches Export-Produkt übertragen; ein Narrativ, das letztlich einen einseitigen Transfer vom Globalen Norden in den Rest der Welt nahelegt und die transnationale Dimension der *chick lit*[5] ignoriert.

[7] Im Folgenden wird anhand eines plural-queeren Vergleichs von exemplarisch ausgewählten Markern in der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der *chick lit* – den Anfängen als experimentelle Avantgarde-Literatur von Frauen*, der Entstehung subversiver Subgenres und der globalen Expansion – gezeigt, dass es sich bei der Heteronormativität und Weißheit der *chick lit* um eine bewusst (re-)produzierte, exkludierende Konstruktion handelt.

Chick lits queere Anfänge

[8] Heute werden vor allem die Erstlingsromane von Helen Fielding und Candace Bushnell mit den Anfängen der *chick lit* assoziiert. Der Terminus kann jedoch bereits in den 1980er Jahren nachgewiesen werden, und zwar als umgangssprachliche Abkürzung für Elaine Showalters Kurs zur Frauenliteraturgeschichte (*Female Literary Tradition*) an der Universität Princeton (vgl. Betterton 1988, 113). Größere Bekanntheit erlangte das Label allerdings erstmals ein Jahrzehnt später in Zusammenhang mit experimenteller zeitgenössischer Literatur von Frauen*.

[9] Zur Zeit der dritten Welle der Frauenbewegung(en)[6] führten Cris Mazza und Jeffrey DeShell mit ihrem Sammelband „Chick-Lit: Postfeminist Fiction" gleich zwei neue Begrifflichkeiten ein. Laut Mazza stand zunächst nicht der Terminus *chick lit*, sondern die Frage danach, was postfeministische Literatur bedeutet, im Vordergrund:

> [10] „I just thought ‚postfeminist' was a funky word – possibly a controversial one if read ‚anti feminist' – so I didn't define it. I probably couldn't have if I wanted to. It was almost a joke, an ice-breaker. I just wanted to see what it would produce. I knew I was looking for something different, something that stretched the boundaries of what has been considered ‚women's writing', something that might simply be called ‚*writing*' without defining it by gender, and yet at the same time speak the diversity and depth of what women writers *can* produce rather than what they're expected to produce." (Mazza 1995, 8)

[11] Die ironische Absicht war, durch Beibehaltung einer geschlechtsmarkierten Literaturklassifizierung auf die jahrhundertelange ‚Ghettoisierung' von Frauen* im Literaturbetrieb hinzuweisen, anstatt so zu tun, als hätte es diese nie gegeben. Gleichzeitig sollte durch die Einführung einer neuen, provokanten Begrifflichkeit die Möglichkeit ergriffen werden, Literatur von Frauen* mit neuer Bedeutung aufzuladen. *Chick lit* stand weder für Selbsterfahrungs- und -erkundungsliteratur der zweiten Frauenbewegung noch für schematische Liebesromane mit Happy-End-Garantie, sondern für das weite literarische Feld dazwischen (vgl. Mazza 2006, 27f.). Die Herausgeber*innen überschrieben die in ihrem Band versammelten Texte mit dem Attribut ‚postfeministisch', weil ihnen eine in Bezug auf den Feminismus selbstreflexive literarische Praxis eigen war: „not to embrace an old frivolous or coquettish image of women but to take responsibility for our part in the damaging, lingering stereotype" (Mazza 2006, 18). Der Sammelband wurde von Kritiker*innen gut aufgenommen, und ein Jahr später folgte mit „Chick Lit 2. No Chick Vics" (Mazza/DeShell/Sheffield 1996) eine Fortsetzung, die in der Washington Post überaus polemisch rezensiert wurde. Die Rezensentin, Carolyn See, beklagte die Konventionalität der avantgardistischen Kurzgeschichten, die vielen Perücken und gebleichten Bürstenhaarschnitte, die allzu präsenten weiblichen Genitalien und den Mangel an heterosexuellen Frauen* (vgl. See 1996, Metro D2). Wenn See die rhetorische Frage vorbringt, ob diese vermeintlich immer gleichen plotlosen Geschichten „part of the nefarious patriarchal society we hear so much about" (ebd.) seien, wird klar, dass sie eine immer noch existierende patriarchale Gesellschaftsordnung mehr für ein Gerücht als für Realität hält. Ihre Rezension gelangte schließlich zum republikanischen Kongressabgeordneten Peter Hoekstra, der den Band als „offense to the senses" (Mazza 2006, 21) bezeichnete und eine Untersuchung des durch die *National Endowment for the Arts* finanzierten Non-Profit-Verlages Fiction Collective

Two anordnete. Diese Untersuchung wirkte sich kaum auf die Verkaufszahlen des Sammelbandes aus und verlief mehr oder weniger im Sande; selbiges trifft allerdings auch auf Mazzas und DeShells Sichtweise auf *chick lit* als postfeministische Avantgarde-Literatur zu. Binnen kurzer Zeit hatte sich das Produkt von „fiction that transgressed the mainstream or challenged the status quo" zu „career girls looking for love" (ebd.) gewandelt.

[12] Zur Resignifikation der *chick lit* hat wohl auch James Wolcotts Artikel „Hear Me Purr: Maureen Dowd and the Rise of Postfeminist Chick Lit" (1996) im New Yorker beigetragen. Walcott greift die Bezeichnung „postfeministische *chick lit*" auf, verwendet sie jedoch in einem völlig anderen Zusammenhang: für die „popularity-contest coquetry" und „sheer girlishness" (Wolcott 1996, 57) der Journalistinnen der 1990er Jahre (*chick writers*), die er als merkwürdige, wenn auch teils talentierte oder mindestens amüsante Folgeerscheinungen des Feminismus betrachtet. Zu diesen Journalistinnen gehören auch Fielding und Bushnell, deren auf Zeitungskolumnen beruhende Romane „Bridget Jones's Diary" (1996) und „Sex and the City" (1997) als prototypische *chick lit* in die Literaturgeschichte eingingen. Vom Postfeminismus wie ihn

Mazza/DeShell zur Beschreibung einer selbstreflexiven literarischen Praxis einer neuen Generation feministischer Autorinnen eingeführt hatten, blieb nur die wortwörtliche Bedeutung erhalten: Literatur von Frauen* nach dem Feminismus. Wolcotts oder auch Baldicks eingangs zitierte Beschreibung der *chick lit* als oberflächlich, egozentrisch und konsumorientiert legt nahe, dieses *post* mit einem *nicht mehr* oder gar *anti-feministisch* gleichzusetzen. Es lässt sich nur schwer nachweisen, ab wann diese Resignifikation der *chick lit* als vollzogen gelten konnte. Das Erscheinen von *chick-lit*-Formeln bzw. Rezepten in Zeitungen und Zeitschriften (vgl. Book 2003, 49; Skurnick 2003), die Gründung der zwei größten und langlebigsten Fanwebseiten chicklit.co.uk (2002-2014) und chicklitbooks.com (2003-2015) wie auch der erste Wikipedia-Eintrag (2004), der *chick lit* als „slightly uncomplimentary term used to denote popular fiction written for and marketed to young women" (Wikipedia 2004) definierte, deuten jedoch auf die frühen 2000er Jahre hin.

[13] Dass 2006, gewissermaßen auf dem Höhepunkt des *chick-lit*-Labelings, ein Kurzgeschichtenband unter dem Titel „This Is Not Chick Lit. Original Stories by America's Best Women Writers" (Merrick 2006a) veröffentlicht wurde, der 1996 wohl noch als *chick lit* in Mazza/DeShells Sinne durchgegangen wäre, unterstreicht den Bedeutungswandel der Genrebezeichnung einmal mehr. Bereits das schwarze Buchcover stellt sich gegen die Invasion der „pink books covered with truncated legs, shoes, or handbags" (Merrick 2006b, viii).

Die Herausgeberin Elizabeth Merrick betont in der Einleitung, dass es nicht das Ziel des Sammelbandes sei, *chick lit* als Genre pauschal zu verurteilen: „The problem is, rather, that the chick lit deluge has helped to obscure the literary fiction being written by some of our country's most gifted women – many of whom you've never even heard of." (Merrick 2006b, ix) *Chick lit* verkaufte sich gut und erwies sich als für Verlage wie Autor*innen gleichermaßen lukrativ, was zur Publikation einer Flut an formelhaften Geschichten führte: „white girl in the big city searches for Prince Charming, all the while shopping, alternately cheating on or adhering to her diet, dodging her boss, and enjoying the occasional teary-eyed lunch with her token Sassy Gay Friend" (Merrick 2006b, vii). Die in *chick lit* nach dieser Definition weitgehende Abwesenheit von nicht-‚weißen' Protagonistinnen wird von Merrick in der Einleitung explizit thematisiert (ebd.) und auch durch die Auswahl der Kurzgeschichten – die erste stammt von der nigerianischen Autorin Chimamanda Ngozi Adichie – kommentiert.

[14] Die Sichtbarmachung der queeren Anfänge (vgl. Mazza 2006) eröffnet eine Lesart, die *chick lit* nicht nur als postfeministisches Ereignis im Sinne eines nicht mehr oder gar antifeministischen Phänomens begreift, sondern als eingebettet in den wesentlich älteren Diskurs über das Schreiben von Frauen*. Während Mazza/DeShell mit ihrer *chick-lit*-Anthologie gender- und genrespezifische Erwartungshaltungen – „what they[women, S.F.]'re expected to produce" (Mazza 1995, 8) – durchbrechen wollten, haben sich in der Folge eben solche traditionellen Vorstellungen in das *chick-lit*-Label eingeschrieben; wie die *This-is-not-chick-lit*-Debatte zeigt, keineswegs unangefochten.

Chick lits queere Subgenres

[15] Nicht nur vor der oder als Reaktion auf die Formelhaftigkeit der *chick lit* lassen sich queere Subtexte ausmachen; auch von innen haben diverse Subgenres die Genrekonfiguration ausgeweitet, wenn nicht sogar gesprengt, wie Sarah Rasmusson in ihrem *chick-lit*-Eintrag in der „Girl Culture"-Enzyklopädie nahelegt. Sie prophezeit dem Label aufgrund der stetig anwachsenden Zahl an äußerst heterogenen Subgenres ein baldiges Ende (vgl. Rasmusson 2007, 232f.). Mit *hen* oder *lady lit* für Frauen* über 40 und *teen* oder *young adult chick lit* für Frauen* unter 20 wurde die Altersbegrenzung – junge Protagonistinnen in ihren 20/30er Jahren – aufgehoben, Subgenres wie *bride* oder *mom lit* ließen den bislang obligatorischen Singlestatus der Protagonistinnen und deren Suche nach ihrem Traummann hinter sich, *regio chick lit* oder *farm*

lit verlagerten das Geschehen von den Metropolen aufs Land usw.[7] Manchen Subgenres wie der *lad lit* (von/über und/oder für junge Männer*)[8] und der *queer chick lit* (von/über und/oder für lesbische/bisexuelle Frauen*)[9] kann geradezu ein subversives Potential zugeschrieben werden, da sie nicht nur eine sehr enge Definition des Genres – die sogenannte *chick-lit*-Formel – ausweiten, sondern auch ihre Minimaldefinition im Sinne von fiktionaler Literatur von, über und/oder für heterosexuelle Frauen* infrage stellen und ironisieren. „Finally, even the presumed absolute boundary of gender has been traversed with the advent of ‚lad lit'", stellen Ferriss und Young (2006b, 6f.) fest. Das ist besonders augenfällig, da Literatur von/über Männer(n)* („Literatur") im Gegensatz zur Literatur von/über Frauen* („Frauenliteratur") traditionell als unmarkiert und für Leser*innen aller Geschlechter gleichermaßen relevant betrachtet wird (vgl. Folie 2016). *Lad lit* nun nicht nur als solche zu benennen, sondern sie, um vom ökonomischen Erfolg der *chick lit* zu profitieren, als deren Subgenre auszuweisen, stellt die vermeintliche Unmarkiertheit der Literatur von/über Männer(n)* sowohl auf terminologischer als auch auf gattungstheoretischer Ebene als Konstruktion aus. Beim Subgenre der *queer chick lit* ändert sich nicht das Geschlecht der Protagonistinnen, sondern deren sexuelle Orientierung. In klassischer, sich an binären Geschlechterkonzepten orientierender *chick lit* bekamen die Protagonistinnen allenfalls einen homosexuellen Freund zur Seite gestellt, was jedoch nichts an der handlungsleitenden Funktion von heterosexueller Partnerschaft (*chick lit*), Ehe (*bride lit*) und/oder Reproduktion (*mom lit*) änderte. Queere *chicks* suchen hingegen keinen Traummann und noch nicht einmal zwingend eine Traumfrau fürs Leben, sondern zeigen Alternativen zur heteronormativen Single-Verlobte-Ehefrau-und-Mutter-Progression auf. Die zwei Subgenres – *lad lit* und *queer chick lit* – können als eine Art *Genre Gender Bender* beschrieben werden, da sie die durch *chick lit* repräsentierte Vorstellung von Geschlecht und damit einhergehende geschlechtsspezifische Genrekonventionen herausfordern.

[16] Neben diesen zuvor absolut scheinenden Grenzen von Genre und Gender wurden auch jene von ‚race' bzw. ‚Ethnizität'[10] überschritten. Das Subgenre der *ethnic chick lit* (von/über und/oder für ‚ethnische' im Sinne von nicht ‚weißen' Frauen*) unterläuft das gängige, angloamerikanisch ‚weiße' *chick-lit*-Narrativ auf literatur- bzw. gattungsgeschichtlicher Ebene schon allein dadurch, dass es den vermeintlichen Prototypen Fieldings und Bushnells um ein paar Jahre vorausging, was auf ein nachträgliches ‚race'-Bending bzw. ‚Weißwaschen' des Genres hinweist. Imelda Whelehan merkt in ihrem Buch über feministische Bestseller an, was ihr zufolge den Leser*innen ohnehin schon klar sei: „[...] that feminist bestsellers and chick lit are predominantly

the work of white, middle-class, heterosexual women." (Whelehan 2005, 17f.) Sie habe zwar darüber nachgedacht, *black writings* miteinzubeziehen, aber es schien ihr dann doch zu weit hergeholt, da sie keine Texte von schwarzen Autorinnen kenne, die in die breite Kategorie des feministischen Bestsellers passen. Interessanterweise zitiert Whelehan selbst Terry McMillans Roman „Waiting to Exhale" (1992), in dem es um die Freundschaft, Beziehungsprobleme und Partnersuche von Savannah, Bernadine, Robin und Gloria, vier aufstrebenden afroamerikanischen Frauen* aus der Mittelschicht in ihren 30ern, geht. Sie klassifiziert diesen Bestseller, der in anderen Sekundärquellen als Prototyp schwarzer *chick lit* bzw. *sistah lit* angeführt wird (vgl. Guerrero 2006, 90), jedoch als „‚Buppie' (Black, urban, professional) literature" (Whelehan 2005, 18) und unterscheidet ihn wiederum anhand der ‚race' bzw. Hautfarbe der Autorin von der *white urban professional chick lit*, der sie immerhin zwei Kapitel ihres Buches widmete. Weitere ebenso populäre wie frühe Beispiele für afroamerikanische *chick lit* wären Connie Briscoes Roman „Sisters and Lovers" (1994) oder Benilde Littles „Good Hair" (1996). Die drei Autorinnen wurden auch als „midwives of black chick lit" (Lee 2005) bezeichnet. Schwarze bzw. afroamerikanische *chick lit*, die auch zusammen mit latein- oder (süd-)asiatisch-amerikanischen Varianten unter dem Label *ethnic chick lit* subsumiert wird, gilt gemeinhin als Subgenre der angloamerikanischen *chick lit*. Wenn schwarze bzw. afroamerikanische *chick lit*, deren Geburtsstunde auf das Jahr 1992 datiert ist, als Subgenre oder Variation der angloamerikanischen *chick lit* genannt wird, die erst vier Jahre später mit „Bridget Jones" aufgekommen sein soll, drängt sich allerdings der Verdacht auf, dass die *chick-lit*-Tradition nachträglich ‚weiß gemacht' wurde (vgl. Farr 2009, 203). Eine mögliche Erklärung dafür bietet der Bruch mit einer bestimmten Erwartungshaltung der Literatur in Bezug auf nicht-‚weiße' Frauen* an:

> [17] „The indelible connection between black women, the domestic sphere, manual service labor, and the underclass had existed so long in the American popular imagination and social reality that the emergence of this new model of the ‚sistah' onto the popular stage posed a nearly herculean move toward naturalizing a distinctly different vision of black womanhood." (Guerrero 2006, 89f.)

[18] Diesem herkulischen Schritt, der Einführung und Popularisierung schwarzer, emanzipierter und beruflich erfolgreicher Protagonistinnen aus der Mittelschicht, wurde in Bezug auf das *chick-lit*-Genre jedoch nicht nur anfänglich mit einem ‚Race'-Bending bzw. ‚Weißwaschen' begegnet. Wie bereits erwähnt, wurde über die Ausweitung, Weiterentwicklung und Aufspaltung des Genres in diverse Subgenres rege diskutiert. Subgenres wie *bride*, *mom* und *lady lit*, die um Bräute, Mütter oder Frauen* über 40 kreisen, wurden als

quasi natürliche Progression, als eine erwachsenere und reifere Version der *chick lit* wahrgenommen (vgl. Vnuk 2013, 256). Beispiele schwarzer *bride*, *mom* und *lady lit* oder auch anderer populärer *chick-lit*-Subgenres fanden hingegen kaum Erwähnung, obgleich die Protagonist*innen in McMillans und den Romanen anderer afroamerikanischer Autorinnen sich nach dem Millennium ebenfalls verändert hatten: sie wurden „a bit older, [were] remarrying, juggling motherhood and a career" (Lee 2005). ‚Race' bzw. ‚Ethnizität' scheint, sofern sie sichtbar bzw. nicht ‚weiß' ist, ein gewichtigeres Kriterium für die Benennung und Definition eines Subgenres darzustellen als beispielsweise Alter, Beziehungs-/Familienstand oder sexuelle Orientierung. Bei Alisa Valdes-Rodriguez' „The Dirty Girls Social Club" (2003) handelte es sich beispielsweise um einen der ersten *chick-lit*-Bestseller mit einer nicht-‚weißen' lesbischen Protagonistin. Die Geschichte wird von sechs Freundinnen mit unterschiedlichen lateinamerikanischen Hintergründen erzählt, von denen eine, Elizabeth, sich im Laufe der Handlung als lesbisch outet bzw. vielmehr geoutet wird. Der Roman bekam das Label *chica lit* verliehen und wurde als ethnisches Subgenre der *chick lit* betrachtet (vgl. Hedrick 2015).

[19] Während mit Vergleichen wie „The Latina Terry McMillan?" (Reardon 2002) und „Like the Hispanic version of Waiting to Exhale" (Valdes-Rodriguez 2003, Rückseite Taschenbuch) eine direkte Verbindung zu afroamerikanischer *chick lit* hergestellt wurde, rückte die queere, zum damaligen Zeitpunkt für *chick lit* durchaus atypische Storyline sowohl in der Vermarktung als auch in der Rezeption des Buches eher in den Hintergrund.

[20] Es lassen sich mindestens drei Gründe ausmachen, warum die terminologische Unterscheidung zwischen angloamerikanischer und ‚ethnischer' *chick lit* als problematisch anzusehen ist. Erstens wird dadurch suggeriert, dass ‚weiße' angloamerikanische *chick lit* nicht ‚ethnisch' ist (vgl. Butler/Desai 2008, 28). Wenn bedacht wird, dass der überaus dehnbare Begriff ‚Ethnizität' eine Gruppe von Menschen bezeichnet, „die von sich selbst behaupten oder von denen man annimmt, dass sie eine bestimmte Kombination kultureller, historischer, ‚rassischer', religiöser oder sprachlicher Merkmale gemeinsam haben" (Calhoun 2002, 148), dann sind alle, auch ‚weiße' Menschen, ethnisch.[11] Zweitens erweist sich die Unterscheidung zwischen *chick lit* und *ethnic chick lit* als problematisch, weil sie eine Hierarchie zwischen dem prototypischen oder sogar ‚originalen' Genre und den adaptierten Subgenres oder Varianten andeutet, die unter dem Begriff *ethnic chick lit* subsumiert werden. Angloamerikanische *chick lit*, so die These, war zuerst da und hat sich dann als erfolgreiches Exportprodukt erwiesen. Insgesamt kann der durchaus verzerrte Eindruck entstehen, dass es sich bei ‚ethnischer' *chick lit* – verglichen

mit den als dynamisch ausgewiesenen angloamerikanischen Prototypen – um ein relativ gleichförmiges und statisches Genre handelt. Drittens kann dieser Etikettierung auch eine Tendenz zur Homogenisierung des weiten Feldes zeitgenössischer globaler Literatur von, über und/oder für Frauen* unterstellt werden. Die durch benannte Subgenres bereits angedeutete, sich hinter dem *chick-lit*-Label verbergende Vielfalt multipliziert sich noch, wenn von einer globalen *chick lit* ausgegangen wird, die den ‚Rest' bzw. alles repräsentiert, was nicht als angloamerikanische *chick lit* gilt.

Chick lits queere Expansion

[21] Rachel Donadios Artikel in der New York Times „The Chick-Lit Pandemic" (2006) löste eine Diskussion über *chick lit* als globales Phänomen aus:

> [22] „In the near decade since Bridget Jones first hit the world stage – endearing, hung over and running late for work – an international commuter train of women has been gathering speed close behind. From Mumbai to Milan, Gdansk to Jakarta, regional varieties of chick lit have been sprouting, buoyed by the demographic that's both their subject and readership: 20- and 30-something women with full-time jobs, discretionary income and a hunger for independence and glamour." (Donadio 2006)

[23] Einige Jahre später hatte der *chick-lit*-gone-global-Diskurs auch die Wissenschaft erreicht. Eva Chen führte am Beispiel von Wei Huis Roman „Shanghai Baobei" (1999; dt. Shanghai Baby, 2001) aus, dass dem Genre schon seit längerem eine globale Ausprägung attestiert werden könne (vgl. Chen 2012, 217). Radha S. Hegde sprach ebenfalls von globaler *chick lit* „springing up in Latin America, China, India, and Eastern Europe, with similar themes that unite young urban women in a global community of consumers" (Hegde 2014, 98). Die eben genannten Autorinnen, sowohl Journalistinnen als auch Wissenschaftlerinnen, betonen, dass es unterschiedliche Varianten von *chick lit* in unterschiedlichen Sprach- und Kulturräumen gebe. Sie sprechen nicht von einem simplen Genre-Export, bei dem das Produkt ohne wesentliche lokale Adaptionen von einem Ort zum anderen wandere. Trotzdem herrscht eine Tendenz vor, die Unterscheidungen zwischen einer angloamerikanischen Version auf der einen und einer globalen *chick lit* auf der anderen Seite zu reproduzieren.

[24] Donadios Artikel über die *chick-lit*-Pandemie schließt mit „‚the really interesting thing,' said Helen Fielding, ‚would be to see chick lit coming out of Africa'", gefolgt von Donadios Kommentar „Not to mention another great frontier: Neither ‚Bridget Jones's Diary' nor any of Fielding's other books have been translated into Arabic." (Donadio 2006) Weder Donadio noch Fielding

begründen, warum *chick lit* aus einem afrikanischen und/oder arabischen Land von besonderem Interesse sein sollte. Die Aussage scheint anzudeuten, dass zeitgenössische afrikanische und/oder arabische Literatur von, über und/oder für Frauen* im Stil der *chick lit* noch nicht existiert. Dies scheint im Falle Afrikas so augenscheinlich zu sein, dass es keiner näheren Begründung bedarf, und wird, bezogen auf den arabischen Raum, auf das Fehlen von Übersetzungen entsprechender anglophoner literarischer Vorlagen zurückgeführt.

[25] *Chick lit* schien – zumindest unter dieser, einem angloamerikanischen Publikum bekannten Bezeichnung – tatsächlich kein großes Thema in Afrika gewesen zu sein, weder in den Mitt-2000ern noch ein Jahrzehnt später, worauf Schlagzeilen wie „Where's the African Chick-Lit?" (Abrams 2014) oder „Is There a Chick-Lit Gap in African Literature?" (Owino 2014) hinwiesen. Obgleich in den Artikeln zu lesen ist, dass *chick lit* als Beilage in kenianischen Zeitungen und Magazinen durchaus beliebt sei, scheint sie sich aufgrund der unterschiedlichen Publikationsform und mangelnden, transnationalen Zirkulation nicht als *chick lit* zu qualifizieren. Die dem *chick-lit*-Genre zumindest teilweise nahestehenden Publikationen der NGO „Femrite – Uganda Women Writers' Association"[12] werden trotz ihrer größeren Reichweite ebenso ausgespart. Diese Aussparung kann mitunter auch auf die Nichtverwendung oder gar Ablehnung der angloamerikanischen Genrebezeichnung zurückgeführt werden; so erschien beispielsweise nur einige Monate nach Donadios Artikel Chimamanda Ngozi Adichies Kurzgeschichte „The Thing Around Your Neck" im bereits erwähnten Band „This Is Not Chick Lit" (2006), der den Untertitel „Original Stories by America's Best Women Writers" trägt. Adichie, die in Nigeria geboren und aufgewachsen ist, wird in dieser Publikation als amerikanische Autorin betrachtet, da sie mit neunzehn Jahren in die Vereinigen Staaten emigriert ist und teilweise immer noch dort lebt. Sie wurde neben Adaobi Tricia Nwaubani und Petina Gappah jedoch auch als eine der ersten und jedenfalls sichtbarsten Autorinnen einer neuen afrikanischen Schriftstellerinnen-Generation beschrieben, die neue Wellen schlage, indem sie alltägliche Themen wie Hausarbeit, weibliche Lust, Belastbarkeit und spürbare Auswirkungen der Globalisierung verhandle (vgl. Hewett 2010). Taiye Selasi, die in Großbritannien geborene Schriftstellerin mit nigerianischen und ghanaischen Wurzeln, brachte für eine neue Generation afrikanischer Kosmopolit*innen, „who belong to no single geography, but feel[s] at home in many" (Selasi 2005), die Bezeichnung *Afropolitans* in Umlauf. Das Label war als selbstermächtigender Gegenbegriff zu negativ konnotierten Konzepten wie ‚Dritte Welt' oder ‚Entwicklungsland', mit denen Menschen aus Afrika oft in

Verbindung gebracht werden, intendiert und scheint sich zunehmend nicht nur als Bezeichnung für Schriftsteller*innen wie Chimamanda Ngozi Adichie und Taiye Selasi selbst, sondern auch für deren transnationale Literatur – „Afropolitan Literature" (Hodapp 2017) oder auch „Afropolitan literary aesthetics" (Knudsen/Rahbek 2017) – zu etablieren. Es entsteht insgesamt der Eindruck, dass Afrika sehr wohl für *chick lit* bereit gewesen wäre. Zum einen dürfte es wohl kaum einen Mangel an lokal, vor allem über Zeitungen und Magazine vertriebener Literatur im Stil der *chick lit* gegeben haben; zum anderen zeugen die letztgenannten Beispiele von bewussten, immer noch in Gang befindlichen Abgrenzungsversuchen von dieser Art des angloamerikanischen Label-Exports.

[26] Auch die zweite große Sprach- und Kulturgrenze, die Donadio (2006) dem *chick-lit*-Genre aufgrund der noch ausstehenden Übersetzungen von Fieldings Romanen ins Arabische attestierte, kann durch den ein Jahr zuvor im Libanon erschienenen E-Mail-Roman „Banāt al-Riyād" (2005) von Rajaa Alsanea als überschritten betrachtet werden. Da der Roman einen relativ privaten Einblick in das Leben von vier jungen, wohlhabenden saudischen Frauen* gibt, war er in Saudi-Arabien zunächst verboten, zirkulierte jedoch auf dem Schwarzmarkt und wurde schnell zum Bestseller (vgl. Al-Ghadeer 2006, 296). Bereits der arabische Text wies aufgrund des Schreibstils – „light, chatty, first-person, confessional, focused on the surfaces of everyday life with its social anxieties" (Booth 2008, 198) – und der Figurenkonstellation eine gewisse Nähe zum *chick-lit*-Genre auf (vgl. Al-Ghadeer 2006). Zwei Jahre nach der Erstveröffentlichung folgte mit „Girls of Riyadh" (2007) die Publikation auf Englisch, mit deren autorisierter Fassung die Übersetzerin Marilyn Booth nicht sonderlich zufrieden war. Ihre Kritik richtete sich vor allem gegen die Eingriffe des Verlages (Penguin) und der Autorin. Booth beschreibt die Übersetzung als eine Version des Originals, nicht nur wegen der sprachlichen und formalen Differenzen, sondern auch, weil die einfache Zugänglichkeit für ein angloamerikanisches Publikum und die Einhaltung der im Verlagswesen etablierten *chick-lit*-Konventionen oberste Priorität zu haben schienen. Der Roman, der ursprünglich an arabische Frauen* adressiert war, musste für den englischsprachigen Literaturmarkt angepasst bzw. umgeschrieben werden. Die geglättete Übersetzung, in der z.B. die Namen von arabischen Autor*innen und (pop-)kulturellen Referenzen reduziert oder durch angloamerikanische ersetzt wurden, wie auch diverse Marketingentscheidungen, z.B. Buchcover, auf denen orientalistische Darstellungsmodi wie Minarett, Palme und Halbmond mit Stöckelschuhen und einem Handy kombiniert wurden, sollten die ‚Fremdheit' des Romans auf einen konsumierbaren Exotismus

reduzieren (vgl. Booth 2008). „Girls of Riyadh" wurde dann auch weniger als eigenständiges literarisches Werk wahrgenommen denn als „racy Arabic take on Manhattan's Carrie & Co" (Aspden 2007) oder „Saudi take on Sex and the City" (Adil 2007). Es findet sich im Roman auch eine direkte intertextuelle Referenz auf Bushnells Bestseller. Gamrah, eine der Protagonistinnen, die mit ihrem Ehemann nach Chicago gezogen ist, sieht sich trotz mangelnder englischer Sprachkenntnisse gerne die Serie „Sex and the City" im Fernsehen an (vgl. Alsanea 2007, 87). Diese Szene liest sich wie ein Kommentar auf Donadios Vorannahme, ein Genre wie *chick lit* sei in Arabien aufgrund fehlender Übersetzungen angloamerikanischer Titel nur schwer vorstellbar. Es wird deutlich, dass ein populärkultureller Text wie jener Bushnells auch ohne Übersetzung ins Arabische, beispielsweise durch einen Medientransfer, zirkuliert bzw. dass (privilegierte) Frauen* in Saudi-Arabien mit den Landesgrenzen zum Teil auch ihren der Zensur unterliegenden Rezeptionsradius überschreiten. Das schien jedoch nicht auf das Buch und sein Überschreiten des arabischen Sprach- und Kulturraums zuzutreffen; ganz im Gegenteil unterlag dieses, um für den englischsprachigen Literaturmarkt attraktiv zu sein, wenn nicht einer Zensur, so doch einer vom Verlag angewiesenen Überprüfung und Reduzierung sprachlich wie kulturell schwer übersetzbarer Inhalte.

Conclusio

[27] Queer hat in der hier vorgelegten Untersuchung weniger als Lektürestrategie fungiert, mit deren Hilfe einzelne Primärtexte que(e)rgelesen wurden; vielmehr eröffnete es einen kritisch-vergleichenden Blick auf die Prozesse zwischen Rezipient*innen, einem Genre bzw. Label für dieses Genre und seiner globalen Zirkulation „that reinscribe[s] (or queer[s]) each and the relations between them" (Sullivan 2003, 192). Der Terminus *chick lit* wurde zunächst von Mazza/DeShell verwendet, um eben jene heteronormativen Zeichenökonomien, für die das Genre später berühmt wurde, zu reflektieren und ironisieren. Der Nebentitel „Postfeminist Fiction" war als Provokation gedacht und sollte auf Sackgassen und mögliche neue Richtungen feministischen Schreibens aufmerksam machen. Das „Post-" stand dabei genau so wenig für ein „nach dem Feminismus" wie *chick lit* für eine Reaktivierung des in der Regel pejorativ verwendeten Begriffs der *Women's Fiction* stand. Die Autorinnen der Kurzgeschichten schrieben gewissermaßen unter dem Mantel dieser bewusst überspitzten Begrifflichkeiten gegen eben diese an. Es wurde mit unterschiedlichen Erwartungshaltungen im Hinblick auf die Literatur(en) von Frauen* gespielt. Die Sichtbarmachung dieser queeren Anfänge der *chick lit*

verweist bereits auf den Konstruktionscharakter gattungstheoretischer Narrative, die auf „Geburtsdaten" und „Prototypen" wie Helen Fieldings „Bridget Jones's Diary" (1996) angewiesen sind. Aus Mazzas Perspektive hat eine Perversion des Genres – von experimentellen, oft heteronormativitätskritischen Texten zu schemenhaften Liebesromanen – stattgefunden. Innerhalb der Logik dieser ‚pervertierten' *chick lit* liegt das subversive Potential hingegen bei Subgenres, die sich dem ursprünglichen Spiel mit Erwartungshaltungen wiederum annähern, indem sie beispielsweise wie im Falle der *lad lit* und *queer chick lit* bislang absolut scheinende Gender- und Genregrenzen überschreiten und damit Lesarten zulassen, welche die Konstruktion von geschlechtsspezifischen Genrekonventionen offenlegen. Im Sinne eines plural-queeren Ansatzes wurde neben der gegenderten und sexisierten insbesondere auch die ‚ethnisierte' bzw. ‚rassisierte' Dimension der *chick lit* in den Blick genommen. Ein Subgenre wie die African-American *chick lit*, dessen Anfänge noch vor die Publikation der Prototypen von Fielding und Bushnell zurückreichen, zeigt, dass die Definition der *chick lit* als angloamerikanisches, ‚weißes' Genre keineswegs selbstverständlich, sondern vielmehr nachträglich konstruiert worden ist. Binäre Konzepte wie Genre-Subgenre und *chick lit-ethnic chick lit/global chick lit*, die Hand in Hand mit einer ‚Westen-vs.-den-Rest'-Dichotomie gehen, können dazu beitragen, eine Genretradition zu verbergen bzw. ‚weiß' zu machen. Während sicherlich kein Transfer von „Bridget Jones's Diary" (1996) zu Terry McMillans „Waiting to Exhale" (1992) stattgefunden hat, kann eine Einflussnahme westlicher *chick lit* oder ihrer Verfilmungen (*chick flicks*) auf globale *chick lit* nicht ausgeschlossen werden. Es gilt jedoch zu betonen, dass es sich dabei in der Regel nicht um einen einfachen Export oder gar eine Pandemie handelt, sondern um transnationale Aushandlungsprozesse, die auch in eine Ablehnung (z.B. *This is not Chick Lit, Afropolitan Literature*) des Genres und/oder Labels münden können. Dass die englische Übersetzung von Alsaneas „Girls of Riyahd" (2007) aus Sicht des Verlages stark überarbeitet werden musste, um für ein ‚westliches' Publikum als *chick lit* zu fungieren, zeigt einerseits die Eigenart des arabischen Originals an, andererseits die einheitlichen und vereinheitlichenden Erwartungen internationaler Verlage und Leser*innen. Dass ‚ethnische' bzw. globale *chick-lit*-Varianten oft als imperfekte, wenig dynamische Kopien eines angloamerikanischen Originals beschrieben werden, nicht zuletzt um dessen relativ statische *chick-lit*-Konzeption dynamischer wirken zu lassen, erinnert an Judith Butlers Ausführungen zu jenem Exzess, der Kopie von Original unterscheidet: „The replication of heterosexual constructs in non-heterosexual frames brings into relief the utterly constructed status of the so-called heterosexual original."

(Butler 2006b, 43) Wie die Wiederholung eines als ‚feminin' ausgewiesenen Genres in Bezug auf traditionell unmarkierte Literatur von/über Männer(n)* (*lad lit*) bzw. eines heteronormativen *chick-lit*-Plots in einem queeren Setting (*queer chick lit*) auf die Konstruktion des vermeintlich ‚femininen' heteronormativen Originals hingewiesen haben, so konnte auch die Wiederholung des als ‚westlich' und ‚weiß' definierten Genres in einem ‚ethnisch', ‚global' und nicht-‚weiß' markierten Rahmen den ebenso konstruierten wie exkludierenden Charakter des vermeintlichen angloamerikanischen Originals zum Vorschein bringen.

[28] Bei dieser Praxis der Nivellierung handelt es sich keineswegs um ein Spezifikum der *chick lit*, sondern vielmehr um eine bekannte Begleiterscheinung der Kommerzialisierung, von der zahlreiche künstlerisch-innovative Artefakte beim Eintritt in den Mainstream betroffen sind: Einmal von der ‚Peripherie' ins ‚Zentrum' gerückt, werden sie von ihren subversiven Anfängen abgetrennt und nachträglich zu Kopien ihrer nunmehr als Original zirkulierenden Kopien degradiert. Dieser Vorgang lässt sich, einmal in Gang gesetzt, nur schwer aufhalten und betrifft meist nicht nur die subversiven Anfänge, sondern auch zu einem späteren Zeitpunkt erfolgende Interventionen, die nicht selten, noch bevor sie ihr queeres Potential entfalten können, eine diskursive Angleichung erfahren.

Endnoten

1 Bei den ‚Frechen Frauen' handelt es sich um ein mit der *chick lit* vergleichbares Label aus dem deutschsprachigen Raum. In einigen Filialen der Buchhandelskette Thalia, z.B. Thalia Mariahilfer Straße in 1060 Wien, gab es über viele Jahre hinweg Regale, die mit ‚Freche Frauen' überschrieben waren.

2 Bspw. ‚Frauenliteratur' auf amazon.de, ‚Women Writers & Fiction' auf amazon.co.uk und ‚Women's Fiction' auf amazon.com (Stand: 27.04.2018).

3 Die Begriffe Frau*/Mann* werden in diesem Artikel mit einem Asterisk versehen, um auf den Konstruktionscharakter der Zuschreibung Frau*/Mann* hinzuweisen bzw. dafür zu sensibilisieren.

4 Die wahrscheinlich prominenteste in Richtung Intersektionalität argumentierende (Selbst-)Kritik an der Queer Theory stammt von Judith Butler. Die Queer Theory laufe laut ihr Gefahr, Sexualität als primäre Analysekategorie, eine Art ‚Hauptwiderspruch', zu setzen und damit andere soziale Ungleichheitskategorien aus dem Blickfeld zu verlieren (vgl. Butler 2006a).

5 Ich bezeichne *chick lit* hier als transnationales und nicht als internationales Genre, da sich ihre Popularität und Verbreitung nicht am Austausch zwischen mehr oder weniger klar abgrenzbaren Nationen (es ist bspw. oft sehr vage von anglo- oder asiatisch-amerikanischer *chick lit* die Rede) festmachen lässt; auch spreche ich von einem transnationalen Genre, um das Augenmerk auf die Komplexität von Zirkulationsprozessen zu legen und mich von Klassifizierungen wie *ethnic chick lit* oder *global chick lit*, die oft eine ‚Westen-vs.-den-Rest'-Dichotomie (re-)produzieren, abzugrenzen.

Endnoten (Fortsetzung)

6 Der Begriff des Dritte-Welle-Feminismus geht auf die US-amerikanische Schriftstellerin und Feministin Rebecca Walker zurück. Der von ihr herausgegebene Sammelband „To Be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism" (1995) gilt als Standardwerk der dritten Welle, deren Beginn zumeist in den frühen 1990er Jahren festgesetzt wird. Ihr Ende kann, sofern sie nicht als bis heute andauernd betrachtet wird, im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts verortet werden.

7 Subgenre-Aufzählungen und Listen finden sich beispielsweise in Vnuk (2005), Ferriss/Young (2006b, 5f.), Yardley (2006, 17-28).

8 Nick Hornbys Roman „High Fidelity" (1995) wird meist analog zu Helen Fieldings „Bridget Jones's Diary" (1996) als prototypisches *lad-lit*-Beispiel angeführt. Weitere Autoren, die oft genannt werden, sind beispielsweise Scott Mebus und Kyle Smith (vgl. Baldick 2015b, 195).

9 Andrea Millar führt in ihrem Artikel „The Great Divide: Chick-Lit and Queer Chicks" (2009) Brenda Brooks' „Gotta Find Me An Angel" (2006) und Tracey Richardsons „Side Order of Love" (2009) als Beispiele für *queer chick lit* an. Auf der Social-Reading-Plattform Goodreads (2017) findet sich ein eigenes queer-chick-lit-Regal. Die dort aufgestellten Bücher entsprechen aber generell einer eher weiten Definition sowohl von *chick lit* – es sind Subgenres von *coming-of-age* über *romance*, *paranormal*, *memoir* bis hin zum historischen Roman vertreten – als auch von queer, das in Zusammenhang mit *chick lit* oft in einem engeren Sinne für *lesbian/chick-on-chick lit* verwendet wurde. Neben lesbischen kommen in den auf Goodreads angeführten Büchern auch bisexuelle, z.B. in Lidia Yuknavitchs „The Chronology of Water" (2011), und Transgender-Protagonist*innen, z.B. in Rae Spoons „First Spring Grass Fire" (2012), vor.

10 Es scheint hier gerechtfertigt, wenn nicht sogar notwendig, die beiden Termini synonym zu verwenden. Was Richard Dyer in Bezug auf ‚Weißheit' und ‚race' feststellte – „As long as race is something only applied to non-white peoples, as long as white people are not racially seen and named, they/we function as a human norm. Other people are raced, we are just people." (Dyer 2008, 1) – trifft ebenso auf Ethnizität bzw. die Verwendung des Terminus im Falle der *ethnic chick lit* zu.

11 Vgl. Steve Garner, der sich in seinem Buch „Racisms. An Introduction" (2017) ausführlich mit der Unsichtbarmachung ‚weißer' Menschen bzw. der Konstruktion von ‚weiß' und ‚nicht-weiß' als ‚Rassen' oder auch ‚Ethnien' auseinandersetzt.

12 Hier beziehe ich mich auf die Ausführungen Dobrota Pucherovas in ihrem Vortrag „Speaking the ‚f' word: Versions of feminism in contemporary Ugandan women's writing" auf der 4. Tagung des Netzwerks „Afrikaforschung in Österreich" (Universität Wien, 19.-21.04.2018). Trotz emanzipatorischer Ambitionen der Protagonistinnen und oft expliziter Beschreibungen männlicher Gewalt würden Romane wie beispielsweise Violet Barungis „Cassandra" (1999), Goretti Kyomuhendos „Whispers from Vera" (2002) und Mary Karooro Okuruts „The Official Wife" (2003) letztendlich keine Alternativen zu patriarchalen heteronormativen Lebensmodellen aufweisen. Moderne werde in den Romanen sehr oft mit romantischer Liebe gleichgesetzt (Siehe auch: FEMRITE 2018).

Literaturverzeichnis

Abrams, Dennis (2014): Where's the African Chick-Lit? In: Publishing Perspectives (07.04.2014). http://publishingperspectives.com/2014/04/wheres-the-african-chick-lit/ (27.04.2018).

Adichie, Chimamanda Ngozi (2006): The Thing Around Your Neck. In: Merrick, Elizabeth (Hg.): This Is Not Chick Lit. Original Stories by America's Best Women Writers. New York: Random House, 3-13.

Adil, Alev (2007): Girls of Riyadh, by Rajaa Alsanea, trans. Marilyn Booth. In: The Independent (03.08.2007). https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/girls-of-riyadh-by-rajaa-alsanea-trans-marilyn-booth-5334374.html (31.07.2018).

Al-Ghadeer, Moneera (2006): Girls of Riyadh: A New Technology Writing or Chick Lit Defiance Banāt al-Riyād [Girls of Riyadh]. Review Article. In: Journal of Arabic Literature XXXVII (2), 296-302.

Alsanea, Rajaa (2007): Girls of Riyadh. Übers. v. Rajaa Alsanea und Marilyn Booth. London: Fig Tree.

Alsanea, Rajaa (2005): Banāt al-Riyāḍ. Beirut: Dar Al-Saqi.

Aspden, Rachel (2007): Sex and the Saudis. In: The Guardian (22.07.2007). https://www.theguardian.com/books/2007/jul/22/fiction.features (27.04.2018).

Babka, Anna/Hochreiter, Susanne (2008): Einleitung. In: Babka, Anna/Hochreiter, Susanne (Hg.): Queer Reading in den Philologien: Modelle und Anwendungen. Göttingen: V&R unipress, 11-19.

Baldick, Chris (2015a): Chick Lit. In: The Oxford Dictionary of Literary Terms. 4. Aufl. Oxford u.a.: Oxford University Press, 57-58.

Baldick, Chris (2015b): Lad Lit. In: The Oxford Dictionary of Literary Terms. 4. Aufl. Oxford u.a.: Oxford University Press, 195.

Barungi, Violet (1999): Cassandra. Kampala: FEMRITE Publications Limited.

Betterton, Don M. (1988): Alma Mater: Unusual Stories and Little-Known Facts from America's College Campuses. Princeton/NJ: Peterson's Guides.

Book (2003): Make Your Own Chick-Lit Novel! In: Book (July-August 2003), 49.

Booth, Marilyn (2008): Translator v. Author. Girls of Riyadh Go to New York. In: Translation Studies 1 (2), 197-211.

Briscoe, Connie (1994): Sisters & Lovers. New York: Harper Collins.

Brooks, Brenda (2006): Gotta Find Me an Angel: A Novel. Vancouver: Raincoast Books.

Bushnell, Candace (1997): Sex and the City. New York: Warner Books.

Butler, Judith (2006a): Uneigentliche Objekte. In: Dietze, Gabriele/Hark, Sabine (Hg.): Gender kontrovers: Genealogien und Grenzen einer Kategorie. Königstein/Taunus: Helmer, 181-213.

Butler, Judith (2006b): Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. 2. Aufl. London, New York: Routledge.

Butler, Pamela/Desai, Jigna (2008): Manolos, Marriage, and Mantras. Chick-Lit Criticism and Transnational Feminism. In: Meridians 8 (2), 1-31.

Calhoun, Craig (2002): Ethnicity. In: Calhoun, Craig (Hg.): Dictionary of the Social Sciences. Oxford: Oxford University Press, 148. Zitiert und ins Deutsche übersetzt in: Buettner, Elizabeth: 11. Ethnizität. Ins Deutsche übersetzt von Oliver Grasmück. In: Rublack, Ulinka (Hg.): Die Neue Geschichte. Eine Einführung in 16 Kapiteln. Frankfurt am Main: S. Fischer 2013, 322-350.

Chen, Eva (2012): Shanghai(ed) Babies: Geopolitics, Biopolitics and the Global Chick Lit. In: Feminist Media Studies 12 (2), 214-228.

Dietze, Gabriele/Haschemi Yekani, Elahe/Michaelis, Beatrice (2012): Checks and Balances. Zum Verhältnis von Intersektionalität und Queer Theory. In: Dietze, Gabriele/

Hornscheidt, Antje/Palm, Kerstin/Walgenbach, Katharina (Hg.): Gender als interdependente Kategorie: neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität. 2., durchges. Aufl. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich, 107-139.

Donadio, Rachel (2006): The Chick-Lit Pandemic. In: The New York Times (19.03.2006). http://www.nytimes.com/2006/03/19/books/review/the-chicklit-pandemic.html (27.04.2018).

Dyer, Richard (2008): White. London, New York: Routledge.

Farr, Cecilia Konchar (2009): It Was Chick Lit All Along. The Gendering of a Genre. In: Goren, Lilly (Hg.): You've Come A Long Way, Baby: Women, Politics, and Popular Culture. Kentucky: University Press of Kentucky, 201-214.

FEMRITE (2018): Uganda Women Writers' Association. http://femrite.org/ (27.04.2018).

Ferriss, Suzanne/Young, Mallory (Hg.) (2006a): Chick Lit: The New Woman's Fiction. London, New York: Routledge.

Ferriss, Suzanne/Young, Mallory (2006b): Introduction. In: Ferriss, Suzanne/Young, Mallory (Hg.): Chick Lit: The New Woman's Fiction. London, New York: Routledge, 1-13.

Fielding, Helen (1996): Bridget Jones's Diary: A Novel. London: Picador.

Folie, Sandra (2016): Frauenliteratur. In: Gender Glossar. https://gender-glossar.de/glossar/item/56-frauenliteratur (27.04.2018).

Garner, Steve (2017): Racisms. An Introduction. 2. Aufl. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne: Sage.

Goodreads (2017): Queer Chick Lit Shelf. https://www.goodreads.com/genres/queer-chicklit (27.04.2018).

Guerrero, Lisa A. (2006): „Sistahs Are Doin' It for Themselves": Chick Lit in Black and White. In: Ferriss, Suzanne/Young, Mallory (Hg.): Chick Lit: The New Woman's Fiction. London, New York: Routledge, 87-101.

Hayes, Jarrod/Higonnet, Margaret R./Spurlin, William J. (2010): Introduction: Comparing Queerly, Queering Comparison. In: Hayes, Jarrod/Higonnet, Margaret R./Spurlin, William J. (Hg.): Comparatively Queer: Interrogating Identities Across Time and Cultures. Hampshire: Palgrave, 1-19.

Hedrick, Tace (2015): Chica Lit: Popular Latina Fiction and Americanization in the Twenty-First Century. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press (Latino and Latin American Profiles).

Hegde, Radha S. (2014): Gender, Media, and Trans/national Spaces. In: Carter, Cynthia/Steiner, Linda/McLaughlin, Lisa (Hg.): The Routledge Companion to Media and Gender. London, New York: Routledge, 92-101.

Hewett, Heather (2010): A New Generation of African Women Writers Make New Waves. In: Women News Network (08.08.2010). https://womennewsnetwork.net/2010/08/08/new-gen-africa-women-authors/ (27.04.2018).

Hodapp, Jim (2017): CFP: Afropolitan Literature as World Literature (edited collection, Bloomsbury Publishing). In: H-Announce Resources (02.06.2017). https://networks.h-net.org/node/73374/announcements/182194/cfp-afropolitan-literature-world-literature-edited-collection (27.04.2018).

Hornby, Nick (1995): High Fidelity. New York: Riverhead.

Hui, Wei (2001): Shanghai Baby [Shanghai Baobei; 1999]. Berlin: Ullstein.

Knudsen, Eva Rask/Rahbek, Ulla (2017): An Afropolitan Literary Aesthetics? Afropolitan Style and Tropes in Recent Diasporic African Fiction. In: European Journal of English Studies 21 (2), 115-128.

Kyomuhendos, Goretti (2002): Whispers from Vera. Kampala: FEMRITE Publications Limited.

Lee, Felicia R. (2005): Black Chick Lit Hits Middle Age. In: Star-News (03.07.2005). https://news.google.com/newspapers?nid=1454&dat=20050703&id=3H0WAAAAIBAJ&sjid=qR8EAAAAIBAJ&pg=4937,621174&hl=de (27.04.2018).

Little, Benilde (1996): Good Hair. New York: Simon & Schuster.

Mazza, Cris (2006): Who's Laughing Now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre. In: Ferriss, Suzanne/Young, Mallory (Hg.): Chick Lit: The New Woman's Fiction. London, New York: Routledge, 17-28.

Mazza, Cris/DeShell, Jeffrey (Hg.) (1995): Chick Lit: Postfeminist Fiction. Carbondale: Fiction Collective Two.

Mazza, Cris (1995): What Is Postfeminist Fiction? In: Mazza, Cris/DeShell, Jeffrey (Hg.): Chick Lit: Postfeminist Fiction. Carbondale: Fiction Collective Two, 8-9.

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

McMillan, Terry (1992): Waiting to Exhale. New York: Viking.

Merrick, Elizabeth (Hg.) (2006a): This Is Not Chick Lit. Original Stories by America's Best Women Writers. New York: Random House.

Merrick, Elizabeth (2006b): Introduction. In: Merrick, Elizabeth (Hg.): This Is Not Chick Lit. Original Stories by America's Best Women Writers. New York: Random House, vii-xi.

Millar, Andrea (2009): The Great Divide: Chick-Lit and Queer Chicks. In: Curve. The Best-Selling Lesbian Magazine (12.05.2009). http://www.curvemag.com/Curve-Magazine/Web-Articles-2008/The-Great-Divide-Chick-Lit-and-Queer-Chicks/ (31.07.2018).

Nadkarni, Asha (2017): Transnational Feminism. In: Oxford Bibliographies (26.07.2017). http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911-0006.xml (27.04.2018).

Okurut, Mary Karooro (2003): The Official Wife. Kampala: FEMRITE Publications Limited.

Owino, Anjellah (2014): Is There a Chick-Lit Gap in African Literature? In: Standard Digital News (30.03.2014). http://www.standardmedia.co.ke/article/2000108129/is-there-a-chick-lit-gap-in-african-literature (27.04.2018).

Perko, Gudrun (2008): Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie von Queer Reading. In: Babka, Anna/Hochreiter, Susanne (Hg.): Queer Reading in den Philologien: Modelle und Anwendungen. Göttingen: V&R unipress, 69-87.

Rasmusson, Sarah (2007): Chick Lit. In: Mitchell, Claudia A./Reid-Walsh, Jacqueline (Hg.): Girl Culture: An Encyclopedia. 2 Bde. Westport: Greenwood Publishing Group Inc., Bd. 1, 227-234.

Reardon, Patrick T. (2002): The Latina Terry McMillan? In: Chicago Tribune (22.08.2002). http://articles.chicagotribune.com/2002-08-22/features/0208220026_1_alisa-valdes-rodriguez-publishers-lunch-hispanic-heritage. (27.04.2018).

Richardson, Tracey (2009): Side Order of Love. Tallahassee: Bella Books.

See, Carolyn (1996): Chick-Lit Lays an Egg. In: The Washington Post (20.12.1996), Metro D2.

Selasi, Taiye (2005): Bye-Bye Babar. In: The LIP Magazine (03.03.2005). http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76 (27.04.2018).

Skurnick, Lizzie (2003): Chick lit 101. A Sex-Soaked, Candy-Colored, Indiscreet Romp through the Hottest Gal Tales of the Season. In: Baltimore City Paper (Okt. 2003). http://www.orlandoweekly.com/orlando/chick-lit-101/Content?oid=2260390 (27.04.2018).

Spoon, Rae (2012): First Spring Grass Fire. Vancouver: Arsenal Pulp Press.

Sullivan, Nikki (2003): A Critical Introduction to Queer Theory. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.

Valdes-Rodriguez, Alisa (2003): The Dirty Girls Social Club. New York: St. Martin's Griffin.

Vnuk, Rebecca (2013): Women's Fiction. In: Orr, Cynthia/Herald, Diana Tixier (Hg.): Genreflecting: A Guide to Popular Reading Interests. 7. Aufl. Santa Barbara: Libraries Unlimited, 253–271.

Vnuk, Rebecca (2005): „Chick Lit": Hip Lit for Hip Chicks | Collection Development. In: Library Journal Reviews (May 2005). http://reviews.libraryjournal.com/2005/07/books/fiction/chick-lit-hip-lit-for-hip-chicks-collection-development-may-2005/ (27.04.2018).

Walker, Rebecca (Hg.) (1995): To Be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism. New York: Anchor Books.

Whelehan, Imelda (2005): The Feminist Bestseller: From „Sex and the Single Girl" to „Sex and the City". Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.

Wikipedia (2004): Chick lit (22.07.2004). https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=4789452 (27.04.2018).

Wolcott, James (1996): Hear Me Purr. In: The New Yorker 72 (12), 54-60.

Yardley, Cathy (2006): Will Write for Shoes: How to Write a Chick Lit Novel. New York: St. Martin's Griffin.

Yuknavitch, Lidia (2011): The Chronology of Water: A Memoir. Portland: Hawthorne Books.