

Aufsätze: Offener Teil

Judith Coffey

Das hässliche Entlein wird zum Schwan: Liebe, Schönheit und Selbstnarration in *Twilight*, *Fifty Shades of Grey* und *Jane Eyre*

Zusammenfassung

Der Beitrag fokussiert auf die Protagonistinnen und zugleich Erzählerinnen von Stephenie Meyers *Twilight*-Saga und E. L. James' *Fifty-Shades*-Trilogie und vergleicht sie mit ihrem Prototyp, *Jane Eyre* aus dem gleichnamigen Roman von Charlotte Brontë. Im Zentrum steht eine Analyse der Selbstbeschreibung von Bella, Ana und Jane als gewöhnlich, unscheinbar und wenig attraktiv. Indem diese Selbstbeschreibung in den Kontext des Gesamttextes – und damit der Liebesgeschichte und ihrer seit dem 19. Jahrhundert etablierten Begehrensökonomie – gestellt wird, kann herausgearbeitet werden, wie die Sichtweise der Erzählerinnen im Text gewichtet und punktuell infrage gestellt wird und wie sich die Protagonistinnen im Laufe der Erzählung in feminine und begehrenswerte Frauen verwandeln. Dadurch kann in den Blick genommen werden, welche spezifische Form weißer bürgerlicher heterosexueller Weiblichkeit in heteronormativen Liebesgeschichten entworfen und bekräftigt wird.

Schlüsselwörter

Liebesgeschichte, Erzählerin, Selbstbeschreibung, Weiblichkeit, Begehren

Summary

From ugly duckling to (Bella) swan: love, beauty and self-narration in *Twilight*, *Fifty Shades of Grey* and *Jane Eyre*

This article focuses on the heroines and first-person narrators in Stephenie Meyer's *Twilight* saga and E. L. James's erotic retelling *Fifty Shades of Grey*. I undertake a comparison with what can be identified as the prototype for these heroines, namely Charlotte Brontë's *Jane Eyre* in the eponymous novel. I use the fact that Bella, Ana and Jane describe themselves as ordinary, unremarkable and plain as my point of departure. By locating their self-narration within the context of the love story, its long-established plot structure and its politics of desire, I aim to show how their view is weighted and questioned, and how the heroines' transformation into feminine and desirable women is effected in the text. This reading enables me to analyse and criticise the specific form of white heterosexual bourgeois femininity that is produced and reinforced by heteronormative love stories.

Keywords

love story, narrator, self-characterisation, femininity, desire

Auf den ersten Blick könnten Stephenie Meyers *Twilight*-Bücher (2005–2008) und die unter dem Pseudonym E. L. James veröffentlichte *Fifty Shades*-Trilogie (2011) unterschiedlicher nicht sein. Während die Vampir-Liebesgeschichte jungen Mädchen Enthaltsamkeit bis zur Ehe predigt und vor allem weibliche Sexualität als gefährlich und gefährdet darstellt, besteht *Fifty Shades* in erster Linie aus ausführlich und explizit geschildertem BDSM-Sex.¹ Allerdings wurde inzwischen vielfach darauf hingewie-

1 *Twilight* bzw. *Fifty Shades* meint jeweils die gesamte Romanserie, bestehend aus den Einzelromanen *Twilight* (Erstveröffentlichung 2005), *New Moon* (2006), *Eclipse* (2007) und *Breaking Dawn* (2008) bzw. *Fifty Shades of Grey*, *Fifty Shades Darker* und *Fifty Shades Freed* (alle 2011). Nicht

sen, nicht zuletzt von Eva Illouz (2013), dass die pornografische Erzählung von *Fifty Shades* in eine Liebesgeschichte eingebettet bleibt, die weitgehend dem im Laufe des 18. Jahrhunderts etablierten Modell folgt – wie auch *Twilight* es tut. Carolyn Dever fasst die Grundstruktur dieses Plots lapidar zusammen: „a young man and a young woman meet, explore their attractions to each other, and eventually make their way to the altar“ (Dever 2005: 161). Doch die beiden Buchserien weisen weitere Gemeinsamkeiten auf: Im Zentrum steht jeweils eine junge, (sexuell) unerfahrene Heldin, die sich in einen älteren und sozial höherstehenden Mann verliebt. Die Heldin erzählt ihre eigene Geschichte, die jedoch auf den Liebesplot beschränkt bleibt und mit dem Happy End der gelungenen Verheiratung für beendet erklärt wird.² Auffallend ist vor allem, dass sich die Heldin selbst als unattraktiv und unscheinbar beschreibt und erst im Verlauf der Erzählung zu der Erkenntnis geführt wird, dass sie begehrens- und liebenswert ist.

Auch in der Sekundärliteratur werden Isabella (Bella) Swan und Anastasia (Ana) Steele, die Protagonistinnen von *Twilight* und *Fifty Shades*, meist als farb- und charakterlos beschrieben, als „everywoman“ (Larsson/Steiner 2011: 15), „every girl“ (Hanser 2014: 125) oder als Verkörperung von „Frau Mustermann“ (Illouz 2013: 52). Dieser Charakterisierung der Figuren möchte ich in meinem Beitrag widersprechen, denn darin wird meines Erachtens der Blick der jeweiligen Protagonistin auf sich selbst unkritisch übernommen, ohne die Einbettung dieses Blicks in die Begehrensökonomie der Liebesgeschichte und – damit untrennbar verbunden – in die textuelle Dynamik der Romane genauer zu betrachten. Meine Analyse fragt in diesem Sinn: Welches Verhältnis zu sich selbst entwerfen Bella und Ana, und wie wird diese Selbstbeschreibung vom Text gewertet und infrage gestellt? Indem die Schönheit oder Unscheinbarkeit der Heldinnen nicht als textuell gegebene Tatsache, sondern als für die Liebesgeschichte bedeutsames Element der Selbstnarration aufgefasst wird, kann die spezifische Verwobenheit von weiblicher Subjektivierung mit dem in der (und durch die) Liebesgeschichte hervorgebrachten Begehren in den Blick genommen werden. Im Zentrum steht damit die Frage, welche spezifische Form *weißer*³ bürgerlicher heterosexueller Weiblichkeit in Erzählungen dieser Art produziert wird.

Zu diesem Zweck ziehe ich eine weitere „nicht-hübsche“ Heldin zum Vergleich heran: Jane Eyre aus dem gleichnamigen Roman von Charlotte Brontë (Erstveröffentlichung 1847). Auf die intertextuellen Bezüge zwischen *Jane Eyre* und *Twilight* wurde inzwischen in mehreren Analysen der *Twilight*-Romane hingewiesen (Morey 2012; Hanser 2014; Shachar 2011; Groper 2011). Kristina Deffenbacher und Mikayla Zagoria-Moffet fassen die Gemeinsamkeiten wie folgt zusammen:

berücksichtigt wurde der zuletzt erschienene Band *Grey* (2015), der *Fifty Shades* aus Sicht von Christian Grey erzählt, da meine Analyse auf weibliche Selbstnarration fokussiert.

2 Im Fall von *Twilight* folgt der Heirat noch die Verwandlung der Heldin in eine Vampirin. Strukturell verstärkt und bekräftigt die Transformation die Verheiratung und bringt die Liebesgeschichte erst wirklich zum Abschluss.

3 In der Kursivsetzung von „*weiß*“ folge ich Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt, die damit den Konstruktcharakter der Kategorie markieren, ohne ihr jedoch die widerständige Bedeutung einzuschreiben, die in der Großschreibung von „Schwarz“ mitschwingt (Eggers et al. 2005: 13).

„Bella Swan, who, like Jane Eyre, narrates (much of) her own tale, initially describes herself in Janian terms, as a plain young woman who is set apart from others [...]. In the final book of the Saga, Bella, like Jane at the conclusion of *Jane Eyre*, finds her place in the world through her relationship with a Byronic Edward (Cullen for Bella, Rochester for Jane), and in each narrative, some supernatural intervention sets heroine and hero on a more equal footing.“ (2011: 31f.)

Die aufgezählten Gemeinsamkeiten sind sowohl spezifisch wie unspezifisch. Sie treffen auf eine Vielzahl anderer Liebesgeschichten und deren Heldinnen zu, beschreiben aber gleichzeitig einen bestimmten Typus einer Heldin. Ausschlaggebend sind dafür ihre Außenseiterinnenposition und ihre Selbstbeschreibung „in Janian terms“ – Jane Eyre dient in solchem Maße als der Prototyp dieser Heldin, dass ihr Name als Adjektiv eingesetzt werden kann, um den Typus aufzurufen.

Der Vergleich zwischen *Jane Eyre*, *Twilight* und *Fifty Shades* ist daher nicht symmetrisch zu verstehen, denn die Romane stehen in unterschiedlichem Verhältnis zueinander. *Fifty Shades* wurde ursprünglich als *Twilight*-Fan-Fiction verfasst, daher ist es nicht verwunderlich, dass die beiden Romanserien viele sehr konkrete Parallelen aufweisen. Meine Analyse zielt in erster Linie auf die Gemeinsamkeiten zwischen den Romanen ab und weniger auf die viel besprochenen Unterschiede – allen voran zwischen der Moral der Abstinenz von *Twilight* und dem explizit sexuellen Gehalt von *Fifty Shades*⁴.

1 „I’m too pale, too skinny, too scruffy“: Selbstbeschreibung als hässliches Entlein

Wie beschreiben sich Ana, Bella und Jane nun selbst? Die eigentliche Beschreibung fällt in allen drei Fällen knapp und relativ unkonkret aus.

„I roll my eyes in exasperation and gaze at the pale, brown-haired girl with blue eyes too big for her face staring back at me.“ (FsoG: 3)

„I *should* be tan, sporty, blond – a volleyball player, or a cheerleader, perhaps [...]. Instead, I was ivory-skinned, without even the excuse of blue eyes or red hair, despite the constant sunshine. I had always been slender, but soft somehow, obviously not an athlete.“ (T: 9)

„I ever wished to look as well as I could, and to please as much as my want of beauty would permit. I sometimes regretted that I was not handsomer: I sometimes wished to have rosy cheeks, a straight nose, and small cherry mouth; I desired to be tall, stately, and finely developed in figure; I felt it a misfortune that I was so little, so pale, and had features so irregular and so marked.“ (JE: 98)⁵

4 Allerdings wurde ebenfalls vielfach darauf hingewiesen, dass *Twilight* nicht einfach Enthaltensamkeit predigt, sondern geradezu eine „erotics of abstinence“ (McGeough 2010: 91) etabliert. Auf der anderen Seite findet in *Fifty Shades* eine Neutralisierung jeder erotischen Transgression durch die Einbettung in eine ganz und gar konventionelle Liebesgeschichte statt, an deren Ende Heirat, Hausbau und zwei Kinder stehen.

5 Im Folgenden gehe ich vor allem auf den jeweiligen ersten Band der *Twilight*- bzw. *Fifty Shades*-Serie ein, da die Figurencharakterisierung vorwiegend zu Beginn der Romane vorgenommen und auch der Erzählmodus dort etabliert wird. Der Einzelroman *Twilight* wird dabei mit dem Kürzel T bezeichnet, *Fifty Shades of Grey* als FSoG sowie *Jane Eyre* als JE. Alle Hervorhebungen in Zitaten aus der Primärliteratur stammen aus dem Originaltext.

In allen drei Fällen beschreibt sich die Erzählerin in erster Linie durch ihre Abweichung von einem gesellschaftlichen Schönheitsideal, während ihr eigentliches Aussehen vage bleibt. Ana vergleicht sich mit ihrer Freundin Kate: „How does she do it? Even ill she looks gamine and gorgeous, strawberry blonde hair in place and green eyes bright“ (FSoG: 3f.). Auch die weiblichen Angestellten von Christian Grey, die auf den nächsten Seiten beschrieben werden, sind allesamt „very attractive, groomed, blonde [...], immaculate“ (FSoG: 5) und erwecken in Ana Gefühle der Unsicherheit (FSoG: 5).

Bella und Jane vergleichen sich mit einem abstrakten Schönheitsideal: „tan, sporty, blonde“ (T: 9) in Bellas Fall und ein klein wenig ausführlicher bei Jane: „rosy cheeks, a straight nose, and small cherry mouth; [...] tall, stately, and finely developed in figure“ (JE: 98). Während hier offensichtlich verschiedene Schönheitsideale aufgerufen werden – etwa wird Anfang des 21. Jahrhunderts der sportlichen und athletischen Figur gegenüber „weiblichen Rundungen“ der Vorzug gegeben –, ist es doch interessant, wie deutlich die Parallelen sind. Das Ideal wird mit floralen Attributen belegt und mit Farbe, allen voran der Farbe Rot, in Verbindung gebracht: „rosy cheeks“, „cherry mouth“, „strawberry blonde“. In den Selbstbeschreibungen von Jane, Ana und Bella dominieren hingegen die Blässe und Farblosigkeit. Bella fährt in ihrer Selbstbetrachtung fort: „Maybe it was the light, but I already looked sallow, unhealthy. My skin could be pretty – it was very clear, almost translucent-looking – but it all depended on color. I had no color here“ (T: 9). Ana sagt über sich selbst: „I’m too pale, too skinny, too scruffy“ (FSoG: 51). Das Echo auf Janes Selbstbeschreibung als „so little, so pale“ (JE: 98) ist deutlich zu hören.

Gerade im Hinblick auf Blässe verwundert es, dass sie Mitte des 19. Jahrhunderts in *Jane Eyre* ähnlich bewertet wird wie über 150 Jahre später in *Twilight* und *Fifty Shades*. Denn während Blässe im 19. Jahrhundert ein Zeichen von Reichtum war, weil sie die Abwesenheit von körperlicher Arbeit im Freien signalisierte, dient heute der gebräunte Körper als Signifikant von Gesundheit, Freizeit und Wohlstand (Dyer 2005: 49ff.). Richard Dyer weist darauf hin, dass sich durch die geänderten Konnotationen von Sonnenbräune jedoch nichts daran ändert, dass Weißsein als explizites Schönheitsideal fungiert (Dyer 2005: 49).

Das Gegenbild, das Jane, Ana und Bella jeweils als unerreichbares Ideal errichten, ruft Attribute auf, die die Verbindung von Weißsein und Schönheit stützen, allen voran blonde Haare (Dyer 2005: 71). Gleichzeitig wird die – aus Sicht der Protagonistin – *mangelnde* Schönheit, d. h. ihr Abweichen vom Ideal, mit Blässe verknüpft und damit ebenfalls mit Konnotationen von Weißsein aufgeladen. In *Twilight* tritt die Ambivalenz, die der Blässe der Heldinnen eingeschrieben ist, besonders deutlich hervor. Denn während Bella sich selbst als zu blass und farblos beschreibt, wird die *weiße* Schönheit der VampirInnen⁶ als absolute (und unerreichbare) Norm gesetzt. Als Bella die Cullens das erste Mal in der Cafeteria erblickt, ist sie gebannt:

„I stared because their faces, so different, so similar, were all devastatingly, inhumanly beautiful. They were faces you never expected to see except maybe on the airbrushed pages of a fashion magazine. Or painted by an old master as the face of an angel.“ (T: 16f.)

6 Bei allgemeinen Personenbezeichnungen verwende ich den Unterstrich („Leser_innen“). Das Binnen-I kommt zum Einsatz, wenn ausdrücklich als Frauen und Männer identifizierte Personen gemeint sind („VampirInnen“). Meist handelt es sich dabei um Figuren aus den Romanen, bei denen der Unterstrich die binäre Vergeschlechtlichung nur unsichtbar machen würde.

Hier ist ganz deutlich zu sehen, wie *weiße* Schönheit unter anderem aus der Variation entsteht – dem Recht, unterschiedlich und divers zu sein, wie Dyer es formuliert (vgl. Dyer 2005: 49). Die Mitglieder der Vampirfamilie sind sich unähnlich, denn ihre Schönheit ist jeweils individuell. Die VampirInnen sind sich aber auch ähnlich, denn ihr bestimmendes Merkmal ist ihre *weiße* Hautfarbe, die im Laufe des Buches semantisch immer mehr mit ihrer perfekten und etwas unrealen Schönheit verknüpft wird. In der Folge wird vor allem Edward als *weißes* Schönheitsideal etabliert, wie Natalie Wilson herausarbeitet: „Edward is constructed as a white, godlike vampire, and the color white is associated with purity, beauty, and heroism“ (2010: 56). Gleichzeitig werden Weißsein und die damit verbundenen Privilegien nie explizit zum Thema gemacht: „In *Twilight*, Bella never names Edward as racially white [...]. She does not, in effect, see race, including her own“ (Wilson 2010: 57, Hervorh. i. O.). Diese Blindheit ist die Voraussetzung sowohl für die Etablierung der VampirInnen als universelles Schönheitsideal als auch für Bellas Selbstpositionierung als normal oder gewöhnlich.

2 „I wasn't interesting“: Selbstkritik und Selbstvorwürfe

Um herauszuarbeiten, inwiefern die Selbstnarration der Heldinnen in die Bedeutungsproduktion des Gesamttextes eingebettet ist, muss genauer betrachtet werden, in welcher Weise die Heldinnen auf sich selbst blicken. Welches Selbst-Verhältnis wird in den Texten jeweils entworfen?

Fifty Shades of Grey beginnt mit Anas kritischem Blick auf sich selbst. Die ersten Sätze des Romans lauten:

„I scowl with frustration at myself in the mirror. Damn my hair – it just won't behave, and damn Katherine Kavanagh for being ill and subjecting me to this ordeal. I should be studying for my final exams, which are next week, yet here I am trying to brush my hair into submission. *I must not sleep with it wet. I must not sleep with it wet.* Reciting this mantra several times, I attempt, once more, to bring it under control with the brush. I roll my eyes in exasperation and gaze at the pale, brown-haired girl with blue eyes too big for her face staring back at me, and give up. My only hope is to restrain my wayward hair in a ponytail and hope that I look semi-presentable.“ (FSOG: 3)

Angedeutet wird hier bereits ein antagonistischer Umgang mit dem eigenen Körper. Das Haar benimmt sich nicht, es scheint seinen eigenen Willen zu haben, und muss daher mit großer Anstrengung unterworfen werden; eine Unterwerfung, die allerdings nur zur Hälfte klappt. Ana muss sich damit begnügen, die Eigenwilligkeit des Haars zu bändigen, ohne es jedoch wirklich unter Kontrolle zu bringen. Es behält seine Widerpenstigkeit – und steht damit in gewisser Hinsicht metonymisch für Ana selbst, die sich der vollständigen Unterwerfung unter Grey im Sinn des von ihm vorgelegten BDSM-Vertrags bis zuletzt entzieht. Die Beschreibung von Anas nicht zu bändigenden Haaren deutet hier also bereits an, dass die Heldin versteckte Tiefen und Leidenschaften in sich trägt. Ana jedoch beschreibt sich als grundsätzlich ungenügend. Aus ihrer Sicht kann sie höchstens darauf hoffen, „semi-presentable“ zu sein, und auch das erfordert konstante Selbstoptimierung. Diese ist im Text in Form von, oft kursiv gesetzten, Befehlen an sich

selbst präsent, wie hier in dem „Mantra“ „I must not sleep with it wet“, das gleichzeitig als Selbstvorwurf fungiert (denn das „Unheil“ ist bereits angerichtet und das Haar unzählbar).

Auch Bella sieht in den Spiegel, um Selbstkritik zu üben:

„Facing my pallid reflection in the mirror, I was forced to admit that I was lying to myself. It wasn't just physically that I'd never fit in. [...] I didn't relate well to people my age. Maybe the truth was that I didn't relate well to people, period. [...] Sometimes I wondered if I was seeing the same things through my eyes that the rest of the world was seeing through theirs. Maybe there was a glitch in my brain.“ (T: 9)

Bella beschreibt sich selbst als Außenseiterin, die nirgends hineinpasst. Ihre Unfähigkeit, gut mit Menschen auszukommen, erscheint ihr als Makel: Es handelt sich um eine unangenehme Wahrheit, die sie sich nur schwer eingestehen kann. Die Formulierung „a glitch in my brain“ erzeugt den Eindruck von etwas Zerbrochenem oder Kaputtem – wie eine Maschine, die nicht richtig funktioniert. Auch dieser „glitch“ wirkt wie ein Selbstvorwurf und drückt Bellas Grundgefühl aus: Irgendetwas stimmt mit mir nicht.

Bella und Ana zeichnen sich zudem durch ihre körperliche Ungeschicklichkeit aus. Ana fällt Christian Grey bei ihrer ersten Begegnung buchstäblich vor die Füße: „I push open the door and stumble through, tripping over my own feet and falling headfirst into the office. Double crap – me and my two left feet!“ (FSoG: 7). In der Folge beschreibt sie sich immer wieder als ungeschickt: „all fingers and thumbs“ (FSoG: 9), „gauche“ (FSoG: 27), „gawky and uncoordinated, barely able to get from A to B without falling flat on my face“ (FSoG: 42). Auch Bella spricht immer von ihrer „crippling clumsiness“ (T: 46) und nimmt sich als unsportlich wahr: „I lacked the necessary hand-eye coordination to play sports without humiliating myself – and harming both myself and anyone else who stood too close“ (T: 9). Bei Ana heißt es parallel dazu: „running and doing something else at the same time like bouncing or throwing a ball is not my thing. I am a serious liability in any sporting field“ (FSoG: 51). Ihre Unsportlichkeit fassen Bella und Ana also als weiteren Makel auf, der sie zur seltsamen Außenseiterin macht. Sie empfinden Scham, wenn sie stolpern oder etwas fallen lassen, und betrachten sich darüber hinaus als Gefahr für sich und ihre Umgebung.

In *Fifty Shades* werden Anas verschiedene innere Stimmen benannt und personifiziert, allen voran „my subconscious“ und „my inner goddess“. Das „subconscious“, personifiziert als weibliche Figur, die an eine strenge Mutter, Lehrerin oder vielleicht Psychoanalytikerin erinnert („My subconscious is figuratively tutting and glaring at me over her half-moon specs“ FSoG: 63), kommentiert, bewertet und gibt Anweisungen oder Ratschläge: „Try to be cool, Ana, my subconscious implores me“ (FSoG: 43). Diese Stimme schreit Ana aber auch an („Don't lie to yourself – my subconscious yells at me“, FSoG: 74) oder macht sich über sie lustig („my subconscious whines at me in a sneering mood again“, FSoG: 38). Die „inner goddess“ hingegen steht für Anas impulsive Wünsche genauso wie für ihr spontanes Begehren.

In *Jane Eyre* gibt es keine personifizierten inneren Stimmen, und Janes Erzählung kreist insgesamt weniger insistent um die eigenen Mängel und Unsicherheiten. Dennoch gibt es deutliche Parallelen. Als Jane sich ihrer Liebe zu Rochester bewusst wird, weil sie Eifersucht auf ihre vermeintliche Rivalin Blanche Ingram verspürt, geht sie – wortwörtlich – hart mit sich selbst ins Gericht:

„Arraigned at my own bar [...] I pronounced judgment to this effect: – That a greater fool than Jane Eyre had never breathed the breath of life: that a more fantastic idiot had never surfeited herself on sweet lies, and swallowed poison as if it were nectar. ‚You,‘ I said, ‚a favourite with Mr. Rochester? You gifted with the power of pleasing him? You of importance to him in any way? Go! your folly sickens me.‘“ (JE: 160)

Für Jane ist klar, dass der begehrte Mann sich aufgrund ihres Mangels an Schönheit, ihrer Unscheinbarkeit und ihrer niedrigen sozialen Stellung nicht für sie interessieren kann. Wie Jane erklärt sich Bella die vermeintliche Zurückweisung durch Edward als logische Konsequenz aus ihrer eigenen Unzulänglichkeit: „Of course he wasn’t interested in me, I thought angrily, my eyes stinging [...]. I wasn’t *interesting*. And he was. Interesting ... and brilliant ... and mysterious ... and perfect ... and beautiful“ (T: 67f.). Anas Moment der vermeintlichen Erkenntnis ihres Ungenügens klingt ähnlich:

„And it’s suddenly blindingly obvious. He’s too gloriously good-looking. We are poles apart and from two very different worlds. I have a vision of myself as Icarus flying too close to the sun and crashing and burning as a result. His words make sense. He’s not the man for me.“ (FSOG: 53)

Bei allen drei Heldinnen ist das Gefühl des Ungenügens mit ihrer sozialen Positionierung verknüpft. Jane zeichnet in der soeben erwähnten Szene ein Bild, das ihr eigenes Ungenügen illustrieren und beweisen soll, und versieht es mit der Bildunterschrift „Portrait of a Governess, disconnected, poor, and plain“ (JE: 161). Ana ist der Meinung, Christian nicht zu „verdienen“, und zwar nicht nur, weil er aus ihrer Sicht viel besser aussieht, sondern auch, weil sie „aus verschiedenen Welten“ sind. Christian bewohnt eine Welt des Luxus – charakterisiert durch Konsumgüter wie teure Autos, ein großes Penthouse, einen eigenen Hubschrauber und ein eigenes Boot, teuren Wein und Essen in feinen Restaurants, sowie durch eine Reihe von Bediensteten. In *Twilight* ist die Klassendifferenz zwischen Edward und Bella genauso präsent, auch wenn Bella sie noch weniger explizit zum Thema macht als Ana. Auch Edward trägt teure Kleidung, fährt teure Autos und wohnt mit seiner Familie in einem Haus, dessen Beschreibung wie der Inbegriff bürgerlicher Ästhetik wirkt:

„The house was timeless, graceful, and probably a hundred years old. [...] The inside was [...] bright, very open, and very large. This must have originally been several rooms, but the walls had been removed from most of the first floor to create one wide space. The back, south-facing wall had been entirely replaced with glass [...]. The walls, the high-beamed ceiling, the wooden floors, and the thick carpets were all varying shades of white.“ (T: 281)

Bella hingegen wohnt mit ihrem Vater in einem kleinen Haus, das zu ihrem Unbehagen nur ein Badezimmer hat (T: 8). Da *en-suite*-Badezimmer in den USA üblicher sind als in Deutschland, zeigt gerade dieses Detail, dass Bella (wie auch Ana und Jane) in der *lower middle class* verortet wird.⁷ Als gesellschaftliche Struktur wird Klasse in den Romanen gleichzeitig aufgerufen und dethematisiert. Die kleinbürgerliche Herkunft der Protagonistinnen erscheint ihnen selbst als Teil ihrer Unzulänglichkeit. Mit Bourdieu (1994) gesprochen könnte Anas und Bellas Ungeschicklichkeit in diesem Sinn als gesellschaftliches Unbehagen gelesen werden, als das Gefühl mangelnder Souveränität

7 Für die etwas kompliziertere Klassenpositionierung von Jane Eyre vgl. Coffey 2013: 221ff.

in sozialen Situationen, deren Regeln sie nicht kennen und in denen sie nicht über das entsprechende soziale Kapital verfügen. Gleichzeitig aber werden jegliche Klassendifferenzen im Angesicht der Liebe für irrelevant erklärt. Und nicht nur das, die Protagonistinnen selbst scheinen sich im Verlauf der Romane immer mehr einem bürgerlichen Weiblichkeitsideal anzunähern.

3 Schönheit und Begehren im Kontext des Liebesplots

Um nun der Ambivalenz genauer auf den Grund zu gehen, die der Selbstcharakterisierung der Protagonistinnen eingeschrieben ist, muss die Einbettung ihrer Erzählung in den Gesamttext untersucht werden. Wie wir gesehen haben, nehmen Jane, Bella und Ana einen Blick auf sich selbst ein, der sie als defizitär begreift und ihnen wenig Wert innerhalb einer heterosexuellen Begehrensökonomie zuschreibt. Doch das ist nicht der Eindruck, den der Text insgesamt von ihnen vermittelt. Deutlich wird das bereits dadurch, dass jede der Protagonistinnen im Roman von mindestens zwei Männern begehrt wird. In den *Twilight*-Romanen ist dies mit der über alle Bände andauernden Rivalität zwischen Jacob und Edward, Werwolf und Vampir, besonders stark ausgeprägt. Jane muss zwischen St. John Rivers und Edward Rochester wählen, und Ana wird gleich zu Beginn von Christian vor den Avancen ihres Kommilitonen José „gerettet“ (FSOG: 59f.).

Dieses Begehrendreieck, genannt *two suitor convention*, findet sich in der überwältigenden Mehrzahl heterosexueller Liebesgeschichten und spielt eine zentrale Rolle für die Dynamik des *romance plots* – für sein Voranschreiten wie für seine Fähigkeit, die Leser_innen zu fesseln und zum Weiterlesen zu animieren (Boone 1987; Gutenberg 2000). In der englischen Literatur im Laufe des 18. Jahrhunderts im Wesentlichen in seiner bis heute verbreiteten Form etabliert, ist diese Form der Liebesgeschichte dadurch gekennzeichnet, dass sie einen Protagonisten und eine Protagonistin von anfänglicher Anziehung über eine Liebe, die an Hindernissen wächst, bis zum Happy End der glücklichen Verheiratung führt.⁸ Hindernisse für die Liebe können durch den Widerstand der Eltern entstehen, durch Klassen- oder andere gesellschaftliche Schranken, durch Missverständnisse zwischen den Liebenden, Fehlentscheidungen oder eben durch die Präsenz von Rival_innen.

Nicht zuletzt aufgrund dieser Entstehungsgeschichte handelt es sich bei diesem Plotmuster um eine zutiefst bürgerliche Form. Wie ich an anderer Stelle ausführlicher zusammengefasst habe (Coffey 2013), fungierte der Roman im 18. und vor allem 19. Jahrhundert als Forum der Selbstverständigung für das aufstrebende und sich in sei-

8 Neben dem hier skizzierten *courtship* oder (*love-to-marriage plot*) gibt es auch die tragisch – meist im Tod der Heldin – endende Variante des *seduction plot*. Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts ist für die englischsprachige Literatur zunehmend eine Infragestellung dieser Plotmuster zu beobachten, während etwa in der französischen Literatur der Ehebruch-Roman eine längere Tradition aufweist (und auch nicht immer tragisch endet). Für eine ausführlichere (literatur)geschichtliche Einbettung des Liebesplots siehe Coffey 2013. Für den hier geschilderten Kontext ist es jedoch bemerkenswert, wie verbreitet das geschilderte Plotmuster bis heute ist und wie selbstverständlich es erscheint.

ner Identität konstituierende Bürgertum. Die Entstehung des Romans als Gattung fällt mit der Herausbildung des Bürgertums zusammen, der Roman wird daher gerne als das bürgerliche Genre *par excellence* gesehen. Es verwundert folglich nicht, dass die Neuordnung der Geschlechterverhältnisse von Beginn an zentrales Thema des Romans war. Im Mittelpunkt des Plots stand – und steht – eine Protagonistin, die sich in ihrer Individualität entfaltet, eine Entfaltung, die allerdings immer nur auf den Telos der Ehe ausgerichtet ist.

Das Happy End in der Ehe erfüllt damit eine gesellschaftsstabilisierende Funktion, indem es Frauen auf den Platz der Ehefrau und Mutter verweist. Der Plot der Liebesgeschichte in seiner Gesamtheit trägt dazu bei, die bürgerliche Vormachtstellung zu sichern, indem die Funktionen des Allianzdispositivs (vgl. Foucault 1976) auf das System der Liebesheirat übertragen werden. Es sind nicht mehr die arrangierten Ehen des Adels, die die Weitergabe von Namen, Privilegien und Reichtümern garantieren und damit gesellschaftliche Hierarchien reproduzieren, sondern die Wahl der „richtigen“ PartnerInnen wird nun – unter anderem – durch die Liebesgeschichte geschult (vgl. Coffey 2013).

Daraus folgt, dass die Frage, wer in der Liebesgeschichte auf welche Weise als begehrenswert dargestellt wird, von zentraler Bedeutung ist. (Selbst-)Beschreibungen sind hier jedoch nicht die einzige und möglicherweise nicht die wichtigste Ebene der Bedeutungsproduktion, denn Schönheit und Begehren sind im Roman immer einer zirkulären Logik unterworfen, wie Lori Hope Lefkovitz zeigt: „Beauty is created not only through the evocations of descriptions but also through the provocations of desire. That which is beautiful is loved and that which is loved appears beautiful“ (Lefkovitz 1987: 19).

4 „He looked fascinated by what I said“: die Erzählerin als Objekt des Begehrens

Auf dieser Grundlage wende ich mich wieder den Romanen zu, um auszuloten, wie die Texte es bewerkstelligen, die Protagonistinnen entgegen ihrer eigenen Selbstbeschreibung als begehrenswert darzustellen.

Bei aller Selbstkritik grenzt sich jede der Heldinnen von dem Ideal ab, an dem sie sich misst. So fühlt sich Ana zwar von den perfekten Schönheiten rund um Christian Grey eingeschüchtert, nimmt aber gleichzeitig eine gewisse ironische Distanz zu ihnen ein: „Another elegant, flawlessly dressed blonde comes out of a large door to the right. What is it with all the immaculate blondes? It’s like Stepford here“ (FSoG: 6). Die perfekten blonden Schönheiten wirken austauschbar, Ana hingegen hat einen individuellen Stil. Trotzdem fühlt sie sich im Vergleich zu Greys Angestellten *underdressed*:

„I’m beginning to wish I’d borrowed one of Kate’s formal blazers rather than worn my navy-blue jacket. I have made an effort and worn my one and only skirt, my sensible brown knee-length boots, and a blue sweater. For me, this is smart.“ (FSoG: 5)

Es ist jedoch gerade ihr unperfektes Auftreten, das Ana speziell macht und sie von den stromlinienförmigen blonden Frauen unterscheidet. Ihr Abweichen vom Schönheitsideal signalisiert, dass die Heldin nicht gewöhnlich ist – auch nicht „gewöhnlich perfekt“.

Denn ihre Eigenheiten und „Fehler“ machen die Protagonistinnen erst interessant, weil sie sich dadurch von der Masse der anderen Frauen unterscheiden.

Zu diesen besonderen Eigenheiten gehört, dass sich Ana, genauso wie Bella und Jane, durch ein gewisses Desinteresse an Kleidung und Äußerlichkeit auszeichnet. Ana besitzt nur einen einzigen Rock und bevorzugt einfache, bequeme Kleidung, wie die soeben zitierte Passage zeigt. Bella beschwert sich wiederholt darüber, von Alice wie eine Puppe herausgeputzt zu werden:

„I'm not coming over anymore if Alice is going to treat me like Guinea Pig Barbie when I do,' I griped. I'd spent the better part of the day in Alice's staggeringly vast bathroom, a helpless victim as she played hairdresser and cosmetician.“ (T: 420)

Besonders ausgeprägt ist das Desinteresse an Kleidung bei Jane. In Bezug auf ihre Kleidung wird *plainness* vom Mangel an Schönheit zu einer selbstbewussten Verweigerung von als oberflächlich und künstlich eingestufte Verzierung – und von den gesellschaftlichen Konventionen, die damit einhergehen. So kommentiert Jane den Hinweis von Mrs. Fairfax, sie solle sich vor dem Abendessen mit Rochester umziehen: „This additional ceremony seemed somewhat stately“ (JE: 119). Später, als sie bereits mit Rochester verlobt ist, wehrt sie sich vehement dagegen, von ihm mit Kleidung und Schmuck beschenkt zu werden. Hier erscheint *plainness* gar nicht mehr als Makel, sondern als positiv besetzte Identität. Jane sagt zu Rochester: „Don't dress me as if I were a beauty: I am your plain, Quakerish governess“ (JE: 259).

Als weiteres Zeichen des „Besonderen“ fungiert Bellas und Anas Interesse an Literatur. In Anas eigenen Augen handelt es sich dabei um eine weitere Seltsamkeit, die gestanden werden muss: „To be honest, I prefer my own company, reading a classic British novel“ (FSoG: 6). Der Text suggeriert hingegen eine andere Bewertung, indem er vorführt, wie diese „Besonderheit“ der Heldin das Interesse des Protagonisten auf sich zieht. Der Text zeigt seine Reaktionen auf die Heldin vor allem in Form von Dialogen. Bei ihrem zweiten Zusammentreffen in dem Eisenwarenladen, in dem Ana arbeitet, beginnt Christian, Ana nach ihren Vorlieben und Hobbys zu fragen:

„What is your thing, Anastasia?' he asks [...].

‚Books,' I whisper, but inside, my subconscious is screaming: *You! You are my thing!* [...]

‚What kind of books?' He cocks his head to one side. *Why is he so interested?*

‚Oh, you know. The usual. The classics. British literature, mainly.'

He rubs his chin with his long index finger and thumb as he contemplates my answer. Or perhaps he's just very bored and trying to hide it.“ (FSoG: 28)

Während Ana aufgrund ihrer Selbstzweifel vermutet, dass Christian von ihrer „Gewöhnlichkeit“ gelangweilt sein könnte, legt der Text mithilfe von Christians Antworten und Reaktionen eine andere Bewertung der Heldin nahe. Dieser Effekt ist vor allem kumulativ und ergibt sich aus der Summe der Dialoge zwischen den HauptprotagonistInnen der Liebesgeschichte. Die Heldin ist sich ihrer Anziehungskraft in keiner Weise bewusst, daher interpretiert sie die Reaktionen ihres Verehrers auch nicht „korrekt“, dennoch berichtet sie als Erzählerin akribisch genau, sodass wir als Leser_innen zu einem anderen Schluss kommen müssen als die Erzählerin selbst.

Zentral für diese textuelle Dynamik ist es, dass die Heldin als spontan und impulsiv dargestellt wird. In einer ihrer ersten Unterhaltungen mit Edward etwa offenbart Bella unabsichtlich ihre Aversion gegen Schnee. Der soeben gefallene Schnee ist geschmolzen, und Edward eröffnet den Smalltalk mit einer Bemerkung dazu:

„It’s too bad about the snow, isn’t it?’ Edward asked. [...]
 ‚Not really,’ I answered honestly, instead of pretending to be normal like everyone else. I was still trying to dislodge the stupid feeling of suspicion, and I couldn’t concentrate.
 ‚You don’t like the cold.’ It wasn’t a question.
 ‚Or the wet.’
 ‚Forks must be a difficult place for you to live,’ he mused.
 ‚You have no idea,’ I muttered darkly.
 He looked fascinated by what I said, for some reason I couldn’t imagine.“ (T: 40f.)

Bella fühlt sich wie so oft als Freak, in diesem Fall, weil sie, anders als alle anderen, keine Freude an Schneefall hat. Ihre gefühlte Abweichung von der Norm versucht sie im Allgemeinen zu verbergen, gerade in Gesprächen mit Edward sagt sie jedoch unabsichtlich oft das, was sie wirklich denkt. Indem der Text gerade in diesen Momenten Edwards Faszination beschreibt, werden solche Eigenheiten von Bella – die für sich genommen nicht besonders aufregend sind, wie hier ihre Abneigung gegen Schnee – zu einem Element ihres ganz speziellen und individuellen Charmes.

Die Funktion, die die impulsive Ehrlichkeit der Heldin im Text erfüllt, wird in *Jane Eyre* noch deutlicher. Rochester ertappt Jane bei ihrem zweiten oder dritten Zusammentreffen dabei, wie sie ihn mustert, und fragt:

„You examine me, Miss Eyre, [...] do you think me handsome?’
 I should, if I had deliberated, have replied to this question by something conventionally vague and polite, but the answer somehow slipped from my tongue before I was aware:– ‚No, sir.’
 ‚Ah! By my word! there is something singular about you,’ said he [...].“ (JE: 130f.)

Jane gibt unabsichtlich ehrliche Antworten, die den oberflächlichen Konventionen zuwiderlaufen. Die „vage und höfliche“ Antwort, die sie statt ihres spontanen Urteils anbietet, wirkt dagegen gänzlich hohl und wird auch von Rochester als uninteressant abgetan (JE: 131, Übers. JC).

Wichtig ist, dass sowohl Jane als auch Bella *unabsichtlich* die Wahrheit sagen und ihre Impulsivität eher als Problem sehen. Sie sind sich nicht bewusst, dass sie gerade dadurch das Interesse der männlichen Figuren wecken. Im Gegenteil, sie bestehen darauf, sich selbst als uninteressant wahrzunehmen. Ihre Verehrer hingegen sind in der Lage, hinter die „unscheinbare“ Fassade zu blicken und das „Besondere“ an der Heldin zu erkennen. Das bedeutet, dass wir als Leser_innen einen männlichen Blick auf die Heldinnen einnehmen, obwohl die Geschichte zur Gänze aus der Perspektive der Protagonistin erzählt wird.

5 Die Erzählerin als unzuverlässige Erzählerin: Bescheidenheit und (sexuelle) Unschuld

In dieser Weise stehen in den Romanen immer zwei verschiedene Perspektiven auf die Heldin nebeneinander. Auf der einen Seite lesen wir die Selbsteinschätzung und -beschreibung der Heldin, die geprägt ist von einem kritischen Blick auf sich selbst, aber auch von einer gewissen Distanz zu Schönheitsidealen bzw. zu der Gleichförmigkeit „perfekter“ Schönheit. Auf der anderen Seite erzählt die Heldin in akribischen Details die Reaktionen der anderen Figuren, allen voran ihrer Verehrer, deren Interesse an der Heldin für die Leser_innen sofort deutlich ist, auch wenn die Heldin selbst aufgrund ihrer selbstkritischen Haltung dieses Interesse lange übersieht bzw. falsch interpretiert.

Als Erzählerin ihrer selbst ist die Heldin eines Liebesplots folglich immer eine unzuverlässige Erzählerin. Das Konzept des „unreliable narrator“ führte Wayne Booth in den 1960er Jahren ein, wobei er selbst bereits darauf hinwies, dass es schwierig sei, dieses Phänomen genau zu definieren: „For lack of better terms, I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), *unreliable* when he does not“ (Booth 1961: 158f., Hervorh. i. O.). Ansgar Nünning weist mit seiner programmatischen Frage: „Unreliable, compared to what?“ (2008: 33) darauf hin, dass meist unklar bleibt, ob die Unzuverlässigkeit der_des Erzähler_in auf moralischer oder epistemologischer Ebene anzusiedeln ist (Nünning 2008: 36). Für eine genauere Unterscheidung sind Ansätze hilfreich, die verschiedene Achsen der Zuverlässigkeit zu beschreiben suchen. Susan Lanser etwa bestimmt das Ausmaß der „mimetic authority“ eine_r Erzähler_in anhand der Achsen „dissimulation – honesty“, „unreliability – reliability“ und „narrative incompetence – narrative skill“ (Lanser 1981: 202).

Jane, Bella und Ana sind demnach nicht unzuverlässig in dem Sinn, dass sie absichtlich täuschen (*dissimulation*) oder die fiktionale Realität ungenau beschreiben (*narrative incompetence*), sondern ausschließlich in ihren Bewertungen und Interpretationen, vor allem im Hinblick auf sich selbst und, damit zusammenhängend, im Hinblick auf den Liebesplot. Auf diese Weise entsteht ein Machtgefälle zwischen der Heldin und Erzählerin der Liebesgeschichte und ihren Leser_innen, das für Ich-Erzählerinnen⁹ oft charakteristisch ist, wie Alison Case betont:

„Feminine narrators [...] share in common the fact that we are expected to take our narrative pleasure at their expense. Rather than being subjected to their narrative authority, we are invited to assume authority over them – to construct a plot and a meaning out of their words that they themselves cannot understand, or do not wish us to know.“ (Case 1999: 30)

Auf scheinbar paradoxe Weise ist die Erzählhaltung aller Heldinnen gekennzeichnet sowohl durch schonungslose Ehrlichkeit mit sich selbst als auch durch eine gewisse Selbstvergessenheit. Wie wir gesehen haben, zwingen sich Bella, Ana und Jane an ver-

9 Der Begriff „Ich-Erzählerin“ ist nicht unproblematisch, denn grammatikalisch gesehen wird jede Erzählung von einem „Ich“ erzählt, auch wenn diese Instanz nicht als Figur in Erscheinung tritt (Genette 1972: 251f.). Der besseren interdisziplinären Zugänglichkeit wegen gebe ich dem Begriff „Ich-Erzählerin“ dennoch den Vorzug gegenüber der narratologisch korrekten Bezeichnung „autodiegetische Erzählerin“.

schiedenen Stellen, unangenehmen Wahrheiten (bzw. vermeintlichen Wahrheiten) ins Auge zu sehen, etwa wenn Bella sich eingesteht, dass sie eine seltsame Außenseiterin ist („I was forced to admit that I was lying to myself“ T: 9), oder wenn Jane sich selbst vor Gericht stellt („I pronounced judgment to this effect“, JE: 160). Anas innere Stimmen erfüllen eine ähnliche Funktion. Dazu kommt, dass die Erzählerinnen auch ihre (vermeintlich) mangelnde Schönheit als objektive, wenn auch unangenehme Tatsache berichten, ohne sie zu beschönigen.

Auf der anderen Seite macht der Text deutlich, dass die Heldinnen ein „falsches“ Bild von sich selbst haben; genauer gesagt, dass sie sich ihrer eigenen Attraktivität nicht bewusst sind. Doch auch dieses Fehlurteil – diese punktuelle Unzuverlässigkeit der Erzählerinnen – steigert ihre Attraktivität, denn bürgerliche weibliche Schönheit muss immer selbstvergessen und bescheiden erscheinen, um nicht in Verdacht zu geraten, absichtlich zum Zweck der Verführung eingesetzt zu werden. In *Jane Eyre* verkörpert Blanche Ingram das negative Gegenbild zur Heldin: die Frau, die sich ihrer Attraktivität allzu bewusst ist und die aktiv um die Gunst eines Mannes buhlt. Dieser Typus der *scheming woman* ist in der viktorianischen Literatur sehr präsent, meist als direkte Rivalin der Heldin, die als berechnend und egoistisch dargestellt wird und sich oft über Normen sexueller Tugend hinwegsetzt. Dafür wird sie im Allgemeinen mit dem Tod, zumindest aber mit sozialer Ächtung bestraft (vgl. Coffey 2013: 154ff.). Begehrenswerte Weiblichkeit hingegen muss inszenierungslos sein, d. h., sie darf sich ihrer selbst nicht bewusst sein. Bescheidenheit verschmilzt dabei mit sexueller Unschuld und einer Vorstellung von „Natürlichkeit“, die einer oberflächlichen „Künstlichkeit“ dichotom entgegengesetzt ist, zum viktorianisch-bürgerlichen Ideal der „artlessness“ (Lefkowitz 1987: 25ff.).

In *Twilight* und *Fifty Shades* ist die intrigante Gegenspielerin als Figur mehr oder weniger verschwunden, das Ideal der *artlessness* ist jedoch nach wie vor in den Heldinnen präsent, vor allem charakterisiert es ihre Erzählhaltung. Case weist auf die enge Verknüpfung hin, die im Fall von Erzählerinnen zwischen Selbstnarration und sexueller Tugend besteht: „From the very roots of the English novel, [...] the question of female virtue was closely allied to that of female self-representation in prose“ (Case 1999: 22). Die Erzählerin darf, so Case, nicht in den Verdacht des *plotting* geraten: Sie darf über ihre eigene Erzählung nicht allzu souverän verfügen, weil dies als Berechnung oder Intrige interpretiert werden könnte (Case 1999: 15) – was, wie wir gesehen haben, zum Ausschluss aus dem Feld begehrenswerter Weiblichkeit führen würde.

Die Erzählerin wird also gerade durch ihre punktuelle Unzuverlässigkeit – ihre „falsche“ Bescheidenheit – glaubwürdig und zugleich begehrenswert. Ihre negative Selbstdarstellung als unattraktive, ungeschickte und wenig begehrenswerte Außenseiterin fungiert geradezu als Voraussetzung für die Positionierung als von allen Männern umworbene Heldin des Liebesplots. Im Zusammenspiel von Selbstdarstellung der Erzählerin und männlichem Blick auf die Protagonistin als Objekt des Begehrens entsteht ein Bild begehrenswerter Weiblichkeit, das eng an bürgerliche Ideale des 19. Jahrhunderts gebunden bleibt. Zentral dafür sind, wie wir gesehen haben, Bescheidenheit, Inszenierungslosigkeit und die (sexuelle) Unschuld, die diese Dynamik der „unabsichtlichen“ Verführung ermöglicht.

6 „simply stunning“: vom hässlichen Entlein zum schönen Schwan

Erst im Lauf der Erzählung lernt die Protagonistin, sich selbst als begehrenswert zu sehen. Ihr Blick nimmt dabei den Umweg über den männlichen Blick. So beschreibt Ana ihr Spiegelbild in *Fifty Shades Darker* in einer Mischung aus Bewunderung und Entfremdung: „The young woman staring back at me looks worthy of a red carpet. Her strapless, floorlength, silver satin gown is simply stunning“ (James 2012a [2011]: 129). Auch Bella spricht von sich selbst in der dritten Person, als sie sich in *Breaking Dawn* im Hochzeitskleid erblickt: „I just caught a glimpse of Edward’s face [...] with a dark-haired beauty at his side“ (Meyer 2008: 57).

Die Transformation in eine schöne und begehrenswerte Frau, die die Heldinnen durchlaufen, ist also vor allem eine Transformation ihres eigenen Blicks auf sich selbst. Sie geht einher mit dem Eintritt in eine andere soziale Sphäre. Dass dieser „Aufstieg“ nicht konfliktfrei verläuft, zeigt sich unter anderem in Bellas und Anas Ungeschicklichkeit und Unbeholfenheit, aber auch in dem Desinteresse an „schöner“ Kleidung, das alle Protagonistinnen eint. Mit der Transformation ihres Blicks auf sich selbst wird jedoch nicht nur die Tollpatschigkeit zunehmend überwunden, Bella und Ana geben auch ihren Widerstand gegen feminine, schicke und damit der gehobenen bürgerlichen Sphäre ihres Geliebten „angemessene“ Kleidung Stück für Stück auf.

Die Transformation vom hässlichen Entlein in den schönen Schwan wird in den Romanen also auf zweierlei Weise vollzogen. Es ist einerseits eine Verschiebung unserer Perspektive als Leser_innen vom Selbstbild der Erzählerin zum männlichen Blick auf sie als Objekt des Begehrens, durch die sich scheinbar negative Eigenschaften (Liebe zu Büchern, Desinteresse an Kleidern, impulsive Ehrlichkeit) als Zeichen des Außergewöhnlichen und Besonderen erweisen und zudem als Marker bürgerlicher Weiblichkeit fungieren. Andererseits durchläuft der Blick der Heldin auf sich selbst eine Transformation, im Zuge derer sie sich selbst als Objekt des Begehrens zu begreifen lernt. Die damit verbundene Übernahme des männlichen Blicks beinhaltet auch ein Element der Normalisierung: Die Protagonistin muss einen vergeschlechtlichten bürgerlichen Habitus einüben, dem sie sich zu Beginn verweigert hat.¹⁰ Bei Bella geht dieser Prozess zudem einher mit der buchstäblichen Transformation in eine Vampirin, die einen weiteren scheinbaren Makel, ihre Blässe, in ein Merkmal ihrer Einzigartigkeit verwandelt, sodass Weißsein auf diese Weise mit bürgerlicher Weiblichkeit verknüpft wird.

Obwohl Bella, Ana und Jane ihre eigene Geschichte erzählen, sind sie im Rahmen der heterosexuellen Liebesgeschichte in erster Linie Objekt des Begehrens, nicht Subjekt ihrer eigenen Geschichte. Auf paradoxe Weise dient gerade ihre Selbstbeschreibung als defizitär dazu, sie begehrenswert erscheinen zu lassen, indem die verschiedenen Perspektiven des Textes im Zusammenspiel ihre Bescheidenheit und Unschuld,

10 Hier zeigt sich ein markanter Unterschied zwischen *Twilight* und *Fifty Shades* auf der einen und *Jane Eyre* auf der anderen Seite, denn bei Jane bleibt der grundsätzliche Widerstand gegen „oberflächlichen“ Schmuck bestehen. Es ist ihre *plainness* mit den damit verbundenen Konnotationen der Einfachheit, Wahrheit und Ehrlichkeit, die gewissermaßen zum neuen bürgerlichen Schönheitsideal avanciert (vgl. Coffey 2013: 221ff.).

ihre Außergewöhnlichkeit und Besonderheit sowie ihre Konformität mit hegemonialer bürgerlicher Weiblichkeit demonstrieren.

Literaturverzeichnis

- Boone, Joseph Allen (1987). *Tradition Counter Tradition. Love and the Form of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Booth, Wayne C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre (1994). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil.
- Brontë, Charlotte (2008 [1847]). *Jane Eyre*. Hrsg. v. Margaret Smith & Sally Suttleworth. Oxford: Oxford University Press (= JE).
- Case, Alison A. (1999). *Plotting Women. Gender and Narration in the Eighteenth- and Nineteenth-Century British Novel*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Coffey, Judith (2013). „*The Power of Love*“. *Heteronormativität und Bürgerlichkeit in der modernen Liebesgeschichte*. Bielefeld: transcript.
- Deffenbacher, Kristina & Zagoria-Moffet, Mikayla (2011). Textual Vampirism in the *Twilight-Saga*. Drawing Feminist Life from *Jane Eyre* and Teen Fantasy Fiction. In Gizelle Liza Anatol (Hrsg.), *Bringing Light to „Twilight“*. *Perspectives on a Pop Culture Phenomenon* (S. 31–42). New York: Palgrave Macmillan.
- Dever, Carolyn (2005). Everywhere and Nowhere. Sexuality in the Victorian Novel. In Francis O’Gorman (Hrsg.), *A Concise Companion to the Victorian Novel* (S. 156–179). Malden: Blackwell. <http://dx.doi.org/10.1002/9780470757574.ch8>
- Dyer, Richard (2005 [1997]). *White*. London: Routledge.
- Eggers, Maureen Maisha; Kilomba, Grada; Piesche, Peggy & Arndt, Susan (2005). Konzeptionelle Überlegungen. In Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche & Susan Arndt (Hrsg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland* (S. 11–13). Münster: Unrast.
- Foucault, Michel (2003 [1976]). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Groper, Jessica (2011). Rewriting the Byronic Hero. How the *Twilight* Saga Turned „Mad, Bad, and Dangerous to Know“ into a Teen Fiction Phenomenon. In Maggie Parke & Natalie Wilson (Hrsg.), *Theorizing Twilight. Critical Essays on What’s at Stake in a Post-Vampire World* (S. 132–146). Jefferson: McFarland.
- Gutenberg, Andrea (2000). *Mögliche Welten. Plot und Sinnstiftung im englischen Frauenroman*. Heidelberg: Winter.
- Hanser, Gaïane (2014). Isabella Swan. A Twenty-First-Century Victorian Heroine? In Claudia Bucciferro (Hrsg.), *The Twilight Saga. Exploring the Global Phenomenon* (S. 123–138). Plymouth: Scarecrow Press.
- Illouz, Eva (2013). *Die neue Liebesordnung. Frauen, Männer und Shades of Grey*. Berlin: Suhrkamp.
- James, E. L. (2012 [2011]). *Fifty Shades of Grey*. London: Arrow Books (= FSOG).
- James, E. L. (2012a [2011]). *Fifty Shades Darker*. London: Arrow Books.
- James, E. L. (2012b [2011]). *Fifty Shades Freed*. London: Arrow Books.
- James, E. L. (2015). *Grey. Fifty Shades of Grey as Told by Christian*. London: Arrow Books.

- Lanser, Susan S. (1981). *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Larsson, Mariah & Steiner, Ann (2011). Introduction. In Mariah Larsson & Ann Steiner (Hrsg.), *Interdisciplinary Approaches to Twilight. Fiction, Media, and a Contemporary Cultural Experience* (S. 9–28). Lund: Nordic Academic Press. <http://dx.doi.org/10.1163/ej.9789004206618.i-323.6>
- Lefkowitz, Lori Hope (1987). *The Character of Beauty in the Victorian Novel*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- McGeough, Danielle Dick (2010). Twilight and Transformations of Flesh. Reading the Body in Contemporary Youth Culture. In Melissa A. Click, Jennifer Stevens Aubrey & Elizabeth Behm-Morawith (Hrsg.), *Bitten by Twilight. Youth Culture, Media, & the Vampire Franchise* (S. 87–102). New York: Lang.
- Meyer, Stephenie (2007 [2005]). *Twilight*. London: Atom (= T).
- Meyer, Stephenie (2007 [2006]). *New Moon*. London: Atom.
- Meyer, Stephenie (2008 [2007]). *Eclipse*. London: Atom.
- Meyer, Stephenie (2008). *Breaking Dawn*. London: Atom.
- Morey, Anne (2012). „Famine for Food, Expectation for Content“. *Jane Eyre as Intertext for the „Twilight“ Saga*. In Anne Morey (Hrsg.), *Genre, Reception, and Adaptation in the „Twilight“ Series* (S. 15–27). Farnham: Ashgate.
- Nünning, Ansgar (2008). Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration. Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches. In Elke D’hoker & Gunther Martens (Hrsg.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel* (S. 29–76). Berlin: De Gruyter. <http://dx.doi.org/10.1515/9783110209389.29>
- Shachar, Hila (2011). Post-Feminist Romance. Love, Gender and Intertextuality in Stephenie Meyer’s Saga. In Maggie Parke & Natalie Wilson (Hrsg.), *Theorizing Twilight. Critical Essays on What’s at Stake in a Post-Vampire World* (S. 147–162). Jefferson: McFarland.
- Snitow, Ann Barr (1983). Mass Market Romance. Pornography for Women is Different. In Christine Stansell Snitow & Sharon Thompson (Hrsg.), *Powers of Desire. The Politics of Sexuality* (S. 245–263). New York: Monthly Review Press.
- Wilson, Natalie (2010). Civilized Vampires Versus Savage Werewolves. Race and Ethnicity in the Twilight Series. In Melissa A. Click, Jennifer Stevens Aubrey & Elizabeth Behm-Morawith (Hrsg.), *Bitten by Twilight. Youth Culture, Media, & the Vampire Franchise* (S. 55–70). New York: Lang.

Zur Person

Judith Coffey, Dr., geboren 1979, Universität Potsdam. Arbeitsschwerpunkte: Populärkultur und -literatur, viktorianische Literatur, feministische und queere Theorie, Erzähl- und Literaturtheorie, Epistemologie und Psychoanalyse.

Kontakt: Universität Potsdam, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam

E-Mail: judith.coffey@uni-potsdam.de