

Von ‚frechen Frauen‘ und ‚literarischen Fräuleinwundern‘ – Das pejorative Labeling zeitgenössischer Literatur von Frauen

von *Sandra Folie**

Abstract

Every wave of the women's movement seems to be accompanied by at least one wave of feminist 'new women's fiction'. Thus, the late 20th century daughters of the second-wavers were often associated with *freche Frauen* literature (*cheeky women literature*). Somewhat analogous to *chick lit* in the Anglo-American world, this genre supposedly became what third-wavers at the time wanted to write and read. At least that was what major publishers and bookstores suggested with their *freche Frauen* book series, bookshelves, and genre categorizations. In 1999, when the *freche Frauen* were just becoming more widely known, the literary critic Volker Hage coined the *literarische Fräuleinwunder* (*literary young miracle women*), another gendered literary label. Among these *Fräuleinwundern*, he grouped authors such as Karen Duve, Judith Hermann, and Zoë Jenny, whom he considered more elaborate successors to the commercial women's fiction of the time. In this article, I approach the two German literary labels *freche Frauen* and *literarisches Fräuleinwunder* terminologically and discursively. In a comparative analysis of secondary literature, reviews, and (archived) websites of publishers and booksellers, I highlight the pejorative connotations of both labels alongside their ostensibly empowering implications. My aim is to illustrate that the once emancipatory potential of so-called 'new women's fiction' has all but faded in the gendered literary labeling of the late 20th and early 21st centuries. In fact, the formerly feminist attempts to appropriate and renew the problematic label 'women's fiction' have transformed into either a harmless neoliberal feminism or a paternalistic pseudo-elevation through which publishers, booksellers, or literary critics infantilize, sexualize, and devalue women and their literature.

Keywords: Chick lit, Freche Frauen, Literarisches Fräuleinwunder, New women's fiction, Contemporary literature, German literature, Literary labeling, Postfeminism.

Einleitung

Jede Welle der Frauenbewegung wurde und wird mindestens von einer Welle ‚neuer Frauenliteratur‘ begleitet; zumindest inszenieren Verlage, der Buchhandel und die Medien das gerne so. Obgleich dieser Verbindung immer auch schon kommerzielle Zwecke zugrunde lagen – bereits beim ersten explizit so vermarkteten ‚Roman der Neuen Frau‘, Vicki Baums *Stud. chem. Helene Willfüer* (1928), handelte es sich um eine Auftragsarbeit des Ullstein Verlags (Nottelmann, 2002, S. 83) –, schienen nach dem Höhepunkt der feministischen ‚neuen Frauenliteratur‘ der 1960er und 1970er Jahre

* Friedrich-Schiller-Universität, Jena.

Infantilisierung und Sexualisierung den emanzipatorischen Gehalt im öffentlichen Diskurs zunehmend zu überschatten. Die etwas zu simple Unterscheidung zwischen alter (trivial-regressiver) und neuer (feministisch-progressiver) Frauenliteratur geriet im deutschsprachigen Raum wohl spätestens mit Eva Hellers Bestseller *Beim nächsten Mann wird alles anders* (1987) ins Wanken, der trotz relativ starrer Geschlechterkonstellationen und heteronormativem Happy End mit dem Label ‚neuer deutscher Frauenroman‘ versehen wurde – „nicht, weil es sich um ein feministisches Buch handelte, sondern weil sich Heller darin in satirischer Weise auf den Feminismus oder vielmehr ein bestimmtes, sehr reduziertes Bild davon bezog und damit überaus erfolgreich war“ (Folie, 2018, S. 33-4, siehe auch Folie 2016).

Im ausgehenden 20. Jahrhundert schien *Freche Frauen*-Literatur – analog zur *chick lit* im anglo-amerikanischen Raum – das zu sein, was die Töchtergeneration der zweiten Welle der Frauenbewegung schreiben und lesen wollte. Das suggerierten ab Mitte der 1990er Jahre jedenfalls große Verlage mit ihren *Freche Frauen*-Reihen und der Buchhandel mit einer Flut pastellfarbener Covers in eigenen *Freche Frauen*-Regalen. Noch auf der Höhe des Erfolgs dieses Literaturlabels rief Volker Hage 1999 im Spiegel mit dem *literarischen Fräuleinwunder* das nächste geschlechtsspezifische Etikett aus, unter dem er Autorinnen wie Karen Duve, Judith Hermann und Zoë Jenny zusammenfasste, die er als elaboriertere Nachfolgerinnen einer trivialen Frauen-Unterhaltungsliteratur betrachtete (Hage, 1999 a). Während die *frechen Frauen* heute Geschichte sind, hält sich das *literarische Fräuleinwunder* – trotz mehrmaliger Totsagung und kontinuierlicher Kritik seitens Journalistinnen und Autorinnen – mit einer gewissen Hartnäckigkeit. Veia Kaiser, die ihr Debüt 2012 mit *Blasmusikpop* gab und damit bereits der nächsten Autorinnengeneration zuzurechnen ist, wurde ebenso wie Ronja von Rönne, die 2016 mit ihrem Roman *Wir kommen* debütierte, wiederholt mit dem Label des *Fräuleinwunders* belegt – ein Umstand, den Kaiser auf ihrer Homepage als Problem bezeichnet. Denn warum auch sollte es, damals schon, immer noch und überhaupt, ein Wunder sein, „dass junge Frauen auch erfolgreiche Romane schreiben?“ (Kaiser, 2019).

In diesem Artikel nähere ich mich den beiden deutschen Literaturlabels *freche Frauen* und *literarisches Fräuleinwunder* terminologisch und diskursgeschichtlich. In einer vergleichenden Analyse von Sekundärliteratur, Rezensionen und (archivierten) Websites von Verlagen und Buchhandelsunternehmen zeige ich die Bandbreite ihrer pejorativen, insbesondere sexistischen und infantilisierenden Konnotationen, die die – auch vorhandenen – ermächtigenden Implikationen klar überbieten. Daraus ergibt sich, dass von der ehemals (auch) emanzipatorischen Bedeutung ‚neuer Frauenliteratur‘, wie sie durch die ‚Romane der Neuen Frau‘ in den 1920er und 30er Jahren und diverse Frauen-Reihen (z.B. *neue frau* bei Rowohlt) in Folge der zweiten Frauenbewegung angezeigt wurde, kaum mehr etwas übrig ist. Vielmehr kippten diese feministischen Versuche der Aneignung und Erneuerung des problematischen Labels ‚Frauenliteratur‘ in einen harmlosen neoliberalen Feminismus oder eine paternalistische Pseudo-Erhöhung, mit der Verlage, Buchhandel und Literaturkritik Frauen und ihre Literatur infantilisieren, sexualisieren und abwerten. Geschlechtsspezifische Literaturlabels

mögen zwar nach wie vor Aufmerksamkeit für die Autorinnen und ihre Bücher generieren, fungieren aber gleichsam als Stigma und Antithese zu ‚literarischem Wert‘.

Freche Frauen

Bei den *frechen Frauen* handelt es sich um das, wenn auch nur um wenige Jahre, ältere der beiden hier im Fokus stehenden Literaturlabels. Aufgrund seiner Entstehungszeit Mitte der 1990er Jahre und seiner Verwendung für insbesondere kommerzielle Literatur von/über/für Frauen kann das *Freche Frauen*-Label mit der im anglo-amerikanischen Raum verbreiteten *chick lit* (wörtlich in etwa „Hühnchen Literatur“ (o.A., 2017), im übertragenen Sinn auch „Mädels- oder Tussi-Literatur“ (Wikipedia, o.J., a)) verglichen werden, als deren Urtexte Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary* (1996) und Candace Bushnells *Sex and the City* (1996) gelten. Annette Peitz merkt in ihrer Monografie über dieses Genre jedoch an, dass *freche Frauen* „weder ein besonders griffiger, einprägender Ausdruck“ sei noch „die doppelbödigen Konnotationen, die mit dem englischen ‚chick‘ einhergehen“ (Peitz, 2010, S. 26), enthalte. *Chick* berge, ähnlich wie das deutsche Wort ‚Zicke‘, das ab Mitte der 1990er Jahre eine Aufwertung erfahren habe, sowohl negative – infantilisierende und sexistische – als auch positive Bedeutungsnuancen im Sinne einer ermächtigenden Wiederaneignung und Selbstbezeichnung. Das Literaturlabel *freche Frauen* scheint terminologisch die negativen Konnotationen der *chick lit* wie deren vermeintliche thematische Beschränktheit und mangelnde ästhetische Qualität noch zu verstärken, da die *lit* und damit die zwar abgekürzte und verkleinerte, aber immerhin vorhandene Literatur komplett wegfällt. Die Leser*innen können sich die Literatur allenfalls als unsichtbares Anhängsel – *Freche Frauen*(-Literatur) – hinzudenken, müssen dies aber nicht zwingend tun, da sie sich wohl auch selbst als freche Frauen angesprochen fühlen sollen. Die gänzliche Ausklammerung der Literatur sorgt allerdings nicht nur für eine zusätzliche Verkleinerung und Abwertung, sondern auch für eine stärkere Bedeutungsvielfalt. Wird die Wortkombination *freche Frauen* in gängige Internet-Suchmaschinen wie Google, Bing oder DuckDuckGo eingegeben, so setzen sich die Ergebnisse neben Literatur (Unterhaltungs- und Ratgeberliteratur) vor allem aus Erotik (Bilder von leicht bekleideten Frauen mit anzüglicher Mimik/Gestik, Kontaktanzeigen), Mode (Unterwäsche, Kurzhaarfrisuren) und Politik (Frauenemanzipation) zusammen. Der Begriff *freche Frauen* scheint folglich äußerst widersprüchlich besetzt und irgendwo zwischen Sexualisierung, Infantilisierung und (Post-)Feminismus angesiedelt zu sein.

Duden.de gibt als Hauptbeispiel für das Adjektiv ‚frech‘ „das frechste Kind“ an, womit schon zur ersten Bedeutungsnuance des Wortes (a) hingeführt wird: „in herausfordernder Weise, ohne Achtung und Respekt vor anderen sich verhaltend; unverschämt“. Die zweite Bedeutung (b) des Adjektivs ‚frech‘ wird definiert als „keck, [auf lebenswerte Weise] respektlos und draufgängerisch, kess, herausfordernd“, worauf die zwei Beispiele „eine freche Karikatur“ und „flotte und ein bisschen freche junge Mode“ folgen. Während keines der Beispiele das Adjektiv explizit mit einem Geschlecht in Verbindung bringt, handelt es sich bei den computergenerierten

typischen Verbindungen von Substantiven mit ‚frech‘ auffallend oft – bei vier von acht vorgeschlagenen Lemmata – um Diminutive für ‚junge Frau‘ wie „Mädchen“, „Biest“, „Göre“ und „Früchtchen“ (Duden, c, o.J.). Da das Dudenkorpus – „eine digitale Volltextsammlung mit über zwei Milliarden Wortformen aus Texten der letzten zehn Jahre, die eine Vielzahl unterschiedlicher Textsorten (Romane, Sachbücher, Zeitungs- und Zeitschriftenjahrgänge, u. a.) repräsentieren“ – die Textgrundlage dieser Vorschläge bildet, ist davon auszugehen, dass die Verbindung von ‚frech‘ mit Diminutiven für ‚junge Frau‘ etabliert ist (Duden, d, o.J.).

Werden die mit den *frechen Frauen* in Verbindung stehenden Textsorten etwas genauer unter die Lupe genommen, lassen sich drei größere Verwendungsbereiche ausmachen. Neben der hier im Fokus stehenden Bezeichnung für zeitgenössische Unterhaltungsliteratur von/über/für Frauen, die im Verlags- wie auch im Einzelbuchhandel in Verwendung war, kam das Label in den frühen 2000ern auch für spezifisch an Frauen adressierte (und meistens auch von Frauen verfasste) Ratgeberliteratur zum Einsatz. Vor diesen, eng miteinander verschränkten und sich auch zeitlich überschneidenden Verwendungsweisen dienten die *frechen Frauen* jedoch auch als politisch-emanzipatorische Selbstbezeichnung. Wie Robert Cohen in seinem historischen Roman *Das Exil der frechen Frauen* (2009) aufzeigt, fungierte der Begriff im Berlin der 1920er Jahre für die zwei angehenden Schriftstellerinnen Maria Osten und Ruth Rewald als Selbstbezeichnung: „[H]ingerissen von der Frechheit ihrer Altersgenossin [Olga Benario, die ihren Liebhaber mit einer ungeladenen Pistole aus dem Gefängnis befreite; S.F.], gründen [sie] in einem Café voll Übermut einen Verein frecher Frauen.“ (Cohen, 2009). ‚Frech‘ bezeichnet in diesem Zusammenhang, wie es weiter auf der Website des Rotbuch Verlags heißt, Frauen, „die sich das Recht auf Selbstverwirklichung herausnehmen in Zeiten, in denen das mit Lebensgefahr verbunden ist.“ (Rotbuch Verlag). Die Bezeichnung wurde hier nicht wie beim Literaturgenre bzw. vielmehr -label *freche Frauen* aus marketingtechnischen Gründen kreiert oder aus dem Englischen importiert, sondern ist aus einem politischen Kontext heraus entstanden¹.

Diese historisch-politische Dimension der *frechen Frauen* begegnet auch in jüngerer Vergangenheit. Und zwar berichtete Der Spiegel 1986 unter dem Titel *Freche Frauen* über die Hamburger Grünen, die geplant hatten, „zur Bürgerschaftswahl im November nur mit Frauen an[zu]treten.“ Die Frauen der Grün-Alternativen Liste (GAL) wollten mit ihrem Experiment „Frauen verstärkt ermuntern, selbstbewusst ihre Rechte einzufordern und gegen Männer zu verteidigen.“ Die GAL-Gruppe *Freche Frauen* war schon zwei Jahre zuvor „mit der Forderung nach einer Frauenliste“ angetreten. (o.A., 1986).

Der hinter der Selbstbezeichnung stehende Gedanke: „Wir müssen frech sein, um uns Respekt zu verschaffen“ (o.A., 1986), verschob sich im Falle von Frauenratgebern wie *Das Führungsbuch für freche Frauen*, *Körpersprache für freche Frauen* oder *Gehaltsverhandlungen für freche Frauen* in ein „Ihr müsst frech sein, um euch Respekt zu verschaffen“ (und wir erfolgreiche(re)n Frauen zeigen euch, wie es geht). Die

Beschreibung von letztgenanntem Titel auf der Website des Redline Verlags gibt einen Einblick in die Strategien der *Woman@Business*-Reihe:

Frauen fordern viel seltener mehr Gehalt, geben öfter und schneller klein bei – und haben vor allem typisch weibliche Vorbehalte vor und Probleme bei Gehaltsgesprächen. Das erklärt, warum die üblichen Wie-bekomme-ich-mehr-Gehalt-Ratgeber Frauen nicht weiterhelfen. Um diese typischen Selbstsabotage-Strategien von Frauen geht es in diesem Buch - und um die bisweilen fiesen Tricks, mit denen Kollegen und Chefs Frauen um ihren verdienten Lohn bringen. (Redline Verlag, o.J.)

Es wird der Eindruck erweckt, dass „die üblichen“ Ratgeber nur auf Männer ausgerichtet und daher nicht ausreichend für Frauen sind, die sich in der Regel „selbst sabotieren“. Dahinter scheint zwar, ebenso wie beim Verein der frechen Frauen oder der GAL-Gruppe, ein emanzipatorischer Gedanke zu stehen. Im Unterschied zur historischen Selbstbezeichnung orientiert sich die Ansprache der Leserinnen als *freche Frauen* in der Ratgeberliteratur jedoch an einem neoliberalen Verständnis des Feminismus bzw. am Postfeminismus, der das Individuelle (z.B. Selbstsabotage-Strategien von Frauen oder fiese Tricks von Chefs) stärker betont als das Systemische (z.B. strukturelle Benachteiligung und geschlechterspezifische Diskriminierung von Frauen am Arbeitsmarkt). Es ist Sache der Frauen, frecher und dadurch erfolgreicher zu werden bzw. in sich zu investieren. Der Kauf des Ratgebers verspricht den Leserinnen eine Lösung auf individueller Ebene.

Ohne an dieser Stelle detaillierter auf Inhalt und Nutzen solcher Frauenratgeber eingehen zu wollen, kann eine Parallele zwischen ihnen und der ‚Frauenliteratur‘ festgestellt werden. Die Bezeichnungen erheben bis zu einem gewissen Grad denselben Anspruch, und zwar, dass es sich bei Literatur wie auch Karriere (eine weitere Sparte wären die Sex-Ratgeber für *freche Frauen*²) grundsätzlich um Männerdomänen, gleichsam aber auch um den unmarkierten Standard – die Norm – handelt, der sich Frauen immer nur separat, von außen, durch ihren gesteigerten persönlichen Einsatz und diverse Tipps und Tricks annähern können. Durch den die Zielgruppe spezifizierenden Titel-Zusatz ‚für freche Frauen‘, den der Redline Verlag von 2001/02³ bis 2007 für seine Frauenratgeber verwendete, drängt sich zudem die nicht besonders schmeichelhafte Analogie zur ‚für *Dummies*-Buchreihe“ (Wiley-VCH, o.J.) des Wiley-VCH Verlags auf⁴.

Im Spiegel-Artikel *Happy End* (2012) stellt Tobias Becker auf sehr ironische Art und Weise eine Verknüpfung zwischen solchen Ratgebern und den *frechen Frauen* als Genre der Unterhaltungsliteratur her. Ihm zufolge böten die *Frechen Frauen*-Romane auch „eine Gebrauchsanweisung für Frauen“, an der sich Männer orientieren könnten: „[...] wer seine Chancen steigern will, meine Herren, kann es ja [...] einmal probieren, kann im Urlaub die blutigen Thriller zu Hause lassen – und das lesen, was sonst nur Frauen am Strand lesen.“ Durch die Lektüre solcher Bücher würden Männer erfahren, was einen „Mann, wie Frauen ihn wollen“, ausmache (Becker, 2012). Die Implikation, dass solche Romane etwas „Wahres“ über Frauen an sich aussagen, wird spätestens dann problematisch, wenn das Vergnügen einer Romanheldin wie Bridget Jones daran, sexuell

aufgeladene E-Mails von ihrem Chef Daniel Cleaver zu erhalten, als etwas interpretiert wird, das viele Frauen an ihrem Arbeitsplatz schätzen. Ein Beispiel, das herausstellt, dass die realitätsnahen Elemente in der *chick lit* oder *Freche Frauen*-Literatur unbedingt in Zusammenspiel mit der Situationskomik und der fiktionalen Gattung ‚Roman‘ oder ‚Kurzgeschichte‘ gelesen werden sollten. (Whelehan, 2002, S. 64)

Der, in den Worten Beckers, „Literatur für das Huhn in der Frau“ (Becker, 2012) bzw. *chick lit* wurde in Deutschland „Mitte der 1990er Jahre [...] das Label ‚freche Frauen‘ aufgesetzt“ (Peitz, 2010, S. 27). Dieser Vorgang vollzog sich anhand von unterschiedlichen Paratexten, die die so etikettierten Bücher – Romane, aber auch Erzählungen – als *Freche Frauen*-Literatur auswiesen; entweder peritextuell, direkt am Buchcover, oder aber epitextuell sowohl in Form von eigenen, in Buchhandlungen so benannten Abteilungen bzw. Regalen als auch von Genrekategorien auf den Websites von Verlagen und Buchhandlungen (vgl. Peitz, 2010). Die *Freche Frauen*-Peritexte nahmen hier eine Vorreiterrolle ein. Noch vor den Regalen in Buchhandlungen und bevor es flächendeckend üblich war, Bücher über Websites anzukündigen und zu verkaufen, arbeiteten Verlage wie Piper (Bonnier), Blanvalet TB, Limes (Random House) und Lübbe (vgl. Freuler, 2006) oder Buchgemeinschaften wie der Bertelsmann Lesering⁵ mit *Freche Frauen*-Labels auf Buchcovers, die meist eine gleichnamige Reihe kennzeichneten. Eine hervorgehobene Stellung kommt der *Serie Piper* (später *Piper Boulevard*) zu, die besonders früh, 1996, mit den *frechen Frauen* startete und das Label auch vergleichsweise lange beibehielt. Während die *frechen Frauen* Mitte der 2000er bereits wieder von den meisten Buchcovern verschwanden, weil viele Leserinnen „es schlichtweg doof und rückständig [fanden], als frech bezeichnet zu werden“⁶, erfolgte bei Piper noch 2012 eine letzte Auflage des 2003 erstmals erschienenen Bestsellers *Freche Frauen feiern Weihnachten*. In der Verlagsgeschichte *100 Jahre Piper* (2004) wird das Label zwar nicht explizit erwähnt, der Startpunkt kann aber herausgelesen werden:

Zum Sonderfall gerät der 1995 als Originalausgabe in der Serie Piper erschienene Frauenroman *Suche impotenten Mann fürs Leben* von Gaby Hauptmann. Es ist das rechte Buch zur rechten Zeit und der Anfang einer außergewöhnlichen Erfolgsgeschichte. Die unbekannte Autorin wird als Senkrechtstarterin zu einem Star des Genres; ihre Bücher übertreffen mit bisher mehr als 5,1 Millionen verkaufter Exemplare alle Absatzprognosen. (Ziegler, 2004, S. 344).

Das den *frechen Frauen* vorangehende Revival der Bezeichnung ‚Frauenroman‘ kann auf Svende Merians „feministischen Bestseller“ (Pogade, 2010) *Tod des Märchenprinzen* (1980) zurückgeführt werden. Dessen „Untertitel ‚Frauenroman‘ wurde zum Label“ (Meise, 1999, S. 50), das sieben Jahre später mit Eva Hellers *Beim nächsten Mann wird alles anders* (1987) im deutschsprachigen Raum seinen Durchbruch schaffte und 1995 durch Gaby Hauptmann definitiv zum „Megaseller“ (Spiegel, 1997) avancierte. Die „Wirksamkeit der Werbestrategie Geschlecht“ (Meise, 1999, S. 51) wurde somit einmal mehr belegt.

In den Jahren nach Erscheinen von Hauptmanns Bestseller *Suche impotenten Mann fürs Leben* wurden die ersten drei von insgesamt elf *Freche Frauen*-Taschenbüchern in der

Serie Piper publiziert: *Freche Frauen. Starke Geschichten* (1996), *Mehr freche Frauen. Starke Geschichten* (1997) und *Frische freche Frauen. Starke Geschichten* (1998) (für eine Liste aller *Freche Frauen*-Titel siehe Tab. 1). Dabei handelte es sich um kleine (Oktavformat), schmale (110–124 Seiten) und günstige (5 DM) Sammlungen von deutschsprachigen oder ins Deutsche übersetzten Erzählungen und Kurzgeschichten, teilweise auch Auszügen aus Romanen, die größtenteils (der niederländische Autor Peter von Straaten stellt hier eine Ausnahme dar) von Autorinnen stammen: Roberta Corradin, Marele Day, Sabine Friedrich, Ulla Fröhling, Margherita Giacobino, Edda Helmke, Yvonne Kroonenberg, Lorna Landvik, Martina Mettner, Holly-Jane Rahlens, Hilke Rosenboom, Franziska Stalman und viele mehr – immer mit dabei: Kassenmagnet Gaby Hauptmann.

TAB. 1
Freche Frauen bei Piper

Nr.	Erscheinungsjahr (weitere Aufl.)	Titel (Hg.)
1	1996	<i>Freche Frauen. Starke Geschichten</i> (ohne Hg.)
2	1997	<i>Mehr freche Frauen. Starke Geschichten</i> (ohne Hg.)
3	1998	<i>Frische freche Frauen. Starke Geschichten</i> (ohne Hg.)
4	2000 (2001, 2007)	<i>Weihnachten für freche Frauen</i> (Hg. v. Nicola Sternfeld)
5	2001	<i>Lauter freche Frauen. Starke Geschichten</i> (Hg. v. Michaela Kenklies)
6	2002	<i>Fröhliche Weihnachten für freche Frauen</i> (Hg. v. Nicola Sternfeld)
7	2003 (2004, 2008, 2009, 2010, 2012)	<i>Freche Frauen feiern Weihnachten. Starke Geschichten</i> (Hg. v. Nicola Sternfeld)
8	2003 (2005)	<i>Ferien für freche Frauen. Starke Geschichten</i> (Hg. v. Michaela Kenklies)
9	2005	<i>Freche Frauen auf der Piste. Starke Geschichten</i> (Hg. v. Nicola Sternfeld)
10	2006	<i>Gänsehaut-Geschichten für freche Frauen</i> (Hg. v. Nicola Sternfeld)
11	2006 (2008)	<i>Gute-Nacht-Geschichten für freche Frauen</i> (Hg. v. Michaela Kenklies)

Auszüge aus den Klappentexten umreißen den inhaltlichen Leitfaden der Reihe: „Sie sind eine eigene Klasse für sich und im Vormarsch: **Freche Frauen** pfeifen auf den Märchenprinzen, **freche Frauen** zeigen hemmungslos Gefühl, **freche Frauen** werden ständig schwach [...]“⁷, „Es geht nicht nur um Männer, aber auch, denn ...“⁸ oder „Pfiiffig, launig, herzerfrischend – die sieben Geschichten für freche Frauen machen Spaß und gute Laune. Hier wird gelebt, geliebt, geweint und gelacht. Und natürlich geht es um das Thema Nummer eins: Männer – und sieben Arten, mit ihnen umzugehen“⁹. Die für leichte Unterhaltung bzw. Liebesgeschichten mit Happy End-Tendenz stehende *Freche Frauen*-Reihe wurde bei Piper in einem nächsten Schritt hinsichtlich bestimmter Mottos ausgebaut, wobei sich zwei Schwerpunkte ausmachen lassen. Es erschienen zum einen Titel wie *Weihnachten für freche Frauen* (2000) oder *Ferien für freche Frauen* (2003), die sich durch einen jahreszeitlichen, meist winterlich-weihnachtlichen Fokus auszeichneten. Zum anderen wurden Bände veröffentlicht, die an konventionelle Genres der Kinderliteratur erinnern, wie beispielsweise *Gute-Nacht-Geschichten für freche Frauen* (2006) oder *Gänsehaut-Geschichten für freche Frauen* (2006).

Im Jänner 2006 kündigte die damalige Programmleiterin Ulrike Buerger-Goodwin an, das umsatzstarke Segment zu einem eigenständigen Programm innerhalb des Boulevardprogramms Taschenbuch auszubauen. Dieses sollte insbesondere „die junge Unterhaltung‘ von und für ‚freche Frauen‘ mit Originalausgaben und deutschen Erstaufgaben [...], ganz in der Tradition einer Franziska Stalman oder Gaby Hauptmann“ umfassen. Die Zielgruppe wurde wie folgt umrissen: „Alle, die sich für junge, geistreiche, amüsante, freche Frauenunterhaltung interessieren, speziell zwischen 18 und 35.“ Die Käuferinnen und potenziellen Leserinnen sollten vom Marketing „mit einer Stoff-Tasche und einem Poster mit dem Motto: ‚Gehen Sie mit einem guten Buch ins Bett. Oder mit jemandem, der gerade eines gelesen hat‘“, ‚belohnt‘ werden. (o.A., 2006).

Die Hochzeit der *Freche Frauen*-Titel dürfte damals allerdings bereits überschritten gewesen sein. Die *Gute-Nacht-* und *Gänsehaut-Geschichten für freche Frauen* (2006) waren die letzten beiden Neuerscheinungen der Reihe. Danach folgten nur noch vereinzelt Neuauflagen älterer Titel (siehe Tab. 1). Mit *Freche Frauen feiern Weihnachten*, das 2012 das letzte Mal aufgelegt wurde, versiegten Pipers *freche Frauen* endgültig. An diesem Bestseller lässt sich, parallel zum verschwindenden Label, auch die visuelle Veränderung sehr gut nachvollziehen: Das Cover der letzten beiden Auflagen (2010, 2012) zielt, statt attraktiven, leicht bekleideten Weihnachtsfrauen (wie in den Ausgaben 2003, 2004) oder des vor einem Weihnachtsbaum platzierten Pumps (2008, 2009), ein Christbaumaufhänger in Gestalt eines Frosches – eine womöglich zufällige, aber dennoch interessante Überschneidung mit dem kurzzeitig ab 2004 für ‚Frauenromane‘ verwendeten Frosch-Logo des Lübbe Verlags¹⁰. Vielleicht referiert der Frosch aber auch auf Andrea Browns Roman *Frösche und Prinzen*, in dem sich die Protagonistin Sara fragt, ob denn „die Männer allesamt Frösche [sind]“ oder ob „es nicht doch irgendwo einen, der zum Prinzen taugt?“¹¹, gebe. Erstmals 1997 beim

Reclam Verlag erschienen, erlebte Browns Roman – von der *Freche Frauen*-Reihe beim Bertelsmann Lesering (2001) über die gleichnamige Sammleredition bei Weltbild (2005)¹² bis hin zum Deutschen Taschenbuch Verlag (2007) – zahlreiche Neuauflagen und -auflagen und kann somit als einer der prominentesten, mit dem *Freche Frauen*-Label verknüpften Titel hervorgehoben werden.

Die Aussage der ehemaligen NZZ-Redakteurin Regula Freuler, dass die Buchhandlungen im Gegensatz zu den Verlagen noch länger mit der Bezeichnung *freche Frauen* arbeiteten, kann im Hinblick auf Thalia und Weltbild, zwei der größten Buchhandlungen im deutschsprachigen Raum, bestätigt werden. Im Webauftritt von Thalia lassen sich die *frechen Frauen* – neben neutralen, entweder an einer Reihe (SZ-Bibliothek, Geschenkbücher von Sanssouci) oder an Gattungen und Genres orientierten Belletristik-Unterkategorien (Romane, Erzählungen & Anthologien, Historische Romane, Science Fiction & Fantasy, usw.) – von 2005 bis 2010 nachweisen¹³. Ähnlich lange, nur etwas zeitverzögert, von 2009 bis 2015, sind die *frechen Frauen* auf der Website von Weltbild dokumentiert – dort als Unterkategorie der Taschenbücher nebst „Vampir-Thriller[n] mit Biss“, „Packende[n] Krimis, eiskalte[n] Krimis“ oder „Fantastische[n] Welten“¹⁴. Thalia scheint folglich, im Hinblick auf die Etablierung des sexistischen Labelings, im Bucheinzelhandel eine ähnliche Vorreiterrolle zuzukommen wie Piper im Verlagsbuchhandel. Während sich auf deren Website aber allenfalls längere Überschriften wie „Freche Frauen, Große Gefühle, Herzschmerz, Liebeskummer und Romantik“¹⁵ fanden, die verdeutlichen, dass es sich bei den darunter vermarkteten Büchern primär um Liebesromane handelte, lieferte Weltbild eine längere Beschreibung:

Liebesromane & Frauenliteratur für freche Frauen

Frauen Bücher von heute sind frech, witzig & verführerisch zugleich. Mit den romantischen **Liebesromanen** von Weltbild.at sind Frauen immer bestens unterhalten. Neben Liebe, Eifersucht spielen auch Karriere und Familie eine zentrale Rolle. Bekommt sie den Mann ihrer Träume? Schafft es das Miststück von nebenan ihr den Mann auszuspannen?

Spannung ist immer mit dabei, wenn freche Frauen ihre Geschichte erzählen. Und wieder mal sind alle zufrieden[,] wenn die Hauptfigur den Spagat zwischen Küche, Kind & Karriere gemeistert [sic!] hat. Spritziger Wortwitz begeistert Weltbild-Kundinnen!

Erleben Sie Frauen in Aktion mit den Büchern für freche Frauen von Weltbild.at¹⁶

Die mangelhafte Rechtschreibung, dubiose Wortwahl und eher umgangssprachlichen Formulierungen lassen, zusammen mit einer gewissen Nachlässigkeit in der Formatierung, nicht gerade auf eine hohe intellektuelle Einschätzung des frechen, weiblichen Zielpublikums schließen. Auch die Genrebezeichnungen werden ungenau verwendet: Die „Bücher für freche Frauen“, an sich schon als eine Art Genrebezeichnung präsentiert, scheinen sich aus „Liebesromanen“ und „Frauenliteratur“ zusammensetzen, ohne dass dies näher spezifiziert würde. Damit

wird gewissermaßen impliziert, dass unabhängig von der Genrebezeichnung sowieso alle Bücher für Frauen ein und dasselbe, hauptsächlich romantisch und frech, seien. Es werden gleich alle drei Komponenten der *frechen Frauen* eingebracht: Die Romane sind „für freche Frauen“ als Zielpublikum bestimmt; die Bücher selbst sind frech, womit aller Wahrscheinlichkeit nach vor allem die Protagonistinnen der Romane, „Frauen in Aktion“, gemeint sein dürften; und es sind „freche Frauen“, die „ihre Geschichte erzählen“. Damit wird den *frechen Frauen* auch eine Nähe zum Genre der Autobiografie attestiert und gleichsam die althergebrachte Gegenüberstellung von weiblichem Schreiben als ‚trivialer‘ persönlicher Befindlichkeitsdarstellung und ‚richtiger‘ universaler (Männer-)Literatur bemüht.

Analog, als Regalbeschriftung, waren die *frechen Frauen* insbesondere bei Thalia präsent – in einigen Filialen wie jener in der Mariahilfer Straße und in der Grinzinger Straße/Q19 in Wien beispielsweise noch bis ins Jahr 2015. Am Beispiel der geschlechtsspezifischen Kategorisierung von Büchern bei Thalia thematisierte Sandra Nigischer in dieStandard.at, wie „der Buchhandel Trivialromane als ‚Frauenliteratur‘ vermarktet“ (Nigischer, 2013). Auf ihre Rückfragen bei Thalia wurde von deren Seite betont, dass nicht beabsichtigt sei, Frauen mit solchen Bezeichnungen „vor den Kopf zu stoßen“ (Nigischer, 2013). Josef Pretzl, der damalige Geschäftsführer von Thalia Österreich, nahm dazu Stellung: „Wir hatten noch nie Beschwerden von Kundinnen oder Kunden zu diesem Thema. Die Bezeichnungen sind absolut branchenüblich und geläufig. Wenn es dazu andere, bessere Vorschläge und Lösungen gibt, sind wir dafür natürlich gerne offen.“ (Nigischer 2013) Ob tatsächlich keine Beschwerden von Kund*innen vorlagen, ist im Einzelnen schwer nachzuprüfen. Da aber zu diesem Zeitpunkt schon mehrmals Kritik an den *Freche Frauen*-Regalen geäußert und auch publiziert wurde, kann der Aussage zumindest im Allgemeinen widersprochen werden.

Die Brigitte-Kolumnistin Julia Karnick schrieb beispielsweise, nachdem sie 2006 die Regale mit der Aufschrift *Freche Frauen* entdeckt hatte, über „ungezogene Buchhändler“:

Menschen, die dazu imstande sind, die Literaturkategorie „Freche Frauen“ zu erfinden, dürften nicht Buchhändler sein. Von Buchhändlern erwarte ich, dass sie ab und zu nachdenken, und man muss nur ein klitzekleines bisschen nachdenken, um schnell zu dem Schluss zu kommen, dass „Freche Frauen“ keine Literaturkategorie ist, sondern eine Unverschämtheit [...]. (Karnick, 2006).

Auch Bloggerin Carola Ferch zeigte sich in einem ihrer Posts 2010 hinsichtlich der Regalbeschriftung *Freche Frauen* irritiert:

Ich wußte gar nicht, daß „Freche Frauen“ eine eigene Kategorie auf dem Büchermarkt darstellen. Was soll das sein? Sind die Schriftstellerinnen frech? Sind die Romanfiguren frech? Bin ich frech, wenn ich sowas lese? Und warum sind so viele Bücher ausgerechnet rosa? Finde ich irgendwie komisch. („Frech“ ist für mich negativ besetzt.) (Ferch, 2010).

In den Kommentaren überwiegen ebenfalls Verwunderung und Ablehnung gegenüber solch einer Kategorisierung. Eine Kommentatorin beschwert sich sogar explizit über die Regalbestückung bei Thalia: „‚Freche Frauen‘ grenzt für mich an eine Frechheit – zumal Käthe Lachmanns neuer Online-Dating-Comedy-Roman... also Comedy bei Thalia dort eingeordnet wurde. Ich bin sprachlos.“ (Ferch, 2010).

Der Rechtfertigungsversuch Josef Pretzls, dass es sich dabei um eine branchenübliche und geläufige Bezeichnung handle, kann ebenfalls hinterfragt werden. Für Vanessa Wiesner, Verlegerin beim Milena Verlag, birgt diese unreflektierte Übernahme von Begrifflichkeiten auch eine Gefahr: „So schön es ist, wenn Zielgruppen sich selbst erkennen, so gefährlich ist es, andere damit auszuschließen.“ (Nigischer, 2013). Auf Pretzls Aufruf, bessere Vorschläge zu liefern, reagierte Susanne Hochreiter vom Institut für Germanistik der Universität Wien mit der Forderung, dass „Genres nicht geschlechtlich markier[t]“ werden sollten. So wie es Regale gebe, „auf denen ‚Krimi‘ oder ‚Comic‘ steh[e], könn[e] man etwa schreiben: Liebesroman.“ (Nigischer, 2013) Einige Jahre später scheint dieser Lösungsvorschlag sowohl bei Thalia als auch bei Weltbild angekommen zu sein – allerdings mehr als Zugabe denn als Ersatz für einseitig geschlechtsmarkierte Kategorien. Neben dem auf beiden Websites vertretenen Genre „Liebesroman“ finden sich heute (Stand: März 2022) nach wie vor explizit geschlechtsmarkierte Literaturlabels wie „Unterhaltung für Frauen“ (Thalia) oder „Frauenbücher“ und „Zeitgeschichtliche Frauenromane“ (Weltbild), wenn auch längst keine *frechen Frauen* mehr.

Was bleibt, ist die Einseitigkeit der vorgenommenen Geschlechtsmarkierung, die dazu dient, die Literatur von, über und/oder für (überwiegend heterosexuelle/n Cis-) Frauen terminologisch hervorzuheben und von der unmarkierten, immer noch als Norm gedachten (Männer-)Literatur abzugrenzen. In Anbetracht der seitens des Buchhandels oft angeführten Argumente der Kund*innenorientierung, Zielgruppenansprache und leichteren Auffindbarkeit verwundert es, dass die ohnehin größte, kauffreudigste und am vielseitigsten interessierte Zielgruppe der Frauen – die tatsächliche Norm der Leser- bzw. Käufer*innen von Büchern – kontinuierlich als Frauen und damit quasi als Spezial- und Subgruppe angesprochen wird, die deutlich kleinere, zurückhaltendere und, bezogen auf Genres, weniger flexible Gruppe der Bücher kaufenden Männer hingegen nicht (Haupt, 2015). Der Männerroman wurde bislang primär von literaturwissenschaftlicher Seite als „ein neues Genre der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ proklamiert (Knaup, 2015).

Das literarische Fräuleinwunder

Ein weiteres, in den 1990er Jahren geprägtes Label für zeitgenössische Literatur von Frauen ist das *literarische Fräuleinwunder*. Dabei hatte das – wesentlich ältere – *Fräuleinwunder* ursprünglich nichts mit Literatur zu tun, sondern stand für einen bestimmten, nach dem Zweiten Weltkrieg aufgekommenen Frauentypus. Dieser kann als Analogfigur zur unabhängigen, berufstätigen Neuen Frau, den Girls und Flapper

der 1920er und 30er Jahre aufgefasst werden, die einmal mehr den „Anspruch der Frauen an Partizipation“ (Caemmerer et. al, 2005, S. 8) anzeigte. Ähnlich wie der Begriff ‚Flapper‘ wurde auch das ‚Fräuleinwunder‘ in den USA geprägt. Dieses stand, im Gegensatz zu den typischen Weiblichkeitsbildern von ‚Mutter‘ und ‚Trümmerfrau‘ vor und während des Krieges, „für junge, attraktive, moderne, selbstbewusste und begehrenswerte Frauen der deutschen Nachkriegszeit“ (Wikipedia b). Populär wurde der Begriff durch das Fotomodell Susanne Erichsen, die, nachdem sie 1950 zur ersten Nachkriegs-Miss Germany gekürt wurde, ihre Karriere in den USA fortsetzte. Sie beschreibt in ihren Lebenserinnerungen, wie es zum ‚deutschen Fräuleinwunder‘ kam:

„Ich war nicht blond und unsere Mode kein bisschen bieder. Schon bald feierte man [Hans] Gehrings Mode und mich als das neue ‚Deutsche Wunder‘. Die großen Zeitungen und Magazine wie *Time* und *Life* rissen sich um Fototermine. Die Botschafterin der Mode, das ‚Fräuleinwunder‘ aus Germany war geboren!“ (Erichson, Hansen, 2003, S. 185-6).

Im Duden wird der Bezeichnung in den 1950er Jahren ein „überraschend ins Positive gewandeltes Bild von deutschen jungen Frauen in den USA aufgrund ihrer Erscheinung [und Wesensart]“ (Duden b) attestiert. Dieser Bedeutungswandel rekuriert wohl weniger auf das Kompositum ‚Fräuleinwunder‘ als auf das zuvor in einem bestimmten Kontext negativ konnotierte ‚Fräulein‘, das sich „nach 1945 zu einer Stigmavokabel mit Schimpfwortcharakter“ (Eitz et al., 2003, S. 168)¹⁷ für Frauen, die sich mit Besatzungssoldaten einließen, entwickelte. Die Fräuleins als „lose Mädchen“, „Nazi-Gretchen“, „Amiliebchen“ oder „N*-Hure“ (Domentat, 1998, S. 172, 174, 184, 190) waren mit dem Fräuleinwunder der 1950 und 60er Jahre, verkörpert durch Schauspielerinnen wie Liselotte Pulver, Christiane Schmidtmer oder Elke Sommer, insofern Geschichte, als erotische Ausstrahlung bzw. sexuelle Freizügigkeit bei Frauen allmählich weniger negativ bewertet und von diesen auch selbstbewusst eingesetzt wurde.

Heute handelt es sich bei ‚Fräulein‘ um eine laut Duden „oft scherzhaft drohend[e]“ Bezeichnung für ein „kleines Mädchen“ oder aber um eine veraltete umgangssprachliche Anredeform und Bezeichnung für „weibliche Angestellte in einem Dienstleistungsberuf oder im Lehramt“ bzw. für eine „kinderlose, ledige [junge] Frau“ (Duden a). Gerade letztere Verwendungsweise ist „weitgehend aus der Alltagssprache“ verschwunden, da sie wegen ihrer „den Familienstand anzeigenden Funktion als diskriminierend empfunden wurde“ (Okamura 2007, S. 141). Bei der Bezeichnung für kleine Mädchen und der Anrede für Kellnerinnen oder Grundschullehrerinnen tritt ganz stark der patriarchale Blick hervor, einerseits von oben herab strafend bzw. drohend, andererseits bestimmten Berufen durch eine verkleinerte, verniedlichte Anredeform nur scheinbar in höflicher Manier Autorität verleihend. Werden die männlichen Pendanten zum Vergleich herangezogen, begegnet schließlich kein Herrlein, sondern ein zu bestrafender kleiner bzw. junger Mann, ein seriöser Herr Ober, ein Herr Lehrer oder, in Österreich, sogar ein Herr Professor. Durch die veraltete

Verkleinerungs- bzw. Verniedlichungsform in der Anrede unverheirateter, kinderloser Frauen wurde impliziert, dass eine Person zwar kein Mädchen mehr sei, aber eben auch noch keine ‚ganze‘ Frau, wobei dieses Frau-Sein, die Vervollkommnung, primär vom Familienstand (Eheschließung und Mutterschaft) abhängig war. Noch während des Nationalsozialismus wurde die Anrede ‚Frau‘ „für Mütter unehelicher Kinder nur auf Antrag“ gestattet. In Österreich ist sie 1945, in Deutschland 1955 „auch für Unverheiratete allgemein ohne Antrag zugelassen worden, ‚wenn sie dies wünschen‘; die Wunschklausele wurde erst 1982 gestrichen.“ (Polenz, 1999).

Susanne Kippenberger attestiert der veralteten Anredeform ‚Fräulein‘ jedoch auch eine Art Wiederauferstehung als bewusst eingesetzte Selbstbezeichnung. Beispiele, die sie nennt, sind das *Fräulein Schneider* der Musikkabarettgruppe *Geschwister Pfister*, die Girl Band *Fräulein Wunder* (2006–2010) und das Magazin *Fräulein – das Frauenheft, das Männer lieben* (2011–):

Einmal aus dem offiziellen Sprachgebrauch verbannt und aus dem Alltag weitgehend verschwunden, konnte es [das Fräulein; S. F.] neu mit Bedeutung aufgeladen, spielerisch eingesetzt werden. [...] Das neue Fräulein, das sich das Etikett nun selber umhängt, ist keine alte Jungfer mehr, sondern selbstbewusst, frei und frech [...]. (Kippenberger, 2011).

Die Beschreibung schlägt eine Brücke zu den *frechen Frauen*, die ähnlich verspielt-emanzipatorisch, wenn auch weniger explizit als Selbstbezeichnung verwendet wurden. Okamura Saburo weist darauf hin, dass sich das Fräulein auch „in der Zeitungssprache primär als Bezeichnung für junge, dynamische und talentierte Frauen behaupten“ (Okamura, 2006, S. 85) konnte, vor allem für „Sportlerinnen und Künstlerinnen“ (Okamura, 2007, S. 141). Das trifft auch auf das häufigste Kompositum, *Fräuleinwunder*, zu, das markante Wiederauferstehungsperioden erlebt hat, insbesondere durch das Phänomen des *literarischen Fräuleinwunders* ab 1999 und durch die kurzzeitige, aber intensive Verwendung für die weiblichen deutschen Fans bei der Fußball-WM 2006 (Okamura 2006, S. 93).

Wie Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Helga Meise in der Einleitung zu *Fräuleinwunder, literarisch* bemerken, impliziert die Wiederbelebung des Kompositums „nicht nur weibliche Rollenbilder und deren sich in Schüben vollziehende Wandlung“ (Caemmerer et. Al., 2005, S. 9). Neben dem kontroversen ‚Fräulein‘ erweist sich die Bezeichnung „auch als affiziert von ‚Wundern‘, die sich im jeweiligen (vor allem westdeutschen) Kontext ereigneten“ (Caemmerer et. Al. 2005, S. 9-10): das Wirtschaftswunder, das Wunder von Bern (1954) oder auch das Wunder von Lengede (1963). Insbesondere die Wirtschaftswunder-Analogie erscheint in Bezug auf das *literarische Fräuleinwunder* naheliegend. Zum einen, weil der *Fräuleinwunder*-Begriff ebenfalls in den 1950er Jahren geprägt wurde; zum anderen aufgrund des nun möglichen ökonomischen Erfolgs dieser Literatur im Zuge des Aufschwungs der *New Economy*.

Das Wort ‚Wunder‘ birgt grundsätzlich zwei in Frage kommende Bedeutungsdimensionen. Zum einen kann es laut Duden ein „außergewöhnliches, den

Naturgesetzen oder aller Erfahrung widersprechendes und deshalb der unmittelbaren Einwirkung einer göttlichen Macht oder übernatürlichen Kräften zugeschriebenes Geschehen, Ereignis, das Staunen erregt“ bezeichnen; zum anderen „etwas, was in seiner Art, durch sein Maß an Vollkommenheit das Gewohnte, Übliche so weit übertrifft, dass es große Bewunderung, großes Staunen erregt“ (Duden e). Die obige Engführung mit den ‚Wunder‘-Begriffen der Nachkriegszeit legt jedoch nahe, dass diese zwei Bedeutungsnuancen im Sprachgebrauch oft nicht ganz so sauber zu trennen sind, wie es der Duden nahelegt. Die Wunder-Trope verweist immer auch auf die „Unwahrscheinlichkeit der Ereignisse, die Unmöglichkeit sie vorauszusehen“ und auf den „schließlich grandiose[n] Erfolg“ (Caemmerer et. Al., 2005, S. 10). Tanja Rauchs Frage in der EMMA, was denn „daran ein Wunder [ist], daß Frauen gute Literatur schreiben?“, scheint folglich naheliegend. Ebenso ihre Vermutung, dass das Wunder vielleicht eher sei, „daß sich einige Herren immer noch wundern können, daß Frauen gut schreiben können“ (Rauch, 1999, S. 105-6).

Die Bezeichnung *literarisches Fräuleinwunder* kann auf den Literaturkritiker Volker Hage zurückgeführt werden, der sie 1999 in seinem Artikel *Ganz schön abgedreht* im Spiegel eher beiläufig prägte. Er fragte sich darin, ob „es Zufall [sei], daß die weiblichen Debütanten zumeist weniger verzagt und umstandskrämmerisch als ihre männlichen Kollegen daherkommen [...]?“ Und stellt daraufhin fest: „Das literarische Fräuleinwunder ist jedenfalls augenfällig.“ (Hage, 1999 b). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass bereits einige Wochen zuvor von den ebenfalls wenig verzagten und umstandskrämmerischen *Boywonders* Benjamin Lebert und Benjamin von Stuckrad-Barre die Rede war⁸, wobei das Geschlecht das einzige augenfällige „Differenzmerkmal zwischen den Bezeichnungen“ (Blumenkamp 2011, S. 267) zu sein schien. Ob Hage auf dieses Etikett rekurrierte, ist nicht bekannt. Interessant ist jedoch die Parallele zur Debatte im englischsprachigen Raum, ob nun die *lad lit* oder die *chick lit* zuerst da war. Es spricht einiges dafür, dass die Labels für neuere Literatur von Männern zwar zuerst da waren, der große Erfolg aber erst mit der Übertragung auf die neuere Literatur von Frauen eintrat (vgl. Folie, 2022). Ebenfalls interessant ist, dass sich weder im Buchhandel noch in der Literaturkritik deutschsprachige Pendant zu Labels wie *Boywonders* oder *lad lit* etablieren konnten.

Die Versuchung mag durchaus bestehen, Hages Verwendung des *Fräuleinwunder*-Begriffs für Autorinnen bzw. deren Texte als bloßes Wortspiel abzutun. Dagegen spricht das von Heidelinde Müller mit Verweis auf Judith Butler vorgebrachte Argument, dies „würde jedoch zu kurz greifen, bedenkt man, wie zentral Sprache dazu beiträgt, produktiv an der Schaffung von Strukturen mitzuwirken.“ (Müller, 2004, S. 24). Einseitige Sprachmuster können auch ebensolche Strukturen (re)produzieren. Hage versteht unter dem *literarischen Fräuleinwunder* jedenfalls eine Gruppe junger Autorinnen, die „Spaß an guten Geschichten und keine Angst vor Klischees und großen Gefühlen“ (Hage, 1999b) haben. Die Betonung, das verhehlt er nicht, liege teilweise mehr auf äußerlichen Attributen als auf dem literarischen Gehalt: „Der Preis dafür [für den Erfolg, der nicht zuletzt durch das rege Medieninteresse befördert

wurde; S. F.] ist freilich, daß die fotogenen Jungautorinnen oft wichtiger scheinen als ihre Literatur.“ (Hage, 1999b). Dies wird von Hage auch gleich performativ vor- bzw. ausgeführt, wenn er den Leser*innen eine mit verschränkten Armen dastehende, dominant dreinblickende Nadine Barth, eine sich auf dem Sofa räkelnde, lasziv ihre Fingerspitzen zum Mund führende Karen Duve oder ein erotisch-geheimnisvolles Portrait von Judith Hermann präsentiert¹⁹.

So selbstverständlich für Hage diese Überbetonung von Jugend und Attraktivität der *literarischen Fräuleinwunder* sein mag, so kritisch beäugen manch andere Kritiker*innen, dass dabei ganz unterschiedliche Autorinnen in den „gleichen weiblichen Eintopf“ (Herzinger, 1999) geworfen bzw. auf einen gemeinsamen „weiblichen Nenner“ (Rauch, 1999, S. 109) gebracht werden, nur weil ihr literarisches Debüt um 1999 herum liegt und sie als jung und attraktiv gelten. „Jung“ mag, zumal in Bezug auf literarische Debütantinnen, eine recht vage Altersbeschreibung sein. Dass Tanja Rauch die Betitelung von 25- bis 40-jährigen Frauen mit ‚Fräulein‘ als „verniedliche[nd] Etikett“ (Rauch, 1999, S. 106) interpretiert, kann durchaus nachvollzogen werden. Die als *Fräuleinwunder* bezeichnete Autorin Zoë Jenny hat sich diesbezüglich ebenfalls kritisch geäußert: „[...] ich weiß nicht, ob man mit 25 noch als Fräulein bezeichnet werden sollte und auch nicht unbedingt als Wunder, denn die Arbeit an Büchern ist hart und hat wenig mit Wundern zu tun.“ (Opitz, Opitz-Wiemers 2013, S. 730) Auch Hages um „Naivität“ und „Lust“ kreisende Beschreibung des Erzählstils der vermeintlichen *Fräuleinwunder* legt eine Dichotomie von männlichem und weiblichem Schreiben nahe: „Das Intellektuelle, der Formwille und die künstlerische Reflexion werden der männlichen Literatur zugeordnet, und das [...] Unbekümmerte und Untheoretische der weiblichen.“ (Rauch, 1999, S. 108) Das durch die *Fräuleinwunder*-Etikettierung verniedlichte und gleichsam erotisierte Bild zeitgenössischer Erfolgsautorinnen funktioniert nicht zuletzt auch als Ausschlussprinzip, das eine Positionierung „außerhalb eines intellektuellen Verständnisses von Literatur“ (Müller, 2004, S. 25) nahelegt.

Es muss jedoch ergänzt werden, dass Volker Hage diese angedeutete Autor-Autorin-Dichotomie so nicht aufrechterhält. Ein halbes Jahr nach seinem das Etikett prägenden Artikel überträgt er in *Die Enkel kommen* eben jene den *Fräuleinwundern* attestierten Merkmale auch auf männliche Schriftsteller. Trotzdem verwirft er das Label nicht: „Und jenes ‚literarische Fräuleinwunder‘ (SPIEGEL 12/1999), das mittlerweile schon fast sprichwörtlich ist, setzt sich munter fort.“ (Hage, 1999a) Das Geschlecht der Autor*innen bleibt nunmehr als einziges Differenzkriterium übrig, womit Hage, wie Karin Blumenkamp erläutert, „sein Etikett im Grunde selbst für nichtig“ (Blumenkamp, 2011, S. 343) erklärt.

Peter J. Graves kommt bei einem Vergleich der drei Autorinnen Karen Duve, Kathrin Schmidt und Judith Hermann zum Schluss, dass es keine gemeinsame Textästhetik der angeblichen *literarischen Fräuleinwunder*-Texte gebe (Graves et. al., 2002). Und auch Heidelinde Müller stellt sich in ihrer Monografie über das Phänomen des *literarischen Fräuleinwunders* die Frage, „ob es sich hierbei in der Tat um eine homogene Gruppe

von Autorinnen handelt, die wegen ihres vergleichbaren Stils unter einer Programmatik zusammenzufassen sind, oder ob die Bezeichnung lediglich als Label, als Modeterminus ohne inhaltliche Aussage, einzustufen ist“ (Müller, 2004, S. 14). Dabei vertritt sie nach Analyse dreier exemplarisch herangezogener Texte – Karen Duves *Regenroman* (2000), Jenny Erpenbecks *Geschichte vom alten Kind* (1999) und Alexa Henning von Langes *Relax* (1999) – die These, „dass der Begriff in erster Linie als Produktbezeichnung einzuschätzen ist, als Markenartikel mit vermeintlichem Wiedererkennungseffekt, weniger jedoch als ernst zu nehmende literarische Einordnung“ (Müller 2004, S. 27). In einer größer angelegten Studie kommt auch Katrin Blumenkamp durch den Vergleich von sieben unter dem Etikett subsumierten Texten zum Schluss, dass sich zwar durchwegs einige gemeinsame Merkmale feststellen lassen, jedoch kein Text „alle der von Hage zugrunde gelegten Textmerkmale auf[weist]“ (Blumenkamp, 2011, S. 100-1), die da wären: „Kriterien der autonomen wie auch der heteronomen Literatur aufweisend“, „innovativ“, „authentisch“ und „generationsstiftendes Potenzial besitzend“ (Blumenkamp, 2011, S. 100-1). Oft weisen die unter dem Etikett *literarisches Fräuleinwunder* subsumierten Texte „nur punktuelle Überschneidungen“ (Blumenkamp, 2011, S. 110), auf, woraus sich folgern lässt, dass solche Labels „nicht – oder nicht nur – aufgrund gemeinsamer Merkmale der so bezeichneten literarischen Texte“ (Blumenkamp, 2011, S. 110) entstehen²⁰.

Die Analogie zum deutschen *Fräuleinwunder* der Nachkriegszeit besteht insofern, als der Begriff damals wie heute ein primär auf äußerliche, weibliche Attribute bezogenes, männliches Konstrukt war und ist. Was mensch auch vom Etikett des *literarischen Fräuleinwunders* halten mag, ein gewisser, wenn auch zeitlich begrenzter Erfolg ist ihm nicht abzusprechen. Das hat sicherlich auch mit Hages Bekanntheitsgrad und dem Publikationsort seines Artikels zu tun. Schließlich ist Der Spiegel ein wichtiger Akteur des Literaturbetriebs, dessen Rolle gerade in der Besprechung von Literatur als beträchtlich eingestuft werden kann (vgl. Delabar, 2005, S. 242). Das *literarische Fräuleinwunder* wurde dementsprechend rasch in die „Verwertungs- und Diskursmaschinerie eingespeist“ (Delabar, 2005, S. 242), die Autorinnen attraktiv inszeniert (was Selbstinszenierung nicht ausschließt) und aufwendig vermarktet. Die Unbestimmtheit des Modeterminus, die ihn „für vielfältige Deutungsmöglichkeiten öffnet[e]“ (Müller, 2004, S. 119), mag zwar zu großen Teilen dessen Popularität mitbegründet, mitunter aber auch ebenso dessen Untergang herbeigeführt haben. Die schon ursprünglich bei Hage zu Tage tretende heterogene Gruppe der mit dem Begriff etikettierten Autorinnen²¹ nahm durch den regen Vermarktungsbetrieb noch zu²², sodass die Zusammenfassung unter dem *Fräuleinwunder*-Schlagwort dieses immer deutlicher überforderte. Wie Blumenkamp darlegt, wurde nicht mehr nur „jede halbwegs junge, Prosa schreibende, deutschsprachige Autorin“ (Blumenkamp, 2011, S. 354) damit etikettiert, sondern es fanden auch unterschiedliche Übertragungen innerhalb des Literaturbetriebs statt.

So wurde die Bezeichnung wiederholt auf etablierte Autor*innen des 20. Jahrhunderts übertragen, beispielsweise auf die Lyrikerin Mascha Kaléko, auf Ingeborg Bachmann

oder Verena Stefan; interessanterweise auch auf den Dichter Ronald M. Schernikau, der nicht zuletzt wegen seiner offen gelebten Homosexualität von Wilhelm Trapp als „das erste männliche Fräuleinwunder der deutschen Literatur“²³ bezeichnet wurde. Das *literarische Fräuleinwunder* wird in solchen Fällen nachträglicher Etikettierung als ein Phänomen *avant la lettre* verstanden, das im Grunde genommen „älter als der Begriff“ (Rüdenauer, 2008) ist. Das „Neue und Innovative“ (Blumenkamp, 2011, S. 357) wird ihm somit abgesprochen. Wie der Verweis auf Kaléko schon andeutet, schien auch Prosa kein zwingendes Merkmal für *literarische Fräuleinwunder* mehr darzustellen. Im 21. Jahrhundert gesellte sich das „postdramatische“ (Grund, 2009) und „neue[s] kritische[s] Fräuleinwunder“²⁴ zum lyrischen hinzu und gelegentlich fanden auch Übertragungen auf Subgenres statt, beispielsweise auf J. K. Rowling als „das neueste Fräuleinwunder des seriellen Buchgeschäfts“ (Kohse, 2000) oder auf die Poetry-Slammerin Katinka Buddenkotte als „Fräuleinwunder der Untergrund-Literatur“ (o. A., 2008).

Paradoxerweise trifft mensch sogar bei der Präsentation fremdsprachiger Literatur in deutscher Übersetzung auf das *Fräuleinwunder*-Label, das ursprünglich „explizit einen neuen Trend der deutschsprachigen Literatur auf eine Formel bringen sollte, der, so die Prognose, das Interesse des Auslands an deutschsprachiger Literatur verstärken würde“ (Blumenkamp, 2011, S. 354-5). In den frühen 2000ern galt beispielsweise Zadie Smith als britisches Fräuleinwunder²⁵ und Amélie Nothomb als „Fräuleinwunder der belgischen Literatur“ (Halter, 2004, S. 40). 2010 wurde dem arabischen Literaturbetrieb „ein regelrechtes arabisches Fräuleinwunder“ attestiert, was mit Autorinnen wie Rajaa Alsanea, Rehab Bassam und Rosa Yassin Hassan belegt wurde (Bender, 2010). Nicht weniger paradox mutet die Ausweitung auf zeitgenössische männliche Autoren an, die ganz unterschiedliche Funktionen erfüllen kann; beispielsweise eine abwertende, wenn Thomas Steinfeld in seiner Rezension von Martin Walsers Roman *Der Lebenslauf der Liebe* schreibt: „So weit hat Martin Walser den Kult der Mittelmäßigkeit betrieben, dass er, der die deutsche Nachkriegsliteratur fast von Anfang an begleitet hat, heute schreibt, als sei er zum Ehrenmitglied des jüngsten ‚Fräuleinwunders‘ befördert worden“ (Steinfeld, 2001, S. 13). Martin Halter verwendet das Label in seiner Rezension *Kampfbzonen, drinnen und draußen* hingegen lobend: „[Georg M.] Oswald hat mit den narzisstischen, schwermütigen und unverkäuflichen Bedenkenträgern der deutschen Literatur nichts gemein; er gehört gewissermaßen, ähnlich wie Matthias Politycki, zum männlichen ‚Fräuleinwunder‘. ER ist jung und erfolgreich, schreibt ideologisch unverkrampft und angelsächsisch locker“²⁶. Handelt es sich bei diesem Beispiel tatsächlich um eine reine Ausweitung des Labels auf männliche Autoren – auch unter Berücksichtigung der ursprünglichen Kriterien, die Hage anführte –, so kann bei den anderen genannten Übertragungsarten vielmehr von einer Bedeutungsreduktion die Rede sein: „Von einem Etikett, das bestimmte innerliterarische Merkmale von Literatur, deren ökonomischen Erfolg und eine bestimmte Art der Autorinszenierung auf eine Formel bringen wollte [...] zu einem Schlagwort [...], das einige wenige außerliterarische Aspekte, die je nach Kontext wechseln können, bezeichnet“ (Blumenkamp, 2011, S. 358).

Einige Jahre nach Einführung des Labels wurde dieses, etwas voreilig, auch schon wieder totgesagt. In der *Zeitschrift für KulturAustausch* hieß es bereits 2002, „dass das Fräuleinwunder auf dem internationalen Buchmarkt verpufft sei“ (Körper, 2002). Jochen Förster fragte sich in einer Sammelrezension des darauffolgenden Jahres, ob „dem Fräuleinwunder die Puste aus[gehe]?“²⁷, und Rainer Moritz appellierte ans Lesepublikum, auf „das ‚Fräuleinwunder‘, die ‚Pop-Literatur‘, die ‚Neue Unterhaltsamkeit‘“ (Moritz, 2003, S. 78) doch einfach zu vergessen und von vorne anzufangen. Beth Linklater schreibt schon etwas ambivalenter vom „now (in)famous phrase *Fräuleinwunder*“ (Linklater, 2004, S. 71), wobei das in Klammern gesetzte „in“ ihre eigene Position – „Essentialist arguments founded in a ‚female aesthetic‘ are clearly outdated, generally unhelpful, and of little interest here.“ (Linklater, 2004, S. 71) – unterstreicht. Zum Zeitpunkt dieser mehrheitlich düsteren Prognosen hatte das Label allerdings bereits in die Metzlersche *Deutsche Literaturgeschichte* (2001) Eingang gefunden und war somit quasi dem Vergessen entrückt (vgl. Opitz, Opitz-Wiemers 2016). Manfred Mai widmete dem *literarischen Fräuleinwunder* in seiner Neuauflage der *Geschichte der deutschen Literatur* (2006), die sich im Gegensatz zur Metzler-Literaturgeschichte nicht an ein Fachpublikum, sondern an Schüler*innen richtet, gar acht (von 243) Druckseiten (vgl. Mai, 2006).

Diese historisierende Existenz sollte jedoch nicht die einzige bleiben, was erneute Totsagungen im Jahre 2008 bewiesen, beispielsweise durch Ingeborg Harms in der FAS: „Mit ihrem ersten Roman hat die Fernsehmoderatorin Charlotte Roche dem Fräuleinwunder in der deutschen Zeitgeistliteratur abrupt ein Ende gemacht“ (Harms, 2008); oder durch Dirk Knipphals‘ Artikel *Fräuleinwunder war gestern* in der *taz*: „Möglicherweise befinden wir uns derzeit nicht nur am Beginn eines neuen Trends, sondern einer ganzen Schule: literarisches Fräuleinwunder war gestern, heute kommen die ‚Wütenden jungen Frauen‘ [...]“ (Knipphals, 2008) Konkret wird darin Maria Svelands Roman *Bitterfotze* besprochen bzw. dessen, schon rein vom Titel und der Aufmachung her, anklingende Nähe zum sogenannten „Feuchtgebiete-Paradigma“. In beiden Artikeln erfolgt die Totsagung des *literarischen Fräuleinwunders* über Roche und ihren Skandalroman, dies jedoch auf ganz unterschiedliche Art und Weise: bei Harms anhand von inhaltlichen Merkmalen, bei Knipphals anhand von marketingtechnischen Strategien. Blumenkamp streicht gerade dies als „symptomatisch für die gesamte Verwendung des Etiketts innerhalb der Literaturkritik“ hervor: „Das Etikett wird aufgerufen, aber ganz unterschiedlich gefüllt [...]“ Und: „Dass das Etikett aufgerufen wird, gibt gerade Zeugnis davon, dass es *nicht* tot ist. Als tot oder überholt kann lediglich ein dahinterstehendes Phänomen befunden werden“ (Blumenkamp, 2011, S. 369). Für die ursprüngliche Konzeption des *Fräuleinwunder*-Labels, das für Hage vor allem auch „das Zusammenkommen von Merkmalen der hohen Literatur und Merkmalen der populären Literatur mit ihren Vermarktungsmechanismen beschreiben“ (Blumenkamp, 2011, S. 355) sollte, mag der ‚Tod‘ also durchaus zutreffen. Als relativ willkürliche und wechselhafte Kombination verschiedener außerliterarischer Merkmale wie „Geschlecht, Alter und Attraktivität der Schriftstellerinnen“ bzw. einer

„offensive[n] Literaturvermarktung und ökonomische[m] Erfolg“ oder teilweise auch nur mehr als „inhaltsleere Floskel“ (Blumenkamp, 2011, S. 363) scheint das Etikett jedoch noch weit über die vermeintlichen Todesurteile hinaus zu zirkulieren.

Die zunehmende Problematisierung des sexismusnahen „Marketinginstrument[s] ‚Fräuleinwunder‘“ (Cerny, 2014) durch Journalistinnen wie Karin Cerny, aber auch durch Autorinnen wie Julia Franck und Veia Kaiser, die selbst wiederholt damit belegt wurden, macht nicht zuletzt auch auf dessen Persistenz aufmerksam²⁸. Eine Persistenz, die sich unter anderem aus der wie selbstverständlichen Übertragung auf die nächste/n Autorinnengeneration/en ergibt. Beispielsweise, wenn der Germanist, Literaturkritiker und Autor Rainer Moritz in seiner Rezension von Ronja von Rönnes Debütroman *Wir kommen* (2016) proklamiert, dass es sich bei der Autorin wohl um den „nächste[n] Schub [...], Jahrgang 1992“ handle: „Mit ihrem witzigen Blog, zwei, drei Artikel [sic] über Feminismus und Depression, die für die erhofften Aufschreie des Protests sorgten und die Autorin zur ‚Welt‘-Redakteurin machten. Da war es wieder, das Fräuleinwunder, das wunderbar ein paar Wochen lang für lärmende Scheindebatten sorgt, [...]“ (Moritz, 2016). Auch wenn Moritz den Roman selbst für „kein ganz misslungenes Buch“ hält, scheint das *literarische Fräuleinwunder* für ihn ein Synonym für die regelmäßig stattfindende Überschätzung von jungen, lauten und attraktiven Autorinnen zu sein. Das Wunder besteht ihm zufolge darin, dass manche Kritiker*innen und Leser*innen immer noch bzw. immer wieder dem Hype um medioker schreibende Frauen aufsitzen. Neben solchen „naserümpfenden, süffisanten, polemischen Kommentare[n]“²⁹ männlicher Kollegen sind es aber auch unreflektierte oder gar gut gemeinte Verwendungsweisen, die für eine anhaltende und fortlaufende Stigmatisierung von Autorinnen und ihrer Literatur sorgen. So wurde beispielsweise Veia Kaiser, im Zuge der Veröffentlichung einer Kurzgeschichte im österreichischen Frauen- und Lifestyle-Magazin *Woman*, 2019 abermals als „österreichische[s] Fräuleinwunder der Literatur“ (Kaiser, 2019) betitelt.

Fazit und Ausblick

In diesem Artikel wurde das Repertoire der Bedeutungen sichtbar gemacht, das den *frechen Frauen* und dem *literarischen Fräuleinwunder* innewohnt – zwei der im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert präsentesten Labels für deutschsprachige Gegenwartsliteratur von, über und/oder für Frauen. Das Adjektiv ‚frech‘ markierte offenbar über Genre Grenzen hinweg den Aufholbedarf von Frauen in Sachen Karriere, Sexualität und Politik. Fungierten die *frechen Frauen* bis in die 1980er Jahre hinein noch als emanzipatorische Selbstbezeichnung, schien dieser Bedeutungsgehalt in moderneren Verwendungsweisen des Labels umzukippen. Es waren schon Mitte der 1990er keine politischen Exilantinnen, Freiheitskämpferinnen und Feministinnen mehr, die sich selbst als frech bezeichneten. Vielmehr wurden Frauen, die sich insbesondere nach sexueller und beruflicher Emanzipation sehnten. mit der Fremdbezeichnung ‚frech‘ marketingtechnisch geschickt zum Kauf einer

neoliberalen, postfeministischen Idee von Emanzipation bewegt – unter anderem durch Roman- und Ratgeberliteratur, die mit dem Label *freche Frauen* versehen war, durch so benannte Regale in Buchhandlungen oder Genrekategorien auf Verlags- und Buchhandelswebsites.

Auch Volker Hages Übertragung des *Fräuleinwunders* auf den Literaturbetrieb hat wenig mit dessen Wiederauferstehung als bewusst eingesetzte Selbstbezeichnung um die Jahrtausendwende herum zu tun, sondern rekuriert vielmehr auf ältere Verwendungsweisen in den 1950er und 60er Jahren. Während damals mit Be-, aber insbesondere auch Verwunderung auf im Ausland erfolgreiche deutsche Schauspielerinnen und Models geblickt wurde, waren es nun zeitgenössische Literatinnen, die mit dem Label des *literarischen Fräuleinwunders* belegt wurden. Das ‚Wunder‘ betont den Unterschied nicht nur zu den männlichen Kollegen, deren literarische Erfolge wenig Verwunderung auslösten, sondern auch zu den *frechen Frauen*: Es handelt sich bei den *literarischen Fräuleinwundern* um Autorinnen, deren Texte auch im Feuilleton besprochen wurden. Schon Hage betrachtete die beiden Labels voneinander getrennt, wenn er schrieb, dass „die poetische Unbefangenheit der Erzähler-Frauen nicht mit jener literarischen Unbedarftheit zu verwechseln ist, die in den Frauenromanen nach dem Muster von Gaby Hauptmanns ‚Suche impotenten Mann fürs Leben‘ oder Hera Linds ‚Das Superweib‘ vorherrscht“ (Hage, 1999b). Hage sah im *literarischen Fräuleinwunder* ein elaborierteres Nachfolgelabel der trivialen *Freche Frauen*-Literatur. Schließlich gestand er ein, nicht ausschließen zu können, „daß der anhaltende Erfolg gerade dieser Bücher – manche mit glatter Millionenaufgabe – den Boden für eine neue Erzählkultur in Deutschland insofern bereitet hat, als Verleger und Buchhändler es wieder für möglich halten, mit deutscher Literatur Geschäfte zu machen.“ Tanja Rauch nahm die Situation ähnlich wahr. Der große Unterschied liege darin begründet, dass die *literarischen Fräuleinwunder* von der Kritik ernst genommen würden – ganz im Gegensatz zur vorhergehenden, „weibliche[n] ‚Schubladen‘-Literatur“ (Rauch, 1999, S. 106) finanziell lukrativer, aber in den Feuilletons zu Recht nicht auftauchender Autorinnen. Rauch hebt aber auch die generelle Gefahr solcher Schubladenbildungen hervor, wenn sie anmerkt, dass im *Freche Frauen*-Sektor damals wohl eben auch die literarisch wertvolleren Kolleginnen nicht oder kaum wahrgenommen worden seien (vgl. Rauch, 1999, S. 106-7).

Die Heterogenität zeitgenössischer Literatur von Frauen scheint durch die Bemühungen, sie homogener darzustellen als sie ist, wenn nicht aufgehoben, so doch vorderhand für viele Rezipient*innen unsichtbar gemacht zu werden – ein Prozess, an dem sich nicht ausschließlich Verlage und Buchhändler*innen beteiligen, sondern auch Literaturwissenschaftler*innen, Journalist*innen und Autor*innen. Ein ‚knackiges‘ Label sorgt bei Rezipient*innen binnen weniger Sekunden für eine Reaktion, sei es Desinteresse, Interesse oder, sofern schon bekannt, Wiedererkennung bzw. Identifikation. Die Möglichkeit schneller Aufmerksamkeitslenkung ist mit Sicherheit für alle, die im engeren oder weiteren Sinn mit Literatur ihr Geld

verdienen, von Bedeutung. Und selbst, wenn das Labeling in Brandmarkung umschlägt, wie es bei den *frechen Frauen* und *literarischen Fräuleinwundern* der Fall war, haftet ihm noch ein gewisser Publicitywert an. Somit erweisen sich die einseitig – nämlich weiblich – geschlechtsmarkierten Labels und damit einhergehenden Vermarktungsstrategien nicht nur für die damit belegten Autorinnen als lästig (aber immerhin, im besten Fall, auch verkaufsfördernd), sondern können gerade auch für jene Kolleg*innen Nachteile bergen, die außen vor bleiben: Autorinnen wie Raphaela Edelbauer, die, wie sie in ihrer dem *Fräuleinwunder* gewidmeten Hetzrede (noch vor ihrer Auszeichnung mit dem Österreichischen Buchpreis 2021) betont, „zum Beispiel kein Fräuleinwunder [sind], welches es brauchen würde, um bei allen Veranstaltungen standesgemäß zu reüssieren“. Die „trotzig[e] Bürgerstochter à la Ronja von Rönne, die stolz behauptet, den Feminismus nicht mehr zu benötigen“ und der „liebliche[n] Vorstadtgestus einer Veia Kaiser“ seien „die einzigen zwei Positionen, die der Kulturjournalismus für Frauen noch in petto zu haben scheint“ (Edelbauer, 2020, S. 20). Einseitig weiblich markierte Literaturlabels porträtieren Frauen, ihre Literatur wie auch ihren Literaturgeschmack in der Regel hetero- und cisnormativ sowie in (zu) engen ästhetischen, thematischen und Genregrenzen. Edelbauers Zitat, das sich gegen die mit dem Labeling verknüpfte Homogenisierung des Schreibens von Frauen, gleichzeitig aber eben auch gegen die als *Fräuleinwunder* etikettierten Autorinnen bzw. deren Selbstrepräsentation richtet, zeigt einmal mehr die Wirksamkeit der altbewährten patriarchalen Taktik des *Divide et impera*. Diese fand sich im Grunde genommen schon in Volker Hages Ausrufung des *literarischen Fräuleinwunders* auf Kosten der weniger anspruchsvollen *frechen Frauen* und wurde in Tanja Rauchs Herabschau auf die weibliche Schubladenliteratur zugunsten der *Fräuleinwunder* auch von feministischer Seite bekräftigt. Die laut Elfriede Jelinek viel zu selten so benannte „Verachtung des weiblichen Werks“ (Jelinek, 2020, S. 137) wird vielleicht gerade deshalb so selten, und noch nicht einmal von Feministinnen, ausgesprochen, weil sie sie insgeheim teilen.

Wie schon bei den *frechen Frauen*, die zwar weitgehend verschwunden sind, aber zum Teil durch andere explizit oder implizit geschlechtsmarkierte Labels ersetzt wurden, lässt sich auch im Hinblick auf die Brandmarkung des *literarischen Fräuleinwunders* nur äußerst vorsichtig von einem Anfang vom Ende sexistischer und oft auch hetero- und cisnormativer Vermarktungsstrategien von Literatur sprechen. Es zeichnet sich aber immerhin, wie Nicole Seifert mit ihrem wichtigen Buch *FRAUEN LITERATUR* (2021) zeigt, allmählich eine Verschiebung weg von einzelnen, besonders sexistischen Labels und hin zum übergelagerten Problem der Frauenliteratur als ‚dem Anderen‘ der unmarkierten und vermeintlich universellen (Männer-)Literatur ab, sowie zu den teils gesamtgesellschaftlichen, teils literaturmarktspezifischen Strukturen, die diesem Problem zugrunde liegen.

Anmerkungen

1. Die Historikerin Laurie R. Cohen schließt mit ihrem Vortrag, den sie im Wintersemester 2009/2010 im Rahmen der 5. Innsbrucker Gender Lectures hielt, explizit an Cohens Roman bzw. seine Verwendung von „frech“ an. Siehe: Cohen, o.J., S. 17.

2. Eine weitere Sparte ist jene der Sexratgeber für *freche Frauen*, z.B. Patterson, 1999; Everett, 2002.

3. Die erste Publikation des Verlags, die im Titel explizit *freche Frauen* adressiert, *Das Führungsbuch für freche Frauen*, ist mit dem Publikationsjahr 2001 versehen – vermutlich eine Vordatierung, da der Redline Verlag nach eigenen Angaben erst seit 2002 besteht.

4. Beim Redline Verlagserschieden folgende zwölf *Freche Frauen*-Titel (in der Reihenfolge ihres Erscheinens): C. Topf/R. Gawrich, *Das Führungsbuch für freche Frauen*, 2001; C. Topf, *Körpersprache für freche Frauen. Sicher und selbstbewusst auftreten im Beruf*, 2004; C. Nuber, *Auffallend gut bewerben für freche Frauen. Außergewöhnliche Bewerbungen, die überzeugen*, 2005; C. Topf, *Gebaltsverhandlungen für freche Frauen. Fordern Sie, was Sie verdienen – und bekommen Sie, was Sie wollen!*, 2005; U. Ley, R. Michalik, *Karrierestrategien für freche Frauen. Neue Spielregeln für Konkurrenz- und Konfliktsituationen*, 2005; C. Topf, *Rhetorik für freche Frauen. Sagen Sie, was Sie meinen – erreichen Sie, was Sie wollen!*, 2005; C. Topf, *Durchsetzungsfähigkeit für freche Frauen. Charmant, souverän und vor allem überzeugend*, 2006; K. Ruck, *Networking für freche Frauen. Nutzen Sie Ihre Kontakte, fördern Sie Ihre Karriere*, 2006; S. Walter, C. M. Huber, *Knigge für freche Frauen. Ihr professioneller Auftritt für mehr Erfolg*, 2006; S. T. Ruh, *Finanzratgeber für freche Frauen. Geldanlage, Altersvorsorge, Existenzsicherung*, 2006; C. Lüdemann unter Mitarbeit von L. Wismeth, *Neu im Job für freche Frauen. So meistern Sie Ihre Probezeit mit Bravour*, 2007; N. Rebel, *Work-Life-Balance für freche Frauen. Beruf und Leben im Einklang*, 2007.

5. Der Bertelsmann Lesering vermarktete Bücher direkt an Leser*innen. Dabei handelte es sich oft um Lizenzausgaben, deren Covergestaltung sich von den Originalen unterschied. In der *Freche Frauen*-Reihe, die zahlreiche Titel enthielt, die zuvor beim Deutschen Taschenbuch Verlag erschienen waren, prangte in der unteren rechten Ecke des Frontcovers das Label „freche FRAUEN“ und zusätzlich ein Hinweis darauf, ob es sich um einen Roman oder einen Ratgeber handelte. In der rechten oberen Ecke des Frontcovers war ein roter Kussmund platziert. Es handelte sich bei den Titeln sowohl um Übersetzungen von Texten englischsprachiger Autorinnen wie Zoë Barnes, Sally Brampton, Janet Evanovich und Arabella Weir als auch um deutschsprachige Texte, zum Beispiel von Andrea Brown, Susanne Fröhlich und Franziska Stalman.

6. Maria Dürig, ehemalige Cheffektorin bei den Random House Verlagen Blanvalet TB und Limes, zit. in Freuler, 2006.

7. *Freche Frauen*, 1996, Schmutztitelrückseite („Zu diesem Buch“). Hervorhebung im Original.

8. *Mehr freche Frauen*, 1997, Rückseite des Taschenbuches.

9. *Frische freche Frauen*, 1998, Schmutztitelrückseite („Zu diesem Buch“).

10. Claudia Müller (Lübbe Verlag) zit. in Freuler, 2006.

11. Brown, 2007, Klappentext.

12. Bei Weltbild erschienen in der Sammleredition *freche Frauen* von 2004 bis 2005 ca. 30 Romane. Dabei handelte es sich sowohl um Lizenzausgaben deutschsprachiger Romane (u.a. von Tine Wittler, Marlene Faro, Eva Völler, Silke Neumayer) als auch um Übersetzungen aus dem Englischen, u.a. von typischen *chick lit*-Romanen wie Sophie Kinsellas *Die Schnäppchenjägerin* (übers. v. Marieke Heimburger) oder Marian Keyes *Lucy Sullivan wird heiraten* (übers. v. K. Schatzhauser).

13. In der Wayback Machine des Internet Archives wurde die Belletristik-Unterkategorie „Freche Frauen“ auf der Website thalia.at das erste Mal am 29.11.2005 und das letzte Mal am 27.03.2010 erfasst. Siehe: [https://web.archive.org/web/20100327045438/http://www.thalia.at/shop/bde_tb Ug_frechefrauen/show/\[08.03.2022\]](https://web.archive.org/web/20100327045438/http://www.thalia.at/shop/bde_tb Ug_frechefrauen/show/[08.03.2022]).

14. In der Wayback Machine des Internet Archives wurde die Taschenbuch-Unterkategorie „Freche Frauen“ auf der Website weltbild.at das erste Mal am 05.02.2009 und das letzte Mal am 04.01.2015 erfasst. Siehe: <https://web.archive.org/web/20141005051940/http://www.weltbild.at/1/w2237/freche-frauen.html> [08.03.2022].

15. Vgl. Anm. 13.

16. Vgl. Anm. 14.

17. Diese stigmatisierende Bedeutungsnuance von „Fräulein“ findet sich bspw. noch im Duden von 1989: „d) (ugs. abwertend, veraltet) Deutsche als Geliebte eines amerikanischen Besatzungssoldaten nach 1945 [...]“. Siehe: Drosdowski, 1989, vol. 7, S. 203.

18. Vgl. Gerrit Bartels bezeichnet Lebert via Bildtitel als „Boywonder“. Siehe: Bartels, 1999, S. 16; Sven Boedecker etikettiert Stuckrad-Barre sogar im Titel. Siehe: Boedecker, 1999, S. 31.
19. Siehe auch Juliane Witzkes Monografie *Paratext Literaturkritik Markt. Inszenierungspraktiken der Gegenwart am Beispiel Judith Hermanns* (2017), in der Witzke am Beispiel von Judith Hermanns Œuvre zeitgenössische paratextuellen Inszenierungsstrategien untersucht.
20. Dass die Funktionsweise des einseitig geschlechtsmarkierten Literaturlabelings weder ein Spezifikum des deutschsprachigen Raums noch des globalen Nordens oder ‚Westens‘ ist, zeige ich in meiner Monografie *Beyond „Ethnic Chick Lit“. Labelingpraktiken neuer Welt-Frauen*-Literaturen im transkontinentalen Vergleich* (2022) u.a. anhand der Labels *sastra wangi* („duftende Literatur“) und *meinü zuojia* („schöne Schriftstellerinnen“) aus Indonesien bzw. China.
21. Er nannte Judith Hermann, Karen Duve, Zoë Jenny, Christa Hein, Sibylle Mulot, Kathrin Schmidt, Birgit Vanderbeke, Tanja Langer, Susanna Gran und Nadine Barth. Im zweiten Essay kamen Elke Naters, Jenny Erpenbeck, Silvia Szymanski, Julia Franck, Terézia Mora und Anke Stelling dazu.
22. Aus weiteren Quellen hat Walter Delabar, ohne in irgendeiner Weise Vollständigkeit zu beanspruchen, ergänzt: Alexa Henning von Lange, Tanja Dückers, Maike Wetzels, Carmen von Samson, Juli Zeh, Malin Schwerdtfeger, Nadja Einmann, Mariana Leky, Ricarda Junge, Doja Hacker, Marion Poschmann, Jana Hensel, Zsuzsa Bánk und Antje Rávic Strubel. Bereits die hier vorgestellte kleine Auswahl aus einigen wenigen Quellen fasst dreißig zum Teil mehr, zum Teil weniger heterogene Autorinnen zusammen, die sich kaum mehr in irgendeiner Weise sinnvoll unter einem Schlagwort zusammenfassen lassen.
23. W. Trapp, *Eine sehr heftige Variante des Lockerseins. Er war die Milva der deutschen Literatur, im September 1989 zog er in die DDR: Matthias Frings porträtiert seinen Freund, den Dichter Ronald M. Schernikau*, in „Süddeutsche Zeitung“, 55, 07.03.2009, S. 17.
24. M. Halter, *Das neue kritische Fräuleinwunder*, in „Tages-Anzeiger“, 21.08.2000, zit. in Blumenkamp, 2011, S. 362.
25. S. Meier, *Schminke zeigen*, in „der Freitag“, 25.04.2003, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/schminke-zeigen> [08.03.2022].
- Siehe auch: K. Cerny, *Vea Kaiser, Zadie Smith, Judith Hermann: Marketinginstrument „Fräuleinwunder“*, in „Profil online“, 29.01.2014, <https://web.archive.org/web/20140401031145/http://www.profil.at/articles/1405/983/372138/vea-kaiser-zadie-smith-judith-hermann-marketinginstrument-fraeuleinwunder> [08.03.2022].
26. M. Halter, *Kampfbzonen, drinnen und draußen*, in „Tages-Anzeiger“, 02.09.2000, zit. in Blumenkamp, 2011, S. 361.
27. J. Förster, *Geht dem Fräuleinwunder die Puste aus? Der schnelle Ruhm kann schnell zur Last werden. Ein kritischer zweiter Blick auf die wichtigen Jungautorinnen – und ihre neuen Werke*, in „Welt am Sonntag“, 06.10.2002, zit. in I. Nagelschmidt, *Was kommt nach dem Feminismus? Junge Autorinnen leben mit anderen Botschaften*, in I. Nagelschmidt, et al., 2006, S. 8.
28. J. Franck, zit. in Schulz et. al., 2016, S. 457.
29. J. Franck, zit. in Schulz et. al., 2016, S. 457.

Bibliographie

- Bartels G. (1999), *Voll amortisierte Gefühlsinvestitionen*, in „taz/Kultur“, 26.02.1999, S. 16.
- Becker T. (2012), *Happy End*, in „KulturSpiegel“, 7, 26.06.2012, <https://web.archive.org/web/20180128222958/http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-86519339.html> [08.03.2022].
- Bender L. (2010), *Literarisches Fräuleinwunder*, in „Deutschlandfunk“, 04.03.2010, https://web.archive.org/web/20170116190058/https://www.deutschlandfunk.de/arabisches-fraeuleinwunder.700.de.html?dram:article_id=84476 [08.03.2022].
- Blumenkamp K. (2011) *Das „Literarische Fräuleinwunder“. Die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende*, Lit, Berlin.
- Boedecker S. (1999), *Boy Wonder*, in „Die Woche“, 26.02.1999, S. 31.

- Brown A. (2007), *Frösche und Prinzen*, dtv, München.
- Caemmerer C., Delabar W, Meise H (2005), „*Die perfekte Welle*“. *Das literarische Fräuleinwunder wird besichtigt. Eine Einleitung*, in dies. (Hg.), „Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts“, Peter Lang, Frankfurt a. M., S. 7-11.
- Cerny K. (2014), *Vea Kaiser, Zadie Smith, Judith Hermann: Marketinginstrument*, „Fräuleinwunder“, in „Profil online“, 29.01.2014, <https://web.archive.org/web/20140401031145/http://www.profil.at/articles/1405/983/372138/vea-kaiser-zadie-smith-judith-hermann-marketinginstrument-fraeuleinwunder> [08.03.2022].
- Cohen L. R., o.J., *Freche Frauen. Fallbeispiele von Friedensaktivistinnen und Weltbürgerinnen im transatlantischen Vergleich* (1914-1939), <http://www.uibk.ac.at/geschlechterforschung/geschlechterforschungpdf.html/gender-lecture-oktober-2009.pdf> [08.03.2022].
- Cohen R. (2009), *Exil der frechen Frauen*, 2. Aufl., Rotbuch Verlag, Berlin.
- Delabar W. (2005), *Reload, remix, repeat – remember. Chronikalische Anmerkungen zum Wunder des Fräuleinwunders*, in Caemmerer, Delabar, Meise (Hg.), „Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts“, Peter Lang, Frankfurt a.M., S. 231-249.
- Domentat T. (1998), „*Hallo Fräulein*“. *Deutsche Frauen und amerikanische Soldaten*, Aufbau Verlag, Berlin.
- Drosdowski G. (1989), *Fräuleinwunder*, in M. Wermke (Hg.), „Der Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache“, 12 Bde., 2., völlig neu bearb. u. erw. Aufl., Duden Verlag, Mannheim/Wien et al., vol. 7, S. 203.
- Duden a, *Fräulein*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Fraeulein> [08.03.2022].
- Duden b, *Fräuleinwunder*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Fraeuleinwunder> [08.03.2022].
- Duden c, *frech*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/frech> [08.03.2022].
- Duden d, *Typische Verbindungen (computergeneriert)*, <http://www.duden.de/hilfe/typische-verbindungen> [08.03.2022].
- Duden e, *Wunder*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Wunder> [08.03.2022].
- Edelbauer R. (2020), *Zum Beispiel kein Fräuleinwunder*, in L. Haider (Hg.): „Und wie wir hassen! 15 Hetzreden“, Kremayr & Scheriau, Wien, S. 19-24.
- Eitz T. (2003), *Frau/Fräulein*, in G. Stötzl, T. Eitz, unter Mitarb. v. A. Jährling-Marienfild, L. Plate et al., „Zeitgeschichtliches Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Schlüsselwörter und Orientierungsvokabeln“, 2. erw. u. akt. Aufl, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, S. 167-172.
- Erichson S., Hansen D. (2003): *Ein Nerz und eine Krone. Die Lebenserinnerungen des deutschen Fräuleinwunders*, Econ, München.
- Everett F. (2002), *Der Sex-Guide für freche Frauen*, aus dem Engl. von Sabine Schilasky, mvg Verlag, München.
- Ferch C. (2010), *Freche Frauen*, in „Frische Brise. Berliner Luft in Hamburg“ (29.04.2010), <https://web.archive.org/web/20211021181339/https://frische-brise.blogspot.com/2010/04/> [08.03.2022].
- Folie S. (2022), *Beyond „Ethnic Chick Lit.“ Labelingpraktiken neuer Welt-Frauen*-Literaturen im transkontinentalen Vergleich*, transcript, Bielefeld.
- Folie S. (2018), „*Chick lit ist tot, lang lebe Clit lit.*“ *Die neue(n) Frauenliteratur(en) im Spannungsfeld von Selbstermächtigung und Sexismus*, in G. Linke et al. (Hg.), „Populärkultur – Geschlecht – Handlungsräume: Kultur-, medien- und sozialwissenschaftliche Beiträge“, LIT, Berlin et al., S. 9-39.

- Folie S. (2016), *Frauenliteratur*, in „Gender Glossar“, <https://www.gender-glossar.de/post/frauenliteratur> [08.03.2022]; urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-219444 [Langzeitarchiv-PDF].
- Freuler R. (2006), *Ohne Chick-Lit geht die Tussi nie ins Bett*, in „Neue Zürcher Zeitung“, <https://www.nzz.ch/articleEPB54-I.82026#back-register> [08.03.2022].
- Graves P. J. (2002), *Karen Duve, Kathrin Schmidt, Judith Hermann: ‚Ein literarisches Fräuleinwunder‘?*, in „German Life and Letters“, 55, 2, April 2002, S. 196-207.
- Grund S. (2009), *Nicht jedes Fräulein ist ein Wunder*, in „Die Welt“, 02.03.2009, <https://web.archive.org/web/20090323045711/https://www.welt.de/kultur/theater/article3299777/Nicht-jedes-Fraeulein-ist-ein-Wunder.html> [08.03.2022].
- Hage V. (1999a), *Die Enkel kommen*, in „Der Spiegel“, 41, 11.10.1999, <https://web.archive.org/web/20211024144131/https://www.spiegel.de/politik/die-enkel-kommen-a-1b4c1ec9-0002-0001-0000-000014906942> [08.03.2022].
- Hage V. (1999b), *Ganz schön abgedreht*, in „Der Spiegel“, 12, 22.03.1999, <https://web.archive.org/web/20211024142915/https://www.spiegel.de/kultur/ganz-schoen-abgedreht-a-bf9d1ff9-0002-0001-0000-000010246374> [08.03.2022].
- Halter M. (2004), *Dr. Jekyll and Monsieur Hyde. Blut ist auch nur Rouge: Amélie Nothomb schminkt den Teufel*, in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 28.05.2004, S. 40.
- Harms I. (2008), *Charlotte Roche. Sexualität ist die Wahrheit*, in „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung“, 13.04.2008, <https://web.archive.org/web/20201130084055/http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/charlotte-roche-sexualitaet-ist-wahrheit-1544560.html> [08.03.2022].
- Haupt J. (2015), *Literaturverlage geben Männer auf*, in „lesen.net“ (3.8.2015), <https://web.archive.org/web/20201016142256/http://www.lesen.net/ebook-news/literaturverlage-geben-maenner-auf-21675/> [08.03.2022].
- Herrmann L., Horstkotte S. (2016), „*Literarisches Fräuleinwunder*“: *Ein Mythos und sein Ende*, in „Gegenwartsliteratur. Eine Einführung“, Metzler, Stuttgart, S. 66-70, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05464-7>.
- Herzinger R. (1999), *Jung, schick und heiter*, in „Die Zeit“, 13, 25.03.1999, https://web.archive.org/web/20080215012812/https://www.zeit.de/1999/13/199913.leipzig_.xml [08.03.2022].
- Jelinek E. (2020), *Verachtung*, in I. Piepgras (Hg.), „Schreibtisch mit Aussicht, Schriftstellerinnen über ihr Schreiben“, Kein und Aber, Zürich, S. 135-138.
- Kaiser V. (2019), *Problem: Literarisches Fräuleinwunder*, in „Vea Kaiser (Homepage)“, 02.08.2019, <https://web.archive.org/web/20211029085937/http://www.veakaiser.de/blog/problem-literarisches-fraeuleinwunder/> [08.03.2022].
- Karnick J. (2006), *Ungezogene Buchhändler*, in „Brigitte“, 17, 2006, <https://web.archive.org/web/20210228224658/https://www.brigitte.de/leben/kultur/buecher/ungezogene-buchhaendler-10054454.html> [08.03.2022].
- Kippenberger S. (2011), *Hallo Fräulein!*, in „Der Tagesspiegel“ (13.02.2011), <https://web.archive.org/web/20210507023144/https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/frauen-und-maenner-hallo-fraeulein/3812582.html> [08.03.2022].
- Knaup A. K. (2015), *Der Männerroman. Ein neues Genre der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, transcript, Bielefeld.
- Knippals D. (2008), *Feuchtgebiete etc. Fräuleinwunder war gestern*, in „taz“, 10.12.2008, <https://web.archive.org/web/20211024151131/https://taz.de/%21774181/> [08.03.2022].
- Körber S., Landmann A. (2002), *Von Vorlesern und Abgesängen. Interview mit dem Geschäftsführer*

- der Frankfurter Buchmesse, Volker Neumann, in „Zeitschrift für KulturAustausch“, 3, 2002, <https://web.archive.org/web/20140829060234/http://cms.ifa.de/pub/kulturaustausch/archiv/zfk-2002/urbane-welten/> [08.03.2022].
- Kohse P. (2000), *Heute ist Harry-Potter-Tag*, in „taz“, 08.07.2000, <https://web.archive.org/web/20211024145310/https://taz.de/%211223869/> [08.03.2022].
- Linklater B. (2004), *Germany as Background: Global Concerns in Recent Women's Writing in German*, in S. Taberner (Hg.), „German Literature in the Age of Globalisation“, Continuum, Birmingham, S. 67-87.
- Mai M. (2006), *Literarisches Fräuleinwunder*, in „Geschichte der deutschen Literatur erzählt von Manfred Mai“, mit Bildern von Rotraut Susanne Berner, Beltz & Gelberg, Weinheim/Basel, S. 223-230.
- Meier S. (2003), *Schminke zeigen*, in „der Freitag“, 25.04.2003, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/schminke-zeigen> [08.03.2022].
- Meise H. (1999), *Geschlecht als Werbestrategie. Verleger, Autor, Frauen auf dem literarischen Markt*, in C. Caemmerer, W. Delabar, M. Schulz (Hg.), „Autorinnen in der Literaturgeschichte. Konsequenzen der Frauenforschung für die Literaturgeschichtsschreibung und Literaturdokumentation. Kongressbericht der 2. Bremer Tagung zu Fragen der literaturwissenschaftlichen Lexikographie, 30.9. bis 2.10.1998 in Bremen“, Zeller, Osnabrück, S. 45-62.
- Moritz R. (2016), *Ronja von Rönne: „Wir kommen“. Mirakel aus dem Berliner Hauptstadtbiotop*, in „Deutschlandfunk Kultur“, 15.03.2016, https://web.archive.org/web/20211029092444/https://www.deutschlandfunkkultur.de/ronja-von-roenne-wir-kommen-mirakel-aus-dem-berliner.950.de.html?dram%3Aarticle_id=348458 [08.03.2022].
- Moritz R. (2003), *Die Scheinblüte. Vom neuerlichen Desinteresse an deutschsprachiger Literatur*, in „Literaturen“, 1, 2, 2003, S. 77-8.
- Müller H. (2004), *Das „literarische Fräuleinwunder“: Inspektion eines Phänomens der deutschen Gegenwartsliteratur in Einzelfallstudien*. Lang, Frankfurt a.M. usw.
- Nagelschmidt I. (2006), *Was kommt nach dem Feminismus? Junge Autorinnen leben mit anderen Botschaften*, in I. Nagelschmidt, L. Müller-Dannhausen, S. Feldbacher (Hg.), „Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts“, Frank & Timme, Berlin, S. 7-11.
- Nigischer S. (2013), *Manche mögen's seicht*, in „dieStandard.at“ (10.1.2013), <http://diestandard.at/1356427176175/Manche-moegens-seicht> [08.03.2022].
- Nottelmann N. (2002), *Strategien des Erfolgs: Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- o.A. (1996), *Freche Frauen*, in „Der Spiegel“, 16, 1986, <https://web.archive.org/web/20200110221741/http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13517541.html> [08.03.2022].
- o.A. (2006), *Trends Pläne Programme. Piper: Boulevardprogramm Taschenbuch wird ausgebaut*, in „buchmarkt.de“, 09.01.2006, <https://buchmarkt.de/meldungen/verlage/trends-plaene-programme/piper-boulevardprogramm-taschenbuch-wird-ausgebaut/> [08.03.2022].
- o.A. (2007), *Satire: Geschlachtete Hühner* (Rezension zu Katja Kessler, *Herztöne*, Diana Verlag, München), in „Der Spiegel“, 40, 2007, <https://web.archive.org/web/20151203111624/http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-53135611.html> [08.03.2022].
- o.A. (2008), *Katinka Buddenkotte. Ich hatte sie alle*, in „Urania Berlin“, 29.11.2008, <https://www.uraniam.de/katinka-buddenkotte-ich-hatte-sie-alle> [08.03.2022].

- Okamura S. (2007), *Das Fräuleinwunder im Jahre 2006*, in „Waseda Global Forum“, 4, 2007, <https://core.ac.uk/download/286943302.pdf>, S. 141-152.
- Okamura S. (2006), *Das Fräulein ist tot! Es lebe das Fräulein! Fräulein im Archiv der Süddeutschen Zeitung (1994-2005)*, in „Waseda Global Forum“, 3, 2006, <https://core.ac.uk/download/pdf/144454449.pdf>, S. 83-94.
- Opitz M., Opitz-Wiemers C. (2013), *Vom ‚literarischen Fräuleinwunder‘ oder ‚die Enkel kommen‘*, in W. Beutin et al., „Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart“, 8., aktual. u. erw. Aufl., Metzler, Stuttgart-Weimar, S. 728-730.
- Patterson E. (1999), *Freche Frauen küssen besser. Tips und Tricks von der „besten Freundin“ zu mehr Sex, Sinnlichkeit und Selbstbewusstsein*, aus dem Amerikan. von Eva Kornbichler, Goldmann, München.
- Peitz A. (2010), *Chick Lit. Genre-konstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Pogade D. (2010), *Der Feind in meinem Bett*, in „Berliner Zeitung“, 19.07.2010, <https://www.berliner-zeitung.de/die-studentin-svende-merian-hat-vor-dreissig-jahren-einen-liebesroman-geschrieben-der-als-feministischer-bestseller-furore-machte-jetzt-ist-der-tod-des-maerchenprinzen-erneut-erschienen-ein-besuch-bei-der-autorin-der-feind-in-meinem-bett-li.48022?pid=true> [08.03.2022].
- Polenz P. v. (1999), *W-Y: Politische Sprachkritik der Frauenbewegung*, in ders., „Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart“, de Gruyter, Berlin/New York, vol. III: 19. u. 20. Jahrhundert, S. 326-332.
- Rauch T. (1999), *Das Fräuleinwunder*, in „EMMA das politische Magazin von Frauen“, 5, 1999, S. 104-109.
- Redline Verlag, o.J., *Cornelia Topf: Gehaltsverhandlungen für freche Frauen* (Buchbeschreibung), <https://web.archive.org/web/20120203223736/http://www.m-vg.de/redline/shop/article/1786-gehaltsverhandlungen-fuer-freche-frauen/> [08.03.2022].
- Rotbuch Verlag, o.J., *Robert Cohen: Exil der frechen Frauen*, <https://web.archive.org/web/20211105131544/https://www.rotbuch.de/buch/sku/72478/exil-der-frechen-frauen.html> [08.03.2022].
- Rüdenauer U. (2008), *Die lebendige Tote*, in „Der Tagesspiegel“, 02.11.2008, <https://web.archive.org/web/20211024144712/https://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/die-lebendige-tote/1361290.html> [08.03.2022].
- Schulz G., Ries C., Zimmermann O. (Hg.), (2016), *Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*, Deutscher Kulturrat e.V., Berlin, <https://web.archive.org/web/20211029101203/https://www.kulturrat.de/wpcontent/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> [08.03.2022].
- Spiegel H. (1997), *Shopping in Mailand, ja, ja, ja. Wer sich zur Ware macht, muß das Leben fürchten – Der neue deutsche Frauenroman und seine Lehren*, in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 256, 04.11.1997, S. L1f.
- Steinfeld T. (2001), *Alles ist Susi. „Der Lebenslauf der Liebe“: Martin Walser besteigt die Zugspitze des Mittelmaßes*, in „Süddeutsche Zeitung/Feuilleton“, 165, 20.07.2001, S. 13.
- Trapp W. (2009), *Eine sehr heftige Variante des Lockerseins. Er war die Milva der deutschen Literatur, im September 1989 zog er in die DDR: Matthias Frings porträtiert seinen Freund, den Dichter Ronald M. Schernikau*, in „Süddeutsche Zeitung“, 55, 07.03.2009, S. 17.
- Whelehan I. (2002), *Bridget Jones's Diary. A Reader's Guide*, Continuum, New York/London.

- Wikipediaa, o.J., *chicklit*, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=217058001 [08.03.2022].
- Wikipedia b, o. J., *Fräuleinwunder*, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Fr%C3%A4uleinwunder&oldid=210521424> [08.03.2022].
- Wiley-VCH Verlag, *für Dummies-Reihe*, o.J., <http://www.wiley-vch.de/dummies/> [08.03.2022].
- Witzke J. (2017), *Paratext Literaturkritik Markt. Inszenierungspraktiken der Gegenwart am Beispiel Judith Hermanns*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Ziegler, E. (2004), *100 Jahre Piper. Die Geschichte eines Verlages*, Piper, München/Zürich.