Themenheft Nr. 26: Neue Fernsehserien und ihr Potenzial für eine kritische Medienpädagogik. Herausgegeben von Elena Pilipets und Rainer Winter

Television Series and Beyond

Serielle Erzählformen und ihr Potenzial für Fan-Fiction-Produktion

Julia Elena Goldmann

Zusammenfassung

Neue Fernsehserien und die ihnen inhärenten Charakteristika, wie etwa vielschichtige Figuren und komplexe Handlungsstränge, haben zu einer intensiveren Beschäftigung mit seriellen Erzählformen auf Seiten der Rezipienten/-innen geführt. Fan-Fictions stellen eine derartige Verhandlung serieller Inhalte dar. Dabei handelt es sich um eigens von Fans produzierte Texte, welche die Charaktere und teilweise auch Handlungsstränge aus dem Ausgangsprodukt aufgreifen, jedoch gewisse Elemente abändern. Häufig werden sogenannte Lücken im Primärtext als beliebte Anknüpfungspunkte für Fan-Fictions genannt, welche den Fans die Möglichkeit geben, die ihnen präsentierten Inhalte neu auszuhandeln. Diese Geschichten, die auf speziellen Plattformen im Internet veröffentlicht werden, eröffnen dem Autor/der Autorin die Chance, Unzufriedenheiten mit dem Ausgangsprodukt zu verhandeln, dabei auf eigene Wissensvorräte zurückzugreifen sowie subjektiv bedeutsame Themen anhand eines mit anderen Fans geteilten Figurenensembles zu verhandeln. Darüber hinaus bieten die Plattformen auch die Möglichkeit, Kommentare abzugeben, was häufig zu einer intensiven Diskussion der angesprochenen Thematiken mit anderen Fans beiträgt.

Television Series and Beyond: Serial Narratives and their Potenzial for the Production of Fan-Fiction

Abstract

The characteristics of new television series such as multilayered characters and complex narratives open multiple possibilities for a more intense and in-depth reception. One of the probably most illustrative results of these more profound viewer negotiations are fan fictions. The notion of fan fiction refers to fan-created texts, which use character characteristics and the settings from the source text, transforming them in order to tell their own story. Certain gaps in the source text are often considered to be popular starting points for these narratives, which provide the opportunity for fans to negotiate the storylines provided by the series in their own terms. These stories, which are mostly published on specific internet websites, enable the authors to address dissatisfaction with the source product, to

relate the story to one's own knowledge repertoire and to negotiate individually important topics through an ensemble of well-known characters. Furthermore, the possibility to comment the posted fan fictions on the website often triggers extensive discussions of the topics mentioned in the stories by other fans.

Einleitung

Vielschichtige Charaktere, komplexe, aufeinander aufbauende Narrative, übergeordnete Handlungsbögen und aufwändige Produktionen: Die Ära, in der zeitgenössische Fernsehserien als «billige» und «anspruchslöse» Unterhaltung angesehen wurden, ist lange vorbei. Ebenso wie sich der Inhalt der jeweiligen Serien verändert hat, so hat sich auch ihre Rezeption verlagert. Mittlerweile lösen Streaming-Anbieter wie *Netflix* oder *Amazon* Medien wie die DVD ab und bieten somit die Möglichkeit, gänzlich neue Muster des Sehens zu praktizieren. Vorbei ist die Zeit, in der man eine ganze Woche auf die nächste Episode der Lieblingsserie(n) im Fernsehen warten musste – *Netflix* stellt einem sofort die gesamte Staffel (meist sogar alle bisherigen Staffeln) zur Verfügung. Sollte man doch bei der DVD bleiben, so hat der Rezipient/die Rezipientin zumindest die Chance, die aktuell veröffentlichte Staffel so zu sehen, wie es ihm/ihr am besten passt – was natürlich auch wiederholtes Ansehen (einzelner Episoden) nicht ausschließt. Diese Verdichtungen in den narrativen Mustern, wie eingangs erwähnt, scheinen sich auch in den Aneignungspraktiken ihrer Publika niederzuschlagen: Die Möglichkeit einer konzentrierten Rezeption, begünstigt eine intensive Beschäftigung mit der Handlung und den Charakteren der jeweiligen Serie. Rezeptionstätigkeiten wie etwa «binge-watching», wobei mehr als eine Episode einer bestimmten Serie auf einmal angesehen wird und welche hauptsächlich im Kontext von *Netflix* und der entsprechenden Angebotssituation verwendet werden (vgl. Jenner 2016), fokussieren die Aufmerksamkeit der Zuseher/innen auf die entsprechende serielle Erzählform (oder auch auf mehrere, die parallel gesehen werden). Die serielle Struktur, welche immer eine gewisse Offenheit aufgrund ihrer Unabgeschlossenheit (Stichwort: Cliffhanger) zugrunde liegt, bietet Raum für die individuelle Reflexion der rezipierten Inhalte durch ihre Fans. Diese Aneignungspraktiken werden – wie auch die Rezeptionsmöglichkeiten der Serien – durch das Internet und das ihm inhärente Potenzial enorm begünstigt. Zu beinahe jeder Serie findet sich eine oder mehrere Facebook-Gruppen, Wikis, Blogs, Foren ... und Rubriken auf Fan-Fiction-Plattformen.

Unter Fan-Fictions werden eigens von Fans verfasste Geschichten verstanden, welche Charaktere und/oder Handlungsstränge aus bereits vorhandenen Produkten, wie eben Fernsehserien, «leihen» und mit ihnen eigene Szenarien entwerfen (vgl. Thomas 2011, 1). Diese eigenen Texte können sehr nahe am Primärtext sein, können sich aber auch signifikant von diesem unterscheiden, was wohl auf die meis-

ten Fan-Fictions zutrifft (vgl. ebd.). In diesem Artikel wird zunächst das Phänomen der Fan-Fictions definiert und näher diskutiert. Anschliessend soll beleuchtet werden, warum sich serielle Narrative besonders für die Produktion von Fan-Fictions eignen, und abschliessend wird anhand zweier Beispiele verdeutlicht, wie die jeweiligen Rezipienten/-innen die ihnen präsentierten Inhalte verhandeln. Dies soll anhand bereits existierender Texte einen Überblick über Fan-Fiction-Produktion geben sowie deren Bezug zu seriellen Erzählformen herausarbeiten. Darüber hinaus wird unterstrichen, warum sich serielle Narrative besonders für diese Fan-Aktivität eignen.

Fan-Fictions

Fan-Fictions, manchmal abgekürzt auch Fanfics, bezeichnen Geschichten, die von Fans eines bestimmten Ausgangsproduktes, etwa einer Fernsehserie, erstellt und (heute meist) im Internet veröffentlicht werden. Diese Texte fokussieren Charaktere und teilweise auch Settings und Handlungsstränge aus dem jeweiligen Primärtext; die Autoren/-innen entwerfen mit ihnen allerdings «neue» Szenarien, also Inhalte, die so im Ausgangsprodukt nicht vorhanden sind (vgl. Thomas 2011, 1). Diese eigenen Geschichten können sich mit ihrer Handlung nahe am Original befinden, sodass etwa die Besatzung der USS Enterprise auf eine neue Mission geschickt wird, welche der Phantasie des Autors/der Autorin entsprungen ist. Weit aus häufiger geschieht jedoch das Gegenteil: Fan-Fictions entfernen sich inhaltlich oft sehr stark vom Primärtext, sodass etwa zwischen Captain James T. Kirk und seinem ersten Offizier, Mr. Spock, eine leidenschaftliche Beziehung entsteht oder sich die Figuren aus *Star Trek* in J. K. Rowlings Hogwarts wiederfinden und sich mit der Herstellung von Zaubertränken anstatt mit ausserirdischen Zivilisationsformen konfrontiert sehen. Kurzum können Fans in ihren eigenen Geschichten ihrer Fantasie freien Lauf lassen und die Charaktere ihrer Lieblingsserie(n) – natürlich auch jene aus Filmen, Büchern, Comics oder sogar Computerspielen – Szenarien durchleben lassen, die so im Primärtext nicht vorhanden sind.

Wurden Fan-Fictions früher noch gesammelt und editiert, gemeinsam in sogenannten Fanzines abgedruckt und auf dem Postweg an eine Adressenliste verschickt (vgl. Jenkins 2006), so werden die Geschichten heute zum Grossteil auf entsprechenden Plattformen im Internet veröffentlicht. Prominente Beispiele hierfür sind etwa www.fanfiction.net, <https://archiveofourown.org> oder www.fanfiktion.de für den deutschen Sprachraum. Diese Seiten weisen eine ganz bestimmte Struktur auf um sich in der Fülle an Geschichten zurechtzufinden: Erst wählt der Leser/die Leserin eine Grundkategorie aus, also etwa Film, TV Serie, oder Buch. Danach kann in der Liste an verfügbaren Fandoms, also Fangemeinschaften eines bestimmten Produktes, ein bestimmtes ausgewählt werden, wonach eine Auflistung der bereits veröffentlichten Geschichten erscheint. Auch hier gibt es Möglichkeiten, die Suche

noch einzugrenzen, weisen bestimmte Fandoms doch einige tausend Veröffentlichungen auf. Allem voran stehen hier die drei Hauptgenres: *Gen*, *Het* und *Slash* (vgl. Busse u. Hellekson 2006, 10).

Gen steht für «general story» und bezeichnet Fan-Fictions, die keinerlei romantische Beziehung zwischen Charakteren des Ausgangsproduktes thematisieren. Texte, die ein heterosexuelles Paar zentrieren, egal, ob diese Verbindung im Primärtext vorhanden ist oder nicht, werden mit *Het* bezeichnet. *Slash* hingegen steht für ein homosexuelles Paar – und zwar ein männliches; ansonsten *Femslash* – in der Fan-Fiction, welches im Grossteil der Ausgangsprodukte in dieser Form nicht vorkommt. Zudem ist *Slash* jenes Genre, welches den vorragigen Gegenstand der akademischen Debatten um Fan-Fiction darstellt (vgl. z.B. Russ 1985; Lamb u. Veith 1986; Jenkins 1992; Bacon-Smith 1992; Penley 1992; Jones 2002; Green, Jenkins u. Jenkins 2006). Es wird einerseits davon ausgegangen, dass dieses Genre zum Grossteil von Frauen produziert wird, was in den wissenschaftlichen Studien zu der vermehrten Behandlung der Frage «Warum schreiben so viele Frauen (teilweise explizit sexuelle) Geschichten über zwei homosexuelle Männer?» geführt hat (vgl. z.B. Russ 1985; Lamb u. Veith 1986; Bacon-Smith 1992; Penley 1992; Green, Jenkins u. Jenkins 2006). Ohne dieses Thema hier im Detail behandeln zu wollen, ist es doch wichtig, dieses anzuführen, da aufgrund dieses speziellen Fokus die anderen Genres nicht, beziehungsweise nur unzureichend analysiert wurden. Das heisst, dass über eine kurze Definition der jeweiligen Kategorie hinaus bisher keinerlei Charakterisierungen vorhanden sind. Ferner kann auch nach spezifischen Schlagworten, also etwa «fluff» für eine besonders romantische, beinahe kitschige Geschichte oder einer «alternate universe»-Story, in welcher die bereits bekannten Charaktere in ein neues, dem Primärtext nicht inhärentes Setting versetzt werden, gesucht werden.

Die bereits erwähnte Veröffentlichung auf Plattformen führt zu einem weiteren zentralen Merkmal von Fan-Fictions: der Non-Profit-Natur der Publikation. Diese rührt daher, dass die Protagonisten/-innen in den jeweiligen Fantexten nicht ihrer eigenen Phantasie entsprungen sind und somit deren kommerzielle Vermarktung rechtliche Konsequenzen nach sich ziehen könnte. Aus diesem Grund hat sich auf Fan-Fiction-Plattformen eine Art Alternativwährung entwickelt: Es existiert die Möglichkeit, die hochgeladenen Geschichten zu kommentieren (in manchen Fällen auch, diese zu «liken»). Wenn eine Fan-Fiction eine hohe Anzahl an Kommentaren und/oder Likes hat, ist dies für den Autor oder die Autorin mit enormem Prestige innerhalb der Fan Community verbunden (vgl. Fiske 1992, 39f.). Auch hier gibt es selbstverständlich Ausnahmen: Alleine im Bereich des *Star Trek* Fandoms wurden zahlreiche fan-generierte Geschichten offiziell publiziert, die Jugendbuchreihe *Chroniken der Unterwelt* ähnelt gerüchteweise einer mittlerweile gelöschten *Harry Potter*-Fan-Fiction und natürlich die *50 Shades of Grey*-Trilogie, die ebenfalls

seinen Ursprung in einer *Twilight*-Fan-Fiction fand (vgl. Day 2014, 34; Tosenberger 2014, 4; Shaffer 2013, 268ff.).

Fernsehserien und ihr Potenzial für textuelle Produktivität

Folgt man der Tradition der Cultural Studies, so werden serielle Inhalte als Text, welcher vom jeweiligen Publikum «gelesen» wird, angesehen. Insbesondere Serien provozieren aufgrund ihrer komplexen Narrationsmuster und den vielschichtigen Charakteren von ihren Zusehern/-innen eine intensive Auseinandersetzung mit denselben. Diese intensive Beschäftigung resultiert oftmals darin, dass sich für die entsprechenden, populärkulturellen Inhalte sogenannte Fandoms entwickeln. Aus dieser Perspektive lässt sich ein interessanter Blick auf serielle Inhalte werfen.

Laut Cornel Sandvoss existiert eine grundlegende Differenz zwischen der Definition eines «Textes» in der Literaturtheorie und den Fan Studies (2007, 20f.). In der ersteren wird der Text als etwas Vollständiges, Alleinstehendes und Autonomes angesehen. In den Fan Studies ist das nicht der Fall. Hier werden der Inhalt und die Form unterschieden. Auf der Ebene des Inhalts unterstreicht Sandvoss, dass der Text unmittelbar nach oder sogar während des Lesens mit Bedeutung(en) versehen wird. Dieser Akt wiederum ist eng an die aktiven Leser/innen gekoppelt und verstärkt somit die Annahme, dass kein Text vollkommen isoliert existieren kann. Aus diesem Grund kann der Akt des Lesens als eine Art Dialog zwischen dem Text und dem Leser bzw. der Leserin angesehen werden (vgl. ebd., 28). Die entsprechende Interaktion zwischen den Lesern/-innen und den narrativen Strukturen, beziehungsweise Figuren eröffnet ein intertextuelles Feld. Diesem Konzept folgend ist es also der Rezipient bzw. die Rezipientin selbst, der/die einen Text konkretisiert. Dies geschieht häufig durch das individuelle Füllen von sogenannten Lücken während des Lesens (vgl. ebd.; Fiske 1992, 42; Willis 2006). Diese Lücken können alles Mögliche sein: das Privatleben einer Figur, welches in der Serie nicht gezeigt wird, wie es häufig in Krimi- oder Agentenserien der Fall ist (vgl. Cicioni 1998), ein für den Rezipienten/die Rezipientin nicht nachvollziehbares Ereignis, oder auch schlichtweg der Cliffhanger am Ende einer Staffel. Um diese nicht näher definierten Stellen im Text füllen zu können, greifen die Rezipienten/-innen auf ihre Erfahrungen und auf ihr subjektives Wissen zurück (vgl. Sandvoss 2007, 29). Auch John Fiske (1992) unterstreicht, dass Fantexte, wie etwa Fernsehserien, unvollständig, beziehungsweise offen sind, bis sie von ihren Rezipienten/-innen überarbeitet und durch ihr Wissen aktiviert werden. Die Fan-Fiction-Produktion steht also in unmittelbarer Verbindung zur Lebenswelt des Autors/der Autorin und stellt somit ein subjektives Kommunikationsangebot mit anderen Fans dar. Es sind also diese Lücken, welche einen Text «producerly» (ebd., 42), also polysem machen, und somit Fanproduktivität provozieren, die sich durch Differenz, Abweichung und Widerstand auszeichnet (vgl. Winter 2001, 8). Diese Polysemie erfordert die aktive

Mitarbeit des Publikums, welches die populären Texte auf Basis ihrer sozialen (Alltags-)Erfahrungen entsprechend aneignet, an dieser Praktik Vergnügen empfindet und darüber hinaus im Kampf um gesellschaftliche Bedeutungen eingebunden ist (vgl. Mikos 2009, 157, 158). Während Fiske (1992) drei verschiedene Arten von Produktivität unterscheidet – die semiotische, die ausgesprochene, und die textuelle – so ist für die Diskussion von Fan-Fiction hauptsächlich die Letztere von immenser Bedeutung:

Fans produce and circulate among themselves texts which are often crafted with production values as high as any in the official culture. The key differences between the two are economic rather than ones of competence, for fans do not write or produce their texts for money; [...] There is also a difference in circulation; because fan texts are not produced for profit, they do not need to be mass marketed, so unlike official culture, fan culture makes no attempt to circulate its texts outside its own community. (Fiske 1992, 39)

Ohne sich explizit auf Fan-Fiction zu beziehen, definiert Fiske hier einige der zentralen Merkmale derselben. Indem er von einem hohen Produktionsniveau der Fan-Texte spricht, unterstreicht Fiske die Kreativität der Fans, der nicht kommerzielle Publikationsmodus verweist auf den rechtlichen Graubereich, in welchem sich derartige Texte bewegen, und die Unwilligkeit, die eigenen Geschichten ausserhalb der jeweiligen Fancommunity zu verbreiten, weist auf die starke Verbindung zum jeweiligen Primärtext hin. Eine weit verbreitete Annahme ist, dass Fan-Texte von der Referenz auf das Ausgangsprodukt leben, ohne dieselbe quasi nicht entsprechend dekodiert werden können (vgl. Sandvoss 2007). Somit würden Menschen, die mit dem jeweiligen Primärtext nicht entsprechend vertraut sind, unter Umständen etliche Andeutungen nicht verstehen und wären somit nicht in der Lage, die Fan-Fiction «richtig» zu lesen (vgl. Kaplan 2006, 135f.; Stasi 2006, 120ff.; Tosenberger 2014, 4f.). Durch diese intensive Beschäftigung mit und Verarbeitung der unterschiedlichsten Elemente des Primärtextes, wird dieser quasi – durch permanente Referenz und wiederholte Rezeption – gewisserweise zum Kultobjekt (vgl. Winter 2013). Ständigen Verweisen darauf, was ein bestimmter Charakter trägt oder wie er/sie sich in bestimmten Situationen verhalten (würde) ebenso wie die Wiederholung charakteristischer Äusserungen wohnt das Potenzial inne, diesen Prozess nochmals zu verstärken.

Neben dem «Lückenfüllen» wie Fiske es beschreibt, gibt es eine weitere – oder erweiterte – Möglichkeit einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Ausgangstext: die Methode der Supplementation (vgl. Willis 2006).

Auch dieser Ansatz geht davon aus, dass ein Primärtext kein isoliertes Objekt ist, sondern erst durch Leserinnen und Leser jene (subjektive) Bedeutung erhält, in

welcher er für den Rezipienten/die Rezipientin Sinn ergibt (vgl. ebd., 157). Mehr noch, diese Lücken dienen dazu, dass ein Text, beziehungsweise die auf ihn bezogene Fan-Fiction, wesentlich stärker an die Lebenswelt der Leser/innen angepasst werden kann. Ika Willis drückte dies wie folgt aus: «Fan fiction, then, is generated first of all by a practice of reading which, rather than expressing its latent meanings, *reorients* a canonical text, opening its fictional world onto a set of demands determined by the individual readers and her knowledge of the (fictional and non-fictional) worlds» (2006, 155). So ermöglicht es die Produktion von Fan-Fictions ihren Autoren/-innen, ihre eigenen Bedürfnisse in Bezug auf den Ausgangstext zu verhandeln und darüber hinaus, diesen über die entsprechenden Plattformen im Internet mit anderen Fans zu teilen und zu diskutieren (vgl. ebd.). Die im Zitat angesprochene Reorientierung eines Textes gemäss den subjektiven Bedürfnissen ist als eine Art Supplementierung des Ausgangsproduktes zu verstehen, welches eine Alltagsaneignung desselben ermöglicht. Für Willis (2006, 158) ist es exakt dieses Supplementieren, wodurch ein offener Text vervollständigt, beziehungsweise ergänzt werden kann. Es ist nämlich erst dieses Ergänzen des Primärtextes, welches die so oft angesprochenen Lücken in demselben sichtbar macht. Diese nicht definierten Stellen werden unter diesem Gesichtspunkt assoziativ, und nicht deduktiv, vom Leser/von der Leserin gefüllt. Dies geht oftmals nicht mit demselben konform sondern fokussiert die unausgesprochenen – aber für den Autor/die Autorin häufig interessanten – Dinge (vgl. Willis 2006, 158). Dieses taktische Spiel mit dem Text, bei dem die Fans also nur jene Teile des Ausgangsproduktes übernehmen, welche für sie selbst lohnend erscheinen, orientiert sich also immer stark am Primärtext (vgl. Jenkins 2006, 39).

Doch welche Charakteristika muss dieser aufweisen, um für derartige Praktiken «geeignet» zu sein? Interessanterweise führen Busse und Hellekson (2006) gerade jene Texte, welche ein «Work in Progress», also noch unvollständig sind, als besonders zweckdienlich an, da derartige Texte besonderes Potenzial zur Interaktion aufweisen. Serielle Inhalte, welche einerseits ständig wiederholt, beziehungsweise wiederholt rezipiert werden, und andererseits häufig noch nicht abgeschlossen sind, stellen also ein hervorragendes Beispiel hierfür dar. Busse und Hellekson führen des weiteren Roland Barthes (1974) und seine zweiteilige Kategorisierung von Texten an, nämlich «readerly» und «writerly». Ein «readerly» Text ist nach Barthes Definition ein Text, der zwar gelesen, aber nicht geschrieben werden kann; dessen Interpretationsfähigkeit beschränkt ist und daher insgesamt wenig Raum für den Leser/die Leserin selbst bietet. Ein «writerly» Text ist das genaue Gegenteil: «The writerly text is a perpetual present, [...] the writerly text is *ourselves writing*, before the infinite play of the world (the world as function) is traversed, intersected, stopped [...] which reduces the plurality of entrances, the opening of networks, the infinity of languages» (Barthes 1974, 5). Demzufolge ist der «writerly» Text also ein

offenes Gebilde, welches genügend Platz für die aktive Aneignung auf Basis der Lebenswelt des Autors/der Autorin bietet. Daran anknüpfend, erklären Busse und Hellekson warum serielle Narrationsformen ein illustratives Beispiel für Barthes' These sind:

If the fan is a reader in the Barthesian sense, then serial production is the ultimate writerly text. It invites the viewer to enter, interpret, and expand the text. In so doing, the open-source text in particular invites fan fiction as an expansion to the source universe and as interpretive fan engagement where the fan not only analyzes the text but also must constantly renegotiate her [sic] analyses. (Busse u. Hellekson 2006, 6)

Auch die qualitative Fan-Fiction-Studie von Willis (2006, 159) verweist explizit auf den seriellen Charakter des Ausgangsproduktes, in diesem Fall die *Harry Potter*-Buchreihe. Die Autorin beschreibt, wie die Bücher ein ganz bestimmtes Muster an Leser/innen-Aktivität provozieren. Dadurch, dass die einzelnen Teile jeweils als Rätsel mit versteckten Hinweisen aufgebaut sind, die man allerdings erst am Ende – also nach der Auflösung – entsprechend zu interpretieren weiss, muss der Leser/die Leserin offen für mögliche Bedeutungen sein. Dieses Enthüllen eines Geheimnisses wirft oftmals auch ein anderes Licht auf Ereignisse, die in der Vergangenheit passiert sind; insofern ist Rezipienten/-innen herausgefordert, auch diese Inhalte neu zu verhandeln. Auch andere Studien, die sich mit diversen Aspekten von Fan-Fiction befassen, bedienen sich beinahe ausschliesslich Beispielen mit seriellen Ausgangsnarrativen: das Kult-Fandom *Star Trek* (vgl. Russ 1985; Lamb u. Veith 1986; Bacon-Smith 1992; Penley 1992, 1997; Jenkins 1992, 2006), *Twilight* (Parrish 2010; Barthel u. Hutnik 2011; Day 2014; Isaksson 2014), *The Professionals* (Bacon-Smith 1992; Cicioni 1998), *Supernatural* (Tosenberger 2008a; Flegel u. Roth 2010; Åström 2010) oder, wie eben bereits angesprochen, *Harry Potter* (Willis 2006; Tosenberger 2008b, 2008c; Cuntz-Leng 2015). Aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass insbesondere serielle Narrationen – und die korrespondierende textuelle Dichte, die verstärkte Auseinandersetzung mit den Charakteren, die Offenheit des Primärtextes sowie die oftmals (zeitlich) wesentlich komprimiertere Rezeptionsmuster – eine fruchtbare Ausgangsbasis für eine kreative und produktive Auseinandersetzung auf Seiten der Fans bieten.

Fan-Fiction-Produktion und ihr Potenzial für aktiven Umgang mit Medieninhalten

Wenn Fans einer Serie entschliessen eine Fan-Fiction zu schreiben und zu veröffentlichen, dann ist das mit einem durchaus nicht unerheblichen zeitlichen Aufwand verbunden. Wenn man sich die Länge der Geschichten auf besagten Platt-

formen näher ansieht, wird man feststellen, dass einige der im Internet veröffentlichten Geschichten Romanlänge aufweisen.

Eine mögliche Erklärung ist sicher die weitere, beziehungsweise erweiterte Beschäftigung mit Inhalten und Charakteren, welche die Autoren/-innen ohnehin bereits interessieren und faszinieren. In ihren eigenen Geschichten können sie diese Charaktere all die Dinge er- und durchleben lassen, die im Ausgangsprodukt nicht oder nur unzureichend thematisiert wurden, den Inhalt also an ihre eigene Lebenswelt anpassen. Durch dieses «Spiel» mit dem Text begeben sich die Autoren/-innen gewissermaßen in eine Position des Empowerments, da sie über die Regeln und Richtlinien des Ausgangstextes Kontrolle ausüben können und exakt daraus das Vergnügen an ihrer «Arbeit» generieren (vgl. Fiske 2011, 232ff.). Fans können durch dieses Spiel mit den Primärinhalten ihre eigenen Ressourcen, ihr Wissen, ihre (soziodemographische) Herkunft und ihre Identität in Bezug auf ihre Lieblingsserie verhandeln (vgl. Thomas 2007, 138). Es ist in der Fan-Fiction-Produktion nicht ungewöhnlich, Charaktere in den Text zu integrieren, die in unterschiedlicher Intensität auf der Person des Autors/der Autorin basieren (vgl. z. B. Black 2005; Thomas 2007). In diesem Typus Geschichten, die in den Fandoms auch als *Mary Sue* bezeichnet werden, kommt diesen Charakteren meist ein tragende, also inhaltlich relevante Rolle zu und behandelt zudem die Beziehung dieses Charakters mit «hybridisierter Identität» (Black 2005, 123) zu einer Figur aus dem Ausgangsprodukt (vgl. ebd.).

Die empfundene Freiheit, die Fans in ihren Fangemeinschaften erleben, ist ein weiterer zentraler Punkt der Fan-Fiction-Produktion. In Fandoms findet heute die Interaktion zum Grossteil online statt, weshalb sich Autoren/-innen aufgrund der anonymisierten Interaktionsformen freier fühlen, als dies in ihrer alltäglichen, interpersonellen Interaktionen der Fall ist (vgl. Green, Jenkins u. Jenkins 2006, 85). Dies führt häufig dazu, dass sie eher dazu bereit sind, alternative Perspektiven aufzuzeigen, Fragen zu stellen oder eigene Gefühle, beziehungsweise Präferenzen ausdrücken ohne sich dafür schämen zu müssen (vgl. ebd.). Wie eine der Probandinnen in Angela Thomas' Studie es formuliert hat: «[...] getting into character can lessen your limitations and emotional defenses that you usually have over your own self» (2007, 158). Diese Restriktionen können sich einerseits auf sehr praktische und greifbare Dinge beziehen, beispielsweise die Publikation einer Fan-Fiction auf einer englischsprachigen Plattform. Obwohl viele Autoren/-innen, die eine andere Muttersprache besitzen, gerne eine Geschichte veröffentlichen würden, haben sie Bedenken bezüglich ihrer englischen Rechtschreibung und Grammatik. Auf Fan-Fiction-Portalen gibt es allerdings die Möglichkeit, dieses «Schreiben in einer Fremdsprache» zu vermerken, was in den meisten Fällen ermunternde Kommentare hervorruft, die den Autor/die Autorin motivieren, weiterzumachen (vgl. Black 2005, 124f.).

Andererseits können in Fan-Fictions subjektiv bedeutsame Themen behandelt werden – und zwar anhand von Figuren, die allen Mitgliedern des jeweiligen Fandoms gut bekannt sind. Black (2005, 124) versteht darunter ebenfalls eine Art der Hybridisierung der eignen Person mit fiktiven Charakteren. Wie Fiske (2009 [1998], 57) verdeutlicht hat, werden in Relation mit einem populärkulturellen Text Bedeutungen produziert, die für die jeweiligen Rezipienten/-innen sowohl relevant als auch funktionell sind. Dies bedeutet, dass die präsentierten Inhalte an ihre individuellen Lebensbedingungen der Autoren/-innen angepasst werden können und somit für sie selbst Sinn ergeben. Das Vergnügen resultiert dabei aus der Mischung von Produktivität, Relevanz sowie Funktionalität (vgl. ebd.). In Blacks Studie werden etwa Gewalt in der Schule, eine Schwangerschaft im Teenager-Alter oder auch Selbstmord als derartige Inhalte angeführt (vgl. ebd.). Ein weiteres, zentrales Beispiel hierfür ist Sexualität; wie die angeführten Hauptkategorien der Fan-Fiction-Klassifikation sehr gut illustrieren, ist dies eines der zentralen (wenn nicht das zentrale) Themen in den fan-generierten Geschichten. Auch hier stellt die jeweilige Fangemeinschaft rund um ein Ausgangsprodukt einen gemeinsamen Rahmen dar: «In some ways, having a shared set of bodies onto which to map erotic fantasies created a common ground where queers and straights could talk about their desires outside the polarization occurring in the identity politics of the era» (Green, Jenkins u. Jenkins 2006, 62). Dieses Zitat entstammt aus einem Beitrag, welcher der Frage nachgeht warum so viele (heterosexuelle) Frauen *Slash* schreiben. Es verhält sich jedoch keineswegs so, dass diese Implikation einer gleichgeschlechtlichen Beziehung die einzige Möglichkeit zur Reorientierung eines Textes ist, wie das Fandom zu der Buch- und später auch Filmreihe *Twilight* illustriert.

Ein viel diskutiertes Thema in Bezug auf die Reihe ist die Entscheidung der beiden Hauptfiguren, der Schülerin Bella und dem Vampir Edward, erst nach ihrer Hochzeit miteinander zu schlafen. Obwohl Bella gerne früher diese körperliche Nähe zulassen möchte, spricht sich Edward, aufgrund seiner althergebrachten Moralvorstellungen (er ist über 100 Jahre alt) entschieden dagegen aus. Filmkritiker/innen äusserten sich diesbezüglich zum Teil positiv, würde dies doch ein moralisches Beispiel für die Jugendlichen heute darstellen, zum Teil waren die Stimmen jedoch sehr negativ. Die Beziehung der beiden würde an längst vergangenes Umwerben der Dame erinnern und zudem würde Bella diese veralteten Moralvorstellungen unhinterfragt hinnehmen. (Vgl. Day 2014; Isaksson 2014) Diese beiden Punkte – Bellas Passivität und das generelle Ausblenden von Sexualität – sind jene, die in den Fan-Fictions sehr häufig aufgegriffen und neu verhandelt werden. So stellte etwa Malin Isaksson (2014, 355f.) fest, dass viele der Fantexte – in Fandoms oft «Bella with a backbone» (Isaksson 2014, 355) genannt – Bellas Charakter stärken und ihr einen grösseren Aktivitätsrahmen einräumen würden. Die Figur bekommt hier den Raum, ihre Beziehung mit Edward aktiv zu verhandeln, was vielen Fan-

Fictions zu Änderungen im Verlauf der Handlung führt. Zudem heiraten Bella und Edward im letzten Teil der Reihe und fliegen auf die Insel von Edwards Familie in die Flitterwochen. Dort gehen sie im Mondschein schwimmen, wonach ein narrativer Bruch im Text folgt und der Leser/die Leserin sofort zum nächsten Morgen befördert wird. In den Filmadaptionen verhält sich dies ähnlich. Nun haben die Fans der Reihe dies als Anknüpfungspunkt genommen, um diese Offenheit des Textes nach ihren Vorstellungen zu füllen ohne sich dabei vom Original entfernen zu müssen. Insbesondere Mädchen und junge Frauen, die als primäre Zielgruppe angesehen werden, haben somit die Möglichkeit erhalten, sexuelle Erfahrungen zu verhandeln und nach ihren Vorstellungen auszugestalten (Vgl. Day 2014).

Ähnlich gestaltet sich die Situation bei Fans der Serie *Supernatural* (The CW 2005–), welche in jeder der genannten Fan-Fiction-Plattformen die höchste Anzahl an Veröffentlichungen aufweist (www.fanfiction.de 4099; www.fanfiction.net über 112.000; <https://archiveofourown.org> 123.821 Geschichten: Stand 26.1.2016; 10:10 Uhr). *Supernatural* fokussiert zwei Brüder, Sam und Dean Winchester, die in einem 67 Chevrolet Impala durch die USA fahren und das Böse in Form von Geistern, Monstern und Dämonen jagen. Dieses Leben als «Jäger», das ihnen bereits von ihrem Vater vorgelebt wurde, und die ihm inhärenten Gefahren isoliert die beiden Brüder von herkömmlicher, alltäglicher sozialer Interaktion (vgl. Tosenberger 2008a; Flegel u. Roth 2008; Åström 2010). Auch im Hinblick auf das Beispiel von *Twilight* scheint es somit nicht weiter verwunderlich zu sein, dass dies einen beliebten Anknüpfungspunkt für Fan-Fictions darstellt. Im Gegensatz zu den zuvor thematisierten Geschichten weisen *Supernatural*-Fan-Fictions jedoch eine weitaus radikalere Überarbeitung des Ausgangsproduktes auf.

Catherine Tosenberger (2008a), sowie auch Berit Åström (2010) haben festgestellt, dass die Fan-Fictions im *Supernatural*-Fandom vor allem romantische Beziehungen der Protagonisten ins Zentrum der Erzählung rücken – in vielen Fällen eine romantische sowie sexuelle Beziehung der beiden Brüder. Als prominentester Grund hierfür wird vor allem die aussergewöhnlich intensive (jedoch in keiner Weise romantische) Beziehung, welche Sam und Dean auch im Ausgangsprodukt zueinander haben, angesehen. Ein weiterer Grund wäre eventuell der Mangel an starken Frauenfiguren in der Serie selbst. Diese inzestuöse Beziehung wird allerdings nicht als etwas «Verdorbenes» oder «Unnatürliches» angesehen, ganz im Gegenteil: «in this construct, incestuous unions become, arguably, the ne plus ultra of oneness, as lovers are united not simply in body and soul, but in blood» (Tosenberger 2008a). Im Gegenteil, die Serie isoliert die Winchesters ganz klar von einem stabilen sozialen Umfeld, insofern werden sie quasi im Ausgangsprodukt bereits als «das Andere» markiert (vgl. *ibid.*). Im Hinblick auf die intensive Verbindung der beiden Brüder in der Serie selbst, könnten diese Geschichten, nach Sara Gwenllïan Jones (2002, 82), als Aktualisierung der bereits latent vorhandenen, textuellen

Elemente angesehen werden. Die inzestuöse Beziehung der beiden Winchester-Brüder – *wincest* – wird in manchen Geschichten noch etwas weiter zugespitzt, und zwar in jenen Fan-Fictions, welche einen der Brüder schwanger werden lassen. Diese Geschichten, in Fan-Fiction-Communitys *mpreg* für «male pregnancy» genannt, stellten den zentralen Fokus der Studie von Åström (2010) dar. Sie stellte fest, dass der Primärtext mit seinen übernatürlichen Elementen (beispielweise ein Fluch oder die Intervention eines Engels oder Dämons) hier bewusst referenziert wird, um eine männliche Schwangerschaft zu rechtfertigen. Die meisten dieser Geschichten folgen relativ konventionellen Mustern, und begleiten die Figuren beim Gestalten des Kinderzimmers, dem Kaufen von Babykleidung, der Entscheidung, wie das Kind heissen soll, et cetera. Die Fan-Fictions behandeln also auch hier Bereiche, die in der Serie selbst nicht thematisiert werden.

To be continued: Fazit und Ausblick

Obwohl in der deutschsprachigen Kommunikations- und Medienwissenschaft mittlerweile bereits einige Studien zu Fan-Fictions vorliegen (vgl. etwa Cuntz-Leng 2015), herrscht doch noch intensiver Forschungsbedarf – insbesondere im Hinblick auf Fernsehserien, zu welchen sich auf Fan-Fiction Plattformen zahlreiche Beispiele wiederfinden. Auch im englischen Sprachraum fokussieren die vorliegenden Arbeiten oftmals lediglich die grössten Fandoms, also die *Harry Potter*-Reihe oder *Twilight*.

Wie die vorhandenen Analysen jedoch eindrucksvoll demonstrieren, bieten serielle Narrationsformate beliebte Ausgangstexte für Fan-Fictions. Dies könnte darin begründet sein, dass durch die längerfristige Beschäftigung mit den entsprechenden Inhalten die Beziehung zum Primärtext, sowie zu seinen Charakteren und Handlungssträngen, eine intensivere Beziehung aufgebaut wird und somit auch eine stärkere Auseinandersetzung mit den Inhalten seitens der Rezipienten/-innen stattfinden kann. Hinzu kommt, dass wiederholtes Ansehen der gleichen Folgen die entsprechende Rezeptionserfahrung fundamental ändert (vgl. Jenkins 1992, 67 ff.; in Bezug auf Barthes 1974). Der Fokus der Rezeption wird von der Auflösung des etablierten Konfliktes auf (für die Handlung vermeintlich) sekundäre Elemente wie etwa Beziehungen zwischen Charakteren, das Wissen hinsichtlich sozialer Kontexte oder auch thematischen Bedeutungen verschoben. Zusätzlich kann die Aufmerksamkeit auf, bei der erstmaligen Rezeption, nebensächliche Dinge wie etwa Blickstrukturen, flüchtige Berührungen, körperliche Nähe oder die Dialoge gerichtet werden, was abermals als Inspiration für eigene Geschichten werden kann. Oftmals sind es genau diese flüchtigen, subtextuellen Elemente, welche im Ausgangstext selbst keinerlei Beachtung geschenkt wird, in Fandoms allerdings viele Autoren/-innen zu neuen Geschichten und auch zu neuen Paarungen inspirieren. Auch wenn auch nach anderen Kriterien selektiert werden kann, so wurden

wohl nicht umsonst die Genres *Gen*, *Het* und *Slash* als dominant bezeichnet (vgl. Busse u. Hellekson 2006, 10). Insofern können die entsprechenden Figurenkonstellationen als weiteres, massgebliches Filterkriterium bezeichnet werden. Was jedoch dringend empirischer Belege bedürfte ist die These, dass der Grossteil der Autoren/-innen weiblich ist. Entsprechende Zahlen liegen zwar für die Zine-Periode der Fan-Fictions vor (vgl. Penley 1992, 479; 483; Jenkins 1992; Jenkins 2006, 43), sind für Online Fandoms jedoch noch nicht vorhanden.

Fan-Fictions können also einerseits Aufschluss darüber geben, welche Handlungselemente von den Zusehern/-innen als die sogenannten «Lücken» angesehen und im Anschluss überarbeitet, also supplementiert werden. Welche Teile des Ausgangstextes werden ergänzt, beziehungsweise verhandelt und, vor Allem, wie werden diese Elemente gemäss der jeweiligen Lebenswelt angeeignet?

Andererseits zeigen Fan-Fictions auf, welche lebensweltlichen Themen die Autoren/-innen beschäftigen, beziehungsweise welche Inhalte ihnen wichtig, aktuell oder relevant genug erscheinen, um über sie zu schreiben. Insofern bieten diese Geschichten die Möglichkeit, subjektiv bedeutsame Fragen für sich selbst – und zwar anhand bereits existierender Figuren – zu verhandeln, dabei der Phantasie freien Lauf zu lassen und dies, in einem weiteren Schritt, mit anderen Fans zu teilen. Die Struktur auf den jeweiligen Plattformen bietet die Option zum Austausch, sodass sehr häufig Diskussionen über diese relevanten Themen entstehen. Insofern können die Autoren/-innen also anonym über Dinge sprechen, beziehungsweise schreiben, ohne tatsächlich etwas von sich preisgeben zu müssen; etwas, das in der alltäglichen interpersonellen Kommunikation so gut wie unmöglich ist. Aus diesem Grund werden in dieser Form der textuellen Produktion Themen öffentlich gemacht, welche der Autor/die Autorin sonst womöglich nicht anspricht; sei es aus Gründen wie Scham oder Unsicherheit. Insbesondere dieses Element der Anonymität wirkt bei Autoren/-innen häufig befreiend; es können bestimmte (gesellschaftliche) Grenzen überschritten und teilweise auch Tabus gebrochen werden ohne dass Konsequenzen aus dem unmittelbaren sozialen Umfeld befürchtet werden müssen. Hier wäre vor allem das Genre *Slash* zu nennen, das sich grosser Popularität erfreut. Besonders hier werden heteronormative Strukturen, die in den Primärtext eingeschrieben sind, kritisiert und entsprechend verändert. Darüber hinaus bieten Seriencharaktere einen gemeinsamen Bezugsrahmen, der eine durchaus fruchtbare, bedeutsame und tiefgreifende Verhandlung dieser Themen ermöglicht und aus diesem Grund eine Art sicheren und geteilten Rahmen zur Verhandlung subjektiv bedeutsamer Themen darstellt. Aus diesem Grund ist Fan-Fictions durchaus das Potenzial inhärent, ein wichtiges Instrument in der Alltagsaneignung zu sein – sei es nun durch die Verhandlung der seriellen Inhalte oder durch die Bearbeitung von lebensweltlich bedeutsamen Fragen, was deren Analyse umso bedeutsamen erscheinen lässt.

Literatur

- Åström, Berit. 2010. «Let's get those Winchesters Pregnant»: Male Pregnancy in *Supernatural* Fan Fiction.» *Transformative Works and Cultures* 4: n. p. Zugriff 18.11.2015. <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/135>.
- Bacon-Smith, Camille. 1992. *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Barthel, Kim und Anna Hutnik. 2011. «Vampirismus im Web 2.0: Zentrale Motive und stilistische Charakteristika in Online Fanfiction zu *Twilight*.» In *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*, hrsg. v. Roger Lüdeke, 213–231. Bielefeld: transcript.
- Barthes, Roland. 1974. *S/Z*. Übers. v. Richard Miller. Oxford: Blackwell Publishing.
- Black, Rebecca W. 2005. «Access and Affiliation: The Literacy and Composition Practices of English-Language Learners in an Online Fanfiction Community.» *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 49 (2): 118–128.
- Busse, Kristina und Karen Hellekson. 2006. «Introduction. Work in Progress.» In *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, hrsg. v. Karen Hellekson u. Kristina Busse, 5–32. Jefferson, North Carolina u. London: McFarland.
- Cicioni, Mirna. 1998. «Male Pair-Bonds and Female Desire in Fan Slash Writing.» In *Theorizing Fandom: Fans, Subculture and Identity*, hrsg. v. Cheryl Harris und Alison Alexander, 153–177. Cresskill, New Jersey: Hampton Press, Inc.
- Cuntz-Leng, Vera. 2015. *Harry Potter que(e)r. Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fanatsyfilmgenre*. Bielefeld: transcript.
- Day, Sara K. 2014. «Pure Passion: The Twilight Saga, «Abstinence Porn», and Adolescent Women's Fan Fiction.» In *Children's Literature Association Quarterly* 39 (1): 28–48.
- Fiske, John. 2009 [1998]. *Understanding Popular Culture*. London u. New York: Routledge.
- Fiske, John. 2011. *Television Culture*. 2. Aufl. London u. New York: Routledge.
- Fiske, John. 1992. «The Cultural Economy of Fandom.» In *The Adoring Audience*, hrsg. v. Lisa A. Lewis, 30–49. London: Routledge.
- Flegel, Monica und Jenny Roth. 2010. «Annihilating Love and Heterosexuality without Women: Romance, Generic Difference, and Queer Politics in *Supernatural* Fan Fiction.» *Transformative Works and Cultures* 4: n. p. Accessed online: <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/133/147> (16.11.2015).
- Green, Shoshanna, Cynthia Jenkins und Henry Jenkins. 2006. ««Normal Female Interest in Men Bonking»: Selections from the Terra Nostra Underground and Strange Bedfellows.» In *Fans, Bloggers, and Gamers*, hrsg. v. Henry Jenkins, 61–88. New York u. London: New York University Press.

- Isaksson, Malin 2014. «Negotiating contemporary romance: *Twilight* fan fiction.» *Interactions: Studies in Communication & Culture* 5 (3): 351–364.
- Jenkins, Henry. 2006. «Star Trek Rerun, Reread, Rewritten.» In *Fans, Bloggers, and Gamers*, hrsg. v. Henry Jenkins, 37–60. New York u. London: New York University Press.
- Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*. New York u. London: Routledge.
- Jenner, Mareike. 2016. «Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching.» *New Media and Society* 18 (2): 257–273.
- Jones, Sarah Gwenllian. 2002. «The Sex Lives of Cult Television Characters.» *Screen* 43 (1): 79–90.
- Kaplan, Deborah. 2006. «Construction of Fan Fiction Character Trough Narrative.» In *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, hrsg. v. Karen Hellekson und Kristina Busse, 134–152. Jefferson, North Carolina u. London: McFarland.
- Lamb, Patricia und Diana Veith. 1986. «Romantic Myth, Transcendence, and *Star Trek* Zines.» In *Erotic Universe. Sexuality and Fantastic Literature*, hrsg. v. Donald Palumbo, 235–255. New York: Greenwood Press.
- Mikos, Lothar. 2009. «John Fiske. Populäre Texte und Diskurs.» In *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, hrsg. v. Andreas Hepp, Friedrich Krotz und Tanja Thomas, 156–164, Wiesbaden.: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Parrish, Juli. 2010. «Back to the Woods: Narrative Revisions in *New Moon* Fan Fiction at *Twilighted*.» In *Bitten by Twilight: Youth Culture, Media, & the Vampire Franchise*, hrsg. v. Melissa A. Click, Jennifer Stevens Aubrey u. Elizabeth Behm-Morawitz, 173–188. New York: Peter Lang.
- Penley, Constance. 1997. *NASA/Trek: Popular Science and Sex in America*. New York: Verso.
- Penley, Constance. 1992. «Feminism, Psychoanalysis, and the Study of Popular Culture.» In *Cultural Studies*, hrsg. v. Lawrence Grossberg, Cary Nelson u. Paula Treicher, 479–500. New York u. London: Routledge.
- Russ, Joanna. 1985. «Pornography By Women For Women, With Love» In *Magic Mommas, Trembling Sisters, Puritans and Perverts: Feminist Essays*, hrsg. v. Joanna Russ, 79–99. Trumansburg. New York: The Crossing Press.
- Sandvoss, Cornel. 2007. «The Death of the Reader. Literary Theory and the Study of Texts in Popular Culture.» In *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*, hrsg. v. Johnathan Gray, Cornel Sandvoss und C. Lee Harrington, 19–32. New York u. London: New York University Press.
- Shaffer, Andrew. 2013. «Fifty Shades of Gold.» In *Why Fanfiction Is Taking Over the World*, hrsg. v. Jamison, Anne, 268–273. Dallas, Texas: Smart Pop.

- Stasi, Mafalda (2006): «The Toy Soldiers from Leeds. The Slash Palimpsest.» In *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, hrsg. v. Karen Hellekson u. Kristina Busse, 1115–133. Jefferson, North Carolina u. London: McFarland.
- Thomas, Angela. 2007. «Blurring and Breaking through the Boundaries of Narrative, Literacy, and Identity in Adolescent Fan Fiction.» In *A New Literacies Sampler*, hrsg. v. Michelle Knobel u. Colin Lankshear, 137–165. New York: Peter Lang.
- Thomas, Bronwen. 2011. «What is Fanfiction and Why are People Saying Such Nice Things about it?» *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies* 3: 1–24.
- Tosenberger, Catherine. 2014. «Mature Poets Steal: Children's Literature and the Unpublishability of Fanfiction.» *Children's Literature Association Quarterly* 39 (1): 4–27.
- Tosenberger, Catherine. 2008a. ««The Epic Love Story of Sam and Dean»: Supernatural, queer readings, and the romance of incestuous fan fiction.» *Transformative Works and Cultures* 1: n. p. Accessed online: <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/30/36> (16.11.2015).
- Tosenberger, Catherine. 2008b. ««Oh my God, the Fanfiction!» Dumbledore's Outing and the Online Harry Potter Fandom.» In *Children's Literature Association Quarterly* 33 (2): 200–206.
- Tosenberger, Catherine. 2008c. «Homosexuality at the Online Hogwarts: Harry Potter Slash Fanfiction.» In *Children's Literature Association Quarterly* 36: 185–207.
- Willis, Ika. 2006. «Keeping Promises to Queer Children: Making Space (for Mary Sue) at Hogwarts.» In *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, hrsg. v. Karen Hellekson u. Kristina Busse, 153–170. Jefferson, North Carolina u. London: McFarland.
- Winter, Rainer. 2001. «Kritik und Engageement. John Fiske und die Tradition der Cultural Studies.» In *Die Fabrikation des Populären: Der John Fiske-Reader*, hrsg. v. Rainer Winter u. Lothar Mikos, 7–16. Bielefeld: transcript.
- Winter, Rainer. 2013. «Fernsehserien als Kult: Vom klassischen Medienkult zu den Strategien der globalen Kulturindustrie.» In *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*, hrsg. v. Susanne Eichner, Lothar Mikos u. Rainer Winter, 67–86. Wiesbaden: Springer VS.