

Komik zwischen Gendernorm und Transgression

Die ambivalente Inszenierung von Crossdressing und Genderbending im gegenwärtigen Shōjo-Manga

DAVID LENN LIEBENTHAL

Gendertransgression hat eine lange Tradition, sowohl in komischen Texten wie auch im Shōjo-Manga, einer Spielart des japanischen Comics. In diesem Beitrag werden die beiden Traditionslinien zusammengeführt und genauer betrachtet anhand von drei exemplarischen Analysen gegenwärtiger Werke in deutscher Übersetzung, in denen gendertransgressive Protagonist:innen in je einer romantischen Paarbeziehung gezeigt werden. Dabei wird das Genre der romantischen Komödie als verbindendes Element aufgegriffen. In Anlehnung an die Komiktheorie von Bakhtin wird durch den dabei entstehenden karnevalesken Raum das zugleich subversive wie normstabilisierende Potenzial von Komik verdeutlicht. Die in den Beispielen untersuchten Inszenierungen zeigen, dass der gegenwärtige Shōjo-Manga einen ambivalenten Umgang mit Crossdressing und Genderbending als komische Kategorien übt. Obwohl eine romantische Liebe unabhängig von Gender idealisiert und Crossdressing als überzeugende gegengeschlechtliche Inszenierung gezeigt wird, bezieht sich die Komik oft auf das Verlachen marginalisierter Gender- oder Begehrenskonzepte sowie eine Fortsetzung heteronormativer Strukturen.

Comedy Between Gender Norm and Transgression

The Ambivalent Staging of Cross-Dressing and Gender-Bending in Contemporary Shōjo Manga

Gender transgression has a long tradition, both in comic texts and in Shōjo Manga, a subgenre of Japanese comics. This article brings together these two traditions and examines them in more detail through the analyses of three current titles in German translation, each of which features gender-transgressive protagonists in a romantic relationship. The genre of romantic comedy serves as a connecting element. Drawing on Bakhtin's comic theory, the carnivalesque space that emerges illustrates the potential of comedy to both subvert and stabilise norms. The stagings analysed in the examples show that contemporary Shōjo Manga takes an ambivalent approach to cross-dressing and gender-bending as comic categories. Although romantic love is idealised independently of gender, and cross-dressing is shown as a convincing opposite sex performance, the humour often relies on ridiculing marginalised concepts of gender or desire and perpetuating heteronormative structures.

Der freie Umgang mit Genderbildern und -rollen, sogenanntes Genderbending, häufig verbunden mit einem Crossdressing, also einem Wechsel der Kleidungs-codes, ist seit langem in komischen Texten präsent. Insbesondere der Bruch mit Gendernormen und deren überzeichnete Zuspitzung werden häufig als besonders komisch inszeniert. Diese Phänomene gibt es nicht nur in schriftbasierten Erzählformen, sondern auch in

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATURFORSCHUNG GKJF 2024 |
gkjf.uni-koeln.de
doi: 10.21248/gkjf-jb.129

visuellen Darstellungen, wie beispielsweise im Film, da dieser »sichtbar macht, was literarische Texte nur behaupten können« (Lehnert 1997, S. 100). Der Comic ist eine weitere bildbasierte Erzählform, die Körper inszeniert und dabei geschlechtlich transgressive Körper auf besondere Weise ins Bild setzen kann. Aspekte der Transgression beziehen sich dabei einerseits auf die geschlechtliche Darstellung des Körpers (Kleidung, Form usw.), aber andererseits auch auf die sexuelle Orientierung und das damit verbundene Begehren der Figuren. Eine Spielart des Comics ist der Manga. Seit den 1990er-Jahren ist dieser international erfolgreich und hat sich auch in der gegenwärtigen Jugendkultur einen festen Platz gesichert.

Der Shōjo-Manga, eine an heranwachsende weibliche Leserinnen adressierte Spielart des Manga, kann in Bezug auf Genderinszenierungen als »einer der innovativsten Bereiche in der japanischen Populärkultur« (Mae 2016, S. 47) gelten. Er schafft einen Platz, der durch Strategien maskuliner Performanz das Handeln frei von patriarchalen Machtstrukturen eröffnet, indem maskulin agierende Protagonistinnen positiv dargestellt werden oder gleichgeschlechtliche Beziehungen zwischen männlichen Figuren zur Cross-Identifizierung einladen (ebd.). Der Shōjo-Manga wurde in Bezug auf Gender bereits intensiv untersucht (vgl. Prough 2011; Shamooin 2012; Eckstein 2013; Mae 2016; Berndt 1995, S. 95–125). In diesem Beitrag möchte ich an diese Forschungen zum Shōjo-Manga anknüpfen und sie um einen bisher oft vernachlässigten Punkt erweitern: die Ambivalenz von Subversion und Affirmation in der Crossdressing-Komödie, wie sie bei Arnold-de Simone und Mielke (2012) ausgeführt wird. Die Ausführungen sollen zeigen, dass der Shōjo-Manga sich aus verschiedenen Gründen dafür anbietet: Zum einen lassen sich viele dieser Werke dem Genre der romantischen Komödie zuordnen, das vor allem im Film, aber auch zunehmend in der Literatur in vielfältiger Form vorhanden ist, wodurch sich interessante Schnittstellen über die Mediengrenzen hinweg ergeben. Zum anderen bietet sich der Comic durch die Formbarkeit der präsentierten Körper sowohl für Körperkomik als auch für die Performanz von Geschlechtertransgression an. Zur Illustration dieses Zusammenspiels werden exemplarisch drei aktuelle Shōjo-Manga und deren komische Inszenierungen betrachtet.

Gender im Shōjo-Manga

Thematisch liegt der Fokus im Shōjo-Manga auf zwischenmenschlichen Beziehungen wie romantischer Liebe oder Freundschaft. Visuell wird mit feminin gelesener bzw. markierter Ornamentik (Blumen, Schleifen, Glitzer) und meist mit einer ausgeprägten Geschlechterdichotomie gearbeitet: Weibliche Figuren sind klein und zierlich mit großen, oft glänzenden Augen, während männliche Figuren größer, breiter und kantiger sind sowie ihre Augen schmaler (vgl. Maser 2011, S. 436; Prough 2011, S. 1–4). Trotz dieser binären Darstellung haben verschiedene Formen der Geschlechtertransgression seit jeher einen festen Platz im Shōjo-Manga (vgl. Berndt 1995; Eckstein 2010; Nishino 2016; Suzuki/Stewart 2023, S. 111 ff.) und Inszenierungen androgyner Schönheit, »[f]eminin wirkende sanfte Jünglinge, androgyne Damen« (Berndt 1995, S. 95), sind wiederkehrende Motive. Diese Darstellungsweise lässt sich zum Teil auf die Takarazuka-Revue zurückführen, eine Theatergruppe, bei der alle Rollen von Frauen gespielt werden. Die Herrendarstellerinnen legen hierbei eine Androgynie an den Tag, die laut Suzuki/Stewart eine »aestheticized gender performance inspired in part by female fantasy among the fans« (2023, S. 113) ist. Diese Inspiration zeigt sich besonders stark in zwei grundlegenden Werken des Shōjo-Manga, in denen die androgynen Protagonistinnen eine männlich kon-

notierte Genderperformanz an den Tag legen: Osamu Tezukas *Ribon no kishi* (*Der Ritter mit der Schleife*, 1953–1956) und *Die Rosen von Versailles* (1972–1973) von Riyoko Ikeda (vgl. Berndt 1995, S. 98 ff.; Mae 2016, S. 34 f.).

Trotz des androgynen Ideals folgt die Inszenierung romantischer Paarbeziehungen der heteronormativen Ordnung: Eine der Figuren übernimmt den männlich konnotierten aktiven, die andere den weiblich konnotierten passiven Part, unabhängig davon, ob es sich um eine gleich- oder gegengeschlechtliche Liebe handelt (vgl. Maser 2011, S. 440; Shamoon 2012, S. 113). Gleichgeschlechtliche Inszenierungen erheben nicht den Anspruch, die Lebensrealität queerer Menschen darzustellen, sondern dienen als romantisierte Idealvorstellung oder erotische Projektionsflächen: Sie werden als Liebe bzw. Begehren inszeniert, die/das sich nur auf den:die im Manga präsentierte:n Partner:in bezieht, nicht auf dessen:deren Geschlecht – ohne queere (Selbst-)Verortung der Figuren (vgl. Maser 2011, S. 437; Mae 2016, S. 33).

Bislang fand der Aspekt der Komik in der Forschung zu Crossdressing/Genderbending im Shōjo-Manga kaum Beachtung. Dies verwundert, da insbesondere das Motiv des Crossdressings eng damit verbunden ist. Nishino spricht Genderbending im Shōjo-Manga subversives Potenzial zu, betrachtet Komik (als Verlachen) jedoch nur im Kontext des Shōnen-(»Jungen«-)Manga (vgl. Nishino 2016, S. 112). Eckstein erkennt an, dass Komik im gegenwärtigen Shōjo-Manga auch hinsichtlich der Darstellung von Geschlechtertransgression gängig ist, kritisiert jedoch zugleich, dies laufe einer subversiven Lesart zuwider (vgl. Eckstein 2010, S. 341–343). Unter Zuhilfenahme von Arnold-de Simines und Mielkes Untersuchung der filmischen Crossdressing-Komödie (2012) soll diese berechtigte Kritik differenzierter betrachtet werden. Denn obwohl die Komik oft auf der Diskrepanz zwischen Schein und Sein beruht und die Überschreitung der gegebenen Normen dabei mit Verlachen bestraft wird, zeigt Crossdressing als gegengeschlechtliche Inszenierung auch, dass die Verbindung zwischen *sex* und *gender* nicht zwangsläufig gegeben ist (vgl. Arnold-de Simine / Mielke 2012, S. 17; Butler 2013, S. 179). Im Folgenden soll nun näher darauf eingegangen werden, inwiefern sich der Shōjo-Manga für komisches Erzählen anbietet und welches Potenzial sich hier finden lässt. Erweiternd Bezug genommen wird zum einen auf das Genre der romantischen Komödie und zum anderen auf die Erzählweise des Comics, um das Zusammenspiel von Inhalt und Form der vorliegenden Texte zu betrachten.

Komische Inszenierungen in der romantischen Komödie und im Comic

Ähnlich wie der Shōjo-Manga legt die romantische Komödie ihren Fokus auf zwischenmenschliche Beziehungen und vor allem die romantische Liebe (vgl. Mortimer 2010, S. 4 f.; Eckstein 2013, S. 29; Mae 2016, S. 24). Hier dienen wiederkehrende Motive einer fast formelhaften Strukturierung, die sich durch die Geschichte des Genres zieht, von der Screwball-Komödie bis zur neotraditionellen Rom Com: Das *meet-cute*, ein romantisches, bedeutungsträchtiges und etwas skurriles Kennenlernen, gemeinsames Überwinden von Hindernissen und ein Happy End in verhältnismäßig geregelten Bahnen (vgl. Mortimer 2010, S. 4 f.). Die romantische Komödie kann im Sinne Bachtins als karnevalesker Raum verstanden werden, in dem die normativen Grenzen innerhalb eines reglementierten Umfelds überwunden werden. Bachtin untersucht den Karneval der Renaissance als zeitlich begrenzten Bereich, der die Möglichkeit einer zweiten Wirklichkeit offenbarte. Diese war zwar durch Staat und Kirche begrenzt, aber das Lachen ermöglichte »utopische [...] Freiheit« (Bachtin 1990, S. 33), in der die strikten Strukturen des All-

tags verlassen und auf den Kopf gestellt wurden. Dies ermöglicht es, sich von gefestigten Strukturen zu lösen, diese parodistisch zu verkehren und so alternative Konzepte aufzuzeigen, ohne zwangsläufig eine oppositionelle Ablehnung der Norm zu vertreten (vgl. ebd. S. 40). Jenkins und Karnick zeigen in Fortführung Bachtins, wie in der romantischen Komödie innerhalb einer karnevalesken Relativierung fluide, instabile Identitäten entstehen. Sie setzen sich über Grenzen hinweg, indem normative Formierungen durch das Aufeinanderstoßen gegensätzlicher Figuren zerstört werden. Das Protagonist:innenpaar vereint in sich dabei Gegensätze, die außerhalb der Komödie oder des Karnevals als unvereinbar gelten, und hier durchaus auch in Bezug auf Differenzkategorien wie *class* (vgl. Jenkins / Karnick 1995a, S. 166; Jenkins / Karnick 1995b, S. 265; Hines 2009, S. 116).

Fluidität und Ambivalenz bergen in sich ein queeres Potenzial, da Fragen zu Geschlechterverhältnissen und Begehrensformen in der romantischen Komödie geschützt durch das Lachen verhandelt werden und so Möglichkeiten beinhalten, diese auch kritisch zu hinterfragen (vgl. Jenkins / Karnick 1995b, S. 280; Benedek / Binder 1996, S. 218). Doty spricht von einer »it's just a joke« emotional escape hatch« (1995, S. 334), die als relativierendes Moment auftritt, wenn am Ende der romantischen Komödie die heterosexuelle Norm wiederhergestellt ist, die dargestellte Queerness aber dennoch nicht vollends negiert werden kann. Die romantische Komödie ist deshalb »ein guter Seismograph sozial- und psychohistorischer Dynamiken und Erschütterungen« (Arnold-de Simine / Mielke 2012, S. 2 ff.), denn sie zeigt, welche Geschlechterverhältnisse gedacht werden, auch wenn diese außerhalb der legitimierten Kontextualisierung durch die Komödie in ihrer Lebbarkeit eingeschränkt und/oder sanktioniert werden. Hier kann auch die Crossdressing-Komödie verortet werden, die sich im Rahmen der Motive Verwechslung, Verkleidung und Täuschung bzw. Vertauschung als Teil der (romantischen) Komödie etabliert hat (vgl. Mortimer 2010, S. 5; Arnold-de Simine / Mielke 2012, S. 3).

Die Crossdressing-Komödie greift auf Körperkomik zurück (vgl. Arnold-de Simine / Mielke 2012, S. 3), welche im Comicbild überzeichnet dargestellt werden kann. Im Comic ist der Körper unumgänglich, da er die handelnden Figuren repräsentiert, agieren lässt und im Raum platziert (vgl. Klar 2011, S. 223). Zugleich sind Comickörper wandelbar und meist von vornherein komisch verformt (vgl. Packard 2006, S. 95). Auch die Veränderung des Körpers ist im Comic allgegenwärtig, sie findet von Panel zu Panel statt und dient unter anderem der Repräsentation innerer Prozesse (vgl. ebd., S. 147): So wachsen den Figuren im Manga beispielsweise mitunter Tierohren, um ihre Gefühlswelt zu spiegeln.¹ Diese möglichen Gestaltungsweisen des Comickörpers schließen geschlechtliche Inszenierung selbstverständlich ein; er »wird zur Zeichenfläche, auf der die Konstruktion von Geschlecht lesbar wird« (Beckmann 2021, S. 135), d. h., geschlechtlich konnotierte Attribute (Brüste, Wimpern, Adamsäpfel) können betont oder unterschlagen werden, um der geschlechtlichen (Selbst-)Wahrnehmung innerhalb der Diegese zu entsprechen (vgl. ebd. S. 136–138; Eckstein 2010, S. 337f.). Auch das Spannungsfeld, in dem sich Crossdressing-/Genderbending-Figuren bewegen, indem sie Geschlechternormen mal hinterfragen, mal verfestigen und doch keines davon eindeutig tun, lässt sich gut durch die Comicfigur darstellen. Denn diese hat an sich keine Identität, sie wird erst in der Wiederholung produziert und bleibt in dieser formbar, wechselhaft, unterbrochen, parodistisch (vgl. Frahm 2010, S. 42). Frahm bezieht sich hier auf Butlers Konzept der *gender parody* als eine Parodie ohne Original (vgl. ebd., S. 109). Es gibt keinen wahren Körper,

¹ Zum Beispiel Wolfsöhren als Zeichen sexueller Erregung in *Not A Boy* (majocoid / Mochi-au-lait 2023, S. 89).

der reproduziert wird, sondern eine stetige Wiederholung einander ähnelnder Figuren. Der Comic bietet sich dadurch an, die Instabilität von (geschlechtlicher) Identität aufzuzeigen (vgl. Klar 2011, S. 232) und diese durch wandelbare Körperlichkeit zu parodieren. In den folgenden Analysebeispielen handelt es sich um drei kurze Manga-Reihen von jeweils zwei bis drei Bänden, die in den Jahren 2017–2023 in deutscher Übersetzung publiziert wurden. Die Analyse dieser kurzen abgeschlossenen Serien bietet sich deshalb an, weil der Verlauf der romantischen Komödie – vom *meet-cute* zum Happy End – daran nachvollzogen werden kann, wobei zugleich die individuellen komischen Aspekte der einzelnen Werke betrachtet werden.

Die romantische Zähmung – *Und wenn ich dich lieben würde?*

Und wenn ich dich lieben würde? (Shirashi 2017–2018) beschreibt die Geschichte von Soshi, der zu Beginn entdeckt, dass Minato, die Person, die ihn fasziniert, ein als Junge verkleidetes Mädchen ist. Sie wählte die Verkleidung, um dem Kapitän des Basketballklubs, für den sie schwärmt, nahe sein zu können. Soshi verliebt sich in Minato und beschließt, sie zu erobern. Auch wenn Minato seine Annäherungsversuche zuerst abweist, erwidert sie Soshis Gefühle zunehmend und die beiden werden im Verlauf der Handlung ein Paar. Der Manga fungiert in seiner Komik dabei vor allem normstabilisierend, da Abweichungen von der Norm komisch inszeniert werden und sich Minato trotz einem Verhalten, das nicht der femininen Norm entspricht, am Ende in eine heterosexuelle Beziehung eingliedert.

Für die Rezipient:innen ist von Anfang an erkenntlich, dass es sich bei Minato um eine weibliche Figur handelt, da sie im Paratext so markiert wird. Im Text wird Minatos Geschlecht von Soshi quasi instinktiv wahrgenommen, d. h., seine Gefühle werden durch die Erkenntnis gleichsam legitimiert. Dieses Narrativ findet sich schon lange in Crossdressing-Erzählungen und dient der Legitimierung einer biologistischen Vorstellung heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit. Die romantische Attraktion sieht über eine oberflächliche Verkleidung hinweg und erkennt das als wahr inszenierte Geschlecht (vgl. Benedek/Binder 1996, S. 219; Lehnert 1997, S. 77 f.). Dabei führt das Wissen der Rezipient:innen über das Gender der entsprechenden Figur zu einer Komik durch Überlegenheit, da die gezeigten Situationen erst durch das Mehrwissen um die versteckte Genderidentität als komisch lesbar werden. Folglich wird Soshis initiale Verliebtheit, sich unerklärlicherweise zu einem vermeintlichen Jungen hingezogen zu fühlen, zunächst als komisch dargestellt. Der heterosexuellen Norm folgend weigert er sich, es als romantische Zuneigung anzunehmen (Shiraishi 2017, S. 10). Vermeintliche Homosexualität wird hier durch die visuelle Inszenierung als komisches Element eingesetzt. Auch später wird dieser Aspekt an verschiedenen Stellen eingesetzt, beispielsweise im Judounterricht, als Minato gegen einen überlegenen Gegner antreten muss. Als dieser sie zu Boden drückt, nimmt er Minato erotisch wahr. In seiner Gedankenrede erwähnt er ihre Weichheit und ihren guten Geruch, bevor er feststellt: »Mist ich bin irgendwie erregt ...« (ebd., S. 159). Die Bildsprache unterstreicht die Erotik, da Minato errötend, schwitzend und stöhnend dargestellt wird. Die Maskulinität des Judoka wird hier durch die vermeintlich gleichgeschlechtliche Anziehung gebrochen und lächerlich gemacht, er errötet auf den Bildern und sein onomatopoetisch angezeigter Herzschlag wird mit einem kleinen Herzchen versehen. Die homosexuell anmutende Attraktion hat eine komisierende inszenierte feminisierende Schwächung der Figur zur Folge, denn im Folgenden ist es für Soshi einfach, den Judoka seinerseits zu Boden zu werfen – und Minato zu retten. Die Szene stellt am Ende so eine sichere, heterosexuelle Norm her: Die vermeintlich

schwule Figur wird lächerlich gemacht und bestraft (durch Soshis Gegenangriff), und zugleich wird die weibliche Figur durch die männliche gerettet.

Neben der Abwertung gleichgeschlechtlichen Begehrens zeigt sich in dieser Darstellung, wie Minatos Demütigung eingesetzt wird, um einen komischen Effekt zu erzielen. Dieser Aspekt zieht sich durch die ganze Handlung. Ihr Plan, sich als Junge zu verkleiden, um ihrem Schwarm nah zu sein, wird von den männlichen Figuren, denen sie dies offenbart, abgewertet (vgl. Shiraishi 2017, S. 33; Shiraishi 2018a, S. 72). Durch die Herabwürdigung der Figur Minato und ihres Verhaltens lädt sie zum Verlachen ein. Eine Quelle der Komik in diesem Manga basiert auf Schadenfreude, wenn Minato durch Soshi erniedrigt wird. Diese Erzählweise in *Und wenn ich ...* knüpft an Motive der Backfischliteratur an: Ein wildes, burschikoses Mädchen entfaltet durch den männlichen Partner ihre eigene Weiblichkeit, wie zum Beispiel in Henny Kochs *Papas Junge* (1905). Dort verwandelt sich die Protagonistin Friedel durch das Zusammentreffen mit ihrem zukünftigen Mann vom knabenhaften Mädchen zuerst in eine hilflose Jungfer in Nöten, um dann zu einer angepassten Frau zu werden (vgl. Lehnert 1997, S. 91; Seidel 2019, S. 66). Minato erfährt ein ähnliches Schicksal: Obwohl sie bisher ein erfolgreiches Mitglied der Basketballmannschaft war, gerät sie nun oft in Situationen, in denen sie von Soshi gerettet oder beschützt werden muss. Und, wie in *Papas Junge*, ist diese Rettung nicht selten mit einer zurechtweisenden Demütigung verbunden, verstärkt durch Soshis Machtposition, da er Minatos Verkleidung aufdecken könnte. Dadurch, dass Minato ihr Geschlecht verheimlichen muss, um in der Sportmannschaft zu bleiben, kann Soshi sie mit der Androhung einer Enttarnung erpressen. Im Text wird das misogynen Verhalten durch eine cartoonhafte Darstellung in komischer Weise als liebevolles Necken dargestellt und es schwingt die Genrekonvention mit, dass die Protagonist:innen am Ende der Handlung ein (glückliches) Paar bilden. Dies entschuldigt in der Logik der romantischen Komödie alle Demütigungen. Minatos Unbehagen wird irrationalisiert, da die Rezipient:innen wissen, dass ihr ein Happy End bevorsteht, und deshalb über die als übertrieben dargestellte Sorge gelacht werden kann.

Die Fragilität von Minatos maskuliner Performanz dient auch auf der visuellen Ebene als komisches Element. Obwohl es Minato intradiegetisch meist gelingt, als Junge wahrgenommen zu werden, ohne dass dies direkt als komisch markiert wird, unterscheidet sie sich in der Darstellung von den männlichen Figuren. Ihr Aussehen ist einem stereotyp femininen Bildrepertoire entnommen: Ihr Körper ist zierlich, ihre Augen sind groß, rund und haben ausgeprägte Wimpern. Durch diese unzureichende Verkleidung bleibt den Rezipient:innen das als wahr dargestellte Geschlecht präsent (vgl. Lehnert 1997, S. 103 f.; Arnold-de Simine / Mielke 2012, S. 11). Die Komik tritt dann zu Tage, wenn Minatos Verhalten sich dem normgerechten Verhalten entzieht, also wenn ihr Aussehen und ihr Verhalten, gemessen an der binären Gendernorm, auseinanderklaffen. Beispielsweise wenn die Protagonist:innen in einem Trainingslager sind und – aus erzählerischen Gründen – in einem gemeinsamen Zimmer schlafen. Die Szene beginnt mit einer erotischen Situation, die als solche nicht komisch markiert ist: Minato rekelte sich errötend und aufreizend, mit einem zu großen, offen stehenden Hemd bekleidet, in ihrem Bett und ermahnt Soshi in einer koketten Weise, er könne »nicht einfach während des Trainingslagers solche Sachen« (Shiraishi 1998b, S. 8) tun. Erst nach dem Umblättern wird klargestellt, dass diese Szene lediglich in Soshis Fantasie stattfindet. Denn statt sich ihm erotisch hinzugeben, tritt Minato Soshi wütend aus ihrem Bett. Die Komik bezieht sich zwar auch auf Soshis unrealistische Erwartung, wird aber erst durch Minatos Reaktion, die dem devoten Frauenbild nicht entspricht, ausformuliert. In der erotischen Fan-

tasie wird Minato zwar erotisiert dargestellt, aber erfährt erst in der wütenden Darstellung auf der nächsten Seite abgegrenzt eine Cartoonisierung mit reduzierter Mimik.

Die Komik in *Und wenn ich dich lieben würde?* ist durchaus kritisch zu betrachten, da sie in der Regel durch die Fokalisierung des überlegenen Soshi dargestellt wird und Minatos weibliche Unterlegenheit dadurch bestätigt. Normüberschreitungen werden als komisch inszeniert; zum einen dann, wenn den Gendernormen nicht entsprochen wird, zum anderen auch dann, wenn das Verhalten der intradiegetischen oder genregemäßen Erwartung entgegenläuft. Homoerotische Kontakte werden zwar im Schutz des karnevalesken Raums der romantischen Komödie angedeutet, jedoch rechtzeitig abgebrochen, um die heterosexuelle Macht nicht zu gefährden (vgl. Hines 2009, S. 116; Butler 2013, S. 178 f.).

Heterosexualität aus Missverständnis – *Not a Boy*

Not a Boy (majocoid / Mochi-au-lait 2022–2023) erzählt von Satomi, die sich in ihre Kommilitonin Kanda verliebt, die sie jedoch für einen Jungen hält. Als Satomi Kanda fragt, ob er/sie² an einem Fest der Universität in einem Crossdress-Café (!) teilnehmen möchte, stellt Kanda die Bedingung, dass Satomi dafür ihre Freundin wird. Obwohl Kanda dies als Scherz gemeint hat, wie später deren Gedankenrede erklärt, stimmt Satomi begeistert zu. Basierend auf diesem Missverständnis, entsteht die komische Ausgangssituation, in der Kanda in eine Paarbeziehung mit Satomi verwickelt wird und im Verlauf der Handlung versucht, sich vor ihr als Frau zu outen. Beide Figuren können dabei als Genderparodie verstanden werden, welche die jeweilige Komik beeinflusst: Satomi parodiert eine feminine Weiblichkeit, Kanda eine maskuline. Durch dieses Zusammenspiel in der Paarbeziehung entsteht eine Verschränkung komischer Elemente, durch die eine Parodie aus unterschiedlichen Perspektiven stattfindet (vgl. Bachtin 1990, S. 54 f.).

Sowohl der Titel, die Zuweisung zum Genre *Girls Love*, sowie der Klappentext markieren Kanda als weiblich, in ihrer Darstellung ist die Figur jedoch androgyn. Zu Beginn der Handlung wird zwar Satomi als Fokalisierungsfigur eingeführt und Kanda zunächst als männlich bezeichnet, doch dies wird sofort durch den Kapiteltitel »Ich bin eine Frau« (majocoid / Mochi-au-lait 2022, S. 2) unterlaufen. Kurz darauf wechselt die Erzählstimme zu Kanda, welche ihre Irritation kundtut, für einen Mann gehalten zu werden. Durch die wechselnde Fokalisierung erfahren die Rezipient:innen die Geschichte von zwei Seiten, wodurch ihnen ein übergeordnetes, überlegenes Wissen vermittelt wird. Satomi realisiert erst in der Mitte des zweiten Bandes, dass sie in einer Beziehung mit einer Frau ist. Bis dahin wird oft auf den beiden Ebenen parallel erzählt, indem die Gedanken beider Figuren in Denkblasen wiedergegeben werden, wodurch das Missverständnis, dem Muster der filmischen Crossdressing-Komödie folgend, humoristisch ausgebaut wird (vgl. Benedek/Binder 1996, S. 219). Der karnevaleske Raum bietet die Sicherheit, dass die unterschiedliche Wahrnehmung am Ende in einer positiven und anerkannten gemeinsamen Wahrheit endet.

Die Art und Weise, in der die Figuren ihre jeweilige Position ausleben, trägt zur Komik des Manga bei. Die Kombination von Satomis unreflektiertem Festhalten an den Normen von Maskulinität und Feminität und Kandas Ignoranz dieser Geschlechtervorstellungen ist ein komisches Motiv, das sich durch die Narration zieht. So wie Satomi davon überzeugt ist, Kanda sei ein Mann, versteht diese nicht, wie Satomi zu dieser Idee

² Ich verwende für Kanda die Pronomen sie/ihr, da die Pronomen er/ihn auf dem Irrtum der Figur Satomi beruhen.

kommt. Kanda ist blind gegenüber der eigenen maskulinen Inszenierung und so ist die Unfähigkeit, ihre Weiblichkeit zu beweisen, ein komisches Element. Dies zeigt sich dann, wenn Kanda intuitiv in die maskuline Rolle des romantischen Helden verfällt: Sie fängt Satomi auf, wenn diese stolpert, beschützt sie vor Belästigung, trägt die Tüten beim Einkauf und wischt ihr einen Sahnerest aus dem Gesicht. Während Kanda darüber nachdenkt, dass sie sich »langsam doch ein wenig weiblicher geben« (majocoid/Mochi-au-lait 2022, S. 48) sollte, kommentiert Satomi im selben Panel ihr Verhalten als »[s]o richtig männlich« (ebd.). Selbst als Kanda Satomi ihr Geschlecht offenbart, gibt sich Satomi nicht mit Kandas verbalem Geständnis zufrieden. Es kommt zu einer komischen Eskalation, da Kanda keinen anderen Weg sieht, als anzubieten, sich vor Satomi auszuziehen. Doch Kanda ist als Figur nicht eindeutig einem Geschlecht zuzuordnen, denn auch wenn sie nackt gezeigt wird, bleibt ihr Körper durch die visuelle Darstellung androgyn, mit weiß überdecktem Genitalbereich und flacher Brust. Hier entsteht die Komik dadurch, dass Satomi diese Uneindeutigkeit ausspricht – entgegen Kandas Erwartung. Die Uneindeutigkeit führt weiter zu einer frivolen Komik. Selbst Kandas Genitalbereich bietet für Satomi keine Eindeutigkeit: »Ich habe diese Körperpartie weder bei Männern noch bei Frauen je genauer betrachtet ... Ein flüchtiger Blick verrät da nicht viel ...« (majocoid/Mochi-au-lait 2023, S. 99). Nicht die Androgynie als solche ist hier komisch, sondern Satomis Unfähigkeit, Kandas Geschlecht zu decodieren. Dies stellt zudem Satomis Unbedarftheit heraus, da sie hier geschützt durch die Komik zu intimen Handlungen verführt wird; in ihrer zugespitzten Naivität bittet sie, einen genaueren Blick auf Kandas Genitalien werfen zu dürfen. Satomi wird als wohlbehütet und inofgedessen weltfremd dargestellt, weshalb es ihr möglich ist, erotische Handlungen durchzuführen, ohne die Norm femininer Unschuld zu verletzen. Entsprechend der karnevalesken Logik verbindet sie hier auf komische Weise zwei Aspekte, die eigentlich als unvereinbar gelten: Unschuld und Anzüglichkeit (vgl. Bachtin 1990, S. 49).

Satomi ist durch ihre häufig überzeichnet dargestellte schwärmerische Verliebtheit eine komische Figur. Sie lässt sich mit Mortimer ähnlich den Heldinnen der romantischen Screwball-Komödie beschreiben: »The woman is seemingly irrational and a chaotic force, yet is decorative and sensitive, ultimately motivated solely by her love for the man.« (Mortimer 2010, S. 36) Die »chaotic force«, die Satomi darstellt, zeigt sich auch in ihrer Impulsivität und Emotionalität, also in traditionell weiblich konnotierten Attributen. So ruft sie Kanda mitten in der Nacht an und berichtet von einem Eindringling – eine Übertreibung, wie sich schnell herausstellt, da es sich um eine Eidechse handelt, die von Satomi für ein Insekt gehalten wird. Dennoch ist, wie in Mortimers Beschreibung der Screwball-Heldin, diese irrationale Reaktion durch Satomis Liebe begründet. Die Möglichkeit, die heteronormativen Rollen der Screwball-Komödie auf *Not a Boy* zu beziehen, lässt sich durch das Konzept erklären, das Nishino als »Heterosexualisierung« bezeichnet: »das Prinzip einer Einteilung der Partner in einen ›männlichen‹ und einen ›weiblichen‹ Part« (Nishino 2016, S. 102). Diese binäre Verteilung wird verstärkt, wenn der Manga homophobe Abneigung als komisches Moment aufgreift, da Satomi die Vorstellung romantischer Zuneigung zu einer femininen Frau mit angewidertem Blick als »echt abartig« (majocoid/Mochi-au-lait 2023, S. 174) ablehnt. Diese einmalige Szene karikiert homophobe Äußerungen, indem sie diese ironisch bricht; zugleich wird die binäre Geschlechterverteilung der Protagonistinnen auch durch die heterosexuelle Norm geschützt.

Die Beziehung am Ende der Handlung ist gleichgeschlechtlich, da sich beide Figuren eindeutig als Frauen verstehen, doch eine lesbische Verortung findet nicht statt. Das Missverständnis ist aufgelöst, die unterschiedliche Performanz bleibt größtenteils bestehen,

auch wenn sich Kanda in der Zukunft im Bikini und auch in einem Brautkleid sieht. Das Happy End der beiden Figuren stellt eine Beziehung dar, in der die normative Ordnung durch die unterschiedliche Genderperformanz sowie durch Ehrlichkeit und Liebe legitimiert wird.

(Un-)Möglichkeiten außerhalb der Binarität – *Männlich? Weiblich? Unbeschreiblich!*

In *Männlich? Weiblich? Unbeschreiblich!* (Yasuko 2023) trifft der Protagonist Kazuma zu Beginn seines Studiums Akira und verliebt sich in sie:ihn, da er Akira als weiblich einordnet. Beim zweiten Treffen schleichen sich jedoch bei Kazuma Zweifel über Akiras Geschlecht ein und von nun an sucht er nach Hinweisen, die Aufschluss darüber geben. Im Laufe der Handlung gehen die beiden Figuren eine romantische Beziehung ein, noch bevor Kazuma Akiras Geschlecht erfahren hat. Während Akira Kazuma am Ende der Handlung eine Antwort darauf gibt, wird diese den Rezipient:innen nicht gezeigt. Die Reaktionen auf Akiras nicht eindeutige Genderperformanz sind grundlegend für die im Manga zur Schau gestellte Komik.

Den Rezipient:innen wird Akira nur durch die Fokalisierung anderer Figuren präsentiert. Meist handelt es sich um Kazuma, in einigen anderen Szenen werden auch dessen Ex-Freundin Airi oder Familienmitglieder Akiras zu vorübergehenden Fokalisierungsinstanzen bzw. Erzählstimmen. Benedeks und Binders Argument, dass die Komik der Travestie auf dem Wissen der »sich unter der Kleidung befindende[n] Identität bzw. [dem] dazugehörige[n] Genital« (1996, S. 218 f.) beruht, kann für *Männlich? Weiblich? Unbeschreiblich!* nicht aufrechterhalten werden, denn Akiras Geschlecht bleibt den Rezipient:innen verborgen. Stattdessen führt das Durchkreuzen von Gewohnheiten – und zwar sowohl innerhalb der Diegese als auch auf der Rezeptionsebene – zu einer komischen Diskrepanz. Dies gilt besonders dann, wenn auch Figuren, die Akira schon lange kennen, keine Kenntnis von Akiras Geschlecht haben. Ein Beispiel ist hier ihre:seine Urgroßmutter. Akira selbst zieht sie damit auf, dass es ihr nicht gelingt, ihr:sein Geschlecht zu ergründen, was in der visuellen Präsentation durch überzogene Darstellungen – die wütende Urgroßmutter, der verwirrte Kazuma, die:der spottende Akira – verstärkt wird (Yasuko 2023b, S. 132). Es wird hierbei sichtbar, dass neben Akiras Verhalten auch immer die jeweilige Reaktion der anderen Figur komisch wirkt.

Dadurch, dass sich Akira der normativen Verortung entzieht, ermöglicht sie:er es, sich dem Thema der geschlechtlichen Ordnung in komischer Weise anzunähern. Immer, wenn es einer Figur vermeintlich gelingt, Akiras Geschlecht zu fixieren, bricht sie:er mit dieser Annahme. Das kann neben nicht-normativem Gebaren auch durch eine optische Veränderung geschehen, beispielsweise dadurch, dass die Augen schmaler oder runder gezeichnet werden, die Posen einem maskulinen oder femininen Bildrepertoire entsprechen oder durch Veränderungen der Frisur und Kleidung. Einige dieser Veränderungen sind hierbei intradiegetisch zu bewerten (z. B. Kleidung), andere sind nur den Rezipient:innen sichtbar: Es lässt sich kaum annehmen, dass Akiras Augen sich tatsächlich in ihrer Größe verändern (vgl. Packard 2006, S. 241 f.; Eckstein 2010, S. 344). Innerhalb der Diegese ermöglicht Akira es anderen Figuren, eigene normativ geprägte Vorstellungen der Geschlechterordnung zu hinterfragen und zu erweitern. Es sind vor allem Kazuma und Airi, welche die von Akira gebotene Irritation normativer Ordnung für sich nutzbar machen. Damit ihnen das gelingt, sind verschiedene komische Brüche der fixierten Vorstellungen beider Figuren vonnöten und so entsteht der größte Teil der Komik in *Männlich? Weiblich? Unbeschreiblich!* durch Akiras geschlechtliche Uneindeutigkeit und die Reaktionen darauf.

Auf Akira als Figur bezogen ist es jedoch eher ihre:seine Naivität, die sie:ihn zu einer komischen Figur macht. Es kommt z. B. zu einem Missverständnis, als Akira befürchtet, es sei in Tokyo verboten, keine:n Partner:in zu haben, da sie:er keine Vorstellung hinsichtlich der Norm des sexuell erfahrenen männlichen Partners hat. Diese Naivität erlaubt es ihr:ihm, auf die Irrationalität der Normen aufmerksam zu machen. Sowohl in ihrer:seiner Ambivalenz wie auch in der komischen Offenheit ist Akira eine karnevaleske Figur und zeigt alternative Geschlechterformen auf, ohne dass ihre:seine geschlechtliche (Nicht-)Positionierung selbst verlacht wird.

Der Manga versucht – bisweilen durchaus plakativ – mit heteronormativen Erwartungen zu brechen, indem mehrfach betont wird, dass sich romantische Zuneigung unabhängig vom Geschlecht entwickelt (vgl. Yasuko 2023a, S. 34 ff.; Yasuko 2003b, S. 165). Dennoch bleibt Kazumas Angst, es könnte sich bei Akira um einen Mann handeln, ein wiederkehrendes komisches Element. Dies ist durchaus kritisch zu betrachten, da für Kazuma keine schwule Selbstakzeptanz in Betracht gezogen wird und die Vorstellung von einer gleichgeschlechtlichen Beziehung in seiner Darstellung zum Lachen animiert. Nachdem Kazuma Akira auf einer Toilette (die sich später in der Handlung als Unisex-Toilette herausstellt) getroffen und sie:ihn dort umarmt hat, läuft er davon, denn er geht davon aus, Akira als Mann erkannt zu haben. Die Sorge, sich zu einem Mann hingezogen zu fühlen, löst also einen homophoben Fluchtinstinkt aus. Während seiner Flucht ist Kazuma visuell cartoonisiert und wirkt dadurch komisch (vgl. Yasuko 2023a, S. 89–92). Es lässt sich jedoch argumentieren, dass es genau diese Angst ist, die hier parodiert wird, da sie letzten Endes in der romantischen Vereinigung von Akira und Kazuma überwunden wird. Die Komik bleibt ambivalent: Sie kann das (vermeintlich) gleichgeschlechtliche Begehren betreffen oder auch Kazumas Angst davor bzw. sein Versuch, Akira in einer eindeutigen geschlechtlichen Verortung zu positionieren. Beide Leseweisen müssen als parallel vorhanden, nicht ausschließlich verstanden werden.

Der Manga erzeugt eine ungewöhnliche Wissensverteilung, da am Ende der Handlung zwar Kazuma über Akiras Geschlecht aufgeklärt wird, nicht aber die Rezipient:innen. Auch im Paratext bleibt Akiras Geschlecht offen. An einer beispielhaften Rezension zeigt sich, dass die Idee, Liebe entwickle sich unabhängig vom Geschlecht, zwar positiv aufgenommen, aber dennoch versucht wird, Akira binär einzuordnen: »Wenn ich auf kleine Details wie die Form der Hände [achte] oder wie sie weibliche und männliche Charaktere in der Kopfform zeichnet, bin ich der Meinung, dass der kleine Akira ein Mann ist.« (Mandy 2023) Eine solche Festlegung ist auch darauf zurückzuführen, dass Nichtbinarität im Manga keine Option darstellt. Es mag als gleichgültig angesehen werden, ob Akira ein Mann oder eine Frau ist, ob sie:er den Geschlechternormen entspricht oder nicht, aber dennoch bleiben die Positionen männlich und weiblich die einzig möglichen. Dass Akira einer der beiden binären Geschlechtspositionen angehört, wird dann am Ende des Manga auch bestätigt, wenn sie:er Kazuma ins Ohr flüstert, welchem Geschlecht sie:er angehört: »Okay, damit du es in Zukunft weißt verrate ich es dir.« (Yasuko 2023b, S. 162) Dieses Geständnis ist die schützende Rückkehr in eine Zweigeschlechterordnung, ein Abschluss des karnevalesken Raums. Die Brüche der Normen sind in dieser Ordnung annehmbar, denn wie auch bei *Not a Boy* ist die wahre Geschlechtlichkeit beiden Partner:innen bekannt. Auch wenn das Festhalten an stereotypen Männlichkeits- und Weiblichkeitsnormen hinterfragt wird, bleibt eine Dekonstruktion der binären Vorstellung von Gender aus, und das bietet auf diese Weise zumindest implizit eine normative Sicherheit.

Fazit

Der Artikel zeigt exemplarisch verschiedene Ansätze im gegenwärtigen Shōjo-Manga, die Genderbending/Crossdressing als komische Elemente einsetzen und unterschiedliche Leseweisen zulassen, die zwischen der Affirmation und Subversion der Geschlechternormen changieren. Es entsteht ein karnevalesker Raum, der vorübergehend verschiedene Begehrens- und Geschlechtermodelle ermöglicht, sie jedoch in einem normativ akzeptierten Zustand enden lässt. Es lässt sich für die hier untersuchten Beispiele festhalten, was Arnold-de Simine und Mielke für die filmische Crossdressing-Komödie festgestellt haben: »In der Komödie werden daher am Ende Sex, Gender und Begehren so an- bzw. abgeglichen, dass heterosexuelle oder – im Moment, in dem die Alternative sozial akzeptabel wird – auch homosexuelle Paare entstehen.« (Arnold-de Simine / Mielke 2012, S. 13) Trotz der Beteuerung in *Not a Boy* wie auch in *Männlich? Weiblich? Unbeschreiblich!*, Liebe kenne kein Geschlecht, bleibt die dargestellte Beziehung doch im Rahmen anerkannter Normen einer romantischen, monogamen und dichotom aufgebauten Paarbeziehung. Die Komik spielt dabei eine ambivalente Rolle, die im Blick behalten werden sollte, wenn Crossdressing im Shōjo-Manga verhandelt wird: Zum einem wird die Möglichkeit des karnevalesken Raums der romantischen Komödie genutzt, um (vorsichtige) Kritik an Geschlechternormen zu üben. Die Beispiele zeigen Figuren in einem fiktionalen Raum, in dem die Überschreitung der geschlechtlichen Norm gelingt. So ist es in allen drei Werken das Crossdressing/Genderbending, das als initiatives Moment die romantische Komödie auslöst und als *meet-cute* fungiert. Eine Akzeptanz dieses Verhaltens ist im Rahmen einer karnevalesken Umgebung möglich, wenn die normative Ordnung anhand anderer Aspekte der romantischen Beziehung intakt bleibt.

Doch obwohl die Vorstellung der heterosexuellen Norm, der geschlechtlichen Eindeutigkeit, dabei verlacht wird, geht die Komik oft auf Kosten marginalisierter bzw. nicht-normativer Identitäten und Sexualitäten, was sich etwa daran zeigt, dass positive schwule oder lesbische Identifizierungen nicht stattfinden und auch die Zweigeschlechternorm nicht aufgebrochen wird. Komik im Shōjo-Manga bietet von daher ein fruchtbares Feld, um konservative wie subversive Aspekte der Genderdarstellung einander gegenüberzustellen.

Primärliteratur

- majocoid / Mochi-au-lait (2022): *Not a Boy 01*. A. d. Japan. von Monika Hammond. Berlin: Egmont Manga [japan. EA 2020]
- majocoid / Mochi-au-lait (2023): *Not a Boy 02*. A. d. Japan. von Monika Hammond. Berlin: Egmont Manga [japan. EA 2021]
- Shiraishi, Yuki (2017): *Und wenn ich dich lieben würde? 1*. A. d. Japan. von Anne Klink. Hamburg: Tokyopop [japan. EA 2016]
- Shiraishi, Yuki (2018a): *Und wenn ich dich lieben würde? 2*. A. d. Japan. von Anne Klink. Hamburg: Tokyopop [japan. EA 2016]
- Shiraishi, Yuki (2018b): *Und wenn ich dich lieben würde? 3*. A. d. Japan. von Anne Klink. Hamburg: Tokyopop [japan. EA 2016]
- Yasuko (2023a): *Männlich? Weiblich? Unbeschreiblich! 1*. A. d. Japan. von Kenichi Kusano. Hamburg: Tokyopop [japan. EA 2020]
- Yasuko (2023b): *Männlich? Weiblich? Unbeschreiblich! 2*. A. d. Japan. von Kenichi Kusano. Hamburg: Tokyopop [japan. EA 2020]

Sekundärliteratur

- Arnold-de Simine, Silke/Mielke, Christine (2012): Charleys Tanten und Aastas Enkel. 100 Jahre Crossdressing in der deutschen Filmkomödie. Trier
- Bachtin, Michail M. (1990): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt/M.
- Beckmann, Anna (2021): Nicht-binär. Erzählstrategien der Veruneindeutigung in Comics. In: Gundermann, Christine (Hg.): Zwischenräume. Geschlecht und Diversität im Comic. Berlin, S. 125–150
- Benedek, Susanne/Binder, Adolphe (1996): Von tanzenden Kleidern und sprechenden Leibern. Crossdressing als Auflösung der Geschlechtspolarität? Dortmund
- Berndt, Jaqueline (1995): Phänomen Manga. Comic-Kultur in Japan. Berlin
- Butler, Judith (2019): Körper von Gewicht. 10. Aufl. Frankfurt/M.
- Doty, Alexander (1993): Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture. Minneapolis [u. a.]
- Eckstein, Kristin (2010): Geschlechtliche Entgrenzungen: Gender Bending im phantastischen »shōjo manga«. In: Lötscher, Christine (Hg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Wien, S. 333–345
- Eckstein, Kristin (2013): Shojo Manga. Text-Bild-Verhältnisse und Narrationsstrategien im japanischen und deutschen Manga für Mädchen. Heidelberg
- Frahm, Ole (2010): Die Sprache des Comics. Hamburg
- Hines, Claire (2009): Armed and Fabulous. Miss Congeniality's Queer Rom-Com. In: Abbott, Stacy/Jermyn, Deborah (Hg.): Falling in Love Again. Romantic Comedy in Contemporary Cinema. London [u. a.], S. 117–131
- Jenkins, Henry/Brunovska Karnick, Kristine (1995a): Introduction: Acting Funny. In: Jenkins, Henry/Brunovska Karnick, Kristine (Hg.): Classical Hollywood Comedy. New York [u. a.], S. 149–167
- Jenkins, Henry/Brunovska Karnick, Kristine (1995b): Introduction: Comedy and the Social Worlds. In: Jenkins, Henry/Brunovska Karnick, Kristine (Hg.): Classical Hollywood Comedy. New York [u. a.], S. 265–281
- Klar, Elisabeth (2011): Wir sind alle Superhelden! In: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramón (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld, S. 219–236
- Lehnert, Gertrud (1997): Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München
- Mae, Michiko (2016): Die Mädchen-Revolution durch *shōjo* (Mädchen)-Manga. In: Mae, Michiko/Scherer, Elisabeth/Hülsmann, Katharina (Hg.): Japanische Populärkultur und Gender. Ein Studienbuch. Wiesbaden, S. 21–50
- Mortimer, Claire (2010): Romantic Comedy. London [u. a.]
- Maser, Verena (2011): Zwischen Fantasie und Alltagsleben. In: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramón (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld, S. 435–451
- Nishino, Kenji-Thomas (2016): *Genderbending*-Grenzgänge in Mainstream-Anime und Manga. In: Mae, Michiko/Scherer, Elisabeth/Hülsmann, Katharina (Hg.): Japanische Populärkultur und Gender. Ein Studienbuch. Wiesbaden, S. 97–123
- Packard, Stephan (2006): Anatomie des Comics. Göttingen
- Prough, Jennifer S. (2011): Straight from the Heart. Gender, Intimacy and the cultural Production of Shōjo Manga. Honolulu
- Shamoon, Deborah (2012): Passionate Friendship. The Aesthetics of Girls' Culture in Japan. Honolulu
- Suzuki, Shige (CJ)/Stewart, Ronald (2023): Manga. A critical reader. London [u. a.]

Netzquellen

Mandy (2023): *Männlich? Weiblich? Unbeschreiblich!* Review. In: Animeszene. <https://animeszene.de/article/966-m%C3%A4nnlich-weiblich-unbeschreiblich-review/?highlight=m%C3%A4nnli> [Zugriff: 18.02.2024]

Kurzvita

David Lenn Liebenthal hat jeweils einen Masterstudiengang in Deutscher Literatur und South East Asian Studies an der Goethe-Universität in Frankfurt/M. absolviert, wobei er sich mit verschiedenen populären Darstellungen von trans* Maskulinitäten beschäftigte. Aktuell arbeitet er an seiner Dissertation über männliches *Passing* im Comic.