

Katharina Serles

# Körper, Kunst und Kanon: (Queer-)feministische Bildermächtigungen in Comics

## Abstract

„Body, Art, and Canon: (Queer) Feminist Appropriation of Art in Comics“ sheds light on the multi-layered relationship between comics and visual art, examining which images and artists are (re-)produced in comics and which canons are (re-)constructed as a result. Comics, as a medium of the anti-hegemonic, fragmentary, and subversive, offer a suitable platform to critique and subvert elitist, normative, and colonial discourses and canons. However, they also often perpetuate a *white*, Western-centric, and *male* art canon of the global North as they face the challenge of achieving productive readability.

## 1 Zitiert

Comics sind Meister\*innen des Zitats. Sie zitieren sich selbst – wenn sie Figuren, Objekte, Räume, Tätigkeiten etc. von Panel zu Panel immer wieder neu und ähnlich erschaffen, um jene Kohärenz zu erzielen, die es für Narration benötigt; sind also in sich interpiktorial (Serles 2018a) bzw. „Wiederholungen ohne Original“ (Frahm 2010, 37). Sie zitieren aber bisweilen auch extradiegetische Bilder und Texte, beziehen sich auf kulturgeschichtliche und ikonografische Kontexte durchaus auch in abgrenzender bzw. definitorischer Absicht: Was sind Comics? Kunst oder Literatur oder etwas anderes? Was sind Bilder/Texte? Wie funktionieren sie? Sogenannte Kunstcomics, die sich „explizit wie implizit mit Bildender Kunst beschäftigen“, bezeichne ich als „metareflexiven Sonderfall“ (Serles 2018a, 134), da sie sozusagen zur Potenz ihr Nachdenken darüber, was Bilder sind, ausstellen. Was ist etwa das gezeichnete Gemälde auf der gezeichneten Wand eines gezeichneten Panels? Welche intrikaten Blickverhältnisse werden nachvollzogen, wenn Rezipient\*innen Panels betrachten, die Comicfiguren fokussieren, die Bildende Kunst betrachten? „Das System ‚Comic‘ referiert das System ‚Kunst‘ deshalb kaum je in bloss parodistischer und/oder bewundernder Harmlosigkeit, sondern benennt zugleich dessen Selbsttäuschungen“ (Heller 1990, 16) – und damit auch seine eigenen, möchte ich Martin Hellers Fazit ergänzen.

Heller konzipierte gemeinsam mit Cuno Affolter und Urs Hangartner die Ausstellung „*Mit Picasso macht man Kasso*“. *Kunst und Kunstwelt im Comic* (1990) im Museum für Gestaltung Zürich, die auf Basis einer großen Materialsammlung das Kunstverständnis von Comics – zumindest aus damaliger und westeuropäischer Sicht – dokumentierte. Albert Kuhn fasst dieses in seinem Beitrag im Ausstellungskatalog als „reaktionär“ sowie „unterwürfig und voller Ressentiments“ zusammen (1990, 64). Die 1990 identifizierten Leitmotive sind allerdings immer noch produktiv: Comics setzen sich mit der (leidenden/scheiternden) Künstler\*innenfigur auseinander,<sup>1</sup> Kunst wird in Comics entweder als Ware bzw. Wertgegenstand oder als Distinktionsmerkmal bzw. zur Figurenzeichnung verhandelt, und seltener sind Comics Schauplätze von stilistischer Reverenz bzw. Bild-/Kunstkritik.

In der von Massimo Fecchi gezeichneten Episode von Rolf Kaukas *Lupo* (1978), die dem Ausstellungskatalog vorangestellt ist, wird auf die Geschichte von Zeuxis, Parrhasios und den Weintrauben angespielt – und damit auf eine ‚Ur-Szene‘ der Bildwissenschaft, die das gleichzeitige „da“ und „nicht da“ (Mitchell 2008, 32) der Bilder daraus entwickelt.<sup>2</sup> Lupo kann wenig mit den modernen Kunstwerken, die als *Bild-im-Bild* in die Panels montiert sind, anfangen. Der Ausstellungskatalog in seiner Hand (sozusagen das *Bild-eines-Hefts-im-Heft*) spielt dabei auf den klassischsten aller Comicphänotypen an: das Comicheft. Das unterstreicht den visualisierten Wettstreit der Künste, i. e. die *Paragone*-Situation, zusätzlich. Die ausgestellten Kunstwerke entsprechen zwar in Flächigkeit und Farbgebung dem Stil des Comiczeichners Fecchi, zitieren durch typische Motive jedoch Werke von Pablo Picasso und Giorgio de Chirico (zum männlichen Kanon siehe Abschnitt 4 im vorliegenden Beitrag). Jenes Gemälde, das schließlich seine volle Aufmerksamkeit auf sich zieht, zeigt eine Torte, die Lupo, erfolgreicher als Zeuxis' Tauben, die nur *versuchten*, an den gemalten Trauben zu picken, tatsächlich mit Genuss verspeist. Das Tortenbild verweist wiederum mehrfach selbstreferenziell auf ältere *Fix-und-Foxi*-Geschichten, in denen Lupo als Running Gag immer wieder eine Torte vom Fensterbrett stiehlt (z. B. Hierl und Van der Heide 1955; Fecchi 1976; Martí 1977 – hier soll die Torte zuvor sogar gemalt werden).

Diese – nun hoffentlich anschaulich gewordene – mehrfache Praxis des Zitierens wirft verschiedene Fragen auf: Welche Bilder/Texte werden (re-)produziert, welche Künstler\*innen erwähnt/dargestellt, welcher Kanon wird dadurch (re-)

---

<sup>1</sup> Bis in die 1990er-Jahre waren das laut Affolter, Hangartner und Heller lediglich *männlich* gelesene Figuren: „Der Kunst und den Künstlern – Künstlerinnen sind ohnehin inexistent – geht es im Comic schlecht“ (Heller 1990, 10).

<sup>2</sup> Plinius überliefert u. a., dass Zeuxis Trauben so realistisch gemalt habe, dass Tauben davon zu essen versuchten (Mitchell 2008, 32).

konstruiert? Was wird ausgelassen und warum? Inwiefern können Bildzitate subversiv sein, etablierte Normen und Sehweisen hinterfragen, alternative Narrative entwickeln, eine (queer-)feministische Kritik formulieren bzw. ein (queer-)feministisches Selbstverständnis fördern?

## 2 Verkunstet

Die Beziehung zwischen Comics und Bildender Kunst ist auch heute noch tendenziell konfliktreich (Salter 2016, 349). Bart Beaty beschreibt in seiner Monografie *Comics versus Art* die gängige Wahrnehmung von Comics als „not as art, but as art's mass cultural ,other“ (2012, 25). Comics und Kunst seien, wie Damian Duffy zusammenfasst, „two separate worlds, one characterized as an ephemeral and disposable commercial endeavor appealing to the lowest common denominator, the other unique, enduring, elitist, appealing to the specialized intellectual sensibilities of the patron and the critic“ (2009, o. S.). Wo die Bildende Kunst eine\*n Künstler\*in und ein Original geradezu voraussetzt, produzieren Comics Kollaborationen und Kopien (Salter 2016, 355). Und da sich Comics über Text *und* Bild sowie über Raum *und* Zeit hinaus ausdehnen (Serles 2024), stellen sie eine Vielzahl von bildphilosophischen und narratologischen Fragen (Serles 2018a) und sind umso schwieriger mit Bildender Kunst zu vergleichen oder gar auf dieselbe Weise zu behandeln. Und doch haben sich Comics in einer Art Überkompensationsreaktion auf ihren diskursiven Ausschluss von den Künsten längst ihren Weg in die Museen gebahnt (ob als Comics selbst oder wiederum als Zitate,<sup>3</sup> z. B. in Pop Art) bzw. haben sich Kunst, Künstler\*innen und Ausstellungsräume geradezu thematisch einverlebt. Die vermeintliche Alterität gegenüber der Bildenden Kunst hat sich als produktiv für das Medium erwiesen und hat Comicgenres wie Kunstdiebstahl und Künstler\*innenbiografien sowie Geschichten von pygmalionischer Verlebendigung von Bildgegenständen (und umgekehrt den Einstieg von Comicfiguren in ein Bild), von Idolatrie und Ikonokasmus hervorgebracht (Serles 2018a, 134).

Künstler[\*innen], Kunstbetrieb und Kunstwerke sind stets präsent. Die Konstellation von ‚Kunst‘ im legitimierten Sinne und Comic als neuer Kunstform, welche die Kunst in ihre Handlungen eingebaut und als bildnerisches Medium zugleich mit ihr arbeitet, lässt eine Betrach-

---

<sup>3</sup> Beaty diskutiert eine interessante vergeschlechtlichte Dimension dieser Vereinnahmung von Comics in der Bildenden Kunst: Comics würden hier eine „feminized role“ einnehmen „as the passive muse that inspires genuine art“ (2012, 191).

tung der Kunstbilder im Comic als kultursoziologisch spannend und aufschlussreich erscheinen. (Hangartner und Mazenauer 1990, 102)

Im Folgenden werden Comics exemplarisch diskutiert, die auf unterschiedliche Weise Werke der Bildenden Kunst zitieren.<sup>4</sup> Dadurch soll eine Taxonomie der unterschiedlichen Methoden und Motive des Bildzitats im Comic entstehen – von (Re-)Produktion über Aneignung und Umdeutung bis zu Subversion – und ein Beitrag zu aktuellen Diskussionen über Kunst, Geschlecht und Identität geleistet werden.

### 3 Musealisiert

Seit 1985 kritisieren die *Guerrilla Girls*, eine anonym agierende US-amerikanische Aktivistinnengruppe, (intersektionale) Diskriminierungsformen sowie Korruption vor allem eines vornehmlich *weißen* und *cis-männlich* dominierten Kunstbetriebs mittels „disruptive headlines, outrageous visuals and killer statistics“ (Guerrilla Girls o. J.). Ihre Poster – wie etwa *Only 4 Commercial Galleries in NY Show Black Women. Only 1 Shows More Than 1* (1986), *Do Women Have to be Naked to Get Into the Met. Museum?*<sup>5</sup> (1989), *Guerrilla Girls Code of Ethics for Art Museums* (1989) oder *3 Ways To Write A Museum Wall Label When The Artist Is A Sexual Predator* (2018) – haben es seither sogar selbst in die Museen geschafft und wurden auch in Comics aufgegriffen.<sup>6</sup>

Das Museum als legitimierende und kanonbildende Institution des Kunstbetriebs darf in einer gender- und kunsttheoretischen Betrachtung von Comics nicht fehlen. Einerseits gibt es „strong formal relationships“ zwischen Comics und Museen (Salter 2016, 350), die strukturell einen Vergleich nahelegen: Beide ver-

---

<sup>4</sup> Irmela Marei Krüger-Fürhoffs Analyse der extradiegetischen Bildzitate in Manuele Fiors Comicadaption von Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* macht das „vielfältige[ ] Verweissystem[ ]“ deutlich, das diese Comics bilden. Sie erläutert, wie Kunstdizitate auf kulturelle Kontexte verweisen und Comics „mit zusätzlicher Bedeutung“ aufladen (2022, 133).

<sup>5</sup> Hellsichtig im Comic vorweggenommen, wenn auch nicht aus feministischer Perspektive, hat den Topos der omnipräsenen (*weiblichen*) Nacktheit Richard Outcault in *In the Louvre – The Yellow Kid Takes in the Masterpieces of Art* (1897). Darin heißt es: „Dis gallery is full of nudes but dere aint no naked walls“.

<sup>6</sup> Die eigene Publikation *The Guerrilla Girls Bedside Companion to the History of Western Art* (1998) bedient sich abschnittsweise Comicelementen; Valentina Grandes und Eva Rossettis Comic *Frauen, die die Kunst revolutioniert haben* widmet das letzte von vier Kapiteln (neben Judy Chicago, Faith Ringgold und Ana Mendieta) den Guerrilla Girls und – wie es im Untertitel heißt – ihrem „Sturm auf die Museen“ (2021, 100).

wenden in der Regel visuelle und textliche Elemente in sequenzieller Reihenfolge und erstrecken sich über Raum und Zeit. Beide sind im Wesentlichen bruchstückhaft und lassen Raum zwischen den Exponaten bzw. Panels, wobei den Betrachtenden eine gleichermaßen aktive Rezeption abverlangt wird. Auf die Spitze getrieben werden diese Parallelen in David Prudhommes Comic *Cruising Through the Louvre* (2012), in dem der Protagonist durch die Galerien des Louvre geht und sagt: „It's like I'm walking inside a giant comic book. // There are panels on every wall. / In every format and style“ (4–6). Gemälderahmen, Fenster und quadratische Vitrinen verweisen auf Panelframes und Sequenzen und spielen darauf an, dass die Architektur des Louvre wie ein Comic gelesen werden muss: „[T]he astute museumgoer, like the alert comic art reader, is always thinking about why the ‚panels‘, that is, the individual works of art, are arranged the way they are in a given sequence“ (Picone 2013, 48).

Weiters scheinen Museumscomics im Besonderen (also Comics, die von Museen handeln bzw. in diesen verortet sind; Serles 2018b) verschiedene museologische Utopien geradezu einzulösen (te Heesen 2012, 18–19, 111–124): Die Idee eines *Ironischen Museums* von Stephen Bann (1978) und damit einer selbstkritischen Institution, die auf sich selbst verweist, auf ihre eigene Konstruktion und Artifizialität, auf die Kanonisierungen und Master-Narrative, die sie produziert (te Heesen 2012, 19), ist z. B. in Nicolas de Crécys Comic *Glacial Period* (2006) eingelöst, in dem Figuren aus einer fernen Zukunft den Louvre wiederentdecken, der tief unter Schnee- und Eisbergen begraben ist. Während sie versuchen, die Funktion und Bedeutung der Gemälde zu verstehen, indem sie diese in eine Reihenfolge bringen, reflektieren sie implizit über die Institution der (Kunst-)Geschichte und fragen, wie und welche Bilder welche Geschichten darstellen (Heyden 2013, 286). Nur allzu deutlich wird, dass eine Rekonstruktion einer Gesellschaft auf Basis der Louvre'schen Kunstsammlung eine patriarchale/misogyne sein muss: „I don't understand... more images. / And more lewd ones! / And as if lewdness was always feminine. / A lewdness in enslavement to men.“ – „This place was a house of pleasures. Pleasures for men, of course“ (de Crécy 2006, 38).

Aus einer herrschaftskritischen und queerfeministischen Perspektive ist die Institution des Museums vielfach als eurozentristischer, kolonialer und exklusiver Ort kritisiert worden, der antihegemoniale Narrative strukturell ausschließt. Die oft misslungene Integration von Comics in den musealen Raum (Beaty 2012, 185–209; Jehle 1990) hat auch mit einem fundamentalen Unterschied von Comics und Museen zu tun: Comics als traditionelle Verhandlungsräume marginalisierter Erzählungen und Identitäten, als Teil populärer Gegenkultur, unterhalten seit jeher ein zwiespältiges Verhältnis zum Museum. Dadurch sind sie aber vielleicht sogar besonders geeignet, elitäre, normative und koloniale Museumsdiskurse zu kritisieren und zu unterlaufen. Werden sie archiviert und ausgestellt, laufen sie Gefahr,

einige ihrer inhärenten Eigenschaften zu verlieren; stattdessen erweisen sie sich oft selbst als ihre eigenen besten Archive und Museen (Bicker 2011, 21).

*Cruising Through the Louvre* und *Glacial Period* sind zwei von insgesamt 31 Comics, Graphic Novels und Mangas, die der Louvre seit 2005 im Futuropolis Verlag in Auftrag gegeben hat. Vorrangiges Ziel ist es, neue Zielgruppen für das Museum zu erschließen. Dieser didaktische bzw. Marketingaspekt wird dort deutlich, wo auf die jeweilige Erzählung ein Infoteil über das Museum und seine berühmtesten Exponate folgt. Museumskritik ist selten Thema, mit einer großen Ausnahme: Eine der jüngsten Publikationen der Reihe, Zelbas *Le Grand Incident* (2023), nimmt sich (knapp 130 Jahre nach *The Yellow Kid*)<sup>7</sup> die omnipräsente *weibliche* Nacktheit in Kunstgeschichte und Museum vor und beantwortet die Frage der *Guerrilla Girls* (*Do Women Have to be Naked to Get Into the Met. Museum?*) in invertierter Form: Zwar sind die *weiblich* identifizierten Figuren auf den Gemälden immer noch nackt, doch müssen sich *männlich* identifizierte Besucher nun entblößen, um in den Louvre zu gelangen. Auch wenn den Gemälden damit nicht automatisch ein *oppositional gaze* (bell hooks 1992, 115–131), ein *staring back* (Elkins 1997) gelingt, so ist die Ausgangslage nun wenigstens ausbalancierter.

## 4 Kanonisiert

Als Medium des Antihegemonialen, des Fragmentierten und Hybriden, des Subversiven und Marginalisierten wären Comics auch besonders geeignet, elitäre, normative und koloniale Diskurse und Kanons zu kritisieren und zu unterlaufen. Was eine kunstgeschichtliche Kanon(-re-)produktion angeht, fallen Comics weit hinter ihre Möglichkeiten zurück. Comickünstler\*innen stehen dabei vor einem ähnlichen Dilemma wie etwa auch Autor\*innen, die mit Bildzitaten operieren (Fliedl 2013): Will das Bildzitat als solches produktiv lesbar werden, muss die Vorlage einen gewissen Bekanntheitsgrad und damit auch Grad der Kanonisierung erreicht haben:

Dem Zitieren von Kunstwerken sind im Massenmedium Comic grundsätzlich Grenzen gesetzt, sollten die Zitate doch leicht konsumierbar und für möglichst viele Leser und Leserinnen wiedererkennbar sein. Das freilich bedeutet, dass das zur Verfügung stehende Bildkorpus erheblich eingeschränkt wird und die schliesslich zitierten Werke meist dem legitimierten bildungsbürgerlichen Kanon entstammen. (Hangartner und Mazenauer 1990, 102)

---

<sup>7</sup> Siehe Fußnote 5.

Wie bereits ausgeführt, ist gerade der Kunstdkanon des globalen Nordens auf Produktionsseite *weiß*, westlich-zentriert und *männlich*. BIPOC und FLINTA\*-Personen sind – wenn überhaupt – Objekte dieser Kunst. Comics schreiben – auch in ausdrücklich (queer-)feministischen Projekten – also häufig kunstgeschichtlich „privilegierte Bildspender“ (Fliedl 2009) fort, was jedoch nicht immer eine erzählerische Notwendigkeit ist: Jens Harders als Vierteiler geplantes Mammutprojekt – derzeit bestehend aus *ALPHA... Directions* (2010), *BETA... Civilisations. Volume I* (2014) und *Volume II* (2022) – erzählt auf mittlerweile insgesamt über 1000 Seiten unsere Universums-, Erd-, Menschheits- und Diskursgeschichte und spannt damit einen größtmöglichen denkbaren zeitlichen, räumlichen und inhaltlichen Bogen. Durch das Kopieren, Zusammen- und Nebeneinanderstellen kanonisierter, aber auch weniger geläufiger Bilder aus Kunstgeschichte, Wissenschaft und Populärkultur unterstreicht die Serie die Diskursivität der Welthistoriografie, zeigt Schichten, Brüche und Überschneidungen. Dabei ist die Identifikation der Bildbezüge ohne die Quellenverzeichnisse am Ende jedes Bandes unnötig bis unmöglich. Die Seiten zu den Ursprüngen der Bildproduktion in der Kunst aus *BETA I* scheinen – gerade in ihrer bildtheoretischen und kunsthistorischen Selbstbezüglichkeit – besonders aufschlussreich (Harder 2014, 196–201): Harder führt zwar Beispiele der sogenannten *Low* und *High Art* an und stellt Höhlenmalereien und Street Art gegenüber, aber seine Beispiele konzentrieren sich auf einen Kanon, der als *weiß* und *männlich* bezeichnet werden muss. Es gibt in diesem Abschnitt nicht nur keine Beispiele von *weiblichen* Künstlerinnen; wenn *Frauen* abgebildet werden, sind sie einmal mehr nackt (z. B. Henri Gervex' *Rolla* (1878) in Harder 2014, 201), dienen als Objekte der Betrachtung/Projektion bzw. sind zusätzlich entindividualisiert oder überhaupt nur noch Geschlecht, wie im Fall von Gustave Courbets *Ursprung der Welt* (1866) oder René Magrittes *Die Vergewaltigung* (1934), zwei Gemälde, die *Frauen* als Geschlechtsmerkmal inszenieren (Harder 2014, 196). Auch das wohl bekannteste und meistzitierte Kunstwerk, Leonardo da Vincis *Mona Lisa* (1503), darf nicht fehlen – jedoch repräsentativ für die misogynen Rezeptionsgeschichte des Gemäldes (Serles 2013) in der Version *LHOOQ* (1919) von Marcel Duchamp (Harder 2014, 201). Die Quellenverzeichnisse machen es recht einfach, den Stand der Darstellung der Geschlechter zu analysieren. Identifizierbare *männliche* Künstler werden im Schnitt 30-mal häufiger im Vergleich zu *weiblichen* Künstlerinnen zitiert. In *BETA I* sind etwa 704 Bilder insgesamt 269 *Männern* und 22 Bilder insgesamt 19 *Frauen* zugeschrieben. Ein Viertel davon sind international anerkannte Künstlerinnen wie Frida Kahlo oder Niki de Saint Phalle; die Mehrheit besteht aus Illustratorinnen – insbesondere wissenschaftlichen Illustratorinnen. Selbst wenn alle nicht eindeutig identifizierbaren Quellen zu den *weiblichen* hinzugerechnet werden, sind *männliche* Künstler immer noch zehnmal häufiger vertreten. Ähnliche Ergebnisse liefert die Darstellung von *Frauenfiguren* in den Comics: In *ALPHA*

sind auf 192 Bildern *Männer* und auf 56 Bildern *Frauen* eindeutig zu identifizieren. Als solche visualisieren sie als Maria- oder Venus-Figuren (Harder 2010, 204–205) am häufigsten Mutterschaft, Fruchtbarkeit, Schönheit und Körperlichkeit.

Auch die lange Liste an Comickünstler\*innenbiografien als Teil des „Biografie-Boom[s] im Comic-Segment“ (Schröer 2022, 352) reproduziert die vorwiegend *männliche* Kunstgeschichtsschreibung. Erst in jüngster Zeit häufen sich Publikationen über Künstlerinnen – bis auf Philipp Deines’ Comic über die schwedische abstrakte Künstlerin Hilma af Klint (*Die 5 Leben der Hilma af Klint*, 2022) widmen sie sich einigen wenigen breit rezipierten *Frauen*: Bei Prestel erschien 2017 etwa *Frida. Ein Leben zwischen Kunst und Liebe* von Vanna Vinci und 2023 *Niki de Saint Phalle. Die Illustrierte Geschichte* von Monica Foggia und Valeria Quattrochi, im Laurence King Verlag 2020 *Kusama. Eine Graphic Novel* von Elisa Macellari. Deutlich wird, dass die biografische Bearbeitung einer Künstlerin häufig auch einer Produzentin bedarf. Das diagnostizieren Hangartner und Mazenauer bereits 1990 für die Darstellung von Künstler\*innen in Comics im Allgemeinen.

Kaum einer Malerin werden wir ansichtig, praktisch nur Maler machen den Berufsstand Künstler aus. Und weil auch die Comic-Produzenten (Zeichner, Texter) mehrheitlich Männer sind, so reproduzieren insbesondere die Vorstellungen von der Aktmalerei eine männliche Perspektive. Hier der Maler, dort die ‚Puppe‘, ‚Kleine‘ usw. – so klar und deutlich sind die Rollen verteilt. Die Frau hat sich damit abzufinden, als reines Malobjekt und -utensil betrachtet zu werden. (Hangartner und Mazenauer 1990, 107)

Die „Künstler[!]-Comic-Biografien“ von Willi Blöss (meist koloriert von Beatriz López-Capparós), der dafür 2012 den *Deutschen Biographiepreis* erhielt, zeichnen ein ähnliches Bild: Von den seit 2002 erschienenen 46 kleinformativen Heften handeln acht von Künstlerinnen (wobei Camille Claudel bereits im Titel *Camille Claudel trifft Auguste Rodin* vor allem durch ihre Beziehung zu einem Künstler interessant scheint). Im Vergleich zu den *männlichen* Gegenstücken werden die Künstlerinnen z. B. in *Niki de Saint Phalle. Nanas und Papas* (2003), *Paula Modersohn-Becker und von Worpswede / sei die Rede* (2010) oder *Artemisia Gentileschi. Die neue Frau* (2021) durchweg mit Vornamen angesprochen – von Niki, Paula und Artemisia ist die Rede, in den Künstlerbiografien hingegen von Beuys, Munch und Schiele – womit ein misogyner Gestus der Biografieschreibung übernommen wird (Rauchenbacher 2014, 127).

Kanonbildung betrifft letztlich nicht *nur* die Primär-, sondern selbstverständlich auch die Sekundärliteratur: Mit der Institutionalisierung der Comics Studies, die als *eine* Disziplin so nicht existieren, sondern immer wieder unterschiedliche Perspektiven unterschiedlicher Felder einnehmen, ist doch auch eine Kanonbildung festzustellen, was etwa wichtige Referenztexte und Analysegrundlagen angeht. So fragt Henry Jenkins kritisch: „Is Comics Studies to be modelled on Art

History or Literature, which have tended to embrace exemplar works, often masterpieces, whilst excluding much of what is produced?“ (2012, 5) Er fordert entsprechend eine „multidisciplinary“, wenn nicht sogar „radically undisciplined“ (6) Comicforschung. Auch Bart Beaty und Benjamin Woo beschreiben ein verzerrtes Bild in Bezug auf die Prozesse der Kanonbildung: „we contend that looking at comics through the lens of literature will inevitably produce a distorted picture“ (2016, 15).

## 5 Verkörpert

Dennoch: Auch Kunstdizitate von cis-männlichen Kontexten und Traditionen haben als *Verkörperungen* und *Bildermächtigungen* subversives und (queer)-feministisches Potenzial. Beispiele hierfür sind etwa der autobiografische Comic *Persepolis* (2000–2001) von Marjane Satrapi, der durch sein Spiel mit Zitaten und Anlehnungen an westliche und östliche Kunsttraditionen gerade im iranischen Kontext subversive Elemente aufweist, wie Jonas Engelmann unter Berufung auf Hillary Chute erläutert (2013, 219). Oder auch die nicht-binäre, vogelähnliche Künstler\*innenfigur in *The Artist* von Anna Haifisch (2016–2017), die immer wieder mit patriarchalen und neoliberalen Marktlogiken kämpft bzw. an ihnen verzweifelt und in lakonisch-ironischem Tonfall das *männliche* Künstlergenie persifliert.

Lisa Frühbeis und Katja Klengel reklamieren in ihren (pop-)feministischen Comics einen *männlichen* visuellen Kanon aus einer *weiblichen* Perspektive für sich, indem ihre Avatare jene Kunst buchstäblich *verkörpern*. So stellt sich Frühbeis auf dem Cover von *Busengewunder* (2020), der Printausgabe ihrer gesammelten



**Abb. 1:** Statt Rodins *Denker* inszeniert Frühbeis eine Busen-Wundererin.  
Frühbeis, *Busengewunder*, [Cover, Ausschnitt].



**Abb. 2:** Bei Klengel wird Botticellis *Venus* aktiviert und emanzipiert. Klengel, „Girlsplaining“, [Header, Ausschnitt].

Comickolumnen aus dem *Tagesspiegel*, als Auguste Rodins *Denker* (1880–1882) dar. Wie dieser ist sie nackt und hält den Kopf – mit kontemplativem Blick – in die rechte Hand gestützt. Allerdings sitzt sie, anstatt auf einem felsenartigen Gebilde, auf einem überdimensionierten Nippel, und ihre linke Hand ruht nicht auf dem linken Knie: Sie zeichnet und führt dabei auch ironisch das Klischee von der *multi-taskenden Frau* vor – während der *Mann* bloß denkt, wundert sich *und* zeichnet die *Frau* gleichzeitig. Die Auswahl des Bildzitats ist im Vergleich der Titel, wie bereits angedeutet, umso treffender: Über eine wörtliche Anspielung auf das metaphorische *Busenwunder* sammelt Frühbeis in ihren Kolumnen alltägliche Episoden eines gesellschaftlichen Lebens, über dessen geschlechtsrollenspezifische und cis-binäre Zuschreibungen man sich oft nur *wundern* kann. Mehr noch als im Denken ist im Wundern eine Haltung, vielleicht auch eine implizite Kritik, angedeutet.

Im Header von Klengels Webcomic, der 2017 bis 2018 bei Broadly erschien und die Grundlage für die 2018 erschienene Printausgabe *Girlsplaining* bildet, wird – ähnlich wie bei Frühbeis – die Venus in Botticellis *Geburt der Venus* (ca. 1484–1486) gegen Klengels Avatar ausgetauscht: Ihre Haare und Hände bedecken nicht ihre primären Geschlechtsmerkmale, sondern geben den Blick auf ihren Körper (und ihre vorhandene Schambehaarung) frei. Ihre linke Hand, in der sie einen Bleistift hält, präsentiert sie erhoben, selbstbewusst oder sogar triumphierend; wie auch Frühbeis rückt sie damit ihre (künstlerische) Arbeit ins Zentrum – in beiden Fällen verstärkt durch fliegende Papierseiten, die noch der Bezeichnung harren. Dadurch emanzipiert sie sich vom bloßen Objekt, dem Blickgegenstand bzw. der Projektionsfläche, zum betrachtenden und gestaltenden Subjekt (Rauchenbacher und Serles 2021, 71).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Anders funktioniert das Cover von Liv Strömquists *Der Ursprung der Welt* (2017). Zwar inszeniert sich Strömquist selbst als VALIE EXPORT bzw. genauer als VALIE EXPORT in einer ikonisch gewordenen inszenierten Fotografie im Nachgang zu ihrer Performance *Aktionshose: Genitalpanik* (1968). Während VALIE EXPORT mit der Performance den Blick zurückgewinnen wollte, die Vulva emanzipiert entblößt, das Maschinengewehr schussbereit in der Hand, blickt Strömquist auf dem Cover auf den Boden, ist ihre Vulva bedeckt und das Gewehr unbenutzt zur Seite gelegt (Rauchenbacher und Serles 2021, 69–70).

## 6 Ermächtigt

Die österreichische (Comic-)Künstlerin Linda Bilda hat in ihrem gemeinsam mit Kristina Haier und Nora Hermann verfassten *Manifest für emanzipatorische Bildproduktion* (2007, 142–144) Forderungen aufgestellt, die weit über Kunzitate hinausgehen, die in den Abschnitten 5 und 6 des vorliegenden Beitrags besprochenen Beispiele aber in ihrer subversiven Praxis erläutern können: Darin wird etwa zu einer „Bildproduktion mit pluralistischen Darstellungsoptionen“ (143) oder einer Herstellung von Bildern, „die ethische und kategoriale Forderungen stellen, aber nicht auf einer moralischen Überlegenheit aufbauen“ (143), aufgefordert. Ob nun Werke der Bildenden Kunst als Bilder im Bild in den Comic montiert werden (Abb. 3), Figuren des Comics Figuren der Vorlage zitieren bzw. ersetzen (Abb. 1 und Abb. 2) oder Bildelemente der Vorlage (bzw. ganze Bildzitate) in die intradiegetische Ebene des Comics auf Panelebene eingebaut werden (Abb. 4) – ihr kritischer oder subversiver Einsatz wird an ihrer Kenntnis von und an ihrem Umgang mit den diskursiven Kontexten und ikonologischen Bedeutungen der Vorlage messbar. Bildende Kunst hat dann nicht nur eine bloße Dekorationsfunktion.



**Abb. 3:** Courbets *Ursprung der Welt* als hintergrundige Bildmetapher. Klengel, *Girlsplaining*, 45.



**Abb. 4:** Comicfiguren im Spiegel des Bildzitats. Müller, *Scheiblettenkind*, 23 [Ausschnitt].

Zwar hängt Gustave Courbets Gemälde *Der Ursprung der Welt* (1866) vermeintlich dekorativ im Hintergrund eines Esszimmersettings des *Girlsplaining*-Kapitels „Das Baby-Kettensägenmassaker“ (Klengel 2018, 44–65), doch fungiert auch dieses – wie der Kuchen auf Textebene – als metaphorischer Kommentar zur Handlung (im Comic wird dieser das „Kuchenprinzip“ genannt; 45). Auf inhaltlicher Ebene verhandelt das Kapitel den Reproduktionszwang, den vor allem Frauen eines gewissen Alters vermittelt bekommen, anhand einer metaphorisch zu lesenden Situation, in der die Protagonistin vor einer Kuchentheke stehend überlegt, einen Kuchen zu

bestellen, und reflektiert, inwiefern sie sich von der Gesellschaft dazu gedrängt fühlt. Im letzten Splash-Panel (Abb. 4) wird die Entscheidung der Protagonistin, mit Fortpflanzung noch zu warten, vor dem Hintergrund dieses Gemäldes dargestellt.<sup>9</sup> Vor dem *Ursprung der Welt* sitzend offenbart sie ihrem Freund, dass die Überlegung, Kuchen zu bestellen, eine Metapher für das Schwangerwerden war. Mit der Absicht, das Kunstwerk für ihre eigene (visuelle) Argumentation zu beanspruchen, zeichnet Klengel Bilder mit großer künstlerischer Freiheit, übernimmt sie in ihre eigene Ästhetik und greift in diesem Fall gezielt in das Original ein: Mit in ihrer Version vergrößerten Brüsten und einem vergrößerten Bauch spielt sie auf das Bild einer schwangeren *Frau* an (Rauchenbacher und Serles 2021, 70). Der Titel des Bildes wird hier doppelt signifikant und meint das *ursprüngliche weibliche* Schicksal (i. e. Reproduktion) sowie den Vorgang der Geburt als eben jenen *Ursprung der Welt*.

Wie bereits festgestellt, fungieren Kunstsätze in Comics auch zur intra- wie extradiegetischen Distinktion der Figuren/Produzent\*innen des Comics (Hangartner und Mazenauer 1990, 117): „Was Kopf, Herz und Hand jener Comic-Protagonisten bewegt, die sich [mit Kunst] herumplagen, ist letztlich nichts anderes als der Regelkreis von Ausschluss und Teilhabe“ (Heller 1990, 8). Als symbolische Güter werden sie zu Ansatzpunkten der Analyse von Klasse bzw. Klassismus im Comic, die bislang im deutschsprachigen Raum selten erfolgt,<sup>10</sup> u. a. auch, weil die Darstell- und Lesbarkeit von Klasse gewissen Schwierigkeiten unterliegt. Der autofiktionale Comic *Scheiblettenkind* von Eva Müller personifiziert die Klassenzugehörigkeit durch eine Schlange, die der Protagonistin wiederholt Selbstzweifel und Bösartigkeiten einflüstert: „Du weißt nicht, was Entrecôte ist? Lächerlich. Kauf dir mal ein Buch. Loser!“, „Du bist einfach nur ein riesiger Trampel!“, „Oje, wie du aussiehst. Die Klamotten!“, „Du siehst aus wie ein Bauer“ (2023, 12, 113, 123, 237). Dadurch gelingt es Müller, Klassismus auf eine symbolische Ebene zu heben und visuell zu fassen. Die Protagonistin, die diverse Jobs und Ausbildungen durchläuft und sich schließlich für ein Kunststudium und eine Karriere als Comickünstlerin entscheidet, offen-

---

<sup>9</sup> Eine weitere Kunstreferenz in diesem Kapitel ist Edvard Munchs Motiv *Der Schrei* (1893–1910): Konfrontiert mit unterschiedlichen Geburtserzählungen, mutiert die Protagonistin zu der bekannten schreienden Figur (zu einer spannenden genderspezifischen Lesart, vgl. Rauchenbacher und Serles 2021, 71).

<sup>10</sup> Das entsprechende Kapitel im vorliegenden Band, allen voran Susanne Hochreiters Beitrag, versucht dies zu ändern; auch haben das Symposium „Race, Class, Gender & Beyond. Intersektionale Ansätze der Comicforschung“ (20.10.–22.10.2021) und die Begleitpublikation dazu – *Comics und Intersektionalität* (hg. v. Anna Beckmann, Kalina Kupczyńska, Marie Schröer und Véronique Sina) – sowie die 17. Jahrestagung der Gesellschaft für Comicforschung zum Thema „Arbeits- und Klassenverhältnisse im Comic“ (16.11.–18.11.2022) hier wichtige Impulse gesetzt.

bart einen zentralen Aspekt von Klassismus: die stereotype und herabsetzende Wahrnehmung von Menschen aus sogenannten *niedrigeren* sozialen Schichten. Die Anfeindungen der Schlange verdeutlichen die internalisierte Klassenfeindlichkeit, mit der sich Menschen aus sozial benachteiligten Verhältnissen konfrontiert sehen. Das bildungsbürgerliche Kryptozitat in Form einer Barkeeperin, die an die Bardame in Édouard Manets Gemälde *Bar in den Folies-Bergère* (1882) angelehnt ist (Abb. 4), bildet – jenseits von stereotypen und potenziell problematischen visuellen Zuschreibungsmöglichkeiten durch Kleidung und andere äußerliche Identitätsmarker – eine weitere, innovative Möglichkeit der Darstellung von Klasse. Auf eine ganz bestimmte, enge kulturelle Referenz anspielend (das Gemälde von Manet und seine Interpretationsgeschichte), ertappen sich Leser\*innen potenziell dabei, diesen privilegierten Code zu verstehen. Das Kunztiztat, dessen Identifikation nicht zum Verständnis der Handlung benötigt wird und das auch nicht weiter kommentiert oder markiert wird, kann also als implizite Aufforderung verstanden werden, die eigene Position in der Gesellschaft zu reflektieren und die Mechanismen von Klasse und Klassismus zu erkennen.

## 7 Performativ

Nicht nur, dass die heterogenen Zeichen, Worte und Bilder keine abschließende Einheit bilden und der Comic als Medium daher im Wesentlichen offen bleibt, auch dieser Einblick in Funktionen von Kunztiztaten in Comics ist notwendigerweise fragmentarisch und unabgeschlossen. Dass antihegemoniale Erzählweisen und subversive Lesarten durch Kunztiztate unterstützt werden können, die auf die Konstruiertheit und Kanonizität von Diskurs, Geschichtsschreibung und Narration verweisen, konnte hoffentlich im Ansatz dargelegt werden. Hillary Chute formulierte in Bezug auf die Rahmenfunktion von Comics: „[W]hile all media do the work of framing, comics manifests material frames – and the absences between them. It thereby literalizes on the page the work of framing and making, and also what framing excludes“ (2016, 17). Mit der Bezugnahme auf Bildende Kunst werden diese Rahmungen potenziert und mit ihnen auch das, was ausgeschlossen wird.

Damit möchte ich mit einem Ausblick auf jene Ausstellungsreihe schließen, die Marina Rauchenbacher in der Übung zu diesem Kapitel bespricht: Das gleichzeitig Gerahmte und von der Rahmung Ausgeschlossene fasst Anspruch und Inhalt der Ausstellungsreihe *Außenseiten* (Jänner bis Juni 2022, Sammlung Prinzhorn und Haus am Wehrsteg) zusammen. Die sechs geladenen Comickünstler\*innen befassten sich mit unterschiedlichen Exponaten der *Außenseiter\*innen-Kunst* („Kunst von Menschen mit psychischen Ausnahmeverfahrungen“, Sammlung

Prinzhorn o.J.) und fertigten großformatige Banner ( $6,5 \times 4,5$  Meter) an, die im öffentlichen Raum am Turm des Künstlerhauses ausgestellt wurden (Website von *Außenseiten*). Zur Anschlussfähigkeit von Comics als Außenseiter\*innenmedium an Außenseiter\*innenkunst wäre viel zu sagen, tatsächlich operieren einige Künstler\*innen der Sammlung Prinzhorn mit Comicelementen (häufig ist jedenfalls der Einsatz von Text *und* Bild); ein weiterer Bezug zu Kunstcomics im Speziellen ergibt sich durch eine Aussage des Leiters der Sammlung Prinzhorn, Thomas Röske: „Frauen kommen in die Anstalt, wenn sie sich nicht in die Rolle des Objekts fügen“ (Podcast zu *Außenseiten* 29.5.2022, TC 7:43–7:49). Diametral entgegengesetzt scheint die Situation für *Frauendarstellungen* in der Bildenden Kunst und *Frauenfiguren* im (biografischen) Kunstcomic zu sein.

Das Kunstzitat von Jean-Étienne Liotards *Schokoladenmädchen* (1743–1745), auf das Anke Feuchtenberger in ihrer Arbeit *Das Lachen der Medusa* (2022) einen Medusenkopf montiert (Rauchenbacher 2023), ist ausgerechnet ein Bild, das in unterschiedlichen Medien und u.a. auch für Werbezwecke ungemein häufig vervielfältigt wurde und damit auch indirekt auf die Instrumentalisierung und Kommodifizierung (bzw. Objektifizierung) des *weiblichen Körpers* verweist. Ebenso wie die Figur der Medusa wurde das *Schokoladenmädchen* zur Projektionsfläche. Der Medusenmythos selbst wiederum handelt laut Horst Bredekamp, der die Medusa qua Versteinerungskraft „als Bildhauerin“ diskutiert (2010, 233–237), „vom bedrohlichen Fundus des Bildakts“ (234), dessen Kraft noch als Bild gefürchtet wurde. So verhüllte Jacques Lacan laut Bredekamp etwa den *Ursprung der Welt* und Peter Paul Rubens seine Version der Medusa (236).

Diese performative Kraft der Bilder durchdringt auch eine weitere Arbeit aus der Ausstellungsreihe und das letzte Beispiel dieses Artikels: Anna Haifisch bezieht sich in ihrem Banner *Bitte um ein Stück Kuchen!* (2022) auf eine Zeichnung von Helene Maisch (1919), die ebenjenen Schriftzug trägt und damit sozusagen ein Tauschgeschäft (Kunst gegen Naturalien) vorschlägt (Podcast zu *Außenseiten* 2.2.2022, TC 9:10–10:10). Damit sei zuletzt noch der vielleicht kuriose Fall eines Bildzitats als Textzitat (auch Haifisch zitiert die Bitte aufgeteilt auf zwei Panels wörtlich) angesprochen, der einmal mehr auf die Hybridität von Text und Bild in Comics verweist und letztlich auch spielerisch die Klammer zum Beginn dieses Beitrags schließt, in dem eine gemalte Torte verspeist wurde, die zum Schluss wiederum gegen ein Bild getauscht werden soll.

# Bibliografie

- „Außenseiten“. *Haus am Wehrsteg*, 1.–6.2022. <https://hausamwehrsteg.info/Aussenseiten> (abgerufen am 29.6.2023).
- Außenseiten. Der Podcast zur Ausstellung am Haus am Wehrsteg*. Folge 2 mit Anna Haifisch, 2.2.2022. <https://podcasters.spotify.com/pod/show/aussenseiten/episodes/Auenseiten--Folge-2-mit-Anna-Haifisch-e1dom3d> (abgerufen am 29.6.2023).
- Außenseiten. Der Podcast zur Ausstellung am Haus am Wehrsteg*. Folge 6 mit Anke Feuchtenberger, 29.5.2022. <https://podcasters.spotify.com/pod/show/aussenseiten/episodes/Auenseiten--Folge-6-mit-Anke-Feuchtenberger-e1j7rbj> (abgerufen am 29.6.2023).
- Beatty, Bart. *Comics versus Art*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.
- Beatty, Bart und Benjamin Woo. *The Greatest Comic Book of All Time. Symbolic Capital and the Field of American Comic Books*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Beckmann, Anna, Kalina Kupczyńska, Marie Schröer und Véronique Sina (Hg.). *Comics und Intersektionalität*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2024.
- Bicker, Mathis. „Museumslektionen. Comic und Archiv, ein Versuch“. *Prinzip Synthese: Der Comic*. Hg. v. Mathis Bicker, Ute Friedrich und Joachim Trinkwitz. Bonn: Weidle, 2011. 17–24.
- Bilda, Linda, Kristina Haier und Nora Hermann. „Manifest für emanzipatorische Bildproduktion“. Linda Bilda. *Keep it Real. Eine Koolektion von Comics und politischen Texten*. Salzburg: Salzburger Kunstverein, 2009 [2007]. 142–144.
- Blöss, Willi. *Willi Blöss Verlag. Künstler-Comic-Biografien*, o.J. <https://kuenstler-biografien.de> (abgerufen am 29.6.2023).
- Bredenkamp, Horst. *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Chute, Hillary. *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge (MA), London: The Belknap Press of Harvard UP, 2016.
- de Crécy, Nicolas. *Glacial Period*. New York: NBM, 2006.
- Duffy, Damian. „Remasters of American Comics: Sequential Art as New Media in the Transformative Museum Context“. *SCAN. Journal of Media Arts Culture* 6.1 (2009): o. S.
- Elkins, James. *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1997.
- Engelmann, Jonas. *Gerahmter Diskurs. Gesellschaftsbilder im Independent-Comic*. Mainz: Ventil, 2013.
- Etter, Lukas und Gabriele Rippl. „Don't Laugh – This Ain't the Funny Pages“: Comics und bildende Kunst (Alain Séchas, Raymond Pettibon)“. *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*. Hg. v. Guido Isekenmeier. Bielefeld: transcript, 2013. 261–278.
- Fecchi, Massimo. „Fix und Foxi: Lauter Lärm lässt Lupo lachen...“ *Fix und Foxi* 24.1 (1976): 3–14.
- Fecchi, Massimo. „Lupo“. *Fix und Foxi* 26.43 (1978): 40.
- Fiedl, Konstanze. „Das Bildzitat. Intermedialität und Tradition“ [Projektbeschreibung], 2009–2014; <https://www.germ.univie.ac.at/projekt/bildzitat-intermedialitaet-tradition> (abgerufen am 29.6.2023).
- Fiedl, Konstanze. *Datenbank literarischer Bildzitate*. 2013. <https://bildzitat.univie.ac.at> (abgerufen am 29.6.2023).
- Frahm, Ole. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- Frühbeis, Lisa. *Busengewunder. Meine feministischen Kolumnen*. Hamburg: Carlsen, 2020.
- Grande, Valentina und Eva Rossetti. *Frauen, die die Kunst revolutioniert haben. Feministische Kunst – eine Graphic Novel*. Übers. v. Britta Köhler. Berlin: Laurence King, 2021.
- Grünwald, Dietrich. *Abstrakt? Abstrakt! Abstraktion und Bildgeschichte*. Berlin: Ch. A. Bachmann, 2021.

- Guerrilla Girls. „Guerrilla Girls: Reinventing the ‚F‘ Word: Feminism“. <https://www.guerrillagirls.com/our-story> (abgerufen am 29.6.2023).
- Hangartner, Urs und Beat Mazenauer. „Kunstbilderwelten. Oder was das eine mit dem anderen zu schaffen hat“. „*Mit Pikasso macht man Kasso*“. *Kunst und Kunstwelt im Comic*. Hg. v. Cuno Affolter, Urs Hangartner und Martin Heller. Zürich: Edition Moderne, 1990. 92–131.
- Harder, Jens. *BETA... Civilisations. Volume I*. Hamburg: Carlsen, 2014.
- Heller, Martin. „Ich versichere Ihnen, das ist eine Metzgerei. Hier war nie eine Kunstmuseum. Ein Vorwort“. „*Mit Pikasso macht man Kasso*“. *Kunst und Kunstwelt im Comic*. Hg. v. Cuno Affolter, Urs Hangartner und Martin Heller. Zürich: Edition Moderne, 1990. 6–19.
- Heyden, Linda-Rabea: „Interpiktorialität im Comic. Versuch einer Systematik zu bildlichen Bezugnahmen in Comics“. *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*. Hg. v. Guido Isekenmeier. Bielefeld: transcript, 2013. 281–298.
- Hierl, Werner und Dorul van der Heide. „Fix und Foxi“. *Fix und Foxi* 3.43 (1955): 20–24.
- hooks, bell. *Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.
- Jehle, Werner. „Schon bei Tag unheimlich genug... Aber nachts! Brrr!“ „*Mit Pikasso macht man Kasso*“. *Kunst und Kunstwelt im Comic*. Hg. v. Cuno Affolter, Urs Hangartner und Martin Heller. Zürich: Edition Moderne, 1990. 66–75.
- Jenkins, Henry. „Introduction: Should We Discipline the Reading of Comics?“ *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*. Hg. v. Matthew J. Smith und Randy Duncan. New York, London: Routledge, 2012. 1–14.
- Klengel, Katja. „Girlsplaining“. *Broadly/Vice*, 4.8.2017–6.2.2018. <https://www.vice.com/de/topic/girlsplaining> (abgerufen am 29.6.2023).
- Klengel, Katja. *Girlsplaining*. Berlin: Reprodukt, 2018.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. „Bilder-Geschichten weiblicher Modernität: Arthur Schnitzlers Monolog-novelle *Fräulein Else* (1924), gelesen mit Manuele Fiors Comic-Adaption (2009)“. *Journal of Austrian Studies* 55.2 (2022): Special Issue: *Comics in, aus und über Österreich*. Hg. v. Susanne Hochreiter, Marina Rauchenbacher und Katharina Serles: 129–153.
- Kuhn, Albert. „Kunst ist keine Kunst“. „*Mit Pikasso macht man Kasso*“. *Kunst und Kunstwelt im Comic*. Hg. v. Cuno Affolter, Urs Hangartner und Martin Heller. Zürich: Edition Moderne, 1990. 60–65.
- Martí, Josep. „Fix und Foxi: Male nie ein Bild zum Scherz...“ *Fix und Foxi* 25.3 (1977): 5–14.
- Mitchell, W. J. T. *Bildtheorie*. Hg. v. Gustav Frank. Übers. v. Heinz Jatho u. a. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Müller, Eva. *Scheibenkind*. Berlin: Suhrkamp, 2022.
- Outcault, Richard F. „In the Louvre – The Yellow Kid Takes in the Masterpieces of Art“. *New York Journal*, 28.2.1897. <https://hdl.handle.net/1811/5d4593b6-e4cd-4d2b-9cd7-1755afba0f7d> (abgerufen am 29.6.2023).
- Picone, Michael D. „Comic Art in Museums and Museums in Comic Art“. *European Comic Art* 6.2 (2013): 40–68.
- Press, Alexander. *Die Bilder des Comics. Funktionsweisen aus kunst- und bildwissenschaftlicher Perspektive*. Bielefeld: transcript, 2018.
- Prudhomme, David. *Cruising Through the Louvre*. Musée du Louvre éditions. New York: NBM, 2012.
- Rauchenbacher, Marina. \**Karoline von Günderrode*\*. Eine Rezeptionsstudie. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.
- Rauchenbacher, Marina. „Programmatisch Alice. Irrgärten und Grenzüberschreitungen des Erzählens“. *Königin Vontjanze. Kleiner Atlas zum Werk Anke Feuchtenbergers*. Hg. v. Andreas Stuhlmann und Ole Frahm. Hamburg: Textem, 2023. 143–152.

- Rauchenbacher, Marina und Katharina Serles. „A Brief History of Girlsplaining? Reading Klengel, Patu, and Schrapp with Strömquist. Or: Reflecting Visualities of Gender and Feminism in German-language Comics.“ *Comic Art and Feminism in the Baltic Sea Region. Transnational Perspectives*. Hg. v. Kristy Beers Fägersten, Anna Nordenstam, Leena Romu und Margareta Wallin Wictorin. London, New York: Routledge, 2021. 61–82.
- Robertson, Emma. *Chocolate, Women and Empire: A Social and Cultural History*. Manchester: Manchester UP, 2009.
- Roethlisberger, Marcel. „La chocolatière de Jean-Étienne Liotard“. *Genava* 50 (2002): 317–338.
- Salter, Anastasia: „Comics and Art“. *The Routledge Companion to Comics*. Hg. v. Frank Bramlett, Roy Cook, and Aaron Meskin. New York: Routledge, 2016. 348–357.
- Sammlung Prinzhorn. „Leitbild“. *Sammlung Prinzhorn*, o.J. <https://www.sammlung-prinzhorn.de/leitbild> (abgerufen am 29.6.2023).
- Schröer, Marie. „Illustrierte Persönlichkeiten. Biografie im Comic“. *Zeitschrift für Germanistik* XXXII.2 (2022): 352–372.
- Serles, Katharina. „„Mona Lisa (Du Luder)“: Bild(de)konstruktionen der Rezeption“. *Gemälde der Ereignisse. Zur literarischen Diskursivierung von Bildern*. Hg. v. Konstanze Fliedl, Bernhard Oberreither und Katharina Serles. Berlin: Erich Schmidt, 2013. 194–229.
- Serles, Katharina. „BILDER SEHEN ERZÄHLEN. Bildbetrachtung im Comic“. *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 4.5 (2018a): 134–146.
- Serles, Katharina. „Musings on Museum Comics“ [presentation]. *CCSC Academic Annual Conference*, Toronto, 11.5.2018b.
- Serles, Katharina. „The Book of Robert. Crumb und die ‚illustrierte‘ Schöpfung“. *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 6.5 (2020), 44–65.
- Serles, Katharina. „Raum-Zeitlichkeit und Adoleszenz in Lukas Jüligers *Vakuum*“. *Zeichen, Bilder, Perspektiven. Grafisches Erzählen in der Kinder- und Jugendliteratur*. Hg. v. Susanne Hochreiter, Sonja Loidl, Marina Rauchenbacher und Katharina Serles. Wien: Praesens Verlag 2024. 141–164.
- Strömquist, Liv. *Kunskapsfrukt*. Stockholm: Galago, 2014.
- Strömquist, Liv. *Der Ursprung der Welt*. Übers. v. Katharina Erben. Berlin: avant-verlag, 2017.
- Strömquist, Liv. *Fruit of Knowledge. The Vulva vs. the Patriarchy*. Übers. v. Melissa Bowers. Seattle: Fantagraphics, 2018.
- Te Heesen, Anke. *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2012.
- Zelba. *Le Grand Incident*. Paris: Futuropolis/Musée du Louvre Éditions, 2023.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Lisa Frühbeis. *Busengewunder. Meine feministischen Kolumnen*. Hamburg: Carlsen, 2020, [Cover, Ausschnitt].
- Abb. 2:** Katja Klengel. „Girlsplaining“. *Broadly/Vice*, 4.8.2017–6.2.2018, [Header, Ausschnitt]. <https://www.vice.com/de/topic/girlsplaining> (abgerufen am 29.6.2023).
- Abb. 3:** Katja Klengel. *Girlsplaining*. Berlin: Reproukt, 2018, 45.
- Abb. 4:** Eva Müller. *Scheiblettenkind*. Berlin: Suhrkamp, 2022, 23 [Ausschnitt].