

Comics Studies x Gender Studies

Comicstudien

Herausgegeben von
Juliane Blank, Irmela Marei Krüger-Fürhoff
und Véronique Sina

Advisory Board

Ole Frahm · Sylvia Kesper-Biermann · Stephan Köhn ·
Markus Kuhn · Marina Rauchenbacher · Marie Schröer ·
Daniel Stein · Jan-Noël Thon · Janina Wildfeuer

Band 5

Comics Studies x Gender Studies

Schnittmengen von Forschung, Lehre und Praxis –
Intersections of Research, Teaching, and Practice

Herausgegeben von
Marina Rauchenbacher, Katharina Serles
und Naomi Lobnig

Unter Mitarbeit von Susanne Hochreiter

DE GRUYTER

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): 10.55776/PUB1145



Forschungsergebnisse von: Austrian Science Fund (FWF): 10.55776/P31925

ISBN 978-3-11-077568-6

e-ISBN (PDF) 978-3-11-077575-4

ISSN 2941-9549

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110775754>



Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, Fördervertrag Buchpublikationen PUB 1145 6/12 einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben. Die Nutzung für kommerzielle Zwecke ist nicht erlaubt.

Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden. Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

Die Beiträge „Heldinnenreise“ von Barbara Yelin und „Cupcakes Are the Enemy of Feminism“: Making Zines with Rachael House“ von Marina Rauchenbacher sind von der CC-BY-NC-Lizenz ausgenommen.

Library of Congress Control Number: 2024951593

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2025 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2025 Marina Rauchenbacher, Katharina Serles und Naomi Lobnig, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyterbrill.com.

Einbandabbildung: Marlies Lengauer

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyterbrill.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:
productsafety@degruyterbrill.com

Inhaltsverzeichnis | Table of Contents

Vorspann | Prefix

Wieso dieses Buch? Why This Book?

Katharina Serles

Thinking and Inking — 2

Marina Rauchenbacher, Katharina Serles und Naomi Lobnig

Comics Studies x Gender Studies: Schnittmengen von Forschung, Lehre und Praxis | Intersections of Research, Teaching, and Practice — 5

Anke Feuchtenberger

Karl-Marx-Allee — 17

Wieso Comics im Unterricht? Why Comics in the Classroom?

Barbara M. Eggert

Comics-Specific Graphic Sketchnoting as a Condensed Textual and Pictorial Representation of Lectures and Texts — 21

Elizabeth “Biz” Nijdam

Comics and Critical Thinking: Intersections with Intersectionality in Comics Pedagogy — 23

Imke Schmidt und Ka Schmitz

Ich sehe was, was du nicht siehst oder: Wer sieht hier wen? LIGHTfaden für BILDERmacher_innen — 37

Comic-spezifische Grundlagen | Comics-Specific Fundamentals

Wieso Erzählen? Why Narration?

Katharina Serles

Observe, Write, Draw, Repeat — 49

Kalina Kupczyńska

„In flux“: Gender-Narratologie und feministischer Posthumanismus in der Comicanalyse — 51

Barbara Yelin

Heldinnenreise — 65

Wieso Intermedialität? Why Intermediality?

Marina Rauchenbacher and Katharina Serles

Scrapbook This! — 74

Elisabeth Kriebler

Comics, Intermediality, Remediation, and Gender: Subversive Strategies in *The Diary of a Teenage Girl* — 77

Vanessa Lyn Baumgärtel

2020: Phänomen — 88

Wieso Superheld*innen? Why Superheroes?

Katharina Serles

Cars and Batman — 98

Ranthild Salzer

Crafting Marvelous Men: Captain America, Enacting Masculinity, and the Marvel Method — 101

Renée B. Adams

Women on Boards: The Superheroes of Tomorrow? — 113

Wieso Kunst? Why Art?

Marina Rauchenbacher

Bilder lesen: Anke Feuchtenbergers *Das Lachen der Medusa* — 120

Katharina Serles

Körper, Kunst und Kanon: (Queer-)feministische Bildermächtigungen in Comics — 123

Magdalena Härting

Schön sein — 140

Wieso Witz? Why Humor?

Katharina Serles

Make Yourself a Cliché — 152

Kristy Beers Fägersten

Why Humor? — 155

Fiona Sironic

Babyelefanten-Manifest — 167

Wieso Autographics? Why Autographics?

Naomi Lobnig and Marlies Lengauer

The Autobiographical Self: Gender and Collage — 176

Lynn L. Wolff

Autobiographical Graphic Narratives: Writing the Self and Drawing History in Nora Krug — 179

Marlies Lengauer

Queer(ing) Autographics — 197

Wieso feministischer Aktivismus? Why Feminist Activism?

Marina Rauchenbacher

“Cupcakes Are the Enemy of Feminism”: Making Zines with Rachael House — 204

Anna Nordenstam and Margareta Wallin Wictorin

Feminist Activist Comics — 207

Mara Zuckerhut

Dildos, Dykes und Doing It: Die Hand als ultimativer lesbischer Dildo in Alison Bechdel's *Handling It* — 219

Intersektionalitäten | Intersectionalities

Wieso Race? Why Race?

Verein Blickwinkel – Mut zur Perspektive

Break the Stereotype — 230

Véronique Sina

„Who did your hair?“ Zur Verhandlung rassifizierter Körper- und Schönheitsdiskurse in Ebony Flowers’ *Hot Comb* — 233

Jiaqi Hou

Wie heißt du eigentlich? — 251

Wieso Queer? Why Queer?

Illi Anna Heger

maschinen-lesbar — 256

Naomi Lobnig

Queere Beziehungsweisen in *Küsse für Jet und abfackeln* — 259

Nele Jongeling

Boxes — 275

Nele Jongeling

Detransition — 278

Wieso Alter? Why Age?

Katharina Serles

Spiraling Thoughts? — 284

Irmela Marei Krüger-Fürhoff

Alter, Demenz, Körperlichkeit: Gender und Sorgearbeit im Comic — 287

Naomi Lobnig

Alternative Betrachtungsweisen des alternden Körpers in Lika Nüsslis *Vergiss dich nicht* — 301

Wieso Klasse? Why Class?

Marina Rauchenbacher

The Case for Drawing Monsters! — 312

Susanne Hochreiter

Fantastillionen und arme Schlucker: Ein Essay über Gender, Begehren und soziale Klasse in Entenhausen — 315

Jul Gordon

190522 — 328

Wieso Krankheit? Why Illness?

Renate Mowlam

Das Interview als Comic — 339

Marina Rauchenbacher

Psyche zeigen: Comics über Essstörungen — 341

Verena Krause

Reflections on Maternal Health Care — 357

Nachspann | Credits

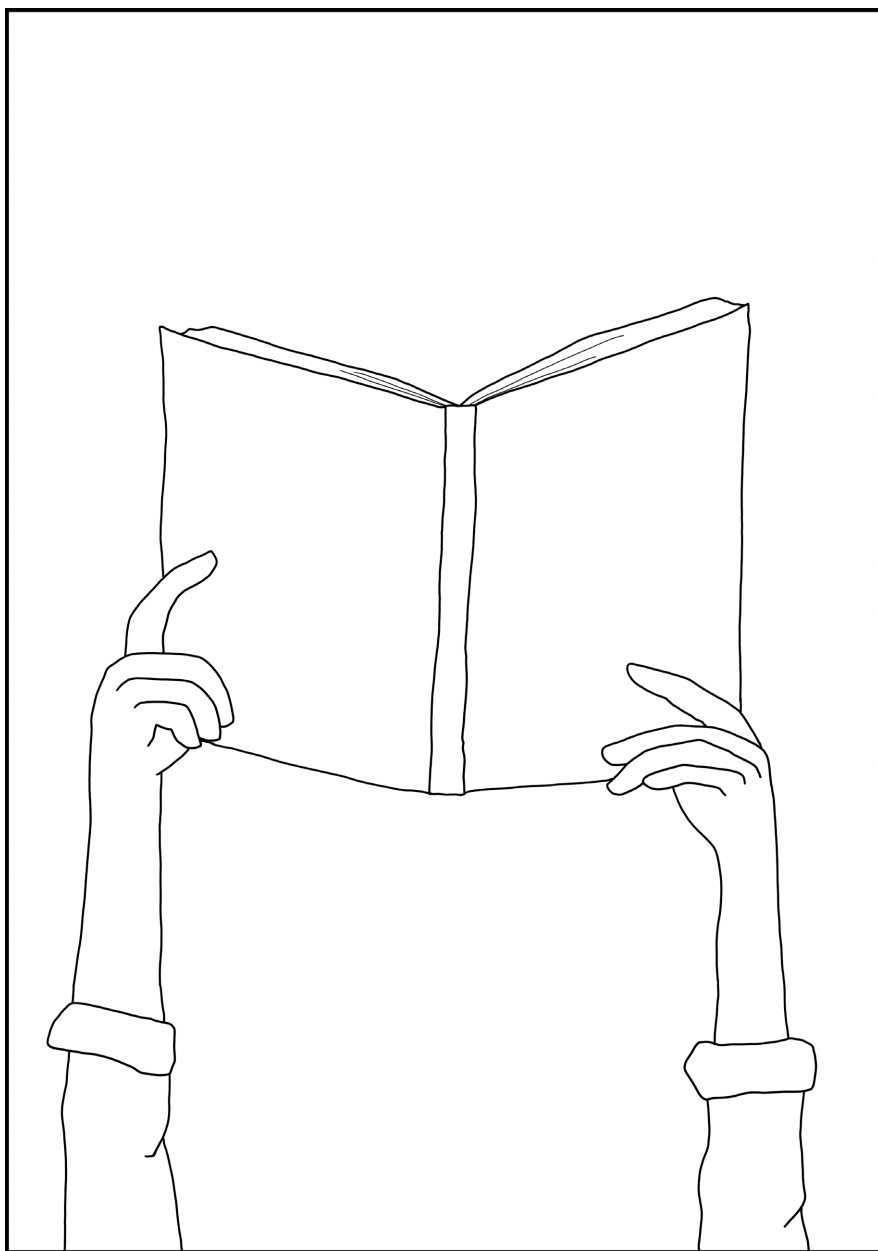
Wieso Zusatzinformationen? Why Additional Information?

Beiträger*innen | List of Contributors — 369

Personenregister | Index of Persons — 375

Sachregister — 382

Index of Subjects — 393



Vorspann | Prefix

Wieso dieses Buch?

Why This Book?

Katharina Serles

Thinking and Inking

Dear Reader,

I would like to invite you to do a little exercise with me. Please follow my instructions step by step, sentence by sentence, as you read. Don't look ahead. If there's someone nearby who can read, ask them to read this text aloud to you. If you're alone, don't worry, the two of us will manage. And don't stress about the time – this will only take as long as it takes to read a page or two. Ready? Let's go. Please take the hand you like to write and/or draw with and make a fist. Open and close it a few times as if you're pumping blood into your veins. Now, make a few circles with your wrist: first some clockwise and then some counterclockwise. Wiggle your fingers as if you're vigorously playing the piano. Don't forget your thumb! Try clapping with one hand. Snap. Give yourself a thumbs up! Now that your hand is warmed up, grab a pen and paper and sit down at a desk or table. Hold the pen in your hand and place the tip somewhere on the paper while you continue reading or listening to your friend. You absolutely do not have to focus on what you do with that pen. If it just wants to stay there, that's fine. Whatever your hand wants to do while you focus on my words, your hand gets to do. Start scribbling, moving your hand up and down, left and right, in circles, in straight or crooked lines. If your hand wants to move all over the paper, let it. Now I'd like you to draw your brain. You probably don't know what it looks like, but that's not important. Maybe it feels a certain way? Maybe it has a lot of round lines and feels all fuzzy? Or are there some sharp edges and spiky points? Again, avoid looking at the paper too much. Don't try to influence what your hand and that pen are doing. "Consider the drawing as a side effect of something else: a certain state of mind" (Barry 2014, 22). Moving on from your brain, start to draw your whole body. Again, focus on how it feels rather than how it looks. "Writing and drawing are thinking. We're

told in school that they're skills but that's wrong. Drawing is a way of thinking. It's a way of seeing" (Ware, quoted in Ball and Kuhlmann 2010, XIX). Where's your focus? Where is your mind taking your pen? "Since drawing can mediate between perception and reflection, it plays a constitutive role in the production and communication of knowledge" (Ganssterer 2011, 21). Which parts are you drawing with a gentle touch, and where are you applying a lot more pressure? "Drawing changes the way I think and see" (Barry 2019, 52). Can you feel the connection between these words, your thoughts, and whatever ends up on the paper? I'll leave you to it in a moment. Keep drawing if you feel like it. You might even close your eyes. Or you might decide to look closely at what your hand is doing. To witness your hand "causing lines to appear, moving fast and slow," to observe "the drawing happening, [see] it turn from one thing into another, based on whatever marks [your] hand [is] making" (23). Don't judge! I'm ending my letter to you here. Thanks for sharing this moment with me. If you have a response to Lynda Barry's question – "Is creative concentration contagious?" (2014, 2) – you could repeat this exercise every now and then. Or send me a photo of your drawing. Or read this to someone else who might need a good (th)ink.

Cheers,

Katharina

PS: This letter was inspired by some fantastic comics artists and teachers – from Ka Schmitz's hand and finger warm-up exercises that formed an integral part of a drawing workshop to Anke Feuchtenberger's assignment to draw your body as you feel it, not as you see it, and Lynda Barry's insistence on "practic[ing] just drawing while listening" (2014, 46). Here's a list of books I quoted from: Barry, Lynda. *Syllabus: Notes from an Accidental Professor*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2014. / Barry, Lynda. *Making Comics*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2019. / Gansterer, Nikolaus. "Drawing a Hypothesis." *Drawing a Hypothesis: Figures of Thought*. Edited by Nikolaus Gansterer. Vienna, New York: Springer, 2011. 21–27. / Kuhlman, Martha B. and David M. Ball. "Introduction: Chris Ware and the 'Cult of Difficulty.'" *The Comics of Chris Ware: Drawing is a Way of Thinking*. Edited by David M. Ball and Martha B. Kuhlmann. Jackson: UP of Mississippi, 2010. IX–XXIII.

Marina Rauchenbacher, Katharina Serles und Naomi Lobnig

Comics Studies x Gender Studies

Schnittmengen von Forschung, Lehre und Praxis

Comics Studies wie Gender Studies sind nicht nur als Wissenschaften fundamental interdisziplinär, ihre Gegenstände ergänzen einander auch in vielfacher Hinsicht: Die Analyse von Identitätskonstruktionen und -repräsentationen mit unterschiedlichem methodischen Werkzeug, wie sie die Gender Studies kennzeichnet, ist auch für die Comics Studies ein zentraler Ansatzpunkt. Aufgrund seiner Hypermedialität erweist sich das Medium Comic dabei als besonders produktiv, um immer auch mediale Grenzziehungen auszuloten und zu hinterfragen, disziplinübergreifend zu denken und theoretische Konzepte kontinuierlich und im Anschluss an aktuelle Entwicklungen weiterzudenken.

Vor allem seit den 1960er-Jahren und der Etablierung von Underground Comix bzw. später von alternativen Comics unterschiedlicher Ausrichtung zeigen Comics immer wieder eine politisch-kritische Ausformung, diskutieren

Intersections of Research, Teaching, and Practice

Comics studies and gender studies are not only fundamentally interdisciplinary fields, but their subject matter is also mutually complementary in many respects. The analysis of identity constructions and representations by means of different methodological tools is central to both gender studies and comics studies. Due to its hypermediality, the medium of comics has proven to be particularly productive for exploring and questioning media boundaries, for thinking across disciplines, and for the continuous evolution of theoretical concepts in line with current developments.

In particular since the 1960s and the establishment of underground comix and, later, alternative comics, the medium has repeatedly revealed its political and critical form, being used to discuss social categorizations and power relations – especially those of gender and sexual/romantic orien-

gesellschaftliche Kategorisierungen und Machtverhältnisse – insbesondere auch jene von Gender und sexueller/romantischer Orientierung¹ in einem intersektionalen/interdependenten Kontext.² Die wiederholte visuelle Präsenz des Körpers und die dem Medium Comic eigene „expansive representational capacity“ (Scott und Fawaz 2018, 201) bieten ideale Voraussetzungen für komplexe Auseinandersetzungen mit Genderkonzepten – und damit zusammenhängend mit Körperrepräsentationen, -normen und -idealen (vgl. u. a. Chute 2010; Klar 2011/2014; Sina 2016, Gibson 2017; Szép 2020). Umgekehrt haben Diskussionen und Erkenntnisse der Gender Studies Eingang in die Comic-Praxis gefunden und das Medium inhaltlich und

tation¹ – in intersectional and interdependent contexts.² The constant visual presence of the body and the “expansive representational capacity” inherent in the comics medium (Scott and Fawaz 2018, 201) provide ideal conditions for complex engagements with concepts of gender – and, tied to them, with norms, ideals, and representations of the body (see, e.g., Chute 2010; Klar 2011/2014; Sina 2016; Gibson 2017; Szép 2020). Conversely, discussions and insights from gender studies have found their way into comics practice and have shaped the medium’s content and form. This can be seen, for example, in the numerous, frequently autobiographical comics about various LGBTQIA+ topics or,

1 Mit der Ausdifferenzierung in sexuelle und romantische Orientierung soll sichtbar gemacht werden, dass Begehren bzw. Anziehung zu Personen unterschiedlich gestaltet sein kann („sexuell“ und „romantisch“ stellen dabei wiederum nur zwei Formen unter vielen dar). Das sogenannte *Split Attraction Model* wurde von Personen auf dem asexuellen/aromantischen Spektrum geprägt (Kroschel und Baumgart 2022).

2 Der Begriff *Interdependenz* von Katharina Walgenbach (2012 [2007]) und anderen betont in Fortführung des Begriffs der *Intersektionalität* von Kimberlé Crenshaw (1989) unterschiedliche Diskriminierungskategorien als in Wechselwirkung stehend, nicht distinkt voneinander trennbar und in sich heterogen strukturiert. Der 2024 ebenfalls in der Reihe *Comicstudien* bei De Gruyter erschienene Band *Comics und Intersektionalität* (Hg. v. Anna Beckmann, Kalina Kupczyńska, Marie Schröder und Véronique Sina) liefert wichtige Grundlagenarbeiten auch für unsere Publikation.

1 Differentiating between sexual and romantic orientation is intended to demonstrate that desire or attraction to people can take different forms (“sexual” and “romantic” representing only two forms among many). The “split attraction model” was conceptualized by people on the asexual/aromantic spectrum (Kroschel and Baumgart 2022).

2 Building on Kimberlé Crenshaw’s (1989) notion of intersectionality, the term “interdependence,” coined by Katharina Walgenbach et al. (2012 [2007]), emphasizes that different categories of discrimination interact, are heterogeneously structured within themselves, and are not distinctively separable. The volume *Comics und Intersektionalität* (edited by Anna Beckmann, Kalina Kupczyńska, Marie Schröder, and Véronique Sina), published in 2024 in the series *Comicstudien* by De Gruyter, has laid some important groundwork for our publication.

formal geprägt. Dies zeigt sich beispielsweise an den zahlreichen, oft autobiografischen Comics zu unterschiedlichen LGBTQIA+-Themen oder spezifischer zu Erfahrungen von sexueller/sexualisierter oder geschlechtsbezogener Gewalt.

Die Verschränkungen zwischen Comics Studies und Gender Studies, Comics und Gender fokussierend – und um Verschränkungen der (akademischen) Vermittlung erweiternd –, versammelt die vorliegende Publikation Beiträge von Lehrenden und Studierenden, Forscher*innen, Künstler*innen und Aktivist*innen. Wichtige Grundlagen dafür bot die Lehrveranstaltung *Themenfelder I: Gender Studies – Comics Studies*, die im Wintersemester 2020/21 im Masterstudiengang Gender Studies der Universität Wien abgehalten wurde, sowie das Projekt *Visualitäten von Geschlecht in deutschsprachigen Comics (2019–2024)*,³ gefördert vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF). Das Forschungsfeld ausdifferenzierend, wurden zusätzliche Beiträge von Expert*innen herangezogen, um Umfang und Vielfalt der Schnittmengen von Forschung, Lehre und Praxis zu vertiefen und weitere Themengebiete zu erschließen.

Der Aufbau des Bandes bildet die Schnittmengen von Comics Studies und Gender Studies anhand rezenter wissenschaftlicher Entwicklungen ab. Die Kapitelunterteilung greift Hillary Chutes – für die Comics Studies wegweisenden – Titel *Why Comics* (2017) auf, weswegen

more specifically, about experiences of sexual/sexualized or gender-based violence.

Focusing on the interconnections between comics studies and gender studies, comics and gender, and expanding them to include the interconnections of (scholarly) dissemination, this publication brings together contributions by teachers, students, researchers, artists, and activists. Important groundwork for this volume was laid during the course *Themenfelder I: Gender Studies – Comics Studies*, which was held in the winter semester of 2020/21 within the scope of the Gender Studies master's program at the University of Vienna, and in the project *Visualities of Gender in German-Language Comics (2019–2024)*,³ funded by the Austrian Science Fund (FWF). Adding nuance to the research field, chapters by additional experts have been incorporated to deepen the scope and diversity of the intersections between research, teaching, and practice, and to open up further thematic areas.

The structure of the volume covers the intersections between comics studies and gender studies on the basis of recent scholarly developments. The volume's division into chapters picks up on Hillary Chute's groundbreaking title *Why Comics?* (2017), as the present volume sees itself as a further develop-

³ www.gendercomics.net (Austrian Science Fund, Grant-DOI 10.55776/P31925).

³ www.gendercomics.net (Austrian Science Fund, Grant-DOI 10.55776/P31925)

sich der vorliegende Band auch als Weiterentwicklung/Fortführung von Chutes *Warum-Fragen* versteht – und zwar in dezidiert gender- und queertheoretischer sowie intersektionaler/interdependenter Ausrichtung. Die Fragestruktur soll dazu ermuntern, die unterschiedlichen Gesichtspunkte als Initialzündungen für eigene Fragestellungen zu sehen.

Im Vorspann werden Ausgangspunkt und Konzeption des Bandes erläutert sowie einleitend Relevanz und Einsatzmöglichkeiten von Comics im Unterricht besprochen. Als comicspezifische Grundlagen folgen narratologische und intermediale Diskussionen sowie Bezugnahmen auf Genre- und inhaltliche Schwerpunkte des Mediums mit besonderer Relevanz für die Gender Studies: darunter die inhaltliche Prägung durch das Superheld*innen-Genre, das Genre der *Autographics* sowie die Auseinandersetzung mit Kunst-/Bildtraditionen, Humor/Witz und feministischem Aktivismus. Grundlagen der Comics Studies werden dabei aufbereitet, und der Stellenwert von Comics in Hinblick auf feministisch orientierte Visual Culture Studies wird diskutiert. Der dritte Abschnitt analysiert Gender im Kontext unterschiedlicher Intersektionalitäts-/Interdependenzkriterien: *race*, Queerness, Alter, Klasse, Krankheit/Erkrankung. Rezente Theorien und Forschungsgebiete der gendertheoretisch orientierten Comics Studies werden vorgestellt.

Der Band präsentiert so eine Reihe von Ansätzen, ist aber zwangsläufig ungeschlossen. Dem Übersichtsanspruch des Bandes ist geschuldet, dass die Beiträge schlaglichtartig Einblicke in wissen-

ment or continuation of Chute's why questions – with a decidedly gender- and queer-theoretical as well as intersectional and interdependent focus. The guiding questions are meant to encourage the reader to see the different points of view as starting points for their own ongoing inquiries.

The opening section explains the premise of and concept for the volume, and discusses the relevance and possible uses of comics in the classroom. A section on comics-specific fundamentals follows, integrating narratological and intermedial discussions as well as considerations of the medium's main genre and content characteristics, in particular those that are most relevant to gender studies. These include the thematic influence of the superhero genre, the genre of *autographics*, and examinations of art/image traditions, humor, and feminist activism. This section reviews the fundamentals of comics studies and discusses the place of comics within feminist visual culture studies. The third section analyzes gender in light of different intersectionality and interdependence criteria: race, queerness, age, class, and illness. It also introduces recent theories and research areas in comics studies that focus on gender theory.

The volume thus presents a number of approaches, but is inevitably incomplete. Keeping with the volume's aim of providing an overview, the contributions offer brief glimpses into scholarly theory and artistic practice. They are to be understood

schaftliche Theorie und künstlerische Praxis bieten. Sie sind einführend zu verstehen, bieten Beispielanalysen und sollen zur weiteren Vertiefung anregen. Notwendigerweise kann im Rahmen dieses Bandes auf einige Schnittstellen der Comics Studies und der Gender Studies nicht ausführlich genug eingegangen werden. So ist etwa die Einordnung von Comics als kritisch-posthumanistisches Medium eine in den letzten Jahren immer wieder häufig produktiv gemachte (Kelp-Stebbins 2012; Nowotny 2019; Rauchenbacher 2022), die es erlaubt, über das häufig posthumanistische *Stamppersonal* klassischer (z. B. Superheld*innen-)Comics hinaus, die Comic-Form selbst als rhizomatisch (Serles 2020), diffraktiv (Frena 2017) und posthuman-queer (Rauchenbacher 2022) zu besprechen und die Comic-Körper-Zeichen (Klar 2011) als Wiederholungen ohne Original (Frahm 2010, 108–109), als *disassembled* und *reassembled* (Haraway 1991, 82) und damit als Cyborgs zu besprechen (Nowotny 2019, Serles 2020). In unserem Band führt Kalina Kupczyńska in ihrer erzähltheoretischen Analyse immerhin beispielhaft eine feministisch posthumanistische Analyse eines Comics vor. Die Comics von Vanessa Lyn Baumgärtel und Fiona Sironic belegen eindrücklich, wie fruchtbar und aktuell kritisch-posthumanistische Theorie für Genderreflexionen in Comics ist.

Der Band zielt nicht auf extensive Analysen, sondern bietet konzise Zusammenstellungen von künstlerischen, didaktisch-pädagogischen, wissenschaftlichen und (künstlerisch-)essayistischen/studentischen Blickwinkeln. Dies ermög-

as introductory, offering analytical case studies and intending to stimulate more in-depth investigation. Some of the intersections between comics studies and gender studies cannot be dealt with in sufficient detail within the framework of this volume. For instance, the classification of the comic as a critical, posthumanist medium has been productive in recent years (Kelp-Stebbins 2012; Nowotny 2019; Rauchenbacher 2022), allowing scholars to go beyond analyzing the frequently posthumanist characters of classic (e.g., superhero) comics to discuss the comic form itself as rhizomatic (Serles 2020), diffractive (Frena 2017) and posthuman/queer (Rauchenbacher 2022). It also allows researchers to discuss the *Körper-Zeichen* [body signs] of comics (Klar 2011) as repetitions without original (Frahm 2010, 108–109), that is, as disassembled and reassembled (Haraway 1991, 82), and therefore as cyborgs (Nowotny 2019; Serles 2020). In our volume, Kalina Kupczyńska's narrative-theoretical chapter exemplifies a posthumanist, feminist analysis of a comic book. The comics by Vanessa Lyn Baumgärtel and Fiona Sironic impressively demonstrate how productive and up-to-date critical, posthumanist theory can be for reflections on gender in comics.

The volume aims to provide concise compilations of artistic, didactic and pedagogical, scholarly, and (artistic) essayist and student perspectives rather than extensive analyses.

licht eine umfassende Betrachtung der Themen und bietet eine breite Palette von Zugängen. Es handelt sich also um ein alternatives Handbuchkonzept, das die Verbindung von Forschung, Lehre und Praxis vollzieht und spezifisch anhand dessen Schnittmengen von Gender Studies und Comics Studies aufbereitet.

In allen Kapiteln werden einleitend praktische Übungsanleitungen bereitgestellt, die den Leser*innen eine spielerische Annäherung an die Themen bieten und gleichzeitig als Grundlage für die eigene Vermittlung von Gender Studies und Comics Studies genutzt werden können. Mehrere folgen den Arbeiten der amerikanischen Comickünstlerin und -professorin Lynda Barry und sollen auch jenen den Zugang zum Zeichnen ermöglichen, die üblicherweise nicht damit in Berührung kommen oder sich sogar davor scheuen. Dies folgt auch der Überzeugung, dass die praxisgeleitete Auseinandersetzung Bild- bzw. Comicanalysefähigkeiten schärfen und die *Gemachtheit* von Bildern nachvollziehbar machen kann. So schreibt Barry: „I like to draw and write at the same time. [...] Drawing changes the way I think and see“ (2019, 58). Neben den Herausgeberinnen konnten die Comicwissenschaftlerin Barbara M. Eggert, die Comickünstler*innen Illi Anna Heger und Renate Mowlam sowie der Verein Blickwinkel mit der Comickünstlerin Valerie Bruckbög für Konzeption und Gestaltung je einer Übung gewonnen werden.

Um einen fundierten Einblick in die aktuellen Forschungsergebnisse zu ermöglichen, werden wissenschaftliche Aufsätze von international renommierten

This allows for comprehensive considerations of the topics and offers a wide range of approaches. It thus presents an alternative handbook concept and connects research, teaching, and practice while specifically addressing the intersections between comics studies and gender studies.

All of the sections begin with instructions for practical exercises. These offer readers a playful means of approaching the topics, but can also be used as a basis for readers' own comics studies and/or gender studies teaching. Several of these exercises follow the work of American comics artist and professor Lynda Barry and are intended to provide access to drawing to readers who are not usually exposed to it – or who even shy away from it. This reflects the conviction that practice-guided considerations of comics can enhance image and comics analysis skills and make the constructiveness of images comprehensible. As Barry writes, “I like to draw and write at the same time. [...] Drawing changes the way I think and see” (2019, 58). In addition to the editors, comics scholar Barbara M. Eggert, comics artists Illi Anna Heger and Renate Mowlam, and the Blickwinkel association, which includes comics artist Valerie Bruckbög, have each conceptualized and designed an exercise.

In order to provide well-founded insights into current research findings, each exercise is followed by academic papers by internationally renowned experts. These contribu-

Expert*innen präsentiert. Diese Beiträge bieten eine theoretische und analytische Perspektive auf die unterschiedlichen Fragen und liefern aktuelle Erkenntnisse sowie wichtige Diskussionen und Debatten. Nach Elizabeth „Biz“ Nijdam's metareferenziellem Aufschlag – Ausführungen zu einem intersektionalen Anwendungsbeispiel für *Comics Pedagogy* –, widmen sich die Artikel von Kalina Kupczyńska, Elisabeth Kriebler und Lynn Wolff dem grafischen Erzählen: Von Gender-Narratologie über Intermedialitätskonzepte bis zu Autobiografieforschung werden erzähltheoretische Überschneidungen der Comics und Gender Studies ausgelotet. Ranthild Salzer und Katharina Serles beschäftigen sich via Superhelden- bzw. Kunstzitatforschung mit unterschiedlichen (und gendertheoretisch aufschlussreichen) Kanonaspekten im Comic, während Kristy Beers Fägersten sowie Anna Nordenstam und Margareta Wallin Wictorin comicspezifische Ansprüche bzw. Einsatzgebiete wie Humor und Aktivismus – auch hier wieder aus Perspektive der Gender Studies – untersuchen. Im dritten Teil erfolgen intersektionale/interdependente Schwerpunktanalysen: Véronique Sina bespricht die Möglichkeiten von Comics, sich produktiv-kritisch mit *race* zu befassen. Naomi Lobnig beleuchtet unterschiedliche Beziehungsformen aus einer queertheoretischen Perspektive. Susanne Hochreiter analysiert *Donald Duck*-Comics hinsichtlich Klasse und Queerness. Irmela Marei Krüger-Fürhoff und Marina Rauchenbacher widmen sich unterschiedlichen Feldern der *Graphic*

tions offer theoretical and analytical perspectives on the various research questions and provide current insights that outline important discussions and debates. After Elizabeth “Biz” Nijdam's metareferential start – remarks about an example of the application of intersectional comics pedagogy – the articles by Kalina Kupczyńska, Elisabeth Kriebler, and Lynn Wolff are dedicated to graphic narratives. From gender narratology to concepts of intermediality and autobiography research, they explore the narrative-theoretical intersections between comics and gender studies. Ranthild Salzer and Katharina Serles deal with different aspects of the comics canon, providing revealing insights into gender theory in their discussions of superhero and artistic quotation studies, respectively, while Kristy Beers Fägersten, and Anna Nordenstam and Margareta Wallin Wictorin examine comics-specific objectives and fields of application, such as humor and activism – again from the perspective of gender studies. The third part focuses on intersectional/interdependent analyses. Véronique Sina discusses the opportunities that comics provide to deal with race in a productive, critical way. Naomi Lobnig illuminates different kinds of relationships from a queer theoretical perspective, while Susanne Hochreiter analyzes *Donald Duck* comics with regard to class and queerness. Lastly, Irmela Marei Krüger-Fürhoff and Marina Rauchenbacher delve into various fields of graphic medicine,

Medicine – Alter und Demenz sowie *Mental Health* und Essstörungen.

Ein besonderes Merkmal dieses Bandes ist die Einbeziehung von wissenschaftlichen Essays und essayistischen Comics, die von (ehemaligen) Studierenden der Gender Studies an der Universität Wien verfasst wurden. Diese Beiträge geben Einblicke in die Forschungstätigkeiten und Reflexionen junger Forscher*innen und bringen neue Stimmen und Perspektiven in den wissenschaftlichen Diskurs ein. Mara Zuckerhut und Naomi Lobnig führen vor, wie konzise, pointiert und aufschlussreich Comicanalysen etwa im Hinblick auf Darstellungen von Identität und Körperlichkeit sein können. Drei weitere (ehemalige) Student*innen greifen in ihren Comics – wie oben beschrieben – kritisch-posthumanistische Konzepte auf, um in einem intermedialen (Baumgärtel) sowie einem anspielungsreich-komischen (Sironic) Comic pandemische Zustände zu reflektieren. Verena Krause und Magdalena Härting nutzen das Medium für die kritische Auseinandersetzung mit Repräsentationen von FLINTA*-Personen, und Marlies Lengauer liefert einen grundlegend selbstreflexiven Comic zu *Autographics*.

Neben den studentischen Comics konnten weitere internationale Comic-künstler*innen und mit Renée B. Adams auch eine Wissenschaftlerin für künstlerische Beiträge gewonnen werden: Anke Feuchtenberger stellt eine alternative Superheldin sowie eine kulturgeschichtliche Arbeit zur Figur der Medusa zur Verfügung, Imke Schmidt und Ka Schmitz

examining age and dementia as well as mental health and eating disorders.

One special feature of this volume is its inclusion of scholarly essays and essayistic comics produced by (former) gender studies students at the University of Vienna. These contributions provide insights into the research activities and reflections of young researchers, bringing new voices and perspectives to academic discourse. Mara Zuckerhut and Lobnig demonstrate how concise, pointed, and insightful comic analyses can be, for example, with regard to representations of identity and corporeality. Three other (former) students take up critical-posthumanist concepts in their comics – as described above – in order to reflect on pandemic conditions in intermedial (Baumgärtel) and allusive (Sironic) comics. Verena Krause and Magdalena Härting utilize the medium in order to critically examine representations of FLINTA*⁴ persons, while Marlies Lengauer delivers a fundamentally self-reflexive comic on autographics.

In addition to the student comics, international comics artists and the scholar Renée B. Adams have made artistic contributions. Anke Feuchtenberger offers readers an alternative superheroine as well as a cultural-historical work on the figure of Medusa.

⁴ FLINTA* is a German abbreviation that stands for women, lesbians, intersex, non-binary, trans, and agender people.

ermöglichten einen Wiederabdruck ihrer Grundlagenarbeit zur Darstellung von Identitätsmerkmalen, Barbara Yelin trägt zum künstlerischen Verständnis des grafischen Erzählens bei, Adams widmet sich der Diskriminierung von Frauen in der Arbeitswelt, Jiaqi Hou beschäftigt sich mit antiasiatischem Rassismus, Nele Jongeling reflektiert das Sprengen von Genderkategorien sowie eine Detransition, und Jul Gordon thematisiert die Folgen prekärer Arbeit.

Die abwechselnde Anordnung der Formate fördert nicht nur ein breiteres Verständnis, sondern bereichert auch die Leseerfahrung durch eine Mischung aus theoretischen, praktischen und künstlerischen Elementen; denn die Grenzziehungen erweisen sich schließlich selbst als nicht haltbar. Zielpublikum sind entsprechend Wissenschaftler*innen, Lehrende, Studierende, Vermittler*innen und Künstler*innen; der Band ist international ausgerichtet und enthält daher deutsch- wie englischsprachige Beiträge im jeweiligen Original (wobei den deutschen wissenschaftlichen Beiträgen einleitend ein englischer Abstract beigegeben ist).

Folgende Leitfragen ziehen sich durch den Band: Wie wird Gender/Geschlecht in Comics erzählt? Welche visuellen Konzepte und Blickregime werden verhandelt? Wie können diese kulturgeschichtlich und gesellschaftlich verstanden werden? Welche intersektionalen Verbindungen werden deutlich? Welche theoretischen Konzepte erweisen sich als besonders fruchtbar in der Auseinandersetzung mit Comics? Welche rezenten

Imke Schmidt and Ka Schmitz have allowed us to reprint their important work on the representation of identity characteristics, while Barbara Yelin contributes to the artistic understanding of graphic storytelling. Adams examines discrimination against women in the world of work, Jiaqi Hou deals with anti-Asian racism, Nele Jongeling reflects on breaking gender categories and detransitioning, and, finally, Jul Gordon addresses the consequences of precarious work.

This alternating arrangement of formats not only promotes a broader understanding of comics but also enriches the reading experience by offering a mix of theoretical, practical, and artistic elements. Ultimately, such boundaries prove untenable. The target audience comprises scholars, teachers, students, educators, and artists; the volume is internationally oriented and therefore contains chapters written in German as well as English (with the German chapters accompanied by introductory English abstracts).

The following guiding questions run throughout the volume: How are gender and sex narrated in comics? Which visual concepts and regimes of the gaze do comics negotiate? How can they be understood in terms of cultural history and society? What intersectional connections become apparent? Which theoretical concepts prove to be particularly fruitful in the examination of comics? What are some of the recent interdisciplinary approaches

interdisziplinären Ansätze gibt es in den Comics Studies wie Gender Studies, und wie können sie für die gegenseitige Analyse produktiv gemacht werden? Welche formal-ästhetischen Erkenntnisse über Comics können ausgehend von den diskutierten Theorien gewonnen werden?

Die Zusammenführung der beiden Fachgebiete und ihre intersektionale/interdependente Verortung soll neue Perspektiven eröffnen und fruchtbare Diskussionen bzw. eine nachhaltige und fundierte Beschäftigung mit Gender, Identität und visuellen Darstellungen anregen. Wir sind sicher, dass dieser Band einen wichtigen Beitrag zur interdisziplinären, aber auch praxisgeleiteten/künstlerischen Forschung leistet.

Zuletzt möchten wir uns bei jenen Menschen bedanken, die diese Publikation ermöglicht bzw. zu ihrer heutigen Form maßgeblich beigetragen haben. Danke an die Herausgeberinnen der Reihe *Comicstudien* – Juliane Blank, Irmela Marei Krüger-Fürhoff und Véronique Sina. Danke an Myrto Aspioti vom De Gruyter-Verlag für die freundliche und kundige Betreuung, an Stella Diedrich und Rüdiger Kern für Projektmanagement bzw. Satz und Grafik von Seiten des Verlags sowie an Gesa Steinbrink und Lydia White für ihr Lektorat. Danke an Marlies Lengauer für die Cover- und Vignettengestaltung und damit die grafische Rahmung des Bandes und an Susanne Hochreiter für die redaktionelle Mitarbeit. Der größte Dank gebührt natürlich allen Träger*innen für das Teilen ihrer Ideen, Gedanken, Argumente und Bilder, für ihre Geduld

in comics studies and gender studies, and how can they be made productive for mutual analysis? What formal and aesthetic insights into comics can be gained on the basis of the theories discussed?

Bringing the two fields together and situating them within an intersectional and interdependent context is intended to open up new perspectives and stimulate productive discussions about, and ongoing, informed engagement with, gender, identity, and visual representation. We are confident that this volume will make an important contribution to interdisciplinary, but also practice-led/artistic research.

To close, we would like to thank those people who made this publication possible or contributed significantly to its current form. We extend our thanks to the editors of the *Comicstudien* series: Juliane Blank, Irmela Marei Krüger-Fürhoff, and Véronique Sina. We would also like to express our gratitude to Myrto Aspioti at De Gruyter for her friendly, knowledgeable oversight and Stella Diedrich for her project management of the publication, Rüdiger Kern for the typesetting and graphics, and Gesa Steinbrink and Lydia White for their proofreading. We would also like to thank Marlies Lengauer for designing the cover image and the vignettes, and thus for providing the volume's graphic framing, and we are also grateful to Susanne Hochreiter for her editorial assistance. Of course, our greatest thanks go to all our authors for sharing

und ihre Bereitschaft zur Zusammenarbeit. Wir haben bei der Produktion des Bandes SEHR VIEL gelernt und hoffen, dass es auch unseren Leser*innen so gehen wird.

their ideas, thoughts, arguments, and images, and for their patience and willingness to collaborate. We have learned A LOT during the production of this volume and hope that our readers will do the same.

Bibliografie

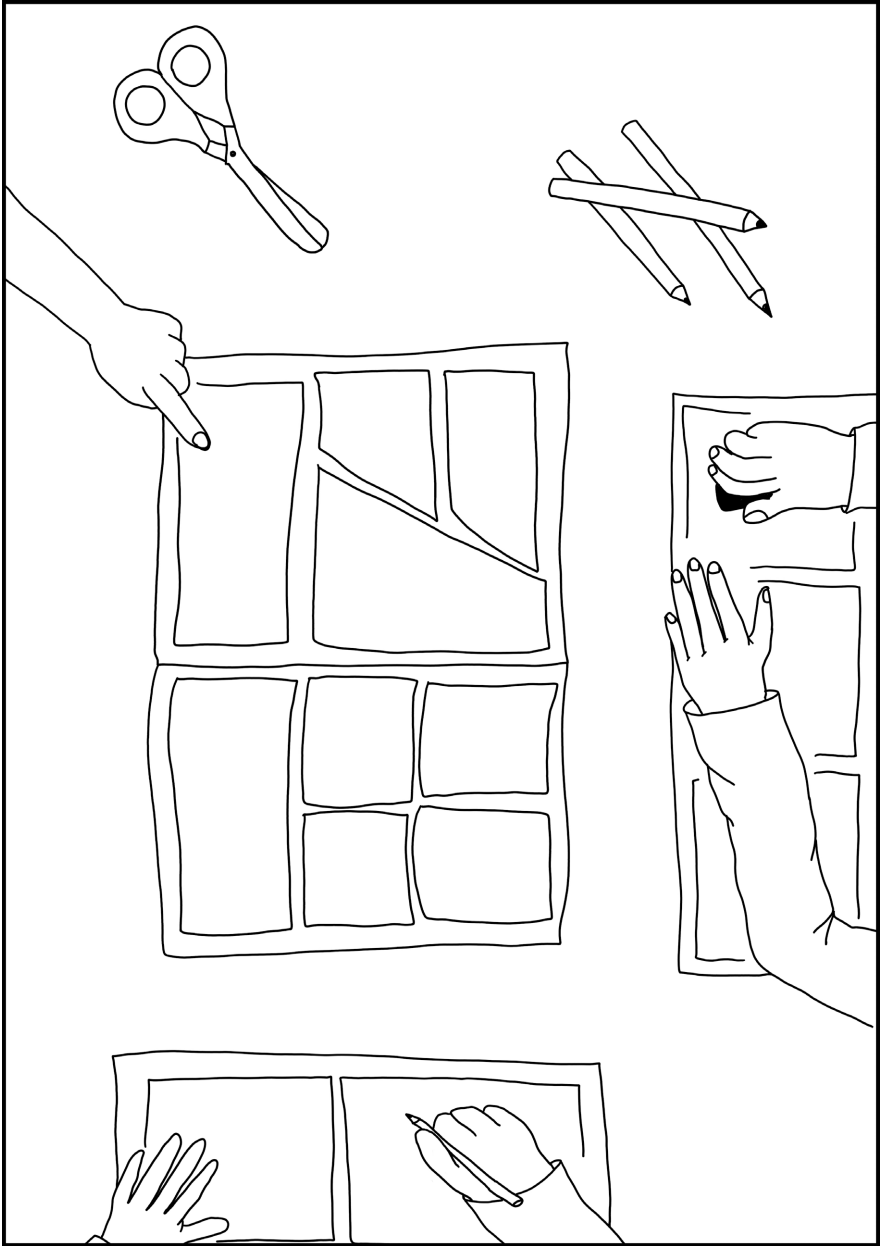
- Barry, Lynda. *Making Comics*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2019.
- Beckmann, Anna, Kalina Kupczyńska, Marie Schröer und Véronique Sina (Hg.). *Comics und Intersektionalität*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2024.
- Chute, Hillary L. *Graphic Women. Live Narrative & Contemporary Comics*. New York: Columbia UP, 2010.
- Chute, Hillary L. *Why Comics? From Underground to Everywhere*. New York: HarperCollins, 2017.
- Crenshaw, Kimberlé. „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics“. *University of Chicago Legal Forum* 1.8 (1989): 139–167.
- Frahm, Ole. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- Frena, Bernhard. „Von Reflexivität zu Diffektivität. Das Panel als Ort medialer Verschränkungen“ (Vortrag bei der Tagung *Formen der Selbstreflexivität im Medium Comic*. Dritter Workshop der AG Comicforschung, Universität zu Köln, 2.–3.3.2017).
- Gibson, Mel. „Comics and Gender“. *The Routledge Companion to Comics*. Hg. v. Frank Bramlett, Roy T. Cook und Aaron Meskin. New York: Routledge, 2017. 285–293.
- Haraway, Donna. „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century“. Dies. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991 [1985]. 149–182.
- Kelp-Stebbins, Katherine. „Hybrid Heroes and Graphic Posthumanity: Comics as a Media Technology for Critical Posthumanism“. *Studies in Comics* 3.2 (2012): 331–348.
- Klar, Elisabeth. „Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm“. *Theorien des Comics. Ein Reader*. Hg. v. Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert. Bielefeld: transcript, 2011. 219–236.
- Klar, Elisabeth. „Transformation und Überschreibung. Sprache und Text in ihrer Beziehung zum Körper-Zeichen in den Comics von Alfred“. *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Hg. v. Susanne Hochreiter und Ursula Klingenböck. Bielefeld: transcript, 2014. 169–189.
- Kroschel, Katharina und Annika Baumgart. *(un)sichtbar gemacht. Perspektiven auf Aromantik und Asexualität*. Münster: edition assemblage, 2022.
- Nowotny, Joanna. „Repetition oder Revolution? Posthumane Identitätsentwürfe im Superheldencomic der Gegenwart“. *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 6 (2019): 34–58.
- Rauchenbacher, Marina. „Comics – posthuman, queer-end, um_un-ordnend“. *Genealogy+Critique* 8.1 (2022): 1–27.

- Scott, Dariack und Ramzi Fawaz. „Introduction: Queer about Comics“. *American Literature* 90.2 (2018): 197–219.
- Serles, Katharina. „Super Organism Rhizomatic Think Tanks“. Über Kritisch-Posthumanistische Comic-Körper und -Räume“ (Vortrag bei der Tagung *Gender revisited. Verhandlungen von Geschlecht im Zeitalter des Posthumanismus*, Universität Graz, 11.12.2020).
- Sina, Veronique. *Comic – Film – Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Szép, Eszter. *Comics and the Body. Drawing, Reading, and Vulnerability*. Columbus: Ohio State UP, 2020.
- Walgenbach, Katharina, Gabriele Dietze, Lann Hornscheidt und Kerstin Palm. *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Opladen u.a.: Barbara Budrich, 2012 [2007].

Anke Feuchtenberger
Karl-Marx-Allee



Zuerst erschienen in: Anke Feuchtenberger. *wehwehweh.superträne.de*. Quilow: MamiVerlag, 2008.
[o. S.].



Wieso Comics im Unterricht?

Why Comics in the Classroom?

Barbara M. Eggert

Comics-Specific Graphic Sketchnoting as a Condensed Textual and Pictorial Representation of Lectures and Texts

Comicspezifisches Graphic Sketchnoting als text-bildliches
Kondensat von Vorträgen und Texten

Comics-Specific Graphic Sketchnoting as a Condensed Textual and
Pictorial Representation of Lectures and Texts

University teaching -- and this is especially true in the context of art education -- should offer space to test a wide variety of transmedial transfer techniques in order to broaden the communicative horizon.

The adaptation of theoretical texts into comics and the selective transformation of two-dimensional comics into three-dimensional exhibition objects are examples of the kind of transfer also necessary for GRAPHIC SKETCHNOTING.

Whereas sketchnoting as a scholarly means of documenting conferences, lectures, or (extra-)ordinary classes emphasizes LETTERING, graphic sketchnoting -- especially comic-specific graphic sketchnoting -- is more concerned with DRAWING.

As Paul F. Davies has pointed out:

In COMICS STUDIES, graphic sketchnoting will typically adopt comics CONVENTIONS to represent the speaker, the acts of speech and thought, and the contents of talk, often using SCHEMATIC or METAPHORICAL images. (Davies 2022, 139)

EXERCISE

During the next conference/lecture/class (be it boring or fascinating) take out a pen and paper (or a digital drawing device) and transform the speakers into comic characters by applying a style of your choice.

Translate the speakers' key arguments into condensed metaphorical images. These images don't have to work for anyone but you.

You can adopt comic-specific conventions to represent speech, such as word balloons or text boxes.

Visualize your own opinion and have your avatar contradict the speaker(s) if you want it to.

Try color-coding if you feel like it!

→ This technique can also be applied to condense texts.

HAVE FUN!



Sketchnotes by
harasananas.at, 2021.

Literature:

Davies, Paul F.
"Graphic Sketchnoting."
Key Terms in Comics Studies.

Edited by Erin La Cour,
Simon Grennan, and Rik
Spanjers. London:
Palgrave Macmillan,
2022. 139-140.

Elizabeth “Biz” Nijdam

Comics and Critical Thinking: Intersections with Intersectionality in Comics Pedagogy

Integrating the Black feminist concept of intersectionality as a methodological approach in teaching fosters a fuller understanding of the complexity of diverse social identities and the impact of social structures on power, privilege, and oppression. In practice, however, it can be difficult to move beyond an additive approach to teaching race, gender, and class in undergraduate education. Recently, the visual arts have been offering new opportunities for social-justice-oriented teaching at the intersection of gender studies and critical race theory. As powerful indicators of the multiplicity of meanings embedded in contemporary culture (Hill 2013, 132), visual methodologies aid in imagining the diversity of human experience. Theater, for example, provides creative strategies for embodying notions of intersectional identities in classroom teaching (Powers and Duffy 2016, 61). In particular, activities arising from performance studies, such as those from Augusto Boal’s *Theater of the Oppressed*, are uniquely positioned to interrogate the complexity of intersectional identity and its impact on lived experience (Rowe et al. 2020, 312–313).

However, there is another visual form that is heavily invested in embodiment – not least due to the formal and narrative strategies it employs to visualize its subject matter: comics. Featuring a similar interest in the role of the body in storytelling, the verbal and visual modalities of the comics medium make it well suited to communicating issues of embodiment (Rys 2019, 5). This form consequently functions as a compelling tool for teaching identity’s “complex, embodied web of intersecting social positions, such as race, sexuality, nation of origin, gender, ability” (Rowe et al. 2020, 312–313).

This chapter explores how comics about social justice issues can spark conversations and critical thinking in the area of intersectionality, examining what graphic narratives bring to teaching at the intersection of gender studies and critical race theory. By examining *Embodied: An Intersectional Feminist Comics Poetry Anthology* (Chin-Tanner and Chin-Tanner 2021), which features intersectional poetry that has been adapted into the form of comics, I demonstrate how comics create reflexive and situated narratives (Rys 2019, 5), illustrating the power of comics representation in discourses of race, gender, class, and (dis)ability. In particular, this chapter explores the comic adaptation of Kenzie Allen’s poem “Red Woman” in order to illuminate how graphic narrative can engage discourses of Indigeneity, color symbolism, and racialization at the intersection of text and image.

1 Intersectionality: Making Overlapping Systems of Oppression Visible

Kimberlé Crenshaw first defined intersectionality as “the various ways in which race and gender interact to shape the multiple dimensions of Black women’s [...] experiences” (1991, 1244). It has since been adopted across feminist and critical race theory to demonstrate how women’s lives are a compilation of intersecting systems of oppression (Carastathis 2014, 304). Constructed in reaction to a rhetoric of politics and identity premised on the idea that systems of oppression do not overlap, Crenshaw sought to address how such essentialist notions of subordination further marginalize individuals, issues, and causes that are affected by overlapping and intersecting systems of oppression (quoted in Berger and Guidroz 2009, 65). Intersectionality as a theoretical framework thus provides insights into how both identity and oppression are not singular processes or binary political relations; instead, they are constituted by multiple, converging, or interwoven systems (Carastathis 2014, 304).

However, because Crenshaw’s original concept of intersectionality functions as a metaphor (quoted in Berger and Guidroz 2009, 65), it is also intimately connected to ideas of representation. While the term *representation* in this context first and foremost underscores a need to acknowledge intersecting and overlapping forms of oppression through their presence in political and identity discourses, my use of the term in this context has more to do with making something visible in an artistic or literary sense: “The action or fact of portraying a person or thing, esp. in an artistic medium; depiction” (Oxford English Dictionary 2023). Here, theory and visual depiction intersect in a function of metaphor that highlights its connection to representational art. Hannah Arendt, for example, saw metaphors as “bridging the abyss between inward and invisible mental activities and the world of appearances” (quoted in Greene 1997, 391). This relationship between the seen and the unseen demonstrates the power of representation in debates on intersectionality – a term that advocates for inclusion while making these overlapping structures of oppression visible.

When we understand *intersectionality* as both a description of the processes of oppression *as well as* a metaphor for oppression, and combine the two through their shared goal of making the implications of overlapping forms of oppression legible, it becomes clear how matters of artistic representation can play a significant role in educating about issues of intersectionality, offering creative solutions for visualizing a discourse of intersectional identity. Moreover, by connecting intersectionality to comics via artistic representation and exploring how seeing is complicated by the presence of text in the combination of the verbal and visual, comic art’s aptitude for visualizing and imagining intersectionality becomes clear and eminently teachable.

2 Comics' Intersections with Intersectionality

Looking at comics, intersections abound. For example, the process of meaning-making in comics relies fundamentally on *reading* at the junction between word and image. Here, even when images seek only to accompany or illustrate literal meanings, they always add a layer of meaning that shapes how the reader responds (Varnum and Gibbons 2007, xiv). Comic art complicates the presumed simplicity of visualizing the narrative by setting pictures and text in dialogue to augment and nuance the reading experience. Thus, pictures can stand in ironic juxtaposition to the words on the panel (xiv) or perhaps position themselves in complete contradiction to the text they accompany. Images therefore not only provide a context for words and statements (xiv) but can also clarify or amplify meanings by providing supplemental, parallel, or independent messages (McCloud 2006, 130). Finally, the space between the panels, the gutter, is just as important to the comics medium as the images and text it divides. This partition, where the *process* of juxtaposition exists, signals the theoretical and conceptual space where the reader stitches the story together, fills in the gaps, and constructs the overarching narrative. Either delineated by panels or a lack thereof, the gutter is the interpretive space in which the reader produces meaning.

It is through this narrative and visual complexity at the intersection of text and image that comics are capable of telling difficult stories of trauma and subjective experience that traditional media might otherwise simplify or flatten. Comics on the Holocaust are an essential example here. Scholars, teachers, and cartoonists have turned to comics such as Art Spiegelman's *Maus* (1986 and 1991), Nora Krug's *Belonging: A German Reckons with History and Home* (2018), and, most recently, Charlotte Schallie's *But I Live: Three Stories of Child Survivors of the Holocaust* (2022) to illuminate the fraught relationship between public forms of historical discourse and private memories from this dark period of German history. For example, comics about the Holocaust represent the relationship between trauma and memory through gaps and deception, presenting such discrepancies alongside rigorously researched historical facts and visualizing subjective experience as a way of thematizing the anonymity of mass genocide. The way that graphic narratives engage with complex histories thereby draws attention to the tension between history and memory at the intersection of text and image.

Comics, then, combine words and pictures to produce multimodal stories (Smith and Watson 2010, 168) in order to facilitate the expression of complex emotions that eschew other media, providing essential avenues for the illustration of intersectional experience. As Wendy Chin-Tanner articulates in the foreword to *Embodied*, comics make use of silence and draw connections between different parts of the page, taking advantage of the interactions between text and image

as well as negative and positive space (2021, 5). While the text may repeat familiar narratives of oppression, violence, and victimhood, the accompanying images depict something very personal, illustrating how the author or artist has remembered or imagined these situations through their own eyes and complicating well-known tropes. This underscores Douglas Wolk’s contention that “cartoon[ing] is, inescapably, a metaphor for the subjectivity of perception.” He further observes that just as no two individuals experience the world in the same way, no two cartoonists depict it in the same fashion (2008, 21). Consequently, what a cartoonist or illustrator draws brings the reader closest to being able to experience events through the artist’s own eyes (21).

Further, there is one element that the legacy of the comics medium alone brings to discourses of intersectionality. The history of the form itself asks readers to question assumptions, stereotypes, and the impact of specific narrative strategies on social justice issues. With “the prevailing assumption that mainstream comics (namely, the superhero genre) embody nationalistic, sexist, and homophobic ideologies” (Scott and Fawaz 2018, 197), comics are also the form best suited to interrogating the pervasiveness of these characteristics. Recently, in fact, even mainstream comics have been reevaluating their priorities in their attempts to reverse the problems of comics representation, with comics publishers, creators, fans, and critics demonstrating increased interest in diversity, for example, by engaging in initiatives to reinvent superheroes and their universes in the hope of expanding representations of race, ethnicity, nationality, religion, gender, sexuality, and (dis-)ability in comics (Urcaregui 2018, 45). Nevertheless, mainstream comics’ recent attention to diversity has failed to explore the nuances of and intersections between identities, continuing to gesture toward oppressive structures “without analyzing or transforming them” (45). Alternative comics have thus become a space to contest normative notions of race, ethnicity, nationality, religion, gender, sexuality, and (dis-)ability found in mainstream comics (Scott and Fawaz 2018, 197), moving beyond mainstream representations of diversity, which connect more strongly to capitalist impulses to cultivate new audiences.

Despite these many layers that comics bring to discourses of intersectionality, I contend that it is the form’s propensity for social-justice-oriented *aesthetics* that reveals the power of comics representation, as aesthetics has the ability to make many markers of identity simultaneously visible. By presenting narratives in graphic forms, the visual cues of ethnicity, gender, class, religion, and (dis-)ability are visualized on the page, providing “clues about people and context that prose alone cannot” (Rys 2019, 7). In this context, artistic style can further code human experience itself by way of, for instance, the hurriedness or patience implied in the inking of a line or the (in-)completeness, claustrophobia, or balance of the composition. Color also fundamentally informs interpretation, with the tones, hues, blen-

ding, and palette just as essential in the meaning-making of a series of panels as the linework and text. Because each choice made and then marked onto the page possesses meaning, and each of those meanings in turn affords opportunities for an equal diversity of interpretations, the comics form facilitates the presentation of multiple truths simultaneously (7).

This becomes abundantly clear in Joshua Abraham Kopin's Visual Analysis Workshop, where students are asked to sit with a variety of images from all kinds of comics genres and describe them in pairs before sharing their observations with the class (2019). Moving between subject matter, visual style, the historical periods of comic art production, target audiences, and distribution networks, this activity literally makes the subjective experience of meaning-making inherent in the reading of graphic narratives visible and demonstrates the power of comics to cultivate intersectional representation through individual interpretations followed by shared opportunities for visual analysis. As an excellent example of comics pedagogy – the process by which instructors intentionally integrate comics into their teaching, mindful of how the formal characteristics of graphic narrative enhance student learning – this activity not only provides the scaffolding for future conversations about the visual analysis of comics by modeling its processes, it also *empowers* students to see the value of their individual interpretations within the context of larger conversations pertaining to the content and interventions of comic art.

Ultimately, in the visualization of comics content, the complexity of human experience itself is brought to life; namely, the protagonists and themes depicted cannot be flattened into single-issue subjects. Comics thereby subvert normative representations of “race/gender binaries in the service of theorizing identity in a more complex fashion,” which Jennifer Nash contends is fundamental to an intersectional approach (2018, 3).

3 Embodying Intersectionality in Wendy and Tyler Chin-Tanner's *Embodied*

Embodied, as a comics case study, reveals the ability of graphic narratives to represent intersectional accounts of female experience. This anthology features twenty-three poems by cis-women, trans, and non-binary American poets from a range of socioeconomic, cultural, ethnic, and national backgrounds. Coedited by Wendy and Tyler Chin-Tanner, the anthology presents one poem (or an excerpt from one poem) by each author embedded within a short comics narrative inspired by it. Independ-

ently, these poems are powerful ruminations on feminine experience, exploring infertility, pregnancy, motherhood, and child loss; gender identity, memory, and experience, as well as race, ethnicity, and culture. However, accompanied by comic art, each poem takes on new meaning through the intersectionalized re-presentation of its content.

Kenzie Allen’s “Red Woman” in particular demonstrates the power of intersectional expression by graphic means. As a text that interrogates race and gender simultaneously, the Oneida author’s twenty-four-line poem draws attention to the overlapping systems of oppression encountered by Indigenous women. In its comic adaptation, that content is then supplemented, complemented, and complicated by a graphic accompaniment, engaging with issues of intersectionality in multiple registers.

The opening lines immediately address notions of racialized identity by introducing the concept of blood quantum – a eugenics-based policy and method for establishing Indigenous ancestry in the United States – and then setting it in dialogue with Indigenous-defined identity politics through the symbol of the medicine pouch.

If I am blood-ruled, let it be
as every pinch of tobacco taken

From medicine pouches and forcibly tucked
under the white shirt (Allen 2021, 51)

The first-person focus on Indigenous blood and the wearing of the medicine pouch puts the reader firmly in the body of the poem’s narrator. However, positioning non-Indigenous readers in an Indigenous body through the narrative perspective runs the risk of undermining the poem’s powerful critique of the effects of settler colonialism on Indigenous women, one to which the poem asks its reader to bear witness. Thus, Tongva artist Weshoyot Alvitre’s visualization of the poem’s first two stanzas reasserts the reader’s external perspective, presenting a young woman sitting quietly at a table surrounded by people talking and laughing (Fig. 1). The comic adaptation’s juxtaposition between the internal and the external thus mirrors the poem’s presentation of an internal first person and its public readership. Moreover, by mapping out the opening lines of the poem across a three-panel series, the first-person perspective becomes an embodied first-person perspective: we read the protagonist’s thoughts as we witness her thinking.

At the same time, however, this artistic gesture affects more than just the framing of the narrative perspective; it also visualizes Allen’s poetic commentary on public and private definitions of Indigenous identity, setting up a juxtaposition between internal and external modes of determining Indigenous affiliation that

reflect internal (individually defined) and external (imposed by colonial powers) modes of racial categorization. The poem's opening lines thus immediately establish a relationship with racialized discourses of Indigeneity that link the poem's title to its content while complicating the poem's original message through the addition of Alvitre's perspective, and rendering the process of bearing witness literal.

Here, the protagonist's assertion that she is "blood-ruled" replicates the rhetoric of American eugenicist policies of blood quantum, connecting the poem's intervention with the complex history of the biological determination of Indigenous identity through processes independent of kinship ties that have reduced notions of Indigeneity to genetics. Yet, while the opening lines of the poem do the work of



Fig. 1: Allen (W), Alvitre (A), and Rae (L), "Red Woman," 45. In three vertical panels, the viewer observes the protagonist sitting silently in a social setting. As the panels move in closer, the woman clutches the medicine pouch she wears beneath her T-shirt.

exploring the identity politics of blood quantum, the series of opening panels in the poem’s comic adaptation approaches these same constructed notions of race by visual means. In tandem, these verbal and visual negotiations of race form the foundation for the poem’s interrogation of the politics of female Indigenous identity. Specifically, the way in which the color red in “Red Woman” marks (and does not mark) the body of the poem’s protagonist draws attention to the color symbolism of historic (and often offensive) notions of Indigeneity, both visually and rhetorically augmenting the reader’s understanding of the protagonist’s femininity.

4 The Color Symbolism of Kenzie Allen’s “Red Woman”

It goes without saying that the Aboriginal people of Turtle Island are not red. But as critical race theory has demonstrated, race and racial categories are not about biological realities; they are social constructions. As products of social thought and social relations, and not objective, inherent, or fixed markers of identity, race, or racial categories, they do not correspond to biological or genetic reality (Delgado and Stefancic 2001, 7) and should therefore be understood as social phenomena (Haney López 1995, 193). Race is defined and constructed by society, which, where convenient, invents, manipulates, or retires racialized descriptions of people with common origins who share certain physical traits, such as skin color, physique, and hair texture (Delgado and Stefancic 2001, 7). The language surrounding race and racial categorization thus says less about the shared traits themselves – as the significance of these markers of difference are in constant flux – than it does about the meaning of the social relationships and power hierarchies that constitute and inform their interpretation.

So, in the same sense that Blackness is a social construct that is linked to skin color, though it can more aptly be said to describe a set of social relations informed by white supremacy, Redness as a marker of Indigeneity is also socially constructed and politically coded. Moreover, like Blackness, the etymology of this particular color signification is complex and has shifted over the course of history. While today some terms derived from the history of Red as a marker of Indigeneity, such as “Redskin,” are unequivocally offensive, Red as a racial signifier has its origins in neutral self-descriptions and cultural expressions of Indigenous peoples that date back to the precontact period. “Red” thus only adopted its derogatory signification as settler colonialism progressed.

As documents from the colonial period indicate, Red emerged as a symbolic marker of racial difference by and for Native Americans in the south-eastern region

of North America in response to encounters with settlers who called themselves white and their slaves Black (Shoemaker 1997, 629). While linguistic evidence gathered from origin stories indicates that some Aboriginal North Americans may have used Red to refer to themselves in the precontact period (634), the general use of the term was later adopted by European settlers, becoming a generic label for all the Indigenous peoples of Turtle Island (627–628).¹

While Red continues to be contested and has in many contexts transformed into a racial slur (643), it has also marked the politics of Indigenous sovereignty, self-governance, and survivance since the 1960s,² where Red is claimed as a positive marker of identity to make a statement about difference (643). It has also been used to build pan-Indian alliances (such as the Red Power Movement and the Native women's organization Women of All Red Nations), articulate American Indian grievances (as in Standing Rock Sioux intellectual Vine Deloria Jr.'s critique of eurocentrism, *God Is Red: A Native View of Religion* [1973]), and advocate for Indigenous rights (as in Cree political leader Harold Cardinal's response to *The White Paper* [1969]), *The Red Paper* [1970]).

Returning to Allen's poem, the title "Red Woman" positions its engagement with Indigeneity within such racialization discourses, where the mobilization of "Red" as a marker of difference draws attention to both the history of racialized color symbolism and more recent debates in Indigenous rights and oppression within the context of the Missing and Murdered Indigenous Women, Girls, and Two Spirit Folk (MMIWG2S) human-rights crisis.³ The tensions that develop between linguistic and visual representation render the Redness that characterizes the protagonist's identity ambivalent, underscoring a relationship with constructed categories of racial difference, but emerging not as a description so much as a statement of political intervention. The "Red" in the title thereby illuminates the way in which the poem swings back and forth between reiterating problematic stereotypes of Indi-

1 The regions of its usage also varied widely. Red-white was a meaningful dichotomy in southeastern Native cultures, but it was less prevalent among northern tribes (Shoemaker 1997, 632), with the exception of the Beothuk of Newfoundland, whose practice of painting their bodies and possessions with red ochre resulted in European settler's reference to them as "Red Indians" (626).

2 In Gerald Vizenor's 1999 book *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*, he explains, "Survivance is an active sense of presence, the continuance of native stories, not a mere reaction, or a survivable name. Native survivance stories are renunciations of dominance, tragedy and victimry" (vii).

3 For more information on the Missing and Murdered Indigenous Women and Girls of Canada, see the National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls' Reclaiming Power and Place: *The Final Report of The National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls* (2019).

genous experience (mapped out in the poem) and Indigenous sovereignty (demonstrated in the visuals), drawing attention to the humanitarian crisis of Missing and Murdered Indigenous Women, Girls, and Two Spirit Folk (MMIWG2S).

The imagined reality of this graphic narrative painted in swathes of blue and purple demonstrates that the copper skin tone of the poem’s protagonist is not reflective of real existing Indigenous identity at all, especially compared with the representations of the skin tones of the white people on either of side of the protagonist, whose complexions are blue, and the Black woman, whose is colored a dark shade of grey. The artificiality of the comics’ constructed color symbolism is then reinforced throughout the remainder of the poem’s graphic adaptation, with the shading of the woman’s face alternating between copper, blue, and purple, depending on the panel scene, though, importantly, largely independent of any light source. Thus, the reddish hue of the protagonist’s copper skin tone is not representative of the protagonist’s real complexion; rather, it gestures to the politics of skin color(-ing) more broadly.

The remainder of the poem follows the young woman from the opening scene as she approaches and wanders along a river, picking up on the watery allusion in the fourth stanza (“whose last sight is the river”) that is repeated through the fifth, sixth, and eleventh stanzas. Here, the reference to the river in the context of the poem recalls the Canadian epidemic of MMIWG2S. More specifically, however, it evokes one particular site in this human-rights crisis, the Red River, which begins at the southern border between Minnesota and North Dakota and flows north through Manitoba and into Lake Winnipeg. With 111 cases of missing and murdered Indigenous women, girls, and Two Spirit Folk in Manitoba, many of these womxn’s bodies were found in or along the shores of the Red River (Theriault 2020, 37).⁴ These womxn, collectively called the *Red River Women* (Jolly 2015; Theriault 2020), and their stories emerge in Allen’s poem through its references to the river and the potential for violence at its shores. Similarly, in the accompanying graphics, we see several iterations of the protagonist herself in or as part of the river, lying in the water with her hair taking the shape of the ripples.

However, the concluding visualization (Fig. 2) of these same themes does not end in the moment before a potential abduction as the poem does (“where are you walking so late at night”). Instead, the final panel series asserts survivance, contesting stereotypes of Indigenous authenticity embedded in the poem (“They ask me to wash my hair in the river. Just to see what it would have been like”). As the Red Woman stands at the shoreline, she undoes the two braids referenced in an earlier

4 In Winnipeg, Indigenous women are twelve times more likely to go missing or be murdered than non-Indigenous women (Theriault 2020, 37).

stanza (“I know well. I’m cuter with my mouth shut. Sexy, with two black braids”). Wielding the knife referenced in the sixth stanza, she faces the water as the poem concludes:

Smile, they say. Those braids are dangerous. They say /
where are you walking so late at night (Allen 2021, 51).

Here, the implied danger of her undone braids becomes an assertion of survival and self-determination. Visualized across panels and pages, the images render



Fig. 2: Allen (W), Alvitre (A), and Rae (L), “Red Woman,” 50. In three vertical panels, the viewer sees the protagonist gazing upon a river. The first panel depicts the water itself, in which the hair and faces of women have combined with the waters turbulence, as if they are sleeping among the waves. In the second panel, the woman undoes her braids, and in the third panel, she stands defiantly facing the water.

the poem’s references and abstraction concrete. The imagery accompanying “Red Woman” thereby develops new and contradictory themes that supplement, complement, and complicate Allen’s poem, visualizing the protagonist’s intersectional identity and further exploring the issues of oppression and violence experienced by Indigenous womxn.

5 Conclusion

Like identity itself, the comics form is more than the sum of its parts and works additively to construct meaning. Word and image coexist in spatial juxtaposition, allowing the reader to assess the scene relationally. Moving back and forth between panels, the reader lingers on different elements of the composition, sensing space and the passage of time individually, subjectively, and idiosyncratically in ways irreproducible in other media. The comics reader is thereby implicated in the meaning-making process in a manner that fosters critical thinking about its form and content simultaneously. The intersections between text and image facilitated by the comics grid, the panel composition, and the gutter thus produce a very specific type of narrative fragmentation, one that speaks to both the nature of identity itself and to the strength of comics to impart intersectional experience and foster critical thinking about the role of overlapping systems of oppression in the lives of BIPoC womxn.

Bibliography

- Allen, Kenzie (W), Weshoyot Alvitre (A), and Cardinal Rae (L). “Red Woman.” *Embodied: An Intersectional Feminist Comics Poetry Anthology*. Edited by Wendy Chin-Tanner and Tyler Chin-Tanner. Rhinebeck (NY): A Wave Blue World, 2021. 44–51.
- Berger, Michele Tracy, and Kathleen Guidroz, eds. *The Intersectional Approach: Transforming the Academy through Race, Class, and Gender*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2009.
- Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group, 1985.
- Carastathis, Anna. “The Concept of Intersectionality in Feminist Theory.” *Philosophy Compass* 9.5 (2014): 304–314.
- Chin-Tanner, Wendy, and Tyler Chin-Tanner, eds. *Embodied: An Intersectional Feminist Comics Poetry Anthology*. Rhinebeck (NY): A Wave Blue World, 2021.
- Crenshaw, Kimberlé. “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color.” *Stanford Law Review* 43.6 (1991): 1241–1299.
- Delgado, Richard, and Jean Stefancic. *Critical Race Theory: An Introduction*. New York: New York UP, 2001.

- Greene, Maxine. "Metaphors and Multiples: Representation, the Arts, and History." *The Phi Delta Kappan* 78.5 (1997): 387–394.
- Haney López, Ian. "The Social Construction of Race." *Critical Race Theory: The Cutting Edge*. Edited by Richard Delgado. New York: New York UP, 2001. 191–203.
- Hill, Joanne. "Using Participatory and Visual Methods to Address Power and Identity in Research with Young People." *Graduate Journal of Social Science* 10.2 (2013): 132–151.
- Jolly, Joanna. "Red River Women." *BBC News Online*, April 9, 2015. <https://www.bbc.co.uk/news/resources/1dt-dc75304f-e77c-4125-aacf-83e7714a5840> (accessed March 13, 2023).
- Kopin, Joshua Abraham. "Epistemologies of Slowness: Teaching Visual Literacy Using Comics." *Modern Languages Association Convention*. Chicago (IL), 2019.
- Krug, Nora. *Belonging: A German Reckons with History and Home*. New York: Simon & Schuster, 2018.
- McCloud, Scott. *Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*. New York: Harper, 2006.
- Nash, Jennifer. "Re-Thinking Intersectionality." *feminist review* 89 (2008): 1–15.
- National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls (Canada). *Reclaiming Power and Place: The Final Report of the National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls*. National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls, 2019.
- Oxford English Dictionary. "representation, n.1." *OED Online*. Oxford UP, March 2023. Web (accessed May 21, 2023).
- Powers, Beth, and Peter B. Duffy. "Making Invisible Intersectionality Visible Through Theater of the Oppressed in Teacher Education." *Journal of Teacher Education* 67.1 (2016): 61–73.
- Rowe, Desirée Dianne, Justin J. Rudnick, and Leah White. "Images of Identity: Performing Power and Intersectionality." *Communication Teacher* 34.4 (2020): 312–319.
- Rys, Rachel. "Powerful Marginality: Feminist Scholarship through Comics." *Journal of Multimodal Rhetorics* 3.1 (2019): 5–19.
- Schallié, Charlotte, ed. *But I Live: Three Stories of Child Survivors of the Holocaust*. Toronto: University of Toronto Press, 2022.
- Scott, Dariack, and Ramzi Fawaz. "Introduction: Queer about Comics." *American Literature* 90.2 (2018): 197–219.
- Shoemaker, Nancy. "How Indians Got to be Red." *The American Historical Review* 102.3 (1997): 625–644.
- Smith, Sidonie, and Julia Watson. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. University of Minnesota Press, 2010.
- Spiegelman, Art. *Maus: A Survivor's Tale*. New York: Pantheon Books, 1986.
- Spiegelman, Art. *Maus II: A Survivor's Tale; And Here My Troubles Began*. New York: Pantheon, 1992.
- Therault, Desiree. *Red River Women: A Memorial for Missing and Murdered Indigenous Women and Girls (MMIWG2S) alongside Winnipeg's Red River*. Thesis. Department of Landscape Architecture University of Manitoba Winnipeg, 2020.
- Urcaregui, Maite. "Intersectional Feminism in *Bitch Planet*: Moving Comics, Fandom, and Activism Beyond the Page." *Gender and the Superhero Narrative*. Edited by Michael Goodrum, Tara Prescott-Johnson, and Philip Smith. Jackson: UP of Mississippi, 2018. 45–73.
- Varnum, Robin, and Christina T. Gibbons, eds. *The Language of Comics: Word and Image*. Jackson: UP of Mississippi, 2001.
- Vizenor, Gerald Robert. *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*. Lincoln (NB): University of Nebraska Press, 1999.
- Wolk, Douglas. *Reading Comics: How They Work and What They Mean*. Cambridge (MA): Da Capo Press, 2008.

List of Images

Fig. 1: Allen, Kenzie (W), Weshoyot Alvitre (A), and Cardinal Rae (L). “Red Woman.” *Embodied: An Intersectional Feminist Comics Poetry Anthology*. Edited by Wendy Chin-Tanner and Tyler Chin-Tanner. Rhinebeck (NY): A Wave Blue World, 2021. 45.

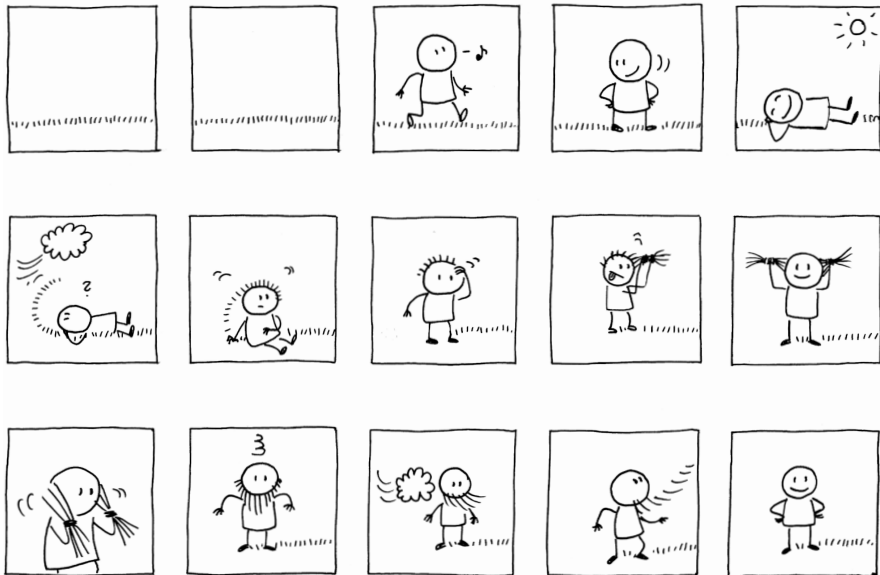
Fig. 2: Allen, Kenzie (W), Weshoyot Alvitre (A), and Cardinal Rae (L). “Red Woman.” *Embodied: An Intersectional Feminist Comics Poetry Anthology*. Edited by Wendy Chin-Tanner and Tyler Chin-Tanner. Rhinebeck (NY): A Wave Blue World, 2021. 50.

Imke Schmidt und Ka Schmitz

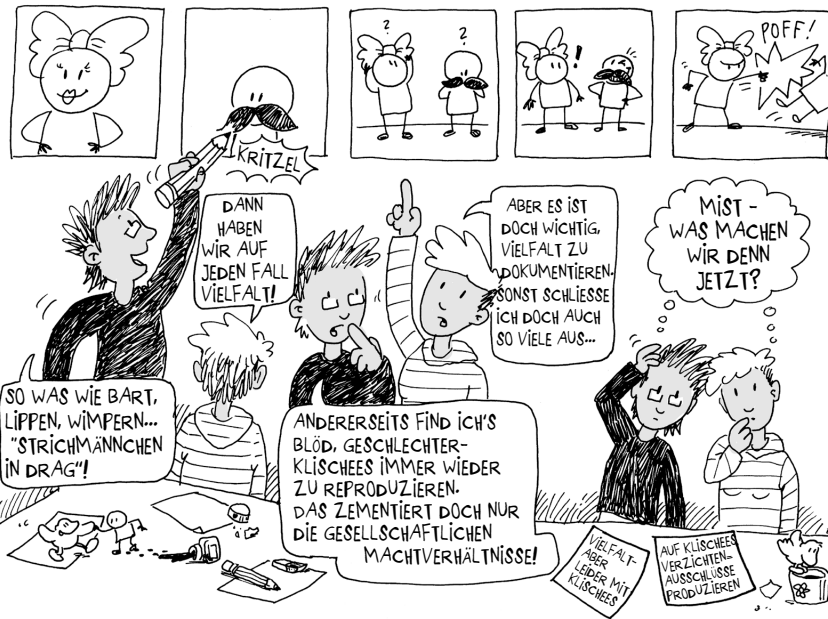
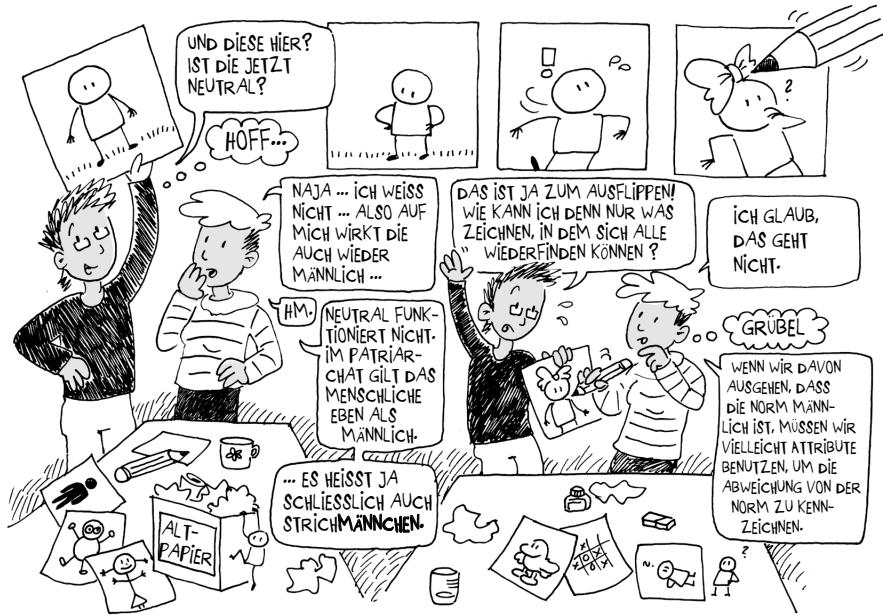
Ich sehe was, was du nicht siehst oder:

Wer sieht hier wen?

LIGHTfaden für BILDERmacher_innen



Zuerst erschienen als: Imke Schmidt und Ka Schmitz. *Ich sehe was, was du nicht siehst oder: Wer sieht hier wen? LIGHTfaden für BILDERmacher_innen*. Berlin: Genderkompetenzzentrum am ZTG, Humboldt-Universität, 2010.

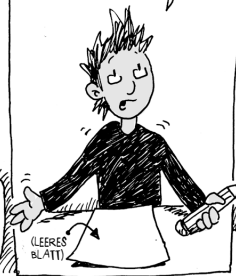


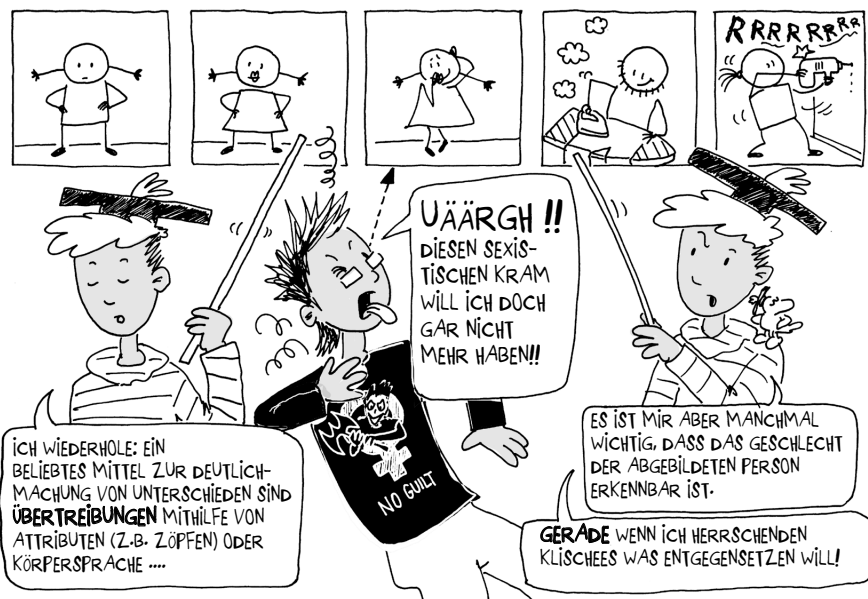


IN DER SCHRIFTSPRACHE GIBT ES JA SCHON
EINIGE WEGE, MENSCHEN VERSCHIEDENEN
GESCHLECHTS ANZUSPRECHEN ...

ABER WENN ICH
PERSONEN ZEICHNEN
WILL, MUSS ICH DOCH
ENTSCHEIDEN, WIE SIE
AUSSEHEN ...

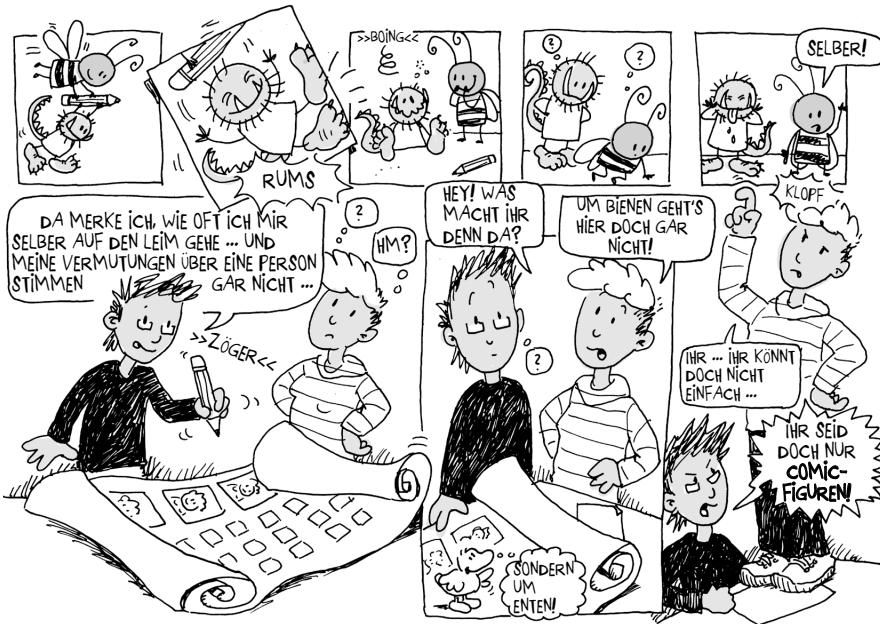
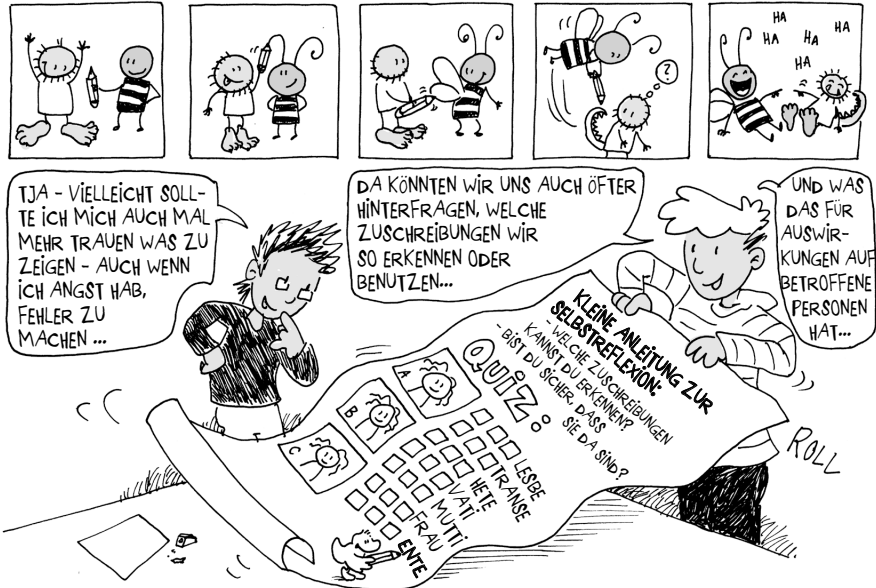
ALSO WIE ZEICHNE ICH
DENN NUN Z.B. "DIE
STUDIERENDEN?"
... ODER EINE_N
WISSENSCHAFTLER_IN?

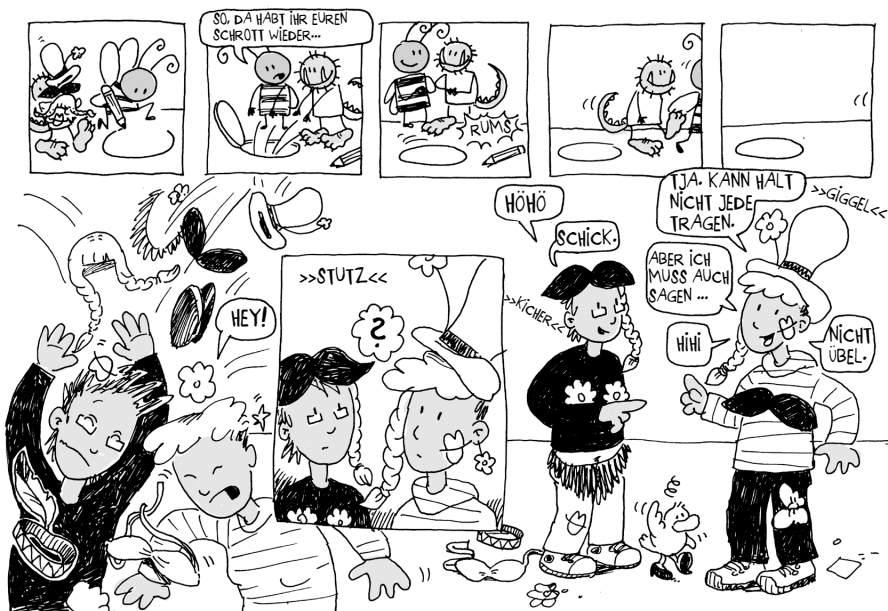












Comic-spezifische Grundlagen

Comics-Specific Fundamentals



Wieso Erzählen?
Why Narration?

Katharina Serles

Observe, Write, Draw, Repeat

DID

In 2020, as a consequence of the pandemic and multiple lockdowns, we were compelled to acquire and adapt to new routines in our daily lives. In the scholarly community, we found ourselves mostly communicating through video calls, and attending conferences, workshops, and seminars from our kitchen tables, sofas, or, if we were lucky, our own study desks. In an online course I gave during that time, I introduced Lynda Barry's "Basic Quick Diary Format" (2014, 61–65) right at the start, aiming to provide participants with an alternative, structured routine that would not only help them to process memories, emotions, and thoughts, but also allow them to record and reflect on their progress throughout the course.

The basic concept is quite straightforward: to keep a Quick Diary à la Barry, all you need is a notebook, a pen, and a timer. It's best to prepare the page struc-

SAW

ture in advance so you can focus on filling in the grid during the exercise.

1. For each entry, divide a notebook page into four panels (the top two should be slightly longer than the bottom two and numbered from one to seven).
2. In the first two-and-a-half minutes, write seven things you did that day in the top left panel.
3. In the next two-and-a-half minutes, write seven things you saw that day in the top right panel.
4. In the following 30 seconds, jot down something someone said in the bottom left panel.
5. In the final 30 seconds, draw something you saw in the bottom right panel.

Similar to free-writing techniques, the strict time constraints prevent text tweaking and self-censorship. I also found

SAID

it helpful to emphasize that the Quick Diaries were not graded and that there was no specific objective to them. The only purpose was to "teach [us] to hear, see + remember the world all around [us]" (Barry 2014, 61) – which ironically became one of the most significant take-aways from an online class that lacked



many of the sensory challenges and interactions of the outside world. Done daily, "[p]atterns start[ed] to emerge," and "[un]expected juxtapositions" were found, which helped us to "understand what [...] 'the back of the mind' [was] up to" (62) and how it could be used to form stories and narratives.

See: Barry, Lynda. *Syllabus: Notes from an Accidental Professor*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2014.

Kalina Kupczyńska

„In flux“: Gender-Narratologie und feministischer Posthumanismus in der Comicanalyse

Abstract

The paper deals with the possibilities of applying gender narratology in comic analysis. Using recent approaches in gender-oriented cognitive narratology, the concept of *embodied reading* is made productive for the narrative analysis of *Shit is Real* by German comics artist Aisha Franz. A discursive framework for the analysis is provided by the theoretical insights of feminist posthumanism.

1 Einleitung

„[T]heories of narrative are permanently in flux“ (Young 2018, 914) – diese Beobachtung der Literaturwissenschaftlerin Tory Young wiederholt sich in der Erzählforschung (Gardner und Herman 2011, 4); das relativ junge Konzept der Gender-Narratologie stellt ihre Stichhaltigkeit unter Beweis. Ihre Anschlussfähigkeit an solche Bereiche wie kognitive Narratologie, transmediale Narratologie und queere Narratologie ist nicht nur ein Zeichen der Erkenntnisneugier im Forschungsfeld, sondern auch ein Indiz für nachhaltige gesellschaftliche Relevanz einer geschlechterorientierten Perspektive auf Strukturen der Erzählung.

Gender-Narratologie hat sich aus der feministischen Narratologie heraus entwickelt und verdankt derselben vor allem die Einsicht, dass Erzähltechniken auch „als formale[] Ausdrucksmittel kulturspezifischer Erfahrungen und Sinnstrukturen“ (Nünning und Nünning 2004, 10) aufzufassen sind. Die Abkehr von der klassischen, formalistischen Narratologie bedeutete, wie Susan Lansers feministischer Ansatz darlegt, eine Fokussierung auf den referenziellen Kontext der Literatur, und damit eine Semantisierung der Zeit- und Raumstrukturen sowie aller anderen Elemente der Diegese, welche an der „Konstruktion von Geschlechtsidentitäten und Geschlechtsrollen“ (11) beteiligt sind. Anders als die feministische Narratologie geht die Gender-Narratologie in ihren Prämissen nicht von einer binären Ordnung der Geschlechter aus, in Anlehnung an Judith Butlers Performativität der Geschlechter. Damit hängt auch eine Distanzierung von der sogenannten *Lanser's rule* zusammen, die die heterodiegetische Erzählstimme mit dem Geschlecht des Autors/der Autorin koppelt (Lanser 1981 und 1992): „Lanser's rule“

insists on authorising specifically female voices and thereby helps to re-gender authority itself. The rule also reminds us to be aware of both implicit and explicit markers of a narrator's gender“ (Lanser 2018, 932).

Eine Revision dieses viel diskutierten Standpunkts (Diengott 1988; Prince 1995) erfolgte mit dem Anschluss der feministischen Erzählanalyse an die Queer Studies. Lansers Einsicht in die heteronormative Begrenztheit der Erzählposition, die beim Festhalten an der *Lanser's rule* zutage tritt, hatte eine rekaliibrierte Positionierung zufolge und resultierte in der Herausbildung eines differenzierten Rahmenkonzepts für eine queere Narratologie (2018, 926).

Ein anderer Anschluss an parallele Entwicklungstendenzen der Erzähltheorie ergibt sich aus den Schnittmengen, die Karin Kukkonen zwischen feministischer und kognitiver Narratologie ausmacht. Kukkonen plädiert für eine Berücksichtigung des Geschlechts in kognitiv orientierten Erzählanalysen und argumentiert mit Verweis auf „embodied experience“ und „embodied cognition“ (2018, 978): „The necessity to discuss gender becomes even clearer, perhaps, once we turn our attention to the embodied practices that are traditionally confined to the cultural sphere but that should be considered [...] as intimately entwined with processes of embodied cognition“ (979). Kukkonen formuliert auch eine Reihe von Ansätzen, die das postulierte *Gendering* in der kognitiven Narratologie systematisch ermöglichen sollen.

Die genannten Positionen der genderqueeren und der genderkognitiven Erzählanalyse treffen sich darüber hinaus in einer gemeinsamen leseorientierten Fokussierung: Kukkonen betont die Bedeutung von „embodied feminist narratology“ mit deren Potenzial einer immersiven, körperlichen Lektüreerfahrung und einer Nachempfindung von historischer, politischer und geschlechtlicher Verortung der diegetischen Figuren (986). In einer Fokussierung auf „embodied reading“ sehen Robyn Warhol und Susan Lanser die Zukunft der genderorientierten Narratologie: „after thirty years of dwelling on the politics of form, feminist and queer narrative theories may be ready to turn from poetics and hermeneutics to take on a politized aesthetics, conceived perhaps as an erotics of narrative that would be focused on the reader's body“ (2015, 10).

Die Anschlussfähigkeit der Gender-Narratologie an die Comicforschung wurde bereits in einschlägigen Einzelanalysen unter Beweis gestellt. Ich habe anhand der Analyse von *Die Hure H wirft den Handschuh* (2007) von Anke Feuchtenberger (A) und Katrin de Vries (W) die für die Gendererzählanalyse zentralen Aspekte, d. h. „Problematisierung der dominierenden Erzählinstanz, Profilierung der Fokalisierung“ (2014, 220) untersucht sowie auf der inszenatorischen Ebene die Figurendarstellung und die Bedeutung des Sehens und (Nicht-)Gesehen-Werdens thematisiert. Aufgegriffen wurde der Ansatz in Anna Beckmanns Dissertation über die narrative Unzuverlässigkeit im Comic explizit in Bezug auf die frühen Narrative der Serie

über die *Hure H.* Beckmann zufolge führen „unzuverlässige Erzählstrategien und Darstellungsweisen“ dazu, dass „die Konstruktion der Geschichte, der Figuren und ihrer Geschlechtsidentität in den Vordergrund gerückt und somit hinterfragbar werden“ (2021, 316). Marina Rauchenbacher hat auf den Zusammenhang zwischen dem aktiven Sehen und dem passiven Gesehen-Werden einerseits und der Repräsentation von gegenderten Machtverhältnissen andererseits im Geschichtsscomic *Gift* hingewiesen (2015, 246). Einzelstudien von Ann Cvetkovich und Robyn Warhol zu Alison Bechdel's *Fun Home* verorten die dortige autobiografische Narration implizit in den Kontext der Gender-Narratologie. Cvetkovich betrachtet u. a. die durch die Zeichnung re-mediatisierten Fotos des Vaters und der Autorin als visualisierte Vehikel der Reflexion über genderqueere Identität (2008, 124). Warhol untersucht „how narrative can construct subjectivity“ (2011, 2), indem sie auf die Exponierung der Zeichnungen der Hände hinweist, die in *Fun Home* die Fotos und andere Artefakte halten: „it also reminds actual readers of our own embodiment“ (7). Ebendieses im Comic vielfach mögliche *embodiment* ist für Hillary Chute für die Verbindung mit feministischen Fragestellungen entscheidend: „This is not only a matter of *what* or *which* bodies appear in comics form, but also a matter of *how*“ (2018, 157).

In der folgenden Analyse werden einige der erwähnten Aspekte der Gender-Narratologie am Comic *Shit is Real* der deutschen Comicautorin Aisha Franz veranschaulicht. Die Wahl des Beispiels resultiert aus der Erkenntnis, dass die Gender-Narratologie dort effektiv zum Einsatz kommt, wo sie interpretatorische Schwierigkeiten lockert bzw. löst, d. h. bei Comicznarrativen mit thematischer Fokussierung auf Geschlechtsidentität und einem Interesse an Experiment und formaler Selbstreflexivität (Young 2018, 917). Die Herangehensweise und die Fragestellung sind zugleich feministisch und genderorientiert: Das gewählte Korpus zielt auf die erhöhte Sichtbarkeit von Comicautorinnen; der Fokus liegt auf der durch die Art der Narration vermittelten Repräsentation von Geschlechtern im Comic; die diskursive Rahmung verortet die Analyse im aktuellen kulturwissenschaftlichen Kontext. Anschließend an die rezenten Erkenntnisse der Erzählforschung thematisiere ich folgende Aspekte: erstens die narrative Inszenierung der Bewusstseinsinhalte der Figuren, zweitens genderorientierte Aspekte des Plots, insbesondere die Raumdarstellung. Darüber hinaus schlage ich eine Anbindung an den feministisch-posthumanistischen Diskurs vor, der sich aus der gender-orientierten Lektüre heraus entwickeln lässt.

2 Beispielanalyse: Aisha Franz' *Shit is Real*

In Aisha Franz' Comic *Shit is Real* (2016) wird eine dystopisch anmutende Geschichte einer jungen Frau, Selma, erzählt, die in einer nicht näher definierten Großstadt lebt.¹ Der Plot konzentriert sich auf Freundschafts- und Liebesverhältnisse in einer von technologiebedingter Vereinzelung und zwischenmenschlicher Distanz dominierten Welt. Die Hauptfigur, von ihrem Freund verlassen, von einer Freundin emotional vernachlässigt, verfällt frustriert ihren Träumen und Imaginationen, übernimmt dabei die Identität ihrer stets abwesenden, offensichtlich beruflich erfolgreichen Nachbarin. So entkommt Selma – mindestens für kurze Augenblicke – ihrer Existenz, performt nach außen eine *bessere* Version ihres Ich, mit einer schicken Wohnung und einer Beziehung; und findet innere Harmonie nur als sie aufhört, den Anforderungen der Außenwelt gerecht werden zu wollen.

In der Komposition des Comics fallen die Träume der Protagonistin als ein strukturierender Faktor auf: Der Comic beginnt, wie auch jedes der fünf Kapitel, mit einem Traum. In der schwarz-weißen Ästhetik des Comics werden die Traumseiten durch schwarzen Hintergrund markiert, in dem die Panels versinken. Eine andere kompositorische Regelmäßigkeit sind Wunschvorstellungen von Selma – gekennzeichnet durch perforierte schwarz-weiße Panelrahmen – sowie wellenartig eingerahmte Bewusstseinszustände der Angst und Selbstauflösung. Die Seitenlayouts sind dynamisch, Aisha Franz arbeitet u. a. mit runden Panels, die manche Details zoomend hervorheben. Da aber eine quadratische bzw. rechteckige Panelform dominiert und auch in der Darstellung der diegetischen Welt eine geometrische Exaktheit vorherrscht, bringen die weichen, welligen Rundungen Störungen in die ‚ausgemessene‘ Szenerie.

In den Träumen begegnet Selma dem Ex-Freund, der sie – in Begleitung anderer eindeutig als Männer codierter Figuren – jagt und erniedrigt. Die Männer erscheinen stets mit verfremdeten, reptilienhaften Köpfen. Eine maskierte, als Frau erkennbare Verfolgerin taucht mit den Männern auf; sie trägt Züge einer von Selma einst entsorgten weiblichen Actionfigur, ähnelt aber zugleich ihrer Freundin Yumi. Die Traumszenerie ist eine karge, menschenleere Wüstenlandschaft. In Selmas Phantasien dagegen, die sich um den Besitzer eines Zoogeschäfts mit dem sprechenden Namen Anders drehen, fließt Wasser. Selma imaginiert sich in die Mikrowelt eines Aquariums, im Gespräch mit oder auf der Suche nach einem Fisch. Anders' Gesicht erscheint Selma bei ihrem ersten zufälligen Treffen als ein (weinender) Fischkopf. Diese Assoziation prägt die weiter auftauchenden (erotischen) Halluzinationen.

¹ Manche Rezensent*innen identifizierten die Stadt als *futuristisches Berlin* (Grzeszyk 2016; Lempp 2016; Sava 2018).

Das Eintauchen in die fluide Sphäre des Aquariums bedeutet im Plot eine Unterbrechung der Handlung und signalisiert einen inneren Rückzug der Figur: Die Panels vermitteln in Selmas Bewegungsbildern eine Befreiung, die Schwerelosigkeit des Wassers wird auch mit Vorstellungen sexueller Lust konnotiert. Das Flüssige wird aber nicht eindeutig positiv semantisiert: Szenen, in denen das Gesicht oder der ganze Körper der Figur in welliger Auflösung erscheinen – und zwar jenseits des Wassers –, deuten Zustände der Verstörung und der Ich-Dissoziation an. Ein Traum am Ende des vierten Kapitels zeigt abrupte Übergänge zwischen Angst und Lust: Während ein Splash-Panel einer Sexszene metaphorisch so feucht ist, dass es auf dem schwarzen Hintergrund weiße Tropfen hinterlässt (Abb. 1), sieht man schon im nächsten Panel Selmas Erschrecken, wenn aus den Schultern ihres Sexpartners ein tiefender Fischkopf wächst. Diese wie auch etliche andere Szenen manifestieren mithilfe piktoraler Figurationen des Fließens – sowohl in der Diegese als auch auf der inszenatorischen Ebene in der Panelform – die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Traum, Imagination und Wirklichkeit im Bewusstsein der Hauptfigur.

Shit is Real hat auf der verbalen Ebene keine Erzählinstanz. Der Fortlauf der Handlung erschließt sich durch Dialoge; einen hohen Anteil an narrativer Ver-

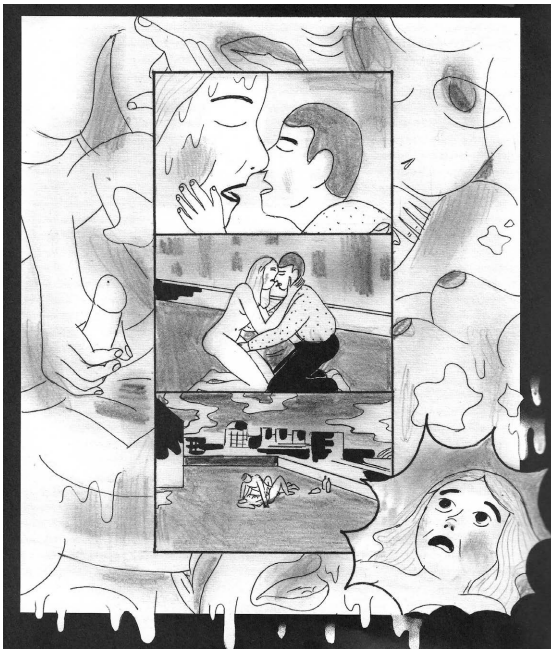


Abb. 1: Fließende Lustdarstellung. Franz, *Shit is Real*, [219].

mittlung hat die piktorale Ebene. Auffallend hoch ist die Zahl der Seiten, auf denen keinerlei verbale Mitteilung zu finden ist: Von 288 Seiten sind 109 vollkommen stumm. In mehreren Szenen (und auf insgesamt 25 Seiten) beschränkt sich die verbale Ebene auf die Darstellung der Geräusche, die die Hauptfigur hört, was die Stille von Selmas Welt unterstreicht. Wie diese quantitativen Angaben und die erwähnte Bedeutung von subjektiven Bewusstseinsinhalten der Figur veranschaulichen, handelt es sich hier um eine homodiegetische Narration: Bis auf wenige Ausnahmen können die Leser*innen nur das (visuell und akustisch) wahrnehmen, was die Protagonistin wahrnimmt. Die narrative Vermittlung erfolgt somit über die interne Fokalisierung, die, wie Martin Schüwer schreibt, eine „Wahrnehmungsillusion“ erzeugt (2010, 389). Schüwer verwendet für die narrative Comicanalyse den von Gilles Deleuze geprägten Begriff des *halbsubjektiven Bildes*: „Die Kamera verschmilzt nicht mit der Person, sie ist auch nicht außerhalb, sie ist mit ihr“ (Deleuze 1997, 104). Das, was Selma sieht und hört, wird für die Leser*innen mit der Visualisierung ihres Gesichtsausdrucks bzw. ihrer Körperhaltung erkennbar gemacht (Abb. 2); reine *Point-of-view*-Sequenzreihen trifft man hier selten.



Abb. 2: „Wahrnehmungsillusion“ in der internen Fokalisierung. Franz, *Shit is Real*, [31].

In seiner an Deleuzes Filmtheorie angelehnten Analyse der Fokalisierung im Comic bemerkt Schüwer, dass Deleuzes Erklärungsangebote „sich nahtlos in die aktuellen Erkenntnisse der kognitiven Narratologie einfüg[en]“ (2010, 201). Konkret ist damit das Konzept des senso-motorischen Schemas „aus Wahrnehmung, Affekt und Aktion“ gemeint: „Es macht die Senso-Motorik von Lebewesen aus, dass sie Wahrnehmung in (Re-)Aktion überführt, und zwar nicht unmittelbar, sondern vermittelt durch den Affekt“ (202). Dass dieser Befund durch den gegenderten Blick auf das wahrnehmende „Lebewesen“ (hier vor allem: die Hauptfigur Selma) weitergedacht werden kann, zeigt Karin Kukkonens feministische Perspektive auf die kognitive Narratologie.

Kukkonen verweist darauf, dass die rezente Kognitionswissenschaft „cognition as an *embodied process of probability and prediction*“ (2018, 975; Herv. K.K.) betrachtet, was durch die Verankerung der Kognition im gegenderten Körper eine Öffnung auch der kognitiven Narratologie für die Genderperspektive bedeuten kann: „Because of the core role of probability and prediction, this strand of cognitive narratology allows us to think of the richly inhabited lifeworld as structured along gender-lines and the predictions around embodiment that can be coded as predominantly female [...] or predominantly male [...]“ (2018, 978).

In *Shit is Real* ist die gegenderte Perspektive in erster Linie durch die konsequente Einhaltung der internen Fokalisierung der weiblichen Figur und durch den so erreichten Einblick in ihre visuelle, akustische und gesamtkörperliche Wahrnehmung erkennbar. Die Ausschaltung der erzählerischen Kommentare und die Reduktion der verbalen Kommunikation haben zur Folge, dass sich die Leser*innen umso stärker auf die am Körper der Figur ablesbaren Signale konzentrieren müssen, um das Geschehen nachzuvollziehen. Selma wird oft als – durch Kleidung und Silhouette eindeutig weiblich codierte – Ganzkörperfigur dargestellt. Jedes Handeln – Laufen, Duschen, Essen, Sich-Ärgern – wird an die im „halbsubjektiven Bild“ (Deleuze 1997, 104) festgehaltene Großaufnahme des Gesichts rückgekoppelt und im Sinn des „embodied process of probability and prediction“ (Kukkonen 2018, 975) auch gegendert. Was sich im Gesicht abzeichnet, ist der Affekt, der, wie Schüwer mit Deleuze darlegt, „stets etwas Autoreferentielles [hat], er beschreibt die Selbstwahrnehmung eines Lebewesens unabhängig von den Beziehungen zu anderen Körpern“ (Schüwer 2010, 202). Für Deleuze ist „jeder von uns als spezifisches Bild [...] eine Fusion aus Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild“ (1997, 97). Der Wechsel von der Darstellung von Selma in aufeinanderfolgenden Panels im (ganzkörperlichen) Handeln zum mimisch erkennbaren Reagieren ermöglicht die Rückkopplung an ihren weiblich erfahrbaren Bezug zur Welt. Dazu Kukkonen:

[...] cognitive narratologists can reconstruct the relative balance of this feedback loop [between embodied experience and the environment; K.K.] and come to an assessment of

the gendered differences in characters' experiences of their body image and their options for actions in the environment of the storyworld. (Kukkonen 2018, 983)

Body image and body schema refer to the ways in which embodiment connects to the cultural manipulations of movement, dress and looks and to the pre-conscious processes of muscles, neurons and brain chemistry respectively. (977)

Da Selmas Empfindungen nicht durch eine übergeordnete Erzählinstanz kommentiert werden und die verbale Kommunikation sich auf Dialoge beschränkt, können die Leser*innen nur durch die pikturale Ebene und die dort durch interne Fokalisierung realisierte Verleiblichung Zugang zu Erfahrungen sowie zu mentalen Vorgängen der Figur bekommen. Die „Fusion aus Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild“, die Deleuze als Gesamtbild einer*s jeden von uns beschreibt, kann so als „embodied reading“ im Sinne Kukkonens der Geschichte von Selma erfolgen. Das so vermittelte Wissen über die Figur macht qua „the full potential of gendered metaphors, expectations of comportment and invisible habitus“² (Kukkonen 2018, 986) eine immersive Lektüre möglich.

Die diegetische Welt, in der sich Selma bewegt, ist hoch technisiert: Die Kommunikation mit der Freundin Yumi verläuft oft virtuell, Waschmaschinen und Wohnungstüren sind elektronisch verschlüsselt, das Restaurantmenü ist nur über eine App abrufbar. Darin lassen sich viele Parallelen zur empirischen Wirklichkeit der Autorin wie auch der Leser*innen erkennen. Die Geschlechterverhältnisse folgen der binären heterosexuellen Logik und sind durch Freizügigkeit geprägt: Im ersten Kapitel wird Selma ungewollt Zeugin eines Geschlechtsverkehrs auf der Damentoilette. In der Geschlechterhierarchie zeigt sich eine männliche Überlegenheit, was schon dadurch deutlich wird, dass Selma – und später ihre Freundin Yumi – schlagartig ihren Freundinnenkreis verliert, sobald sie von ihrem Partner verlassen wird. Diese Ungleichstellung wird in einer TV-Sendung, die sich Selma im dritten Kapitel anschaut, *ad absurdum* geführt: Die Sendung mit Titel *Alpha-Male* stellt einen Wettbewerb dar, in dem etliche Männer die Funktionsfähigkeit ihrer Spermien unter Beweis stellen, indem sie mit einer Frau Sex haben. Nach der Geburt des Kindes werden Vaterschaftstests ausgewertet und der *Alpha-Male* des Jahres prämiert. Selma reagiert auf das Finale der Sendung mit einem unkontrollierten Lachanfall. Ihre allmähliche Distanzierung von dem in der Geschlechterhierarchie festgefahrenen Wertesystem zeigt sich im Plot zum einen

2 Kukkonen veranschaulicht die Möglichkeiten der Gender-Narratologie an einem literarischen Beispiel, daher ist hier von „invisible habitus“ die Rede. In einer genderorientierten Comicanalyse kann der Habitus auf der piktoralen wie verbalen Ebene nachvollzogen werden, was auch eine intersektionale Perspektive ermöglicht, die im Fall von *Shit is Real* Einblick in die Verschränkung der Kategorien *Class* und *Gender* bedeuten würde.

in der Loslösung von der *besseren* Identität der abwesenden Nachbarin, die sie annimmt, um erfolgreich zu wirken. Zum anderen entscheidet sich die Protagonistin im letzten Kapitel, in dem sie auf einer Party Anders, das Objekt ihrer Fantasien, trifft, dafür, die betrunkene Yumi nach Hause zu begleiten, statt mit Anders die Nacht zu verbringen. Die letzte Sequenz des Comics zeigt die beiden Freundinnen in einem Splash-Panel unter Sternenhimmel an einem Lagerfeuer in der Wüstenlandschaft aus Selmas Träumen. Das Panel ist schwarz eingerahmt, was es in der ästhetischen Logik dieses Narrativs als ein Traumbild identifizieren lässt.

Wie bereits erwähnt, wird Selmas körperlicher Bezug zur Welt nicht nur in Relationen zu anderen Figuren beider Geschlechter festgehalten, sondern auch in befremdlichen Visualisierungen von Transformationen gezeigt, bei denen ein graphisches Merkmal dominiert, das man als fluid bezeichnen kann. Dieses Merkmal lädt zu Assoziationen mit der kulturellen Codierung des Weiblichen ein, in denen Biologie als Bestimmungsfaktor die Frau als Gebärende, Nährende und Blutende definiert (Neimanis 2017, 32). Die ambivalente Semantisierung des Fluiden bei Franz erinnert aber zugleich an den männlich-hegemonialen Kontext der weiblichen Repräsentation und an die Auslegung der weiblichen Biologie als Argument für Marginalisierung und Ausgrenzung (Stephens 2014, 188). Diese Ambivalenzen lassen sich mithilfe einiger Konzepte des feministischen Posthumanismus kontextualisieren: Der Konnex zwischen dem feministischen Ansatz und dem Posthumanismus verortet das transformatorische Wasserelement am Knotenpunkt der ökologischen und queeren Diskurse, wie Astrida Neimanis in *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology* (2017) nahelegt. Neimanis rekurriert auf den phänomenologischen Ansatz von Maurice Merleau-Ponty und zieht einen roten Faden von dessen Konzept der Verleiblichung über Luce Irigarays feministische Fokussierung auf die Materialität des weiblichen Körpers bis hin zu Deleuzes Konzept der Virtualität und des prozesshaften Werdens jeder Identität. Neimanis' Argumentation kann hier nur in groben Linien nachgezeichnet werden, die Kernidee lässt sich als Kontext für *Shit is Real* so zusammenfassen: „Refiguring ourselves as bodies of water is thus not only an experiment in human embodiment, but also a feminist commitment to following the flows of marginalization and injustice, as well as those of connection, empowerment, and joy that our watery corporealities collaboratively engender“ (64).

Die Kontextualisierung innerhalb des feministischen Posthumanismus lässt sich allein mit Blick auf das Setting des Comics als gewinnbringend begründen: Aisha Franz zeichnet eine Großstadt, in der Wasser offensichtlich knapp wird: Eine Waschmaschine „mit Wasserfunktion“ ist ein Anachronismus (2016 [212]); Aquarien mit Fischen sind ein Exotikum; ein Zoogeschäft geht pleite: „Nagetiere, Fische und Reptilien sind out. / Gibt's ja jetzt alles digital. Man kann sie einfach ausschalten“ ([135]). Dementsprechend vollziehen sich die eskapistischen und erotischen Fantasien der Hauptfigur an einem künstlich angelegten und räumlich eingeschränkten



Abb. 3: Fluide Verwandlungen: inszenatorische Ebene. Franz, *Shit is Real*, [200].

Ort – einem Aquarium. Selmas imaginärer Verbündeter im Zustand der *Alienation* ist ein Aquarienfisch. Auf seine Klage „Ich werde einfach ausgegrenzt“ reagiert sie mit Anteilnahme: „Ich kann dich verstehen, Fisch. / Es ist wirklich nicht einfach, allein zu sein“ ([143]). In den vielen Figurationen der welligen, flüssigen Selbstauflösung wird der ökologische Diskurs mit dem (gegenderten) Phänomen der Ausgrenzung zusammengeschlossen. Das Fluide steht zugleich für das Verwandlungspotenzial der Figuren, das auf der inszenatorischen (Abb. 3) wie auf der diegetischen Ebene (Abb. 4) sichtbar ist. Die polysemantischen Metamorphosen wären im Sinn von Kukkonen als Figurationen des verleblichten Weltbezugs der Protagonistin zu verstehen. Auf der piktoralen Ebene kontrastieren die flüssigen Formen mit



Abb. 4: Fluide Verwandlungen: Diegese. Franz, *Shit is Real*, [179].

der puppen- bzw. roboterhaften Erscheinung der Figuren, deren Gesichter mit den Chibi-Avatars³ in der virtuellen Kommunikation fast identisch sind.

³ Chibi (japanisch für: ‚niedlich‘, ‚klein‘) ist eine Form der Darstellung von Figuren in gleichnamigen Manga. Typisch für Chibi-Avatare ist eine Verniedlichung und babyhafte Prägung der Gesichtsförmern.

3 Fazit

Eine genderorientierte Erzählanalyse von *Shit is Real* entwickelt Potenzial für interpretatorische Herangehensweisen: Erstens bietet der Blick auf narrative Strukturen die Möglichkeit, über eine gegenderte, immersive und verleiblichte Lektüre nachzudenken. Zweitens ermöglicht eine Untersuchung der internen Fokalisierung neben dem Einblick in die bewussten wie unbewussten mentalen Vorgänge der Figur auch Aufschlüsse über eine subjektive Semantisierung von Räumen. Wie Natascha Würzbach schreibt, finden „[g]erade weibliche Emanzipationsanstrengungen in räumlichen Bewegungen Ausdruck, die meist mit Schwierigkeiten und Konflikten verbunden sind“ (2004, 52). Drittens kann der Comic als eine in Plot wie in formaler Konzeption realisierte Reflexion über Repräsentation des Weiblichen im Kontext des feministischen Posthumanismus gelesen werden.

Besonders vielversprechend erscheint mir die Verbindung der visualisierten Metaphern des Fluiden mit dem aktuellen Diskurs des feministischen Posthumanismus. Franz evoziert das Fluide als polyphone Metapher für strukturelle Einschreibungen des Weiblichen, lässt aber die Semantisierungen weitgehend offen, indem sie die Figurationen der Metamorphosen ebenfalls als flüssig und als Trauminhalte, Vorstellungsbilder bzw. Visualisierungen subjektiver Bewusstseinszustände darstellt. Manche Metamorphosen erinnern an das Konzept der *transcorporeality*, „the literal contact zone between human and more-than-human nature“ (Alaimo 2010, 2). Bezieht man diese im Fluiden festgehaltenen Transformationen auf die Befunde der genderfokussierten kognitiven Narratologie, so wird deutlich, dass die durch interne Fokalisierung erzeugte „Wahrnehmungssillusion“ (Schüwer 2010, 389) von der aquatischen Sphäre nicht zu trennen ist. Ohne in die Geschlechtsontologie zu verfallen, die das Weibliche als das „Undifferenzierte, Molluskenhafte, Vorindividuelle“ (Bovenschen 1979, 31) imaginiert, kann der gegenderte Weltbezug der Protagonistin ihre Leiblichkeit wie auch die Leiblichkeit anderer Figuren als „leaky, permeable, and intercorporeal“ (Neimanis 2017, 43) erscheinen lassen. Wie Neimanis schreibt, „as watery, we also disrupt our own sense of embodied self“ (49) – damit wird das Konzept einer instabilen und transformierbaren Identität evoziert. „Embodied reading“, der immersive Lektürevorgang, wäre hier qua Narration sowie Comicmaterialität explizit anhand der Linie (Gardner 2011, 66) erreicht, unter Einbezug der Polysemie des Fluiden, die über das Menschliche hinausführt: „By tuning into [...] bodily molecularities as lived, we might also attune ourselves empathically towards other bodies of water, beyond us“ (Neimanis 2017, 50).

Bibliografie

- Alaimo, Stacy. *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana UP, 2010.
- Beckmann, Anna. *Aus dem Rahmen gefallen. Narrative Unzuverlässigkeit und Strategien der Veruneindeutung in Comics*. Manuskript der Dissertation, eingereicht am Institut für Deutsche und Niederländische Philologie der Freien Universität Berlin, 24.7.2021.
- Bovenschen, Silvia. *Die imaginierte Weiblichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Chute, Hillary. „Feminist Graphic Art“. *Feminist Studies* 44.1 (2018): 153–170.
- Cvetkovich, Ann. „Drawing the Archive in Alison Bechdel's *Fun Home*“. *Women's Studies Quarterly* 36.1/2 (2008): 111–128.
- Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Übers. v. Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Diengott, Nilli. „Narratology and Feminism“. *Style* 22 (1998): 42–51.
- Franz, Aisha. *Shit is Real*. Berlin: Reprodukt, 2016.
- Gardner, Jared. „Storylines“. *SubStance* 40.1 (2011): 53–69.
- Gardner, Jared und David Herman. „Graphic Narratives and Narrative Theory. Introduction“. *SubStance* 40.1 (2011): 3–13.
- Grzeszyk, Tabea. „Ein anarchisch gezeichneter Stinkefinger“. *Deutschlandfunk Kultur*, 29.3.2016. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/aisha-franz-graphik-novel-shit-is-real-ein-anarchisch-100.html> (abgerufen am 14.2.2025).
- Kukkonen, Karin. „A Moving Target: Cognitive Narratology and Feminism“. *Textual Practice* 32.6 (2018): 973–989.
- Kupczyńska, Kalina. „Gendern Comics, wenn sie erzählen? Über einige Aspekte der Gender-Narratologie und ihre Anwendung in der Comicanalyse“. *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Hg. v. Susanne Hochreiter und Ursula Klingenberg. Bielefeld: Transcript, 2014. 213–232.
- Lanser, Susan S. *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton (NJ): Princeton UP, 1981.
- Lanser, Susan S. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Lanser, Susan S. „Queering Narrative Voice“. *Textual Practice* 32.6 (2018): 923–937.
- Lanser, Susan S. und Robyn Warhol (Hg.). *Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions*. Columbus: Ohio State UP, 2015.
- Lempp, Clarissa. „Aisha Franz – Shit is Real“. *Aviva: Online Magazin für Frauen*, 6.5.2016. https://www.aviva-berlin.de/aviva/content_Literatur_Graphic%20Novels.php?id=14191874 (abgerufen am 14.2.2025).
- Neimanis, Astrida. *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. London u. a.: Bloomsbury, 2017.
- Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hg.). *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004.
- Prince, Gerald. „On Narratology. Criteria, Corpus, Context“. *Narrative* 3.1 (1995): 73–84.
- Rauchenbacher, Marina. „Opposing ViewPoint. Politics of Gazing in the Graphic Novel ‚Gift‘“. *Colloquia Germanica* 48.4 (2015): 245–266.
- Sava, Oliver. „Shit is Real is a Dreamlike Journey Into Depression and Loneliness“. *AV Club*, 28.8.2018. <https://www.avclub.com/shit-is-real-is-a-dreamlike-journey-into-depression-and-1828627251> (abgerufen am 14.2.2025).
- Schüwer, Martin. *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2008.

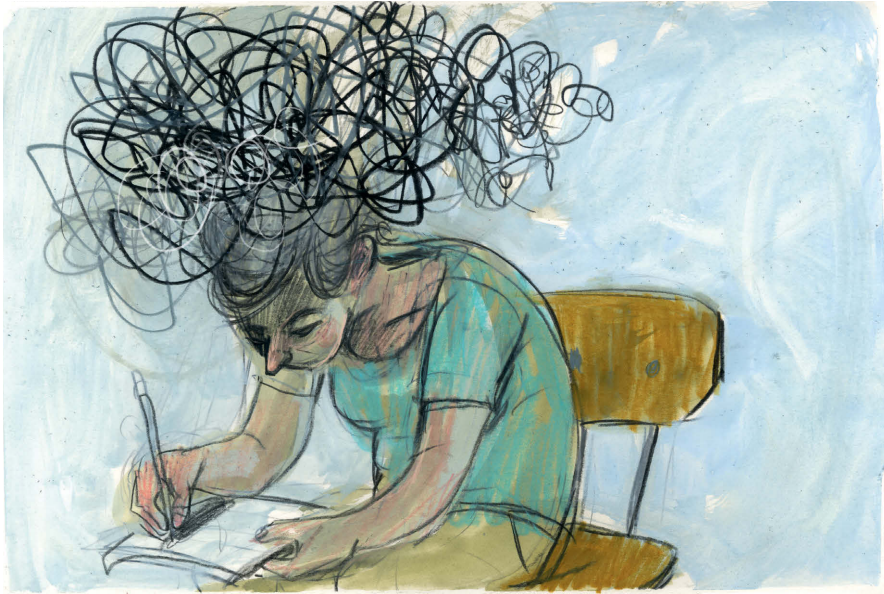
- Stephens, Elizabeth. „Feminism and New Materialism. The Matter of Fluidity“. *InterAlia: A Journal of Queer Studies* 9 (2014): 186–202.
- Warhol, Robyn. „The Space Between. A Narrative Approach to Alison Bechdel's *Fun Home*“. *College Literature* 38.3 (2011): 1–20.
- Würzbach, Natascha. „Raumdarstellung“. *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Hg. v. Vera Nünning und Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002. 49–71.
- Young, Tory. „Futures for Feminist and Queer Narratology“. *Textual Practice* 32.6 (2018): 913–921.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Aisha Franz. *Shit is Real*. Berlin: Reprodukt, 2016 [219].
- Abb. 2:** Aisha Franz. *Shit is Real*. Berlin: Reprodukt, 2016 [31].
- Abb. 3:** Aisha Franz. *Shit is Real*. Berlin: Reprodukt, 2016 [200].
- Abb. 4:** Aisha Franz. *Shit is Real*. Berlin: Reprodukt, 2016 [179].

Barbara Yelin

Heldinnenreise



1. Denke und zeichne



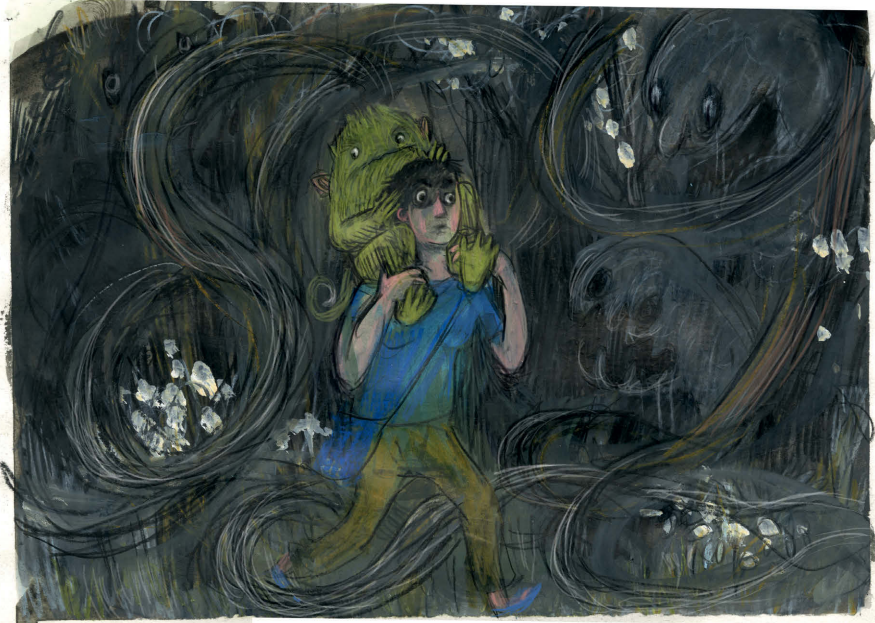
2. Und geh los, dahin



3. Wo du dich nicht auskennst



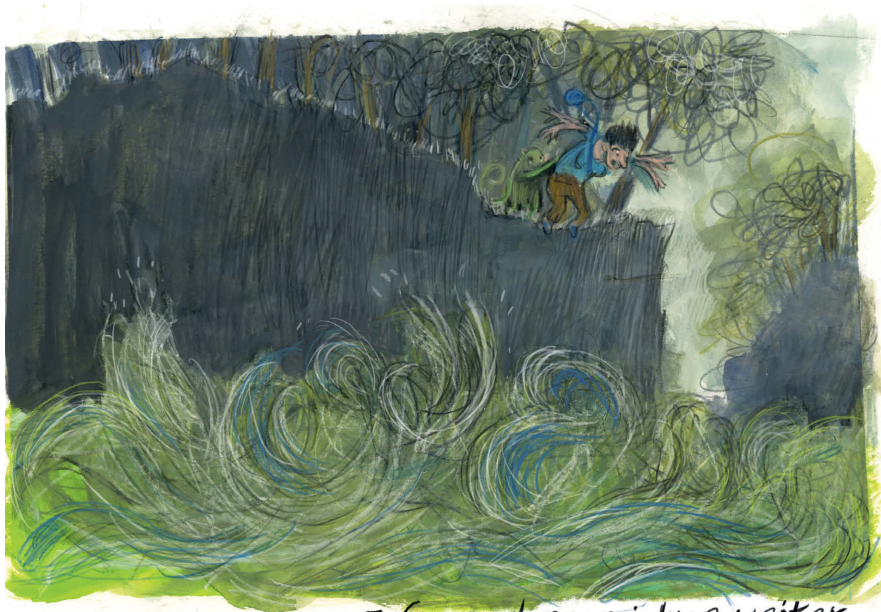
4. Schau, was passiert



5. Gerade an den Stellen, die verborgen sind.



6. Wenn du denkst, jetzt geht es nicht mehr



7. Genau dann zeichne weiter.



8. Der Ausgang ist offen



9. Das Ziel nicht bekannt



10. Aber wenn du angekommen bist, weißt du, es war immer da.



11. Mach Pause



12. Und bilde Banden (und beginne bei 1.)

Zuerst erschienen 2021 in der Ausstellung *Vorbilder*innen – Feminismus in Comic und Illustration*, die in München und Berlin gezeigt wurde. Barbara Yelin hat den Comic der Lehre ihrer Professorin, der Künstlerin Anke Feuchtenberger, gewidmet.



Wieso Intermedialität?
Why Intermediality?

Marina Rauchenbacher and Katharina Serles

Scrapbook This!



* **Karina Hof.** "Something You Can Actually Pick Up: Scrapbooking as a Form and Forum of Cultural Citizenship." *European Journal of Cultural Studies* 9.3 (2006): 363–384, 365.

** **Catherine Hayter.** *Cutting and Pasting: The Rhetorical Promise of Scrapbooking as Feminist Inventiveness and Agency from the Margins.* Dissertation. San Diego: University of California, 2021. 16–17.

*** **Lynn L. Wolff.** "Autobiographical Graphic Narratives: Writing the Self and Drawing History in Nora Krug," p.179–196 of this volume.

Elisabeth Kriebler

Comics, Intermediality, Remediation, and Gender: Subversive Strategies in *The Diary of a Teenage Girl*

Gabriele Rippl and Lukas Etter have identified comics as an “ideal test case for intermedia theory” (2015, 191). As they explain, “While graphic narratives are transmedial phenomena due to their remediation potential, they are also inter-medial narratives based on words and images that collaborate to relate stories” (191). This observation provides an excellent starting point for this chapter as it includes essential terminology pointing to the key approaches in intermediality studies from a literary and media theory perspective. In this chapter, I will begin by introducing these central terms and approaches, before illustrating how intermediality and remediation are connected to the category of gender. In a discussion of examples from Phoebe Gloeckner’s *The Diary of a Teenage Girl* (2015 [2002]) and its film adaptation by Marielle Heller (2015), I will then address how intermediality can be mobilized to negotiate the portrayal of gendered experiences and challenge patriarchal traditions.

In their statement, Rippl and Etter describe comics as “intermedial narratives” (191). Before exploring in more detail what exactly makes the medium intermedial, it is necessary to briefly outline their understanding of the term *medium/media*. As they point out in their essay, defining media is a complex undertaking, and it is approached in different ways depending on the disciplinary background and academic community of the researcher. For instance, while English-speaking media studies generally considers media to be “mechanical, electronic, and digital (mass) media such as photography, telephone, radio, film, TV, video, and the Internet” (192–193), the German tradition investigates the term *medium* more generally as “the material side of the sign, i.e., its carrier – it is that which mediates” (192).¹ Based on the latter understanding, Rippl and Etter argue that graphic narratives are “*per se* intermedial phenomena” (197): they combine words and images, two distinct media that package meaning in different forms. Their definition of comics, however, proposes a “combined approach”:

¹ For a further discussion of the different definitions and uses of the *medium*, see for instance Ryan (2004, 15–20), who addresses “the ambiguity of the term” (16) based on various conceptions of the medium in different disciplines. See also Packard (2016, 56–73), who likewise focuses on the different definitions of the comic as a medium, form, or narrative.

According to semiotic approaches, graphic narratives are representational codes based on two media, words and pictures; according to cultural, material, and technical approaches, the graphic narratives' semiotic types, word and picture, are based on the medium of the printed book. We suggest a combined approach which – in analogy to film – understands graphic narrative as a medium that is able to tell stories through the combination of word and image. (Rippl and Etter 2015, 194)

The specific intermediality that defines comics, however, extends beyond the interaction between words and images. When referring to comics as an intermedial phenomenon, Rippl and Etter draw on Irina Rajewsky's typology of intermediality. Arguing from a literary studies perspective, Rajewsky identifies intermediality as a term that "designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media" (2005, 46). She further suggests that the concept of intermediality offers new perspectives to approach texts or media products that also recognize "medial border-crossings and hybridization" (44) and thus demonstrate "a heightened awareness of the materiality and mediality of artistic practices and of cultural practices in general" (44). Furthermore, she proposes specific analytical subcategories for different forms of intermediality: *medial transposition* – the "transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium" (51); *media combination*, which describes medial phenomena that comprise multiple media, such as film, theater, performance, etc. (51); and *intermedial references*, where one medium evokes or imitates the representational techniques of another medium (52). Comics, as Daniel Stein emphasizes, can be productively investigated in terms of all three of Rajewsky's categories:

They are a form of media combination because they integrate images and words into one storytelling apparatus; they thrive on exchanges with other media (film, radio, television, literature, painting); and they practice intermedial referencing, evoking (and provoking) literary styles, imitating (and influencing) cinematic techniques, or suggesting sound. (Stein 2015, 421)

Rajewsky further distinguishes intermediality – "as a term for all those phenomena that [...] take place *between* media" (2005, 6) – from intramediality, which concerns relations within the same medium, and transmediality, which does not emphasize any interaction between media but refers to "the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media" (46).²

² Rippl and Etter also refer to Werner Wolf's explanation of intermediality (2005, 253–255), who distinguishes the term from intramediality, which he refers to as "homomedial" relations" (an example of which is intertextuality), and transmediality as "phenomena that are non-specific to individual media" (196).

The first part of Rippl and Etter's statement establishes that comics are not only an intermedial but also a "transmedial phenomenon due to its remediation potential" (2015, 191). As Stein elaborates, comics "share non-media-specific elements with other media (tension management, heroic characters, serial storytelling)" (2015, 421). What is more, comics have always been determined by "a constitutive interrelationship with other media" (Sina 2014, 100 [trans. E.K.]), which also characterizes their remediation potential. While literary studies mainly uses the term *intermediality* to discuss the interaction between different media, *remediation* is a concept used in media studies to investigate intermediality as "a basic cultural and medial phenomenon" (Rajewsky 2008, 50 [trans. E.K.]).³ The term was introduced by David Bolter and Richard Grusin, who proposed that media generate themselves by referencing and reiterating other media. In fact, even their definition of the medium – "a medium is that which remediates" (1999, 65) – defines intermediality as a fundamental condition for all media: "Media are continually commenting on, reproducing, and replacing each other, and this process is integral to media. Media need each other in order to function as media at all" (55). The history of comics, for instance, is characterized by its "intermedial interplay" (Sina 2014, 100 [trans. E.K.]) with film, which Véronique Sina identifies in the evolution of both media. She notes that in order to constitute themselves, "comics and film repeatedly exchange, copy, imitate and quote each other" (109 [trans. E.K.]).⁴ Intermediality, transmediality, and remediation have thus significantly shaped the history of comics. Further, the various transgressions of media boundaries as well as comics' self-reflexive mediality, defined by an artificial aesthetic that draws attention to its own processes of representation (Sina 2016, 60), determine negotiations and representations of gender. As Sina explains, "Due to its (hyper-)medial composition, the comic has the potential to critically question (stereotypical) strategies of (medial) gendering and – under certain circumstances – to subvert them" (26 [trans. E.K.]).⁵

3 Since remediation theory does not focus on the specific forms and functions of intermedial practices within given media configurations, but, more generally, on the fundamental correlation between different media, Rajewsky specifies that literary studies and media studies work with different concepts of intermediality (2008, 59).

4 Sina traces this interplay from its beginnings in film history to modern comic adaptations. She highlights the precursors of cinematographic technology, which set sequential images in motion (2014, 102), the first animations as well as the remediation of themes and contents of popular film and television productions in comics (108). Finally, Sina describes the innovative fusions of the aesthetics of comic and film in current screen adaptations of popular comics as a "new, unbounded way of storytelling" (114).

5 The term *hypermedial* originates from Bolter and Grusin's remediation theory. According to Bolter and Grusin *hypermediacy* – foregrounding processes of signification and mediation – and *trans-*

Thus, the categories of media and gender are closely intertwined. Andrea Seier explores this entanglement in *Remediatisierung: Die performative Konstitution von Gender und Medien* (2007). In her book, Seier transfers Judith Butler's concept of gender performativity⁶ to media studies by discussing how, based on Bolter and Grusin's remediation theory, individual media can be understood as "performative acts of mediation" (70 [trans. E.K.]) that constitute themselves through processes of repetition and reiteration (68). She further suggests that a performative understanding of media and remediation benefits gender-oriented investigations as it emphasizes the crucial interconnection between the representation of gendered identities and the mediality of their representation (139). In her analytical examples, Seier focuses on the medium of film, claiming that "cinematic representations of gender should be examined as a site not only for the actualization but also for the transformation of gender discourses" (140 [trans. E.K.]). Building on Seier's observations and her idea of remediation as a "performative concept of intermediality" (Sina 2016, 23), Sina then explores the *comicfilm* as a site for this transformation and the subversive representation of gender (21). Her term *comicfilm* describes visually innovative, contemporary film adaptations of comics that draw attention to the interplay between both media by integrating the mediality and aesthetics of comics (for instance, by means of animation technology) (22). They therefore lend themselves to exploring the constitutive intersections between media and gender (269).⁷

Examining Phoebe Gloeckner's *The Diary of a Teenage Girl* as well as its film adaptation by Marielle Heller, the following analyses will demonstrate how intermediality and remediation can be mobilized as subversive feminist strategies of representation. Gloeckner's *Diary* is an innovative example that utilizes comics' essential intermediality to illustrate a female coming-of-age experience. Unlike prototypical comics, organized in sequences of panels arranged in a grid layout, *Diary* is characterized by a heterogeneous and fragmented format that combines prose, illustrations, and comic sequences to tell the story of Minnie Goetze (Gloeckner's fifteen-year-old

parent immediacy – aiming for seemingly immediate representation – are two strategies that shape the "double logic of remediation" (1999, 5). As they explain, "Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them" (5).

⁶ In her seminal publication *Gender Trouble*, Butler argues that gender does not exist as a stable identity category but is performed, which, in her definition, means constituted through the "stylized repetition of acts" (1999, 179) informed by sociocultural conventions.

⁷ For instance, Sina's analysis of *Sin City* examines how the exaggerated, abstract aesthetic of the comic is adapted on screen and, in both cases, presents a subversive repetition of heteronormative gender roles. For her detailed analysis, see Sina 2016, 87–146.



Fig. 1: “He said he didn’t like stupid little chicks like me trying to manipulate him ...”. Gloeckner, *The Diary of a Teenage Girl*, 79.

alter ego) and outline her subjectivity. This format allows Gloeckner to introduce multiple perspectives by visually commenting on Minnie’s diary entries and staging, as Hillary Chute phrases it, “a conversation between temporal and discursive layers, between text and image, as the ‘visual voice’ in Gloeckner’s adult hand enters the text to dialogue with Minnie’s child voice” (2010, 83). She thus utilizes this visual voice to comment on Minnie’s description of her affair with her mother’s thirty-five-year-old boyfriend Monroe and critiques the “systemic misogyny” (Rosenberg 2007, 396) that defines her adolescence. Gloeckner focuses on the complexities of Minnie’s awakening sexuality, sparked by the abusive affair, and in the process “authorizes a complex tectonic shift ungrounding patriarchal visual and textual structures” (396). She thus paints a nuanced picture of female adolescence and sexuality, mobilizing the medium’s political feminist potential to foreground “the underrepresented lived realities of women” (Chute 2010, 91). For instance, a full-page illustration visualizes an excerpt from Minnie’s diary entry in which she describes an argument with Monroe after one of their sexual encounters (Fig. 1). Minnie refuses to get dressed and threatens

to tell her mother about the affair. As her diary entry recounts, “[Monroe] said he didn’t like stupid little chicks like me trying to manipulate him” (Gloeckner 2015, 78). This statement captions the illustration, which contrasts Minnie’s self-confident presence with the representation of Monroe, who is exposed from a distinctly unflattering perspective. Minnie proudly owns her nudity by responding to his angry stare with her middle finger. Instead of displaying her as victim, the visuals provide “a mocking counterobjectification, a female gaze at work” (Chute 2010, 81). By reading Minnie’s extended middle finger as directed at both Monroe and the reader, Chute further specifies how the image exemplifies a feminist critique that “destabilizes the dominant visual mode (of culture, of pornography), which is aligned with the predatory identificatory [male] gaze” (81).⁸ As this illustration ridicules Monroe’s behavior while emphasizing Minnie’s rebellious agency, it further demonstrates how Gloeckner uses her visual voice to manipulate. “The form ‘comic’ sets up a tension that I like,” Gloeckner explains in an interview with Andrea Juno. “When I’m telling a story, it might be a sad or depressing tale, but the medium allows me to be slightly ironic. It allows me to put humor in, and rise above projecting myself as victim” (Gloeckner 1997, 159). While the medium of comics offers many ways to combine images and text (see, e.g., McCloud 1993, 153–154; Rippl and Etter 2015, 205), Gloeckner relies on its foundational intermediality and “cross-discursive” (Chute and DeKoven 2006, 769) structure to juxtapose Minnie’s unfiltered teenage voice with her own adult reevaluation.⁹

Gloeckner also relies on intermedial references to illustrate how Minnie resists the male gaze. An in-text illustration captioned “I have a towel around my head and Noxzema on my face” (2015, 163) constitutes a parodic citation of a Renaissance painting titled *Gabrielle d’Estrées and her Sister, the Duchess of Villars* (1594) (Fig. 2). The original painting depicts two women sitting in a bathtub – one pinching the other’s nipple. Both look at the viewer instead of each other, which renders the display artificial and staged – an impression reinforced by the red curtain that frames the scene. As Olga Michael concludes, the original painting therefore rep-

⁸ By addressing Gloeckner’s female gaze and strategies of counter-objectification, Chute builds on insights from feminist film theory. In particular, she draws on Laura Mulvey’s explanation of the *male gaze*. Mulvey addresses the gendered structures of looking and visual pleasure in the cinema in her seminal essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, famously arguing, “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy on to the female figure which is styled accordingly” (2012 [1975], 62).

⁹ Chute and DeKoven consider the medium comics to be “cross-discursive because it is composed of verbal and visual narratives that do not simply blend together, creating a unified whole, but rather remain distinct” (2006, 769).

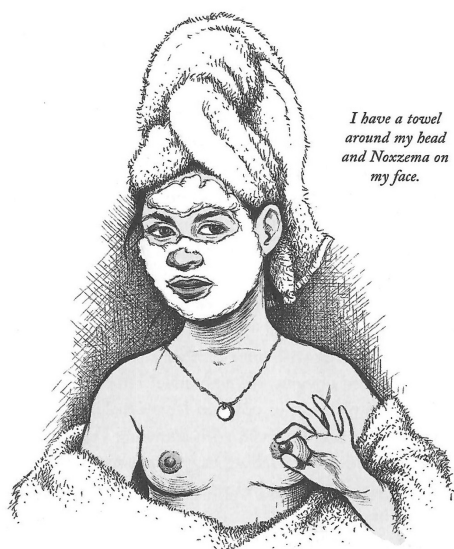


Fig. 2: “I have a towel around my head and Noxzema on my face.” Gloeckner, *The Diary of a Teenage Girl*, 163.

resents “the tradition of the adolescent female spectacle” (2014, 54) and appears to be directed at the male viewer.¹⁰ Gloeckner overturns this perspective in her appropriation, which features Minnie alone in front of her mirror observing and touching her own body while wondering about the implications of continually being surveyed and assessed: “A body can depress you. You wonder: ‘Is it fat? Is it ugly? What does it look like from behind?’” (2015, 163). While *Diary* continuously interrogates and challenges the *male gaze* (Chute 2010, 81), this illustration in particular foregrounds Minnie’s self-determined observation of her body as a subversive feminist strategy of resisting traditional objectification, as it “ignores the male spectator and demonstrates a narcissism that refuses to provide voyeuristic pleasure” (Michael 2014, 56–57). Her masked face denaturalizes her image, and her critical self-surveillance challenges her status as an object of the male gaze, since Minnie is interrogating her body for her own pleasure. This illustration of Minnie’s mirror image constitutes a subversive reiteration of patriarchal traditions, allowing Gloeckner to counter objectifying perspectives and denaturalize the female spectacle so prominently displayed in the original painting (Michael 2014, 58). Thus, the intermedial

¹⁰ See Michael (2014, 56) for a discussion of the historical context of the original painting.

reference challenges the gendered position of the female subject on display, while Gloeckner's subversive citation exposes dominant masculinist traditions.

Marielle Heller's film adaptation of *Diary* recreates the source text's unique intermediality by mixing live action with hand-drawn animation. It therefore presents a special version of the *comicfilm* as defined by Sina.¹¹ The representational strategy of switching between animated sequences and live action remedies *Diary's* format, which relies on the juxtaposition of and alternation between prose, illustrations, and comic sequences. Like the illustrated diary, in which comic sequences sporadically take over Minnie's narration, with illustrations complementing her account, Heller's adaptation features animated sequences and ornamental animations that intrude into the live action. The mixture of live action and animation results in a "layered, collaged, multi-mode mise-en-scène" (Sonnenberg-Schrank 2020, 204) that emulates *Diary's* intermediality and similarly emphasizes the film's hypermediacy. However, while the illustrated diary uses its hypermedial format to create a dialogue between Gloeckner and her teenage alter ego, the film relies on its mixture of media to offer direct insights into Minnie's subjective experience and to immerse the audience in her mind. The hand-drawn animations externalize Minnie's creative imagination within the diegesis. At times, they manifest as complementary ornaments that illustrate her emotions; at other times, her drawings come to life or appear in the storyworld as animated characters. Sometimes Minnie herself turns into a cartoon.

In one scene, the intercutting of live action and animation also explicitly challenges the sociocultural restrictions that Minnie encounters while exploring her sexuality on her own terms. Introduced by her voice-over as "a young girl, driven astray by the lustful lure of the flesh, [looking] every bit the harlot she was bound to become," the animated sequence features a drawn version of Minnie as a giant woman striding through San Francisco. The sequence is intercut with live-action shots of Minnie and her high-school crush Ricky Wasserman making out in his car. As cartoon Minnie continues to walk along the streets, she meets Ricky's miniscule cartoon avatar, picks him up and presses him against her face. The film cuts back

¹¹ Sina has defined comicfilms as productions that rely on computer animation and digital technology to "experiment with the expressive means of film and the representational possibilities of comics through the targeted cinematic orchestration of comic-specific elements" (2016, 22 [trans. E.K.]). However, as she explains, the term *comicfilm* is a dynamic and heterogenous concept that is not defined by "a fixed, ontological 'core'," but shaped "in an ongoing, performative process of 'becoming' and change" (267). While *Diary* does not employ animation "to align the medium of film with the graphic concept of the medium comics" (111 [trans. E.K.]), it still presents a version of the comicfilm that uses animation to emphasize its hypermediacy and remediate the heterogenous form of Gloeckner's comic.

to the live action sequence as Ricky stops kissing Minnie and confesses that he is afraid of her passion and sexual drive. In the final part of the animated sequence, giant-Minnie's eyes fill with tears, and she drops Ricky on the street and runs away (DIARY 00:45:36–00:46:45). Ricky's overwhelmed, intimidated reaction embodies what Deborah Tolman calls the "societal nervous breakdown" brought on by "girls who step out of the bounds of appropriate, controlled female sexuality" (2005, 8) – "appropriate" referring to the fact that they are sexual, "but primarily in ways that cater to boys' desire rather than to their own" (120). However, through Minnie's portrayal as a grotesque, monstrous female character "in the fashion of King Kong or Godzilla" (Sonnenberg-Schrank 2020, 215), the intercut animated sequence parodically challenges these gendered social restrictions on sexual desire "through visual exaggeration" (216). As Frederik Køhlert notes, an exaggerated portrayal of unruly femininity potentially "reconfigures it as a grotesque image of female empowerment" (2019, 35–36) that "challenges the prevailing cultural constructions of femininity through a parodic and troubling repetition of tropes belonging to patriarchal discourse" (34).¹² The unruly "parodic excess" (36) of Minnie as a giant cartoon figure allows for "the symbolic dismantling of male authority over her body" (34), especially when compared with Ricky's tiny cartoon avatar. Moreover, this specific representation references the cinematic trope of the monster and its helpless female victim, reversing their gendered positions.¹³ The sequence remediates the heterogenous format of its source text to create this grotesque, transgressive representation of Minnie and relies on a combination of media to offer a simultaneous parodic evaluation of transgressive female sexuality.

¹² Køhlert makes this observation with regard to cartoonist Julie Doucet's work, who similarly portrays herself as a monstrous, transgressive woman in the central panel of one of her most famous comic strips, *Heavy Flow* (1991 [1989], 121–124).

¹³ Karen Hollinger, who investigates these gendered positions, observes that, across the different horror genres, "the monster is overtly, even excessively, masculine" (1989, 36–37). In her article, she draws on a psychoanalytical reading of the male monster in horror films, contending that the monster provides visual pleasure by mobilizing and simultaneously disavowing the male spectator's castration anxiety through fetishism and voyeurism (37), which she compares to Mulvey's observation about the cinematic representation of women and the *male gaze*. Hollinger concludes that "an intimate relationship seems to exist among the filmic presentation of the horror monster, the castration anxiety it evokes, and the cinematic representation of the female form" (36). Positioning women as victims of the monster obscures this relationship (38). *Diary's* reversal of these gendered positions and the portrayal of Ricky's helplessness combined with his fear of Minnie's sexual drive thus exposes the basic fear that "lurks behind castration anxieties and the fetishized horror monster," which Hollinger identifies as "a fear not of the lack represented by the horror monster but of the potency of female sexuality and the power of woman's sexual difference" (39).

Overall, both comic and film utilize their (inter-)mediality to examine the female image and its socio-cultural connotations. Gloeckner's work and its adaptation thus foreground the "constitutive intersection of media and gender" (Sina 2016, 269) by demonstrating how comics' multivalent intermediality and creative strategies of cinematic remediation can challenge stereotypical portrayals of female adolescence and sexuality, and critically engage with gendered experiences.

Bibliography

- Bolter, J. David, and Richard A. Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1999.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge, 1999.
- Chute, Hillary. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia UP, 2010.
- Chute, Hillary, and Marianne DeKoven. "Introduction: Graphic Narrative." *MFS Modern Fiction Studies* 52.4 (2006): 767–782.
- Doucet, Julie. "Heavy Flow." *Twisted Sisters: A Collection of Bad Girl Art*. Edited by Diane Noomin. New York: Penguin Books, 1991 [1989]. 121–124.
- Gloeckner, Phoebe. "Phoebe Gloeckner." Interview by Andrea Juno. *Dangerous Drawings: Interviews with Comix & Graphix Artists*. New York: Juno Books, 1997. 149–162.
- Gloeckner, Phoebe. *The Diary of a Teenage Girl: An Account in Words and Pictures*. Revised edition. Berkley: North Atlantic Books, 2015.
- Hollinger, Karen. "The Monster as Woman: Two Generations of Cat People." *Film Criticism* 13.3 (1989): 36–46.
- Køhlert, Frederik Byrn. *Serial Selves: Identity and Representation in Autobiographical Comics*. New Brunswick: Rutgers UP, 2019.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics*. New York: William Morrow, 1993.
- Michael, Olga. "Lolita Is Set Free: Questioning and Re-Inventing Constructions of Adolescent and Pre-Adolescent Female Beauty in Phoebe Gloeckner's Graphic Memoirs." *Female Beauty in Art: History, Feminism, Women Artists*. Edited by Maria Ioannou and Maria Kyriakidou. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 38–66.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *The Gender and Media Reader*. Edited by Mary Celeste Kearney. New York, London: Routledge, 2012 [1975]. 59–66.
- Packard, Stephan. "Medium, Form, Erzählung? Zur problematischen Frage: 'Was ist ein Comic?'" *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*. Edited by Julia Abel and Christian Klein. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. 56–73.
- Rajewsky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermedialités* 6 (2005): 43–64.
- Rajewsky, Irina O. "Intermedialität und remediation: Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung." *Intermedialität analog/digital: Theorien – Methoden – Analysen*. Edited by Jens Schröter and Joachim Paech. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008. 47–60.

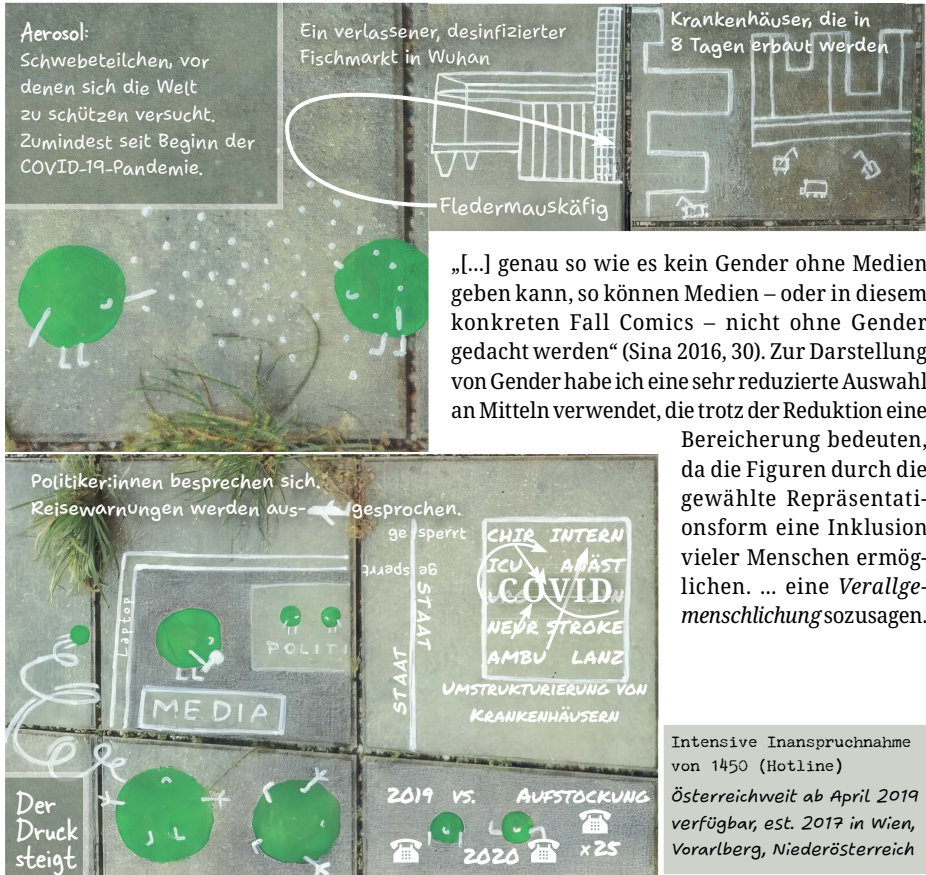
- Rippl, Gabriele, and Lukas Etter. "Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative." *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Edited by Daniel Stein and Jan-Noël Thon. Second edition. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015. 191–217.
- Rosenberg, Meisha. "Multimodality in Phoebe Gloeckner's *Diary of a Teenage Girl*." *International Journal of Comic Art* 9.2 (2007): 396–412.
- Ryan, Marie-Laure. "Introduction." *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Edited by Marie-Laure Ryan. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004. 1–40.
- Seier, Andrea. *Remedialisierung: Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Berlin: Lit Verlag, 2007.
- Sina, Véronique. "Die Korrelation von Comic und Film: Ein Einblick in die reziproke Entwicklungsgeschichte zweier Medien." *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 1 (2014): 99–121.
- Sina, Véronique. *Comic – Film – Gender: Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Sonnenberg-Schrank, Björn. *Actor-Network Theory at the Movies: Reassembling the Contemporary American Teen Film with Latour*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.
- Stein, Daniel. "Comics and Graphic Novels." *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Edited by Gabriele Rippl. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015.
- The Diary of A Teenage Girl (USA 2015), directed by Marielle Heller.
- Tolman, Deborah L. *Dilemmas of Desire: Teenage Girls Talk About Sexuality*. Cambridge (MA): Harvard UP, 2005.
- Wolf, Werner. "Intermediality." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Edited by David Herman et al. New York, London: Routledge, 2005. 252–256.

List of Images

- Fig. 1:** Gloeckner, Phoebe. *The Diary of a Teenage Girl*. Revised edition. Berkley: North Atlantic Books, 2015. 79.
- Fig. 2:** Gloeckner, Phoebe. *The Diary of a Teenage Girl*. Revised edition. Berkley: North Atlantic Books, 2015. 163.

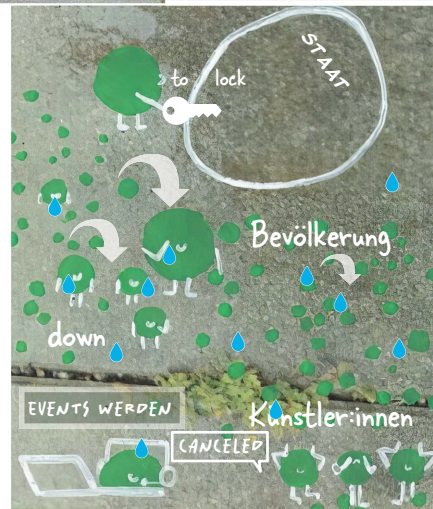
Vanessa Lyn Baumgärtel
2020: Phänomen





„Comics panels *fracture* both time and space [...]“ (McCloud 1994, 67). Karen Barad stellt die Linearität von Zeit in Frage (2012, 44). Die Gegebenheit von Zeit wird im Comic 2020 durch die Fugenabstände getragen. An sie ist ebenso wie an lineare Zeit ein Anspruch auf Gleichmäßigkeit gestellt.

Die Frage nach der Linearität von Zeit kommt auch in der Lektüre von 2020 auf, da die Inhalte der Panels sich deren inhärenter Chronologie bedienen, doch kaum Hinweise auf Zeitabstände zu finden sind. Sowohl bei den Figuren, als auch den Panel-Clustern wurde auf Konturen verzichtet, die sie von der Umgebung abheben. Konturen wären gegen *entanglement* (Barad 2012), gegen die Verwobenheit in unserer komplexen Welt.



Die Konturlosigkeit steht in 2020 für das Verhaftetsein auf dieser Erde und die Verbundenheit mit allen sowie allem, was auf dieser Erde passiert.

Titelblätter werden erobert. Schüler:innen mit Förderbedarf bleiben auf der Strecke.

Lehrende werden mit online-Lehre konFRONTiert.



„Mit Hilfe des Gitters werden die [...] Panels zugleich miteinander verbunden und voneinander getrennt“ (Sina 2016, 42–43). Die Fugen des Pflasters verkörpern und verbildlichen dies in ihrer Funktion als Comic-Gitter und zugleich Terrassenboden.



Häusliche Gewalt bei Isolation.
Isolation.

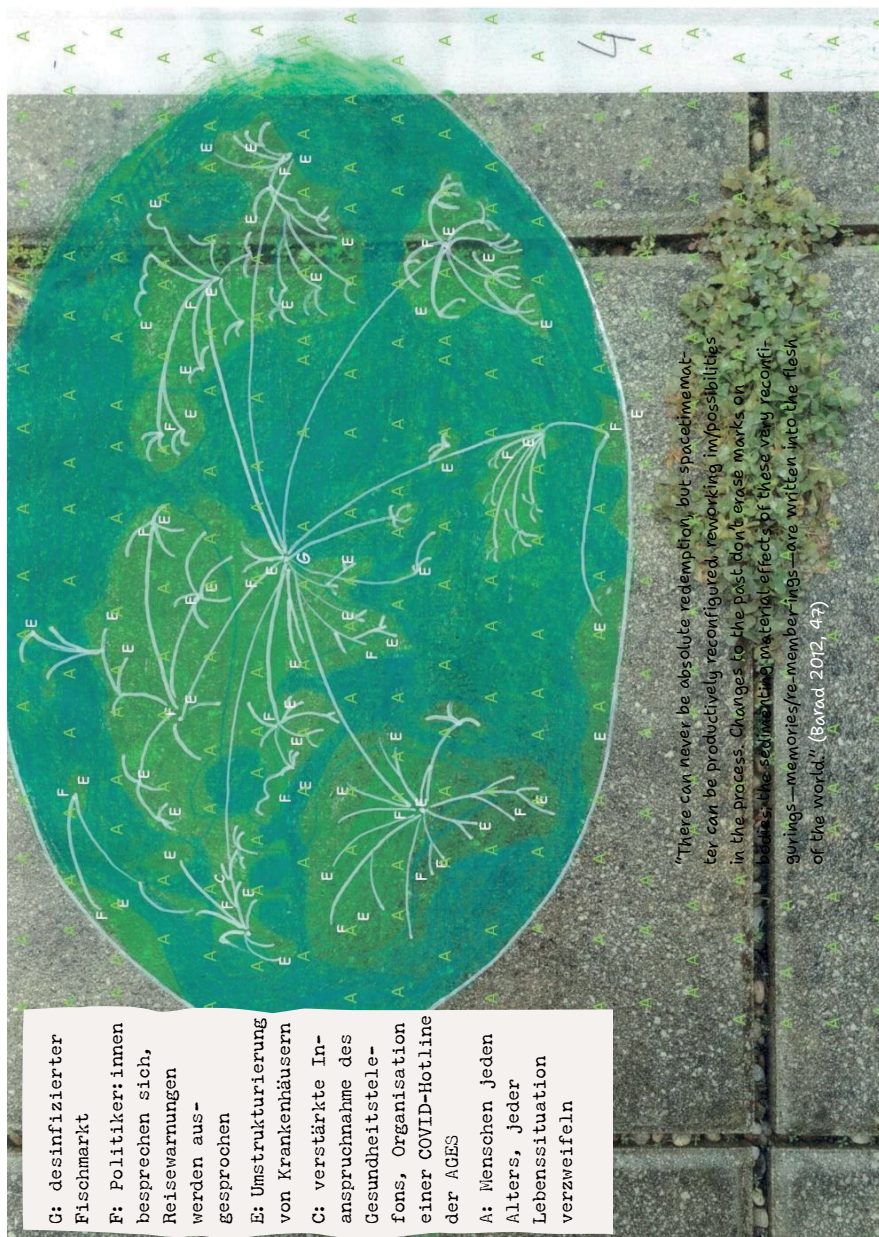
Beim Filmeschauen denken:
„Abstand!“ :o

In Pflegeheimen gibt es noch
mehr Einsamkeit als sonst.

Und sicher nicht mehr Personal-
ressourcen.

Was diese Art von Verbundenheit und *Verallgemeinerung* zudem repräsentieren, ist der Gegensatz zu Singularität. *Multividuell*, das heißt, nicht nur einer Wirklichkeit entsprechend, ist der piktorale Inhalt der Bildfolgen bzw. des Phänomens COVID-19. Ähnlich kann Rauchen verstanden werden als ein Phänomen, an dem *agents* beteiligt sind und interagieren (Barad 2012, 32).





- G: desinfizierter
Fischmarkt
- F: Politiker:innen
besprechen sich,
Reisewarnungen werden
ausgesprochen
- E: Umstrukturierung
von Krankenhäusern
- D: der Druck steigt
- C: verstärkte Inan-
spruchnahme des
Gesundheitstelefon,
Organisation einer
COVID-Hotline der AGES
- B: Events werden
abgesagt
- A: Menschen Jeden
Alters, jeder Lebens-
situation verzweifeln
- H: Sozialeinrichtungen
für Kleinkinder,
Kinder, Jugendliche
haben geschlossen
- I: In Pflegeheimen
gibt es noch mehr Ein-
samkeit als sonst.
Und sicher nicht mehr
Personalressourcen
- J: Isolation



"Our debt to those who are already dead and those who are not
yet dead cannot be disentangled from who we are. What if we
were to recognize that differentiating is a material act that is
not about radical separation, but on the contrary, about making
connections and commitments?" (Barad 2012, 47)



Bibliografie

Barad, Karen. „Nature's Queer Performativity“. *Kvinder, Køn & Forskning* 1–2 (2012): 25–53.

McCloud, Scott. *Understanding Comics*. New York: HarperCollins, 1994.

Sina, Véronique. *Comic Film Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld: transcript, 2016.

Three Minute Theory. „What is Intra-Action?“. *YouTube*, 19.11.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=v0SnstJoEec> (abgerufen am 28.1.2021).



Wieso Superheld*innen?
Why Superheroes?

Cars and Batman



Fig. 1: Excerpt from “Let’s Draw a Car and Then Let’s Draw Batman.” Barry, *Syllabus*, 25.

When I try to introduce comics analysis into an academic setting focused on texts rather than images, I often hear responses like, “I don’t understand that,” or, “What does that mean?” Furthermore, when I suggest incorporating the drawing of comics to deepen our understanding of the medium we are analyzing, a common reply is, “But I can’t draw!” If you encounter the same doubts and perceived limitations with your students, I encourage you to try Lynda Barry’s “Draw a Car and Then Draw Batman” exercise in your classroom.¹

In her teaching practice – which she describes in her book *Syllabus* (2014) – artist Lynda Barry is particularly interested in “people who stopped drawing a long time ago” (Fig. 1). She aims to bring “drawing back into someone’s life – which is different than teaching them to draw” and to evoke the “drawing that is already there – is still there in spite of everything” (38). Thus, her adaptation of Ivan Brunetti’s exercises from *Cartooning: Philosophy and Practice* (2011, 25–26) proves particularly effective in this context.

Similar to Brunetti, she asks students to draw a car first, and to do so “even if [they] don’t know how, to see what happens,” limiting the time to “two minutes or one minute” (Barry 2014, 26). Whereas Brunetti asks students to keep drawing cars within progressively shorter time frames (five seconds being the shortest; 2011, 25), Barry focuses on students’ reactions, which range from fear to involuntary laughter (2014, 26–27), and devotes ten entire pages to showcasing her students’ drawings. She “ask[s] people to stand up and look at each other’s drawings,” possibly reinforcing the “terror” that fills the room (28). Inspired by Brunetti, who asks students

1 And be sure to do it yourself before delving into Ranthild Salzer’s article on “masculinity enactment” in American superhero comics (2025) or exploring Renée B. Adams’ comic about the even more heroic *Women on Boards* (2025) in this chapter.

to “[d]raw quick doodles (5–10 seconds each) of famous cartoon characters, from memory” (2011, 26), Barry then asks them to “draw Batman” (2014, 29). While Brunetti describes the results as “technically speaking, ‘wrong’ – but also kind of right at the same time” (2011, 26), Barry uses the metaphor of “the spook house” (2014, 32–33) to describe the drawings that emerge from “all the not-knowing that both scares and delights us to bits” and that “we have no way to control” (33). In their respective exercises, both artists allude to a state of reduction and imperfection that has been defined as constitutive of comics and requires no artistic training.

Bibliography

Barry, Lynda. *Syllabus: Notes from an Accidental Professor*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2014.
 Brunetti, Ivan. *Cartooning: Philosophy and Practice*. New Haven, London: Yale UP, 2011.

List of Images

Fig. 1: Barry, Lynda. *Syllabus: Notes from an Accidental Professor*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2014. 25.

Ranthild Salzer

Crafting Marvelous Men: Captain America, Enacting Masculinity, and the Marvel Method

This article applies masculinity studies concepts to the reading of American superhero comics. Bringing masculinity, gender, and comics studies together, it analyzes how male superheroes' interactions with hegemonic ideals of masculinity are depicted in these comics as homosocial gender enactments. Combining gender studies and comics studies to investigate superhero comics is nothing new (Cocca 2016; Sina 2016). However, only a small number of recent articles have critically focused on constructions of masculinity in superhero comics (Fawaz 2016; De Dauw 2021), a situation this article seeks to rectify.

The interactions between superhero comics and constructions of masculinity go beyond depicting male protagonists, the majority of whom are white, Judeo-Christian, heterosexual, and – with a few exceptions – able-bodied. They depict masculinity and, in particular, its hegemonic variation as enactments of homosociality. When it comes to depicting hegemonic masculinity, which is always a “culturally exalted form of masculinity” (Carrigan, Connell, and Lee 1985, 592) and therefore not a realistic representation of masculinity, superhero comics enable their male protagonists to enact this masculinity as a ‘hybrid bloc.’¹ I will illustrate this point by looking at the first time² Captain America appeared under the banner of Marvel Comics in 1964.

Hegemonic masculinity can be best understood as an “intense relentless competition” (Kimmel 1994, 129) among men to prove that they are *man enough*. Hegemonic manhood is most easily achieved in fictional, non-realistic settings (Donaldson 1993; Connell 1995) because it should never be “assumed to be normal” but is “certainly normative” (Connell and Messerschmidt 2005, 832). Gender, as Judith Butler explains, is a “practice of improvisation within a scene of constraint” (2004, 1), and, in “speaking of masculinity at all,” one is speaking of “doing gender in a culturally specific way” (Connell 1995, 70).

¹ Ideas and concepts discussed here have been the focus of my yet unpublished PhD thesis *Making Marvelous Men: Early Marvel Comics and Masculinity Enactment*, which I completed in 2021.

² As explained in more detail further below Captain America was originally created for Timely Comics in 1941. After the publisher went bankrupt, its creations were taken over by the newly formed Marvel Comics in 1961.

Marvel Comics adds a layer to this practice of improvisation as it applies what its longtime editor-in-chief and comics author Stan Lee termed a “realistic fantasy” (Wright 2001, 203). This particular way of putting a superhero narrative together is referred to as the “Marvel Method”³ by Bradford Wright in *Comic Book Nation* (2001). It implies a focus on the “moral and emotional fragilities” (203) of superheroes, which allows Marvel Comics to create stories about “superheroes who performed amazing feats but evinced believable human qualities and failings” (207) because they display a “volatile mix of human emotions and personalities” (205). The Marvel Method has an impact on how Marvel’s male superheroes enact hegemonic masculinity. Such an idealized form of masculinity is “naturalized in the form of the hero and presented through forms that revolve around heroes: sagas, ballads, westerns, thrillers, in books, films, television and sporting events” (Donaldson 1993, 646). Male superheroes appear in such heroic forms.

1 Homosocial Enactment and the Hierarchy of Masculinities

The concept of hegemonic masculinity is central to masculinity studies. In *Masculinities* (1995), Raewyn Connell focuses on the culturally specific ways of doing masculinity that shape power hierarchies between men and women, but also between men. She regards these as the “social hierarchy of men” (70), where hegemonic masculinity represents the ideal, while complicit, subordinated, and marginalized masculinities represent forms which are more common than hegemonic masculinity. In its hegemonic variations, masculinity is more than simply being white, able-bodied, heterosexual. It is

the masculinity that occupies the hegemonic position in any given pattern of gender relations, always contestable [...]. Hegemonic masculinity [...] embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women. (Connell 1995, 76–77)

All other masculinities must position themselves in relation to this idealized and “culturally exalted” version. The social hierarchy of men is shaped by patriarchy

³ Explained in more detail below, the term *Marvel Method* is applied differently across the scholarly analysis of Marvel Comics. My argument follows Wright’s take on the Marvel Method.

and therefore systematically devalues women in general, gay, bisexual, and transgender people, as well as people of color.

Doing masculinity in any of its hegemonic variations does not mean enacting it just once. In fact, it “must be earned, manhood must be proved – and proved constantly” (Kimmel 1996, 23). Masculinities scholar Michael Kimmel regards hegemonic masculinity as an idealized concept of doing proper, approved, and admired masculinity. He emphasizes the homosocial qualities of enacting masculinity, where men wish to enact *proper* masculinity because they want other men to accept and approve of them. Kimmel explains:

Masculinity is a *homosocial* enactment. Men perform heroic feats, take enormous risks, all because we want other men to grant us our manhood. Masculinity as a homosocial enactment is fraught with danger, with the risk of failure, and with intense relentless competition. (Kimmel 1994, 129)

It is a “relentless [...] lifelong quest to demonstrate its achievement” (127). Enacting the part of hegemonic manhood means appearing as

a man *in* power, a man *with* power, a man *of* power. We equate manhood with being strong, successful, capable, reliable, in control. The very definitions of manhood we have developed in our culture maintain the power that some men have over other men and that men have over women. (Kimmel 1994, 125)

The serialized adventures of male superheroes set the stage for such homosocial enactment. As my close reading of *Avengers #4* shows, Captain America’s interactions with his superhero colleagues – the Avengers – are all about proving to other men that he is *man enough*.

Understanding hegemonic masculinity as a homosocial enactment reveals that it is a concept that requires constant change and reinvention if it is to retain its hegemonic position. Sociologist Demetrakis Demetriou suggests regarding hegemonic masculinity “as a hybrid bloc that unites various and diverse practices in order to construct the best possible strategy for the reproduction of patriarchy” (2001, 347–348). Viewed in this way, hegemonic masculinity becomes “an attempt to articulate, appropriate, and incorporate rather than negate, marginalize and eliminate different or even apparently oppositional elements” (348). Likewise, Yuchen Yang points out that “masculinities that are subordinated by hegemonic masculinity [...] shape hegemonic masculinity by pushing it to hybridize” (2020, 322–323). It is a reminder that “hegemony is a *relation* between different social groups, and attention to the mechanism by which one group subordinates others with force and consent is crucial for clarifying what constitutes hegemony” (342). It is this understanding of what constitutes the successful enactment of hegemonic

masculinity that I will apply in order to analyze enactments of masculinity by male superheroes in Marvel Comics.

Adhering to the Marvel Method, superheroes like Captain America hybridize both hegemonic and non-hegemonic ways of doing masculinity. This is made somewhat easier with this type of fictional character because superhero characters are heroes with dual identities (Gavaler 2018) who, with very few exceptions, have both a secret and public identity (Reynolds 1992; Coogan 2003; Gavaler 2018). The character analyzed here has two identities: Steve Rogers and Captain America. It is this dual identity construction that allows for the enactment of a hybridizing masculinity. In their depictions of Rogers, the comics highlight his emotional fragilities. Such fragilities, like anxiety, insecurity, or uncertainty – all of which this character *suffers* from when he appears in Marvel Comics in 1964 – are hardly on the ingredients list for hegemonic masculinity as shaped by patriarchy. And yet, such qualities exist in almost all the Marvel Comics superheroes that have been created since 1961 (Wright 2001). At the same time, the ability to enact hegemonic masculinity in ways that other men approve of is never out of reach for these characters. Being insecure and soft does not bar them from doing hegemonic masculinity; it simply hybridizes their enactments of hegemonic masculinity to the point that insecurity and confusion can coexist with violence and confidence. Superheroes like Captain America/Steve Rogers amass both hegemonic and non-hegemonic qualities and prove to other men how well they can enact hegemonic masculinity. In superhero comics, doing masculinity becomes a repetitive homosocial exercise in hybridization.

2 Emotional Fragilities, Hegemonic Masculinity, and Captain America

In 1964, Captain America appeared under the Marvel Comics banner for the first time. As a publisher, Marvel Comics had existed since 1961. Captain America was created in 1941 by Joe Simon and Jack Kirby for one of Marvel Comics' predecessors, Timely Comics. Back then Captain America/Steve Rogers debuted in his own series, titled *Captain America Comics*, published by Timely Comics and discontinued in 1951 due to dwindling sales (Howe 2012). The newly created Marvel Comics publishing house took over Timely Comics' creations. Therefore, some of what are today referred to as Marvel Comics characters – alongside Captain America, this also includes characters like the Human Torch and Prince Namor the Submariner – started out as the intellectual property of different publishers. After acquiring the rights to Timely Comics character Captain America, Marvel Comics introduced

the superhero as one of its new regular titles in 1964, the same year it created its first superhero team, the Avengers. Captain America showed up in *Avengers* #4, titled *Captain America Joins... The Avengers*. When Captain America, Cap for short, reappeared, his fictional legacy preceded him. In his 1941 origin story, Captain America is the result of a scientific experiment with the goal of creating an army of superpowered soldiers to defeat Adolf Hitler's armies in World War II. A Nazi spy sabotages the experiment – killing the scientist who created the formula (which is injected into Steve Rogers) – leaving Rogers as the only successfully superpowered being created in this process. In the comic books, Rogers goes on to fight Nazi soldiers, as well as Nazi spies and saboteurs operating on US soil. He occasionally also fights Nazi villains abroad and joins US soldiers on the battlefields of Europe (Salzer 2021). After World War II ends, Cap goes on to fight the Cold War enemies of the US in a series of comic books referred to as “Captain America Commie Smasher,” but low sales figures led to their cancellation in 1951 (Wright 2001; Howe 2012). When the character reappeared in 1964, Marvel Comics *ret-conned* the character's past.⁴ From that point on, it was said that Captain America had gone missing after World War II. He had never returned from battling some Nazi soldiers on an aircraft and – together with his young sidekick Bucky Barnes – had been presumed dead.

In *Captain America Joins... The Avengers*, the character literally resurfaces. While on their way home from a mission, the Avengers *discover* him. A superhero team consisting of Iron Man, Ant Man, Wasp, and Thor comes across a frozen object floating in the sea. They hoist it on board their aircraft and defrost it, only to discover that it is Captain America, who was thought to be dead. I will focus on how Captain America's/Steve Rogers' very first interactions with the characters he comes across in *Avengers* #4 demonstrate his enactment of hybridized masculinity as part of a narrative adherence to what Wright considers to be the Marvel Method, revolving around Lee's idea of “realistic fantasy” (Wright 2001, 203). This allows Captain America to successfully display his hegemonic masculinity in a way that other men approve of while leaving room for the display of the emotional fragilities at his character's core.

While the Avengers suspect that the man they have found floating in the sea is Captain America – identifiable by his red, white, and blue costume and shield – they are skeptical: “Can this be [...] the once-mighty crime-fighter?” (Lee and Kirby 2014, 29) In fact, once Cap wakes up, it is his successful enactment of masculinity

⁴ The term *ret-con* is short for “retroactive continuity” and is used to describe authors and artists rewriting and reshaping either the origin story or other character elements of a superhero or superheroine – something that has happened almost routinely since the 1960s (Coogan 2006; Ditschke and Anhut 2009; Meteling 2013).

that convinces them that he is Captain America. The character's very first words, however, affirm that Lee's realistic fantasy is in play. Once Captain America, lying on a stretcher, opens his eyes, a textbox explains, "Suddenly with an ear-splitting cry, the powerful figure springs upward ... with agonizing shock reflected in his eyes!" (30) His first words are "Bucky [...] Bucky! Look out!" (30), while his arms flail at the superheroes standing next to him. Ant Man, Thor, and Iron Man try to hold him down while Steve remembers, "It's useless! I remember now [...] he's dead! He is! And nothing on earth can change that!" (30) Rogers' first words announce the emotional fragilities that shape the character from that point on. It is revealed that Bucky Barnes, the sidekick who had been part of his adventures since 1941, has not survived World War II. But *Captain America Joins... The Avengers* also continues the character's alignment with concepts of military masculinity. This variation of masculinity is closely related to hegemony, as it revolves around "physical toughness, the endurance of hardships, aggressiveness, a rugged heterosexuality, unemotional logic, and a refusal to complain" (Barrett 2004, 81), all of which Captain America displays. The character is even more directly connected to such military ideals as his civilian identity – Steve Rogers – is that of an army soldier. And while the 1940s comics do not give Rogers much opportunity to enact a form of masculinity that was all that similar to the hegemonic form (Salzer, 2021), as Captain America – though not officially a member of the army – he successfully enacts military masculinity whenever he joins soldiers on the battlefield or fights Nazi villains. A less frequently discussed side of military masculinity is how it permits or even endorses softer emotions (Morgan 1994). In fact, "tears are found at the heart of the military experience" (177) because, given the right context, an "open and physical display of mutual concern and care," especially for a fellow soldier, is called for (Morgan 1994; Barrett 2004). This requires "a willingness to show fear and pain" (Morgan 1994, 177) in every *good soldier*, as members of the military are supposed to internalize the mantra that they "succeed or fail as a unit" (Barrett 2004, 83) and to accept that they are putting their lives in the hands of other soldiers during combat. Being allowed but also required to show grief and concern for comrades underlines military culture's "ideological emphasis on homosociality" (Morgan 1994, 168). Thus, appearing as a veteran soldier in 1964, Captain America/Steve Rogers displays this exact emphasis when he grieves for Bucky, as well as later in the story when he accepts the Avengers as his new *brothers-in-arms*, something that goes hand-in-hand with mutually accepted enactments of masculinity. In this particular story,



Fig. 1: Captain America defends himself against the Avengers. Lee (W) and Kirby (A), *Epic Collection Captain America* 1, 31.

Cap gains the trust of the Avengers by enacting masculinity in an almost exclusively homosocial setting.⁵

At first, the Avengers do not believe that he is Captain America, and Iron Man and the others accuse him of lying – “If this is some kind of trick, Mister [...]. You’ll live to regret it!” (Lee and Kirby 2014, 31) – which leads to a confrontation. Cap answers: “I’ve no need of tricks! Test me! Try to conquer me!” (31) A panel shows him swinging from a metal bar, ready to attack the Avengers (Fig. 1).

It is only after witnessing his fighting prowess, bodily agility, tenacity, and thus his willingness to take risks and perform heroic feats (Kimmel 1994) that Thor, Iron Man, and Ant Man believe him. Once he has successfully bested all of them, the Avengers declare, “We’re convinced fellow! You’re the real McCoy, all right!” (Lee and Kirby 2014, 31) Cap’s Marvel Comics debut immediately portrays a successful homosocial enactment of masculinity as Cap proves to other men that he is man enough. But when Captain America reappears in 1964, his path to acting like “a man *in* power, a man *with* power, a man *of* power” who stands for “being strong, successful, capable, reliable, in control” (Kimmel 1994) is also rocky. After overpowering the Avengers and earning their respect, other challenges arise.

⁵ As the only female superhero in the story, Wasp disturbs the homosocial order. However, as is typical for this decade of Marvel Comics (Wright 2001; Howe 2012; Fawaz 2016; de Dauw 2021; Salzer 2021), Janet van Dyne/Wasp does not contribute much to the narrated action at all.

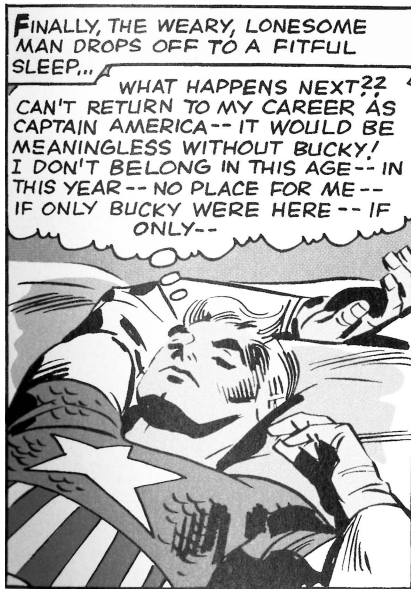


Fig. 2: Steve Rogers mourns the loss of his sidekick Bucky. Lee (W) and Kirby (A), *Epic Collection Captain America* 1, 35.

When the group of superheroes arrives in New York, everyone but Captain America is attacked by an unknown assailant and turned into statues. Cap is unaware of this as he is not with them at the time. As a result, he wanders through the city, being greeted and admired by World War II veterans, before he retreats to a hotel room. Once inside, Rogers takes off his cowl and puts down his shield. A panel shows Steve's face, arms, and chest as he lies on a bed, while the accompanying textbox informs readers that "the weary, lonesome man drops off to a fitful sleep" (Lee and Kirby 2014, 35). As he is about to doze off, emotional fragilities surface (Fig. 2). Rogers asks himself, "What happens next?? Can't return to my career as Captain America -- it would be meaningless without Bucky! I don't belong in this age [...] no place for me -- if only Bucky were here -- If only --" (35).

A panel literally showing the character in a pose of passivity rather than action homes in on emotional fragilities, highlighting his non-hegemonic qualities alongside his traditionally hegemonic traits. But feeling fragile never cancels out a superhero character's ability to enact hegemonic masculinity.

Shortly after the previously described moment, Rick Jones, a character introduced to Marvel Comics as an acquaintance of Bruce Banner/the Hulk, comes to Cap looking for the missing Avengers. The resurfaced superhero mistakes him for his deceased sidekick Bucky, leading Rick to regard him as incapable of helping him

and in need of a “head shrinker” (Lee and Kirby 2014, 36). Taking this as both a challenge and an insult, Cap reasons that Rick “thinks I’m some sort of madman! Well, I’ll prove to him that I’m not!” (36) Proving Rick wrong involves taking action and finding the missing superheroes, which results in another enactment of hegemonic masculinity in a homosocial setting. One man will prove another man wrong by demonstrating how reliable, strong, and in control he is. Rick Jones’ calling him to action functions as a mission statement for the defrosted superhero, who declares, “Bucky [...] once was a close friend of mine – – but he’s gone now! I was wasting time mourning him – – But you’ve made me realize that life goes on!” (36)

By the end of *Avengers* #4, Captain America has found the Avengers and helps them to defeat their assailant. This turns the opening scene around, as it is now Captain America observing the other superheroes beating an opponent. He admires them: “If there had been such men in my day, what epic battles we might have fought!” (46) Afterwards, the Avengers ask Captain America to join their team. Rogers’ reply is straightforward: “I have seen you in battle – – and there are none braver! [...] my answer is yes!” to which Thor replies “spoken with honor and with dignity, like a man!” (48) Cap’s 1964 appearance in Marvel Comics ends with a mutual affirmation of successfully enacted hegemonic masculinity.

3 Doing Masculinity the Marvel Way

Captain America Joins... The Avengers establishes that Steve Rogers/Captain America can successfully enact hegemonic masculinity in a homosocial setting while at the same time firmly anchoring the character within what comics scholar Bradford Wright considers to be the Marvel Method. While hegemonic masculinity enactment demands taking risks, performing heroic feats, and accepting the risk of failure as a constant while chasing after inhabiting masculinity in its most culturally exalted form, the Marvel Method calls for displays of fragility and uncertainty in order to uphold what Lee terms a “volatile mix of human emotions and personalities” (Wright 2001, 205). Lee’s Marvel Method has been discussed from various angles by numerous comics scholars, with the term being applied to Stan Lee’s position as Marvel’s longest serving editor-in-chief – a position he continued to occupy long after he stopped being an active writer (Howe 2012), though he still exerted control over which stories went into production. It has also been used to describe the way that cartoonists and authors worked in tandem at the Marvel offices (Howe 2012, Hatfield 2011).

Alongside my own analysis of Marvel’s male superheroes, which is informed by masculinity studies, Ramzi Fawaz’s *The New Mutants* is also interested in the

gendered dynamics that can be found in Marvel superhero comics. Looking at the Marvel stories that were first published during the 1960s, Fawaz examines – among other things – how Marvel’s superheroes measure up when compared to popularized ideas about American Cold War politics and societal aspirations, as well as the traditional gender identities of the time. Fawaz concludes that Marvel’s decision to create superheroes whose fantastic powers often affect their body shapes, as well as their perception of themselves and their environments, makes its superheroes “queer subjects” who reject “things given to us by heterosexual culture” (Fawaz 2016, 81). At the same time, the fact that 1960s Marvel superheroes usually toe both the heterosexual and heteronormative line recasts “structures of postwar heterosexuality as amenable to deviation” (Fawaz 2016, 81). Of course, this recasting also affects the enactment of masculinity.⁶

My strategy for analyzing enactments of masculinity (Salzer 2021) is not far removed from Fawaz’s idea of queering Marvel superheroes. In terms of doing gender, of doing masculinity, my take on the Marvel Method as applied by Wright guarantees Marvel Comics superheroes the radical possibility to be both soft and hard. Captain America’s/Rogers’ fragility never takes away from his ability to be tough, violent, and dominant when situations call for it – something the character proves when he first encounters the Avengers and later Rick Jones. In terms of doing masculinity in hegemonic ways, male superheroes can *have their cake and eat it too*. These characters move from soft to hard moments, from feeling anxious to feeling confident, as they prove their masculinity to other men, again and again. This particular portrayal of doing masculinity amalgamates qualities regarded as both non-hegemonic and hegemonic, all of which comes together in “the form of the hero” (Donaldson 1993, 646). It is an amalgamation that Marvel Comics applies to all its male superheroes, who in the 1960s were mostly straight, white men.⁷ While Cap/Steve does not stop acting in violent and domineering ways when it comes to facing opponents, he does not abandon his softer side either: missing Bucky and feeling out-of-place in the postwar United States remains a part of his character throughout his early adventures. Captain America’s/Steve Rogers’ enactment of hegemonic masculinity is a very ‘hybrid bloc.’

⁶ Fawaz points out how, especially during the 1960s, with characters like The Fantastic Four, Marvel Comics found a successful way to queer traditional ideas of doing masculinities, which ran counter to accepted fantasies of Cold War masculinities.

⁷ In the second half of the 1960s, Marvel Comics created their first Black superheroes: Black Panther and Falcon. Both characters enacted hegemonic masculinities, although their very first adventures were informed by racist and sexist ideas about Black men (Salzer 2021).

Bibliography

- Barrett, Frank J. "The Organizational Construction of Hegemonic Masculinity: The Case of the US Navy." *The Masculinities Reader*. Edited by Stephen M. Whitehead and Frank J. Barrett. Cambridge: Polity Press, 2004. 77–100.
- Carrigan, Tim, Bob Connell, and John Lee. "Toward a New Sociology of Masculinity." *Theory and Society* 14.5 (1985): 551–604.
- Cocca, Carolyn. *Superwomen: Gender, Power and Representation*. London: Bloomsbury, 2016.
- Connell, R. W. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- Connell, R. W., and James T. Messerschmidt. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept." *Gender and Society* 19.6 (2005): 829–859.
- Coogan, Peter. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin: Monkey-Brain Books, 2006.
- De Dauw, Esther. *Hot Pants and Spandex Suits: Gender Representation in American Superhero Comic Books*. New Brunswick: Rutgers UP, 2021.
- Demetriou, Demetrakis. "Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique." *Theory and Society* 30.3 (2001): 337–361.
- Ditschke, Stephan, and Anjin Anhut. "Menschliches, Übermenschliches: Zur narrativen Struktur in Superheldencomics." *Comics: zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Edited by Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, and Daniel Stein. Bielefeld: Transcript, 2009. 131–179.
- Donaldson, Mike. "What is Hegemonic Masculinity?" *Theory and Society* 22.5 (1993): 643–657.
- Fawaz, Ramzi. *The New Mutants: Superheroes and the Radical Imagination of American Comics*. New York: NYU Press, 2016.
- Gavaler, Chris. *Superhero Comics*. London: Bloomsbury, 2018.
- Hatfield, Charles. *Hands of Fire: The Comics Art of Jack Kirby*. Jackson: Mississippi UP, 2011.
- Howe, Sean. *Marvel Comics: The Untold Story*. New York: Harper Perennial, 2012.
- Kimmel, Michael. "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity." *Theorizing Masculinities*. Edited by Harry Brod and Michael Kaufman. London: Sage, 1994. 119–142.
- Kimmel, Michael. *Manhood in America: A Cultural History*. New York: Free Press, 1996.
- Lee, Stan (W), and Jack Kirby (A). *Captain America: Captain America Lives Again 1* (Marvel Epic Collection). New York: Marvel Worldwide, 2014.
- Meteling, Arno. "To be continued ... zum seriellen Erzählen im Superhelden-Comic." *Erzählen im Comic: Beiträge zur Comicforschung*. Edited by Otto Brunken and Felix Giesa. Essen: Ch. A. Bachmann, 2013. 89–113.
- Morgan, David H. J. "Theater of War: Combat, the Military, and Masculinities." *Theorizing Masculinities*. Edited by Harry Brod and Michael Kaufman. London: Sage, 1994. 165–183.
- Reynolds, Richard. *Superheroes: A Modern Mythology*. Jackson: Mississippi UP, 1992.
- Salzer, Ranthild. *Making Marvelous Men: Masculinity Enactment in Early Marvel Comics*. Dissertation. Vienna: Vienna University, 2021.
- Sina, Véronique. *Comic Film Gender: Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld: Transcript, 2016.
- Wright, Bradford J. *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. London: Johns Hopkins UP, 2001.
- Yang, Yuchen. "What is Hegemonic About Hegemonic Masculinity?" *Sociological Theory* 38.4 (2020): 318–333.

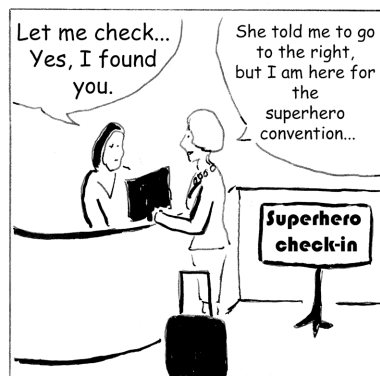
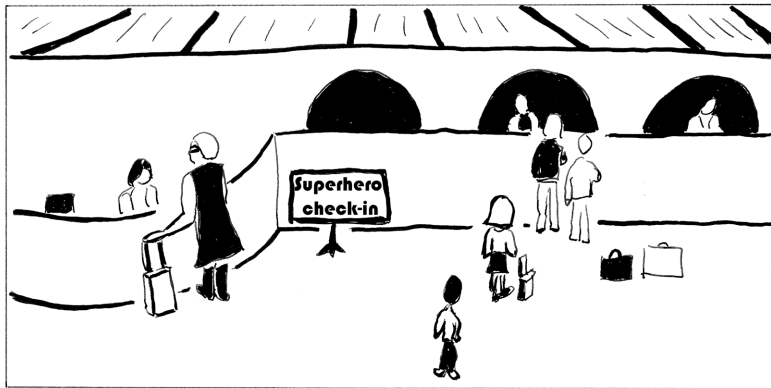
List of Images

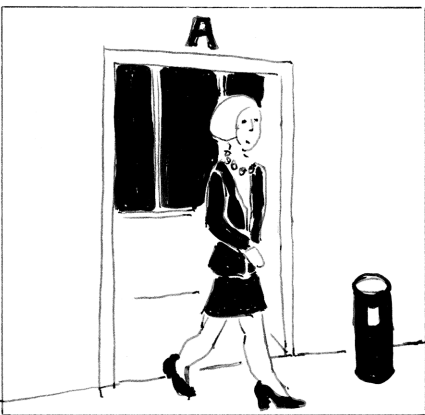
Fig. 1: Lee, Stan (W), and Jack Kirby (A). *Captain America: Captain America Lives Again* 1 (Marvel Epic Collection). New York: Marvel Worldwide, 2014. 31.

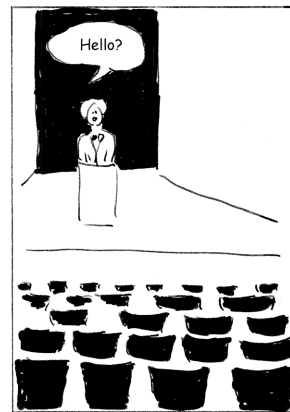
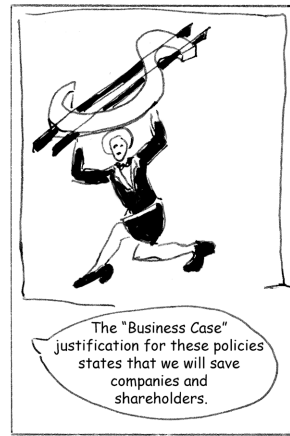
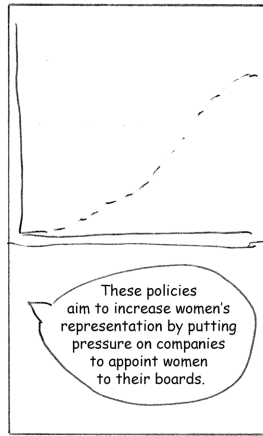
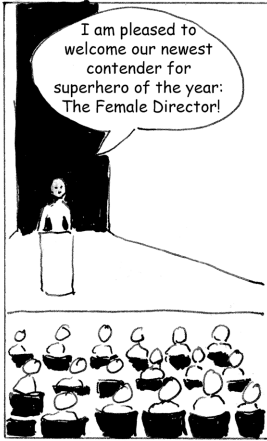
Fig. 2: Lee, Stan (W), and Jack Kirby (A). *Captain America: Captain America Lives Again* 1 (Marvel Epic Collection). New York: Marvel Worldwide, 2014. 35.

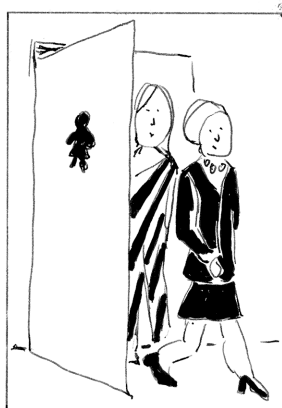
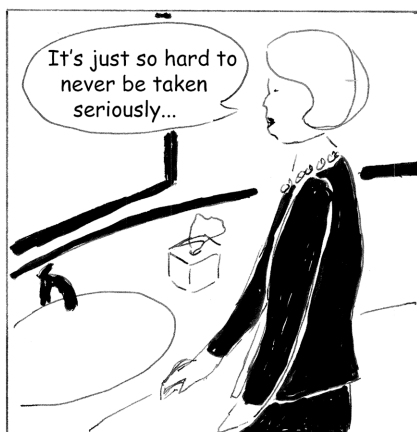
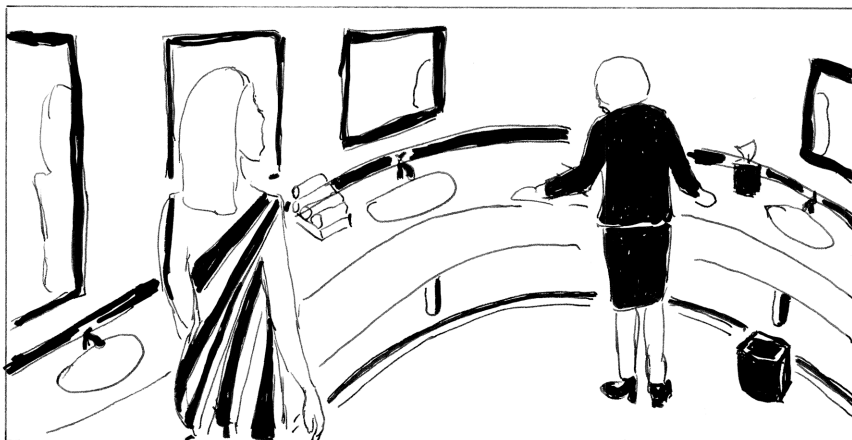
Renée B. Adams

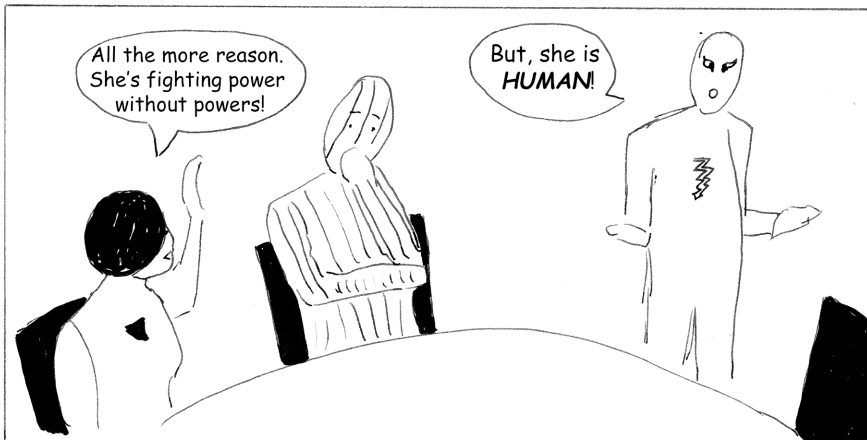
Women on Boards: The Superheroes of Tomorrow?



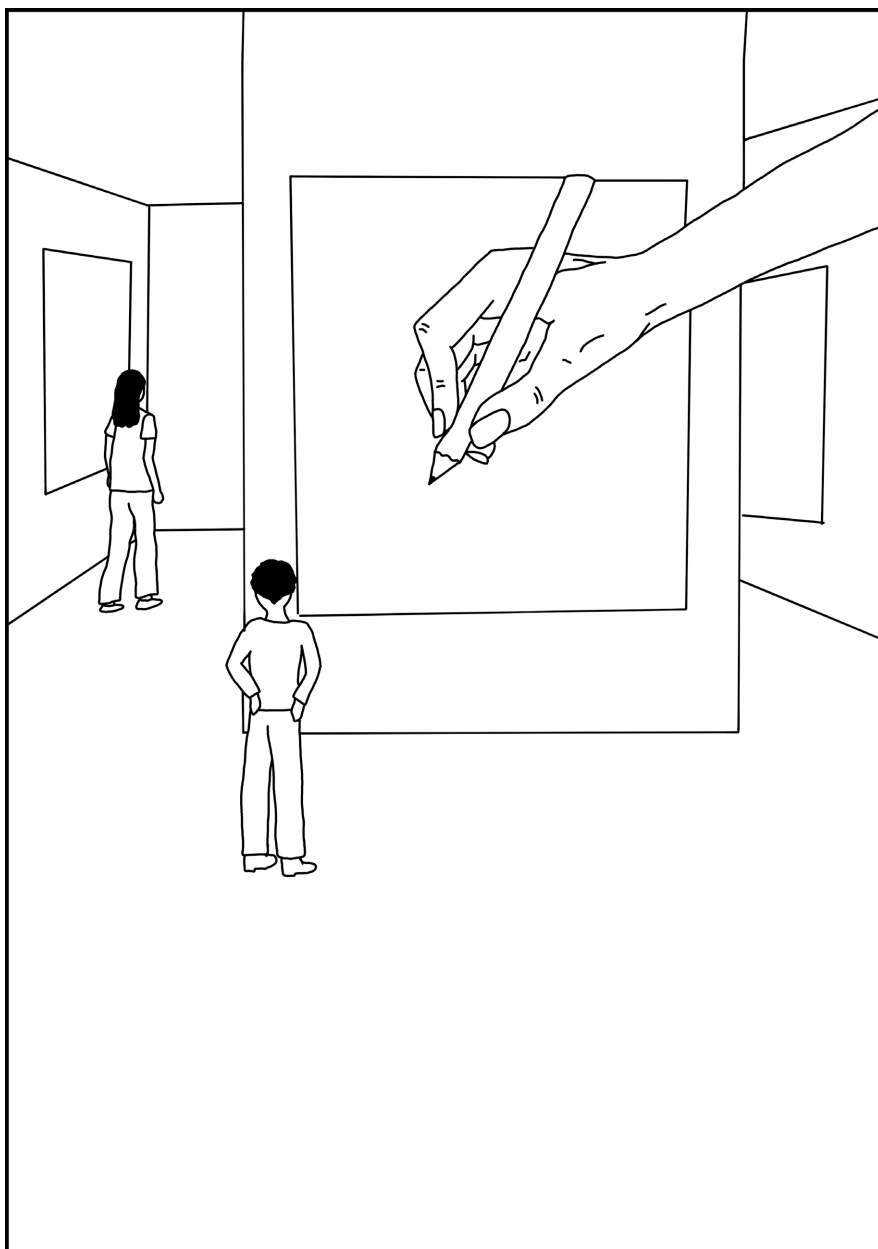








This comic is based on Renée B. Adams. "Women on Boards: The Superheroes of Tomorrow?" *The Leadership Quarterly* 27.3 (2016): 371–386.



Wieso Kunst?
Why Art?

Bilder lesen: Anke Feuchtenbergers *Das Lachen der Medusa*

ogisierung von Frauen
ch den Titelbezug auf
Theoretikerin Hélène
gegenläufig ein femi-
endes, emanzipatives
rt- und Bild-Ergreifen
ünstlerische Arbeiten,
den Sie zitieren? Wie

Bibliografie

- 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 14.3.2023).
- Bovenschen, Silvia. *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003 [1979].
- Cixous, Hélène. „Das Lachen der Medusa“. [1975] Übers. v. Claudia Simma. *Das Lachen der Medusa.* Hg. v. Esther Hutfless, Gertrude Postl und Elisabeth Schäfer. Wien: Passagen, 2013. 39–61.
- Honegger, Claudia. *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850.* Frankfurt am Main, New York: Campus, 1991.
- Ovid. *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern.* Übers. und hg. v. Hermann Breitenbach. Mit einer Einleitung v. L. P. Wilkinson. Stuttgart: Reclam, 1990.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Anke Feuchtenberger: *Das Lachen der Medusa* (Acryl auf Papier, 2021)

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,¹ 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.² 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-)

¹ 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).

² 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,³ z. B. in Pop Art) bzw. haben sich Kunst, Künstler*innen und Ausstellungsräume geradezu thematisch einverleibt. 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 Bildgegegenständen (und umgekehrt den Einstieg von Comicfiguren in ein Bild), von Idolatrie und Ikonoklasmus 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 Betracht-

³ 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.⁴ 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?*⁵ (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.⁶

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-

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

5 Hellsichtig im Comic vorweggenommen, wenn auch nicht aus feministischer Perspektive, hat den Topos der omnipräsenten (*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“.

6 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*)⁷ 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)

⁷ Siehe Fußnote 5.

Wie bereits ausgeführt, ist gerade der Kunstkanon 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 größtmöglich 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 Quattrocchi, 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 kleinformatigen 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 misogynen 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 Kunstzitate 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

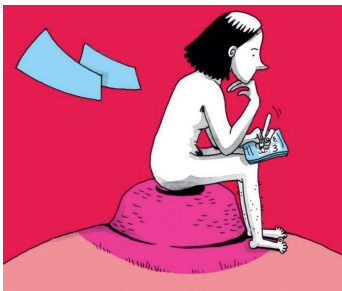


Abb. 1: Statt Rodins *Denker* inszeniert Frühbeis eine Busen-Wundererin. Frühbeis, *Busengewunder*, [Cover, Ausschnitt].



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 felsartigen 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 metaphorsische *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).⁸

⁸ 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 bzw. dem männlich objektivierenden Blick etwas entgegensetzen 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 Kunstzitate 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), Figures des Comics Figures 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 hintergründige 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.⁹ 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 Kunstzitate 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,¹⁰ 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 Bösarbeiten 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-

⁹ 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).

¹⁰ 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 Schröder 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 Kunstzitat, 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 Kunstzitate in Comics ist notwendigerweise fragmentarisch und unabgeschlossen. Dass antihegemoniale Erzählweisen und subversive Lesarten durch Kunstzitate unterstützt werden können, die auf die Konstruiertheit und Kanonizität von Diskurs, Geschichtsschreibung und Narration verweisen, konnte hoffentlich im Ansatz dargelegt werden. Hillary Chute formuliert 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 Ausnahmeerfahrungen“, Sammlung

Prinzhorn o.J.) und fertigten großformatige Banner (6,5×4,5 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).
- Beaty, Bart. *Comics versus Art*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.
- Beaty, 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 Kupczykńska, 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.
- Fliedl, Konstanze. „Das Bildzitat. Intermedialität und Tradition“ [Projektbeschreibung], 2009–2014; <https://www.germ.univie.ac.at/projekt/bildzitat-intermedialitaet-tradition> (abgerufen am 29.6.2023).
- Fliedl, 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.
- Grünewald, 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. „Kunstabilderwelten. 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 Kunstgalerie. 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. *Scheiblettenkind*. 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 Schrupp 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“. *Gemälderereien. 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]. *CSSC 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. *Kunskapens frukt*. 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: Reprodukt, 2018, 45.
- Abb. 4:** Eva Müller. *Scheiblettenkind*. Berlin: Suhrkamp, 2022, 23 [Ausschnitt].

Magdalena Härting
Schön sein



„Sich als Frau fühlen heißt, sich als begehrtes Objekt fühlen, sich begehrt und geliebt glauben.“¹

Das hält Simone de Beauvoir in ihrem Werk „Das andere Geschlecht“ von 1949 fest. Klingt erstmal krass sexistisch...



... damit kritisiert sie aber die eingeschränkte Frauenrolle ihrer Zeit. Seitdem hat sich viel getan.. Der Kern ihrer Kritik erscheint mir aber noch immer aktuell!



1 Beauvoir 2019 [1949], 79S

Von klein an sind Frauen von Objektifizierung betroffen.



Heute unter anderem durch massenmediale objektifizierende Darstellungen



Mit einem sexualisierten Frauenkörper verkauft sich oben alles besser...



z.B. Bohrmaschinen

... Soft-Drinks, Elektro-Artikel, Expeditionen, Dienstleistungen, Lebensmittel, Spielfilme,...

egal wie absurd und unpassend es auch sein mag...



Diese Reduktion auf den Körper und dessen Oberbewertung lernen Mädchen früh durch körperbezogene Kommentare, Vorbilder & Medienbotschaften



So ein hübsches Mädchen

Mama muss auf ihre Figur achten

Elsa sieht auch aus wie Barbie

Du hast aber ein schönes Kleid

Hast du ihr Outfit gesehen?!

Ich habe leider kein Foto für dich

...und das geht natürlich weiter, wenn wir älter werden!



Das schöne Geschlecht
Woaa, geiler Anblick!
Wer schön sein will, muss leiden

Finde deinen Body-Type
Mit dieser Kur schlank in 5 Wochen!

Auf einer Skala von 1-10 bist du so eine 7

Vorteilhaft und altersgemäß kleiden!
Haare abschneiden?! Aber lange Haare sind viel schöner!
Heiß & erfolgreich

Hmm.. was sagt Beauvoir denn noch dazu? Über „die Frau“ schreibt sie an anderer Stelle folgendes:



„Ihre Erziehung hat sie dazu angehalten, sich in ihrem ganzen Körper zu entfremden.“



„Die Pubertät hat ihr diesen Körper als passiv und begehrenswert enthüllt.“



„Er ist ein Ding, das sie mit dem Blick eines Liebenden betrachten kann.“



„Es kommt vor, daß die Frau sich [...] in ein männliches Subjekt und ein weibliches Objekt aufspaltet.“¹

¹ Beauvoir 2019 [1949], 783



„Die Frau“ hingegen, die Objekt des männlichen Begehrens sei und gelernt habe, sich auch selbst so zu sehen, glaube wirklich, „sich im Spiegel zu sehen“.² Was heißt das für ihre Eigenschaften? Passivität, Attraktivität, Körper? Und Geist, Fähigkeiten, Charakter, Werte sind dann einfach nicht so wichtig !?

Weiter schreibt sie - etwas vereinfacht - ein Mann gebe nicht viel auf sein Äußeres, weil er ihn nicht abbilde.¹ Also seine männlichen - und eigentlich menschlichen Eigenschaften: Aktivität, Rationalität, Geist, Fähigkeiten, Charakter, persönliche Werte usw.

Toll!



² Ebd., 784

Zugegeben - Beauvoirs Ausführungen sind vielleicht etwas neblig. Schauen wir uns an, wie Berger das ausdrückt. Der macht nämlich einen ganz ähnlichen Punkt. In „Ways of Seeing“ analysiert er die objektifizierende Darstellung von Frauen auf alten Gemälden und bezieht das auf die Gegenwart.



1 Berger 1986 [1972], 46

„A woman must continually watch herself. She is almost continually accompanied by her own image of herself. [...] From earliest childhood, she has been taught and persuaded to survey herself.“¹

2 Ebd., 47



Survey ≈ prüfend mustern

„The Surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus, She turns herself into an object - and most particularly an object of vision: a sight.“²

Die Folgen!
Ich präsentiere:

Puh... ok, also...
1.: Frauen werden in unserer Kultur objek-
tifiziert.
2.: Frauen übernehmen diese Sichtweise auf sich selbst unter Umständen - das ist abgefuckt!
und 3.: ...
Was ist 3.?

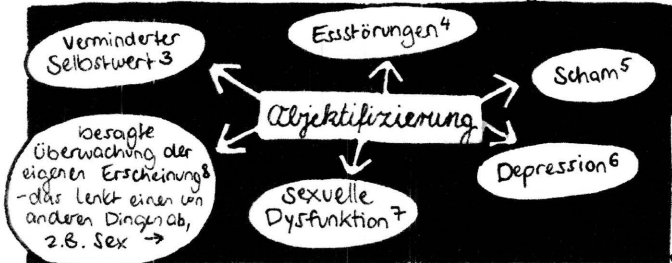


Die Objectification Theory

2012 Vandenberg und Eggert

Die Wissenschaftlerinnen Fredrickson und Roberts fassen 1997 in ihrer vielzitierten Arbeit Formen von sexueller Objektifizierung zusammen und machen auf psychische Erkrankungen von Mädchen und Frauen als Folge von Objektifizierung aufmerksam!

Und siehe da - Studien untermauern daraufhin negative Outcomes:

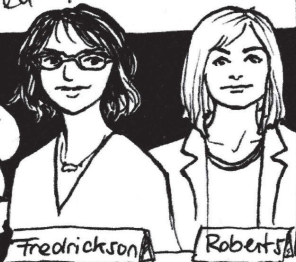


3 Choma u.a. 2010
4 Dakin u.a. 2015, Noll und Fredrickson 1998, Schaefer u.a. 2018
5 Calogero und Tost 2011, Schaefer u.a. 2018, Taiman und Ginzburg 2016
6 Szemanski und Henning 2007
7 Cary und Reese-Weber 2018
8 Rousseau und Eggert 2018

Vermittelt werden diese Effekte durch einen Zustand, den Fredrickson und Roberts **Selbst-Objektifizierung** nennen:

„At a psychological level, perhaps the most profound effect of objectifying treatment is that it coaxes girls and women to adopt a peculiar view of self. Objectification Theory posits that the cultural milieu of objectification functions to socialize girls and women to, at some level, treat **themselves** as objects to be looked at and evaluated“¹

In der Theorie wird also auch davon ausgegangen, dass Frauen durch eine Vielzahl von Situationen Objektifizierung erfahren. Und dass das dazu führen kann, dass sie diesen objektifizierenden Blick auf sich selbst übernehmen!



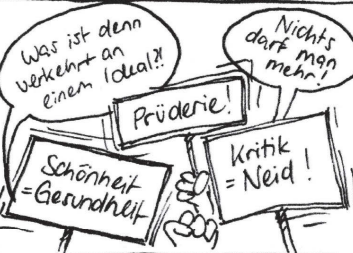
Fredrickson und Roberts 1997, 177

Ja also... das ist doch scheiße! Ich weiß nicht wie's dir damit geht, aber die wissenschaftlichen Ergebnisse decken sich auch mit meinen persönlichen Erfahrungen! **Ich kenn das!**

Auf den Körper reduziert werden, die Scham, die Überbewertung und Fokussierung auf Äußere!



Und deshalb ärgert es mich, dass wir das gesellschaftlich so wenig thematisieren...

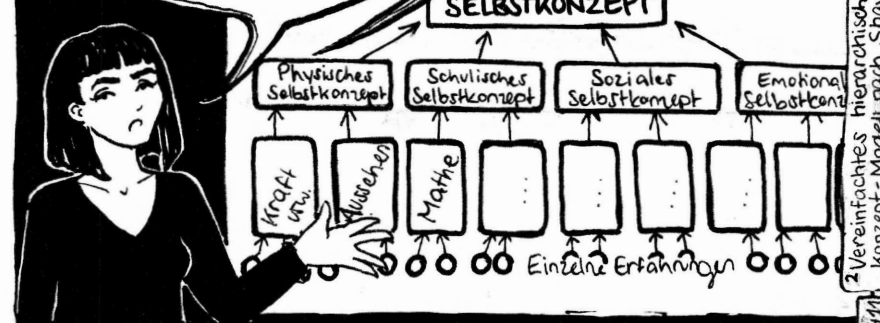
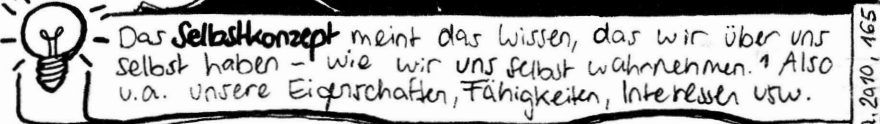


Beziehungsweise habe ich verstanden, dass einfach noch zu wenig Bewusstsein da ist..

...woher soll es auch kommen? Fehlende Geschlechtersensibilität muss sich teilweise auch die Psychologie, in der man das Thema ja ansiedeln kann - vorwerfen lassen.²



vgl. Sieben 2010, 212 - 213



¹ Lohaus u.a. 2010, 165

² Vereinfachtes hierarchisches Selbstkonzept-Modell nach Spaveison u.a. 1976

³ Ebd. 441



Sich viel um sein Äußeres zu sorgen, ist übrigens nicht either Selbstzweck, sondern ist gesellschaftlich sehr funktional. Denn wie attraktiv Frauen wahrgenommen werden, bestimmt maßgeblich, wie mit ihnen umgegangen wird und welche Chancen sie bekommen.¹

Und damit steht auch unser Selbstwert auf sehr wackligen Beinen. Umso mehr durch die unrealistischen einseitigen Schönheitsideale, an denen Körper gemessen werden



Das Gute ist:

Das alles ist nicht in Stein gemeißelt. Das sind soziale Konstrukte, die verändert werden können!

Lasst uns gemeinsam auf eine Welt hinarbeiten, in der Frauen und Mädchen nicht auf ihre Körper reduziert werden,

Bis es zur Veränderung auf größerer Ebene kommt - z.B. durch ein überfälliges Verbot sexistischer Werbung - können wir in unseren eigenen kleinen Rahmen Veränderungen anstoßen!

... und darauf, „Schönheit“ nicht auf einer eng definierten linearen Skala fassen zu wollen

Cause
it makes no
fucking sense

ENDE

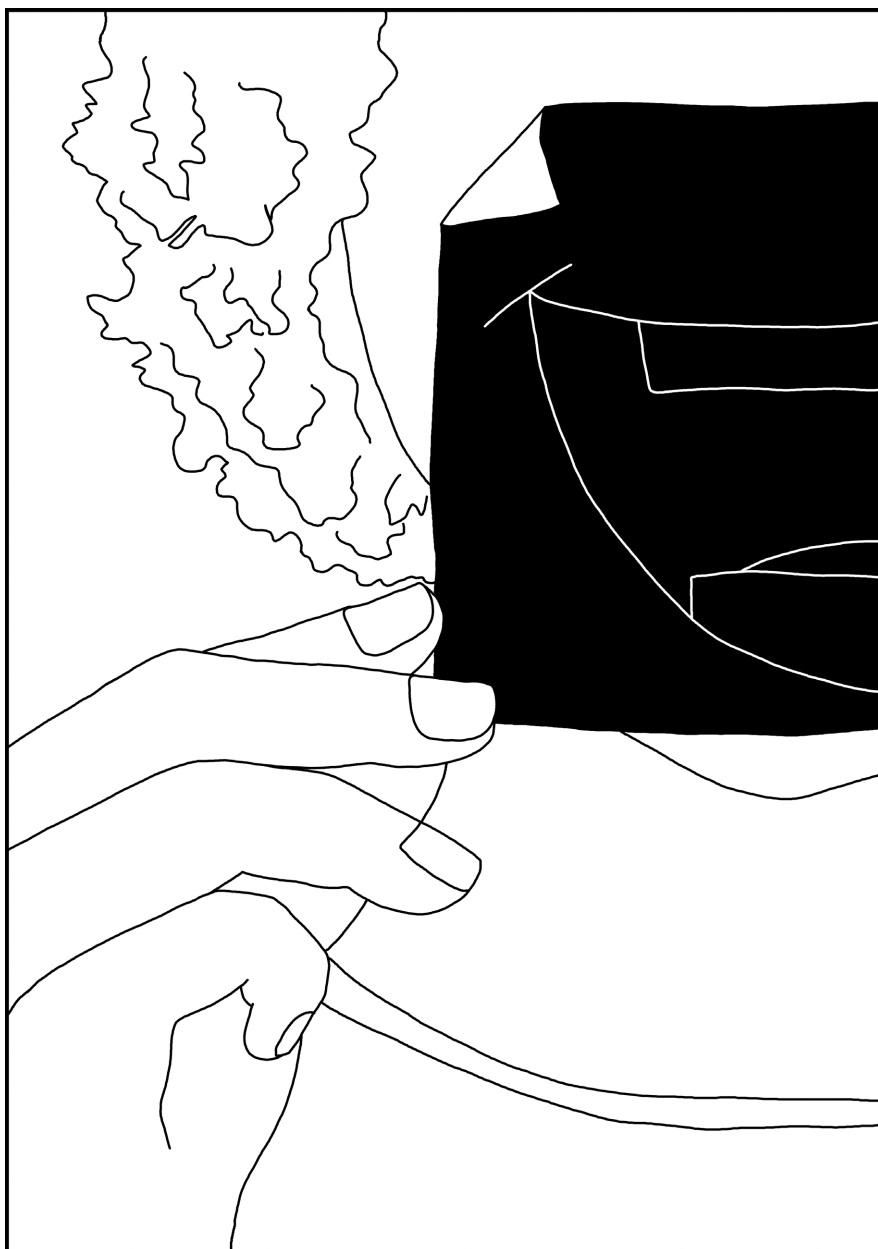




Bibliografie

- Berger, John. *Ways of Seeing. Based on the BBC Television Series with John Berger*. London: British Broadcasting Corporation und Penguin Books, 1990.
- Calogero, Rachel M. und John T. Jost. „Self-Subjugation Among Women: Exposure to Sexist Ideology, Self-Objectification, and the Protective Function of the Need to Avoid Closure“. *Journal of Personality and Social Psychology* 100.2 (2011): 211–228.
- Cary, Kyla Marie. *Internalizing Outcomes of Self-Objectification as Predictors of Behavior in Sexual Situations* (Masterarbeit an der Illinois State University). Normal, Illinois (IL) und Ann Arbor (MI): ProQuest LLC, 2018.
- Choma, Becky L. u. a. „Self-Objectification, Self-Esteem, and Gender: Testing a Moderated Mediation Model“. *Sex Roles* 63.9–10 (2010): 645–656.
- Dakanalis, Antonios u. a. „The Developmental Effects of Media-ideal Internalization and Self-Objectification Processes on Adolescents' Negative Body-feelings, Dietary Restraint, and Binge Eating“. *European Child & Adolescent Psychiatry* 24.8 (2015): 997–1010.
- de Beauvoir, Simone. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2019 [1949].
- Fredrickson, Barbara L. und Tomi-Ann Roberts. „Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks“. *Psychology of Women Quarterly* 21.2 (1997): 173–206.
- Härting, Magdalena E.M.C. *Schön sein – welche Wirkung hat die Objektifizierung von Frauen und Mädchen auf deren psychologisches Selbst-Konzept?* (Masterarbeit). Wien: Universität Wien, 2022.

- Lohaus, Arnold u. a. „Selbstkonzept“. *Entwicklungspsychologie des Kindes- und Jugendalters für Bachelor*. Hg. v. Arnold Lohaus u. a. Berlin: Springer, 2010. 164–176.
- Noll, Stephanie M. und Barbara L. Fredrickson. „A Mediational Model Linking Self-Objectification, Body Shame, and Disordered Eating“. *Psychology of Women Quarterly* 22.4 (1998): 623–636.
- Rousseau, Ann und Steven Eggermont. „Tween Television and Peers: Reinforcing Social Agents in Early Adolescents' Body Surveillance and Self-Objectification“. *Journal of Research on Adolescence: The Official Journal of the Society for Research on Adolescence* 28.4 (2018): 807–823.
- Schaefer, Lauren M. u. a. „Self-Objectification, Body Shame, and Disordered Eating: Testing a Core Mediational Model of Objectification Theory among White, Black, and Hispanic Women“. *Body Image* 24.5 (2018): 5–12.
- Shavelson, Richard J. u. a. „Self-Concept: Validation of Construct Interpretations“. *Review of Educational Research* 46.3 (1976): 407–441.
- Sieben, Anna. „Feministische/queere Perspektiven“. *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. Hg. v. Günter Mey und Katja Mruck. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. 210–222.
- Szymanski, Dawn M. und Stacy L. Henning. „The Role of Self-Objectification in Women's Depression: A Test of Objectification Theory“. *Sex Roles* 56.1–2 (2007): 45–53.
- Talmon, Anat und Karni Ginzburg. „The Nullifying Experience of Self-Objectification: The Development and Psychometric Evaluation of the Self-Objectification Scale“. *Child Abuse & Neglect* 60 (2016): 46–57.
- Vandenbosch, Laura und Steven Eggermont. „Understanding Sexual Objectification: A Comprehensive Approach Toward Media Exposure and Girls' Internalization of Beauty Ideals, Self-Objectification, and Body Surveillance“. *Journal of Communication* 62.5 (2012): 869–887.



Wieso Witz?
Why Humor?

Katharina Serles

Make Yourself a Cliché

Comics artist and theorist Scott McCloud once stated that the “universality of cartoon imagery” (1994, 31) is a result of “stripping down an image to its essential ‘meaning’” (30). While a photorealistic portrayal of a face represents one person, a realistic drawing can represent a few, and more simplified versions can encompass thousands or even millions of people. The most abstract face, like that of a stick figure, can encompass “(nearly) all” (31). However, McCloud’s assertion disregards dimensions of race and gender. He overlooked the fact that a stick figure is conventionally perceived as the norm within a given cultural context – in this case: as a white man.¹

Let’s challenge this notion of “universality”! Let’s see what happens when you create a sequence of depictions of yourself, ranging from the most realistic to the most abstract.

Step 1: Draw five equally sized panels next to each other.

Step 2: Draw your face in the first panel. Strive for as much realism as possible (use a mirror or photograph for reference).	Step 3: Essentially repeat the same drawing in the second panel, but simplify and reduce some of the details.	Step 4: Repeat step 3, further reducing and simplifying the details. Identify the most distinctive features that define your appearance.	Step 5: Repeat step 4, aiming to render your features abstract. What might have resembled a nose before could now be represented by a geometric shape.	Step 6: Repeat step 5, pushing the limits of reduction and abstraction.
---	---	--	--	---

Where have you arrived? Do you still recognize yourself in that final panel? Would you consider this version of you cartoony or comic-like? Does your gender or your race come across at all in any of the panels? If so, how? What enables you to recognize yourself? Have you become your own cliché? What are the (dis-)advantages of this kind of visual simplification? How might the cartoon version of you make it easier to identify you? Is there humor in the process of stripping an image down to its core? When does it become limiting or hurtful? What can you learn from this exercise?

¹ Imke Schmidt and Ka Schmitz provide a more nuanced discussion of this in their comic *Ich sehe was, was du nicht siehst* (2010), which has been reprinted in this volume.

Bibliography

McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperCollins, 1994.

Schmidt, Imke, and Ka Schmitz. *Ich sehe was, was du nicht siehst oder: Wer sieht hier wen? Lightfaden für Bildermacher_innen*. Berlin: Genderkompetenzzentrum am ZTG, Humboldt-Universität, 2010.

Kristy Beers Fägersten

Why Humor?

1 Introduction

The focus of this book is comics, while this chapter in particular focuses on the connection between comics and humor. While it might seem self-evident to some that comics are (or can be) comical, many comics scholars are keen to disabuse the general public of this very notion (McCloud 1993; Saraceni 2003; Gardner 2012) as the generic term *comics* continues to be used to refer even to serious, tragic, or violent works in a range of genres such as history, fantasy, and autobiography. As the field of comics studies expands and is taken ever more seriously, the kind of comic art studied seems to move ever further away from humorous comics. As a result, the *comic* of comics studies is vulnerable to diminishing in relevance. By addressing the question “Why humor?” this chapter aims to assert the importance of including humorous comics in serious comics studies, addressing the role of humor at the intersection of comics and gender, and considering what any expectations of humor imposed by the comics medium mean for comical vs. non-comical storytelling. This chapter explores verbal humor in particular as a strategy for highlighting critical issues of gender in comics, demonstrating how theories of humor can be applied to the linguistic analysis of such comics. The intersection of gender and humor is exemplified in a selection of single-panel comics by three prominent feminist creators from Sweden.

2 Comics as Humor

The very first cartoons (in the sense of non-animated humorous images) and comics as we know them today appeared in the 1800s in magazines, newspapers, and periodicals (Varnum and Gibbons 2001; Gardner 2012), exhibiting a “publication format and caricatural style [that] suggest[ed] a humourous content” (Lefèvre 2000, 1). These comics were in fact comical, centering on a punchline and thus adhering to at least one of the factors that Freud said accompanied humor, namely, the “expectation of the comic,” through which readers are “attuned to comic pleasure” (Freud 1905, 282–285, quoted in Raskin 1985, 12). It is thanks to the serial publication of early magazine and newspaper humor strips, cartoons, and gag-a-day comics that the English-language terms *comics* and *comic strips* are used today, as well as common alternatives, such as *the funny pages* or simply *the funnies* (Inge

1990, 11). Indeed, these latter terms reflect the humorous origins of comics and reaffirm the continued expectation of humor, regardless of the publication format.

Although the advent of graphic novels and graphic narratives has ushered in a modern development that has moved away from the traditional comic strip and comics-as-humor template, this development has actually served to reestablish the connection between humor and the objects still referred to as comics. In other words, regardless of whether comic art is meant to be (or reliably succeeds in being) funny, it can be assumed that a reader will approach it with an expectation of humor and/or will consider the comic strip context as favorable to humor (Beers Fägersten 2017; 2020); this is what Streeten refers to as “humour through association” or “the recognition of the comic form itself with its Western historical associations” (2019, 132).

The comics medium can therefore be understood as invoking what is known as a *play frame*, i. e., the framing of an interaction as “this is play” (Bateson 2006). In an interaction, a play frame or a humorous key is conventionally signaled discursively or paralinguistically (Mulkay 1988; Hay 1999), for example, by means of a wink, laughter, or the joke template, “Did you hear the one about ...” By invoking a play frame, the participants in a communicative interaction can metacommunicatively signal to each other that their actions are acquiring new meaning; this signaling is crucial to achieving the desired interpretation of the communicative event as play or something non-serious.

A central concept of communication theory, framing refers to “the process by which people develop a particular conceptualization of an issue or reorient their thinking about an issue” (Chong and Druckman 2007, 104). The framing of an issue – for example, as serious, absurd, dangerous, etc. – affects how it is received and accepted. Comics provide their own frames, both literally, in terms of pages and panels, and metacommunicatively, in terms of their comical or humorous frame. The literal, visual frame imposed by panels, spacing, or page borders encompasses the contents of the comic, marking it as a potential site of humor. Meanwhile, a comic’s metacommunicative frame invites the reader to approach the content as humorous. Content, however, is multilayered and includes the overall propositional content of the narrative (in other words, what the comic is about), the language used to instantiate the narrative, and the visual representation of these two elements in the form of illustration, ballooning, and lettering. Each of these aspects of content can separately or simultaneously and collaboratively constitute the site(s) of humor and/or operationalize the humor of the propositional content. The relationship between comics and (an expectation of) humor is thus one that is encoded within the medium itself, and while humor is not essential to the medium, it is nevertheless an underlying feature.

3 Humor, Comics, and Gender

Humor as a potential feature of any comic provides an opportunity to consider the intersection of comics studies and gender studies. For example, comic art characterized by humor, satire, and irony has long been vital to operationalizing feminist movements (Chute 2010; Lindberg 2014; Galvan 2015; Nordenstam and Wallin Victorin 2019; Streeten 2019; 2020; Beers Fägersten et al. 2021). Feminist comic art serves to depict gendered perspectives, share private trauma, address taboo subjects, explore sexuality, or challenge gender roles. In such comics oriented toward or explicitly targeting issues of gender, experiences of, for example, violence, abuse, discrimination, or embarrassment are rendered all the more disarming when depicted in the comic art format, generating what Streeten identifies as “discomfort” due to the visual representation of trauma in comics form (2019, 119).

The emergence of women’s humorous and satirical comics as social commentary and critique can be traced back to the underground *comix* movement of the 1970s US – a time when, as Trina Robbins has observed, “it was almost *de rigueur* for male underground cartoonists to include violence against women in their comix, and to portray this violence as humour” (2009, 3). Women’s *underground comix* were produced in response and resistance to this misogyny, namely by using the very same medium. In Europe, Claire Bretécher from France and Franziska Becker from Germany were also actively publishing comics during this time and became influential figures in feminist comic art during the development of women’s underground *comix* in the 1970s and 1980s (Nordenstam and Wallin Victorin 2019). However, Margaret Galvan notes that women’s *comix*, as “political critiques in this visual, often humorously irreverent form,” were in large part rejected by feminists at that time for not conforming to an agenda of serious discourse (2015, 204). The importance of humor and satire – and especially comic art – for transnational women’s movements and gender politics has now, of course, been duly recognized (Chute 2010; Lindberg 2014; Nordenstam and Wallin Victorin 2019; Streeten 2019; 2020; Beers Fägersten et al. 2021a; 2021b). The influence of women’s *comix* can be seen in Sweden in particular, where feminist comic art has flourished since 2000, led by Liv Strömquist and Nina Hemmingsson, for whom humor is the “main tool for communicating their feminist message” (Lindberg 2014, 86). They are not alone, however, in using humor to expose gender inequality and inspire social change, which warrants the application of humor theory to analyses of the intersection between gender and comics.

4 Fundamental Theories of Humor

In this section, three main theories of humor are presented and illustrated by looking at the examples of single-panel comics by three of Sweden's most prominent creators: Liv Strömquist, Nina Hemmingsson, and Nanna Johansson. It has been noted that these three theories – relief theory, superiority theory, and incongruity theory – account for the role of humor in specific situations: “relief humor for relaxing tensions during social interactions, incongruity humor for presenting new perspectives, and superiority humor for criticizing opposition or unifying a group” (Wilkins and Eisenbraun 2009, 351). While these theories do not explicitly apply to gender problematics, their illustration by way of comics exposes gender as a source of conflicting expectations that lends itself to humorous resolution.

4.1 The Relief Theory of Humor

The relief theory of humor proposes that humor is “dependent on relief from a state of anticipated unpleasantness involving heightened arousal” (Shurcliff 1968, 360). According to this theory, humor is indexed by laughter, which in turn is the manifestation of a release of built-up pressure, nervous energy, social tension, or fear (Morreall 2014, 124). Relief theory also maintains that humor serves to navigate and ultimately overcome social inhibitions or repression. Ultimately, humor is understood as relief manifested in laughter upon the release of nervous energy that has been rendered “superfluous” – energy summoned for an emotion that is no longer necessary or appropriate: “If while driving we think we are about to collide with an oncoming car, for instance, but then we avoid a collision, we may laugh to vent our now superfluous fear” (124).

An analysis of the following single-panel comic art in Figure 1 illustrates how relief theory can be applied to a humor strip that invokes gender.

In this comic, the depicted woman addresses the implied reader, saying, “I read in *Slitz* that ‘Swedish men’ want women’s breasts to be firm and say, ‘hi.’” She then lifts her shirt and directs her attention to her breasts, asking, “Wonder what my breasts actually say?” The comic concludes with the breasts answering – in stereo as indicated by the double-tailed speech balloon – “FUCK OFF!” This comic immediately invokes gender by explicitly referring to “(Swedish) men” as well as “women’s breasts.” Furthermore, the comic creates a gendered tension with its reference to *Slitz*, a (now discontinued) Swedish men’s magazine which typically featured scantily clad women on the cover as well as female nudity within. In this comic, *Slitz* is positioned as providing a platform for “Swedish men” to voice their sexist ideals and expectations of “women’s breasts” – with regard to not only their firm-



Fig. 1: “Wonder what my breasts actually say?”
Strömquist, *Hundra procent fett*, 14.

ness but also their amenability to initiating a friendly or flirtatious interaction. The comic thus trades on the practice of men objectifying women and judging their appearance, thereby arousing a range of emotions in female readers, such as fear, insecurity, anger, or frustration. In the second panel, the depicted woman seems to be falling in line, measuring herself against the desires of “Swedish men.” The act of lifting her shirt and exposing her breasts makes her vulnerable to the male gaze and thus intensifies the emotional experience. The allusion in the first panel to talking breasts is maintained and appropriated: in the second panel, the woman wonders what her breasts “say.” In the third panel, the breasts subvert the men’s desire for them to “say hi” and instead voice a vehement rejection of their objectification. This last panel thus acknowledges, and offers the reader a release from, the built-up and sustained pressure of sexism, objectification, and expectations of physical perfection. Upon concluding the comic, the reader may laugh as a manifestation of relief from certain emotions (e.g., anxiety, insecurity, fear, worry) aroused by the situation that are no longer necessary as the talking breasts have rendered them superfluous. Alternatively, the reader may find the talking breasts humorous and then experience a sense of relief. Ultimately, the comic acknowledges objectification as a gendered issue and, from the perspective of the relief theory of humor,

offers a humorous resolution to a stress-inducing situation (Berlyne et al. 1972; Kuiper et al. 1993; Wilkins and Eisenbraun 2009).

4.2 The Superiority Theory of Humor

The superiority theory of humor can be traced back to Plato and Aristotle (Kuipers 2008), but has Thomas Hobbes to thank for its central thesis (Morreall 2014, 123), namely, that “laughter is nothing else but sudden glory arising from some sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmity of others, or with our own formerly” (Hobbes 1987 [1650], 20, quoted in Kuipers 2008, 367). In other words, the superiority theory of humor proposes that one sees comedy in the misfortunes of others, an experience that is neatly represented in the term *Schadenfreude*. Superiority implies inferiority, whereby the latter is characterized by a risible form of comparatively lower social, aesthetic, or intellectual qualities than the former. The superiority theory of humor acknowledges, however, that making light of inferior traits is done in the spirit of fun, and it does not necessarily follow that anyone is actually superior or inferior to anyone else (Clewis 2020). Indeed, in its focus on the other in comparison to the self, the superiority theory recognizes the social aspect of humor and its bonding potential. Kuipers views this theory as the one “most obviously connected with social relations” (2008, 366), while Wilkins and Eisenbraun note the social-bonding function of laughter: laughing together at others “can reinforce unity among group members” and can maintain social order, “as laughter, rather than aggression, is invoked toward those who refuse to comply with rules [...]” (2009, 352–353).

From a gender perspective, an analysis of humor that invokes the superiority theory positions one gender as superior to another. While such an application does not require a binary gender system, the opposition between the male and female genders lends itself well to a superior-inferior dichotomy, as illustrated in the comic art in Figure 2.

At first glance, this comic image suggests that the woman inhabits a superior physical position: she is standing and, together with her shadow, leaning into and occupying the space both above, behind, and between her and the man. Her outstretched arm gestures to the end of what we can take to have been an extended explanation of the inequality that plagues women’s social existence: “... because of course we live in a patriarchy.” The suggested dynamic of superior-inferior qua teacher-student is subverted, however, by the man’s pose and response. Sitting with his arms crossed, he is both unreceptive and impervious to the lecturing. Instead, he seizes upon the mention of the patriarchy and asserts his inherent superiority, which includes the right to dismiss this woman – and by extension, all women:



Fig. 2: “So why am I listening to you anyway?”

Hemmingsson, *Jag är din flickvän nu*, 99.

“Damn right! So why am I listening to you anyway?” This response reveals that the man has suddenly understood that the patriarchy awards him a superior position *because of* the woman’s conversational turn – one that he has defiantly endured but nevertheless benefitted from, illustrating, ironically, the very conditions of patriarchal oppression that the woman has presumably outlined.

The humor in this comic, according to superiority theory, is thus a function of two broad groups of people being categorized as superior and inferior to each other. Outwardly, the patriarchy positions males as superior to females. In this comic, however, this state of affairs is revealed as absurd, considering that the woman seems to fully comprehend and pedagogically explain the discriminatory culture, while the man shows himself unengaged and obtuse. The Hobbesian “sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmity of others” (as quoted above) incites respect for the woman and ridicule toward the man. Nevertheless, the comic reinforces unity among both men and women, as both can laugh at the type of man depicted while still feeling superior to the other.

4.3 The Incongruity Theory of Humor

Humor, in its most basic conceptualization, “derives from the juxtaposition of two odd, unexpected, or inappropriate elements in a particular context. The incongruity that results from this pairing must then be at least partially resolved in order for the contrast to be interpreted as funny” (Bell and Pomerantz 2015, 23). The incongruity theory of humor thus proposes that humor is the result of a textual or visual

cue that encourages a likely interpretation of a narrative or a contextualized image, which is then challenged by new information that opposes this likely interpretation, rendering it incongruent. This incongruity results in “cognitive dissonance” (Yus 2003, 1308), which can only be resolved with an alternative, humorous interpretation: “The resolution of the incongruity, by finding an overall coherent sense of the whole text, together with the addressee’s realization of having been fooled into selecting a specific interpretation, is supposed to trigger a humorous effect” (1309). Incongruity is therefore understood as a necessary condition for conveying humor, which in turn depends on one’s ability to manage conflicting interpretations at the same time (Warren and McGraw 2014, 52).

Incongruity alone, however, is not enough to convey humor (Attardo 2014, 384). Any incongruity invoked must also be recognized and at least partially resolved in order for humor to be perceived or experienced. Efforts to understand humorous incongruities have led theorists to focus on what is required of the receiver to resolve them, namely, the acceptance of given premises, a willingness to suspend disbelief, or an ability to surrender to the immediate context of the humorous text (Attardo and Raskin 1991).

Incongruity is particularly essential to the humor of comics, the multimodality of which allows for three possible kinds of opposition: within the text, within the image, or between the text(s) and the image(s) (Beers Fägersten 2014, 156). As illustrated in the previous examples, both text and image are used as resources in the processing and reading of comics (McCloud 1993; Cohn 2013) in order to formulate both likely – or “relevant,” to use Sperber and Wilson’s (1995) and Yus’s (2003) terminology – and alternative interpretations. Interpretations, for their part, are often steered by a script, or a “large chunk of semantic information surrounding [a] word or evoked by it. It is a cognitive structure internalized by the native speaker” (Raskin 1985, 81). Script opposition can arise due to “the reinterpretation of familiar words and phrases, and the overall misuse of language” (Apte 1985, 179), resulting in semantic incongruity and providing the necessary condition for humor – that is, its resolution (Attardo et al 2002; Hempelmann and Attardo 2011).

Gender roles and gender stereotypes are a fruitful resource for incongruities, as illustrated in the comic in Figure 3.

The comic is titled “Young men on honor and decency:” and depicts the heads of five men, whose faces have been blackened out and their names replaced by aliases, as indicated by the use of quotation marks. The men say the following:

“Paul”: Sometimes my big sister follows me on my date. She makes sure no one takes my flower.
 “Krille”: I always have water with every other drink. Girls don’t think drunk guys are sexy, and then there’s always the risk of being the victim of assault.

UNGA KILLAR OM HEDER OCH ANSTÄNDIGHET:



Fig. 3a: Young men on honor and decency.
Johansson, *Fulheten*, 42.

Fig. 3b: Young men on honor and decency.
Johansson, *Fulheten*, 43.

"John": A girl at school told everyone that I had group sex with her and some others. So I got a whore's reputation and no one wanted to talk to me.

"Micke": My girlfriend went away for a year to find herself. She called sometimes to make sure that I was still a virgin.

"Örrjan": You don't want to show too much skin... You want women to have something to fantasize about.

The title of the comic includes, and each of the men use, words that immediately evoke the gendered experiences of (young) women and that are decidedly not associated with (young) men, for example, "honor," "decency," "my flower," "victim of assault," "whore's reputation," "virgin," and "too much skin." These words can thus be said to trigger a gendered script and cognitive structure that are in conflict with the gender stereotypes that are invoked by the male avatars and aliases. The comic thus creates a series of incongruities based on subverted expectations of gender, including men's need for anonymity, their concerns about their own honor and decency, their preserved virginity, their vulnerability to assault, their reputations as whores, the monitoring of their alcohol intake, and their awareness of revealing clothing. Further incongruities in gender roles are evident in phrases such as "my big sister," "girls don't think drunk guys are sexy," "a girl at school told everyone I had group sex with her and some others," "my girlfriend went away," and "you want women to have something to fantasize about." So gendered are these incon-

gruities that the comic must be seen to be trading on the premise of “reversal” in the tradition of Gloria Steinem (1978) and Valerie Solanas (1996) (Fahs 2019, 158). The humorous resolution of the incongruities occurs when we recognize the differences in the experiences of young women and young men, unpack gender norms and stereotypes, and acknowledge the absurdities of gender roles, gender inequality, and sexism.

5 Conclusion

Comic art provides both a literal and a metacommunicative frame for the humorous exploration of gender issues, and humor is an ever-more salient transnational characteristic of the intersection of comics and gender, as can be observed in feminist comic art. While the use of humor to explore and expose the tensions inherent to a gendered society is abundant in many examples of comic art, they are seldom subjected to the systematic application of humor theories. This chapter has illustrated the application of three fundamental theories of humor to comic art and demonstrated how humor functions in relation to gender, thereby hoping to encourage further analysis of humor within comics scholarship.

Acknowledgements

This article was supported by the Swedish Research Council in the project *Contemporary Swedish Feminist Comics as Medium for Political Activism and Critique*, under grant number VR2018-01165.

Bibliography

- Apte, Mahadev. *Humour and Laughter: An Anthropological Approach*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Attardo, Salvatore. “Incongruity and Resolution.” *Sage Encyclopedia of Humor Studies*. Edited by Salvatore Attardo. Thousand Oaks: Sage Publications, 2014. 383–385.
- Attardo, Salvatore, Christian F. Hempelmann, and Sara Di Maio. “Script Oppositions and Logical Mechanisms: Modeling Incongruities and Their Resolutions.” *Humor* 15.1 (2002): 3–46.
- Attardo, Salvatore, and Victor Raskin. “Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model.” *Humor* 4.3–4 (1991): 293–348.
- Bateson, Gregory. “A Theory of Play and Fantasy.” *The Game Design Reader: A Rules of Play Anthology*. Edited by Katie Salen Tekinbas and Eric Zimmerman. Cambridge (MA): MIT Press, 2006. 314–328.

- Beers Fägersten, Kristy. "Comic Strips." *Sage Encyclopedia of Humor Studies*. Edited by Salvatore Attardo. Thousand Oaks: Sage Publications, 2014. 155–156.
- Beers Fägersten, Kristy. "English-Language Swearing as Humor in Swedish Comic Strips." *Journal of Pragmatics* 121 (2017): 175–187.
- Beers Fägersten, Kristy. *Language Play in Contemporary Swedish Comic Strips*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2020.
- Beers Fägersten, Kristy, Anna Nordenstam, Leena Romu, and Margareta Wallin Victorin, eds. *Comic Art and Feminism in the Baltic Sea Region: Transnational Perspectives*. London, New York: Routledge, 2021a.
- Beers Fägersten, Kristy, Anna Nordenstam, and Margareta Wallin Victorin. "Satirizing the Nuclear Family in the Comic Art of Liv Strömquist." *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* 13.1 (2021b).
- Bell, Nancy, and Anne Pomerantz. *Humor in the Classroom: A Guide for Language Teachers and Educational Researchers*. London, New York: Routledge, 2015.
- Berlyne, Daniel E. "Humor and its Kin." *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. Edited by Jeffrey Goldstein and Paul McGhee. New York: Academic Press, 1972. 43–60.
- Chong, Dennis, and James N. Druckman. "Framing Theory." *Annual Review of Political Science* 10 (2007): 103–126.
- Chute, Hillary. *Graphic Women: Life Narrative & Contemporary Comics*. New York: Columbia UP, 2010.
- Clewis, Robert. *Kant's Humorous Writings: An Illustrated Guide*. London: Bloomsbury, 2020.
- Cohn, Neil. *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London: A&C Black, 2013.
- Fahs, Breanne. "Reinvigorating the Traditions of Second-Wave Radical Feminism: Humor and Satire as Political Work." *Women's Reproductive Health* 6.3 (2019): 157–160.
- Galvan, Margaret. "Feminism Underground: The Comics Rhetoric of Lee Marrs and Roberta Gregory." *Women's Studies Quarterly* 43.3–4 (2015): 203–222.
- Gardner, Jared. *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. Palo Alto: Stanford UP, 2012.
- Hay, Jennifer. "Functions of Humor in the Conversations of Men and Women." *Journal of Pragmatics* 32 (1999): 1–34.
- Hemmingsson, Nina. *Jag är din flickvän nu*. Stockholm: Kartago, 2016.
- Hempelmann, Christian F., and Salvatore Attardo. "Resolutions and Their Incongruities: Further Thoughts on Logical Mechanisms." *Humor* 24.2 (2011): 125–149.
- Inge, M. Thomas. *Comics as Culture*. Jackson: UP of Mississippi, 1990.
- Johansson, Nanna. *Fulheten*. Stockholm: Kolik, 2009.
- Kuiper, Nicholas, Rod Martin, and Joan Olinger. "Coping Humour, Stress, and Cognitive Appraisals." *Canadian Journal of Behavioural Science* 25.1 (1993): 81–96.
- Lefèvre, Pierre. "Narration in Comics." *Image [&] Narrative* 1.1 (2000). <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/pascaldefevre.htm> (accessed January 19, 2022).
- Lindberg, Ylva. "Satiriska feministiska serier: Nina Hemmingsson och Liv Strömquist." *Tidskrift för litteraturvetenskap* 44.2 (2014): 83–99.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton (MA): William Morrow, 1993.
- Morreall, John. "Humor, Philosophy and Education." *Educational Philosophy and Theory* 46. 2 (2014): 120–131.
- Mulkay, Michael. *On Humor*. New York: Basil Blackwell, 1988.
- Nordenstam, Anna, and Margareta Wallin Victorin. "Women's Liberation: Swedish Feminist Comics and Cartoons from the 1970s and 1980s." *European Comic Art* 12.2 (2019): 77–105.

- Nordenstam, Anna, and Margareta Wallin Victorin. "Feminist Comics Activism: A Global Phenomenon." *Comics, Activism, Feminisms*. Edited by Anna Nordenstam, Kristy Beers Fägersten, and Margareta Wallin Victorin. London: Routledge, 2024.
- Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. Boston: D. Reidel, 1985.
- Robbins, Trina. "Wimmen's Studies." *Underground Classics: The Transformation of Comics into Comix*. Edited by James Danky and Denis Kitchen. New York: Abrams, 2009. 31–34.
- Saraceni, Mario. *The Language of Comics*. London: Psychology Press, 2003.
- Shurcliff, Arthur. "Judged Humor, Arousal, and the Relief Theory." *Journal of Personality and Social Psychology* 8.4 (1968): 360–363.
- Solanas, Valerie. *SCUM Manifesto*. San Francisco: AK Press, 1996.
- Sperber, Dierdre, and Dan Wilson. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell, [1986] 1995.
- Steinem, Gloria. "If Men Could Menstruate: A Political Fantasy." *Ms. Magazine* (October 1978): 110.
- Streeten, Nicola. "Humour as a Strategy in Communicating Sexual and Domestic Abuse of Women in Comics." *Representing Acts of Violence in Comics*. Edited by Nina Mickwitz, Ian Horton, and Ian Hague. London, New York: Routledge, 2019. 119–135.
- Streeten, Nicola. *UK Feminist Cartoons and Comics: A Critical Survey*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.
- Strömquist, Liv. *Hundra procent fett*. Stockholm: Ordfront, 2010.
- Varnum, Robin, and Christina Gibbons. *The Language of Comics: Word and Image*. Jackson: UP of Mississippi, 2001.
- Warren, Caleb, and A. Peter McGraw. "Appreciation of Humor." *Sage Encyclopedia of Humor Studies*. Edited by Salvatore Attardo. Thousand Oaks: Sage Publications, 2014. 52–54.
- Wilkins, Julia, and Amy Janel Eisenbraun. "Humor Theories and the Physiological Benefits of Laughter." *Holistic Nursing Practice* 23.6 (2009): 349–354.
- Yus, Francisco. "Humor and the Search for Relevance." *Journal of Pragmatics* 35.9 (2003): 1295–1331.

List of Images

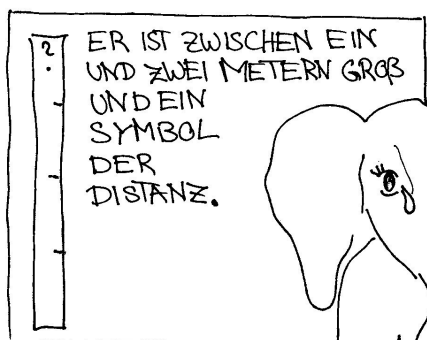
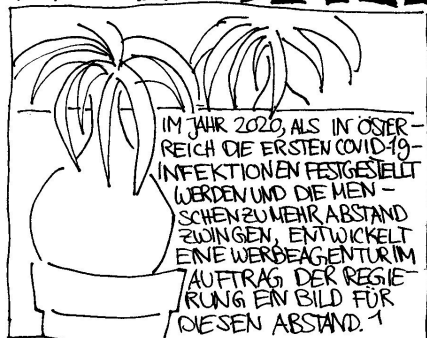
Fig. 1: Strömquist, Liv. *Hundra procent fett*. Stockholm: Ordfront, 2010. 14.

Fig. 2: Hemmingsson, Nina. *Jag är din flickvän nu*. Stockholm: Kartago, 2016. 99.

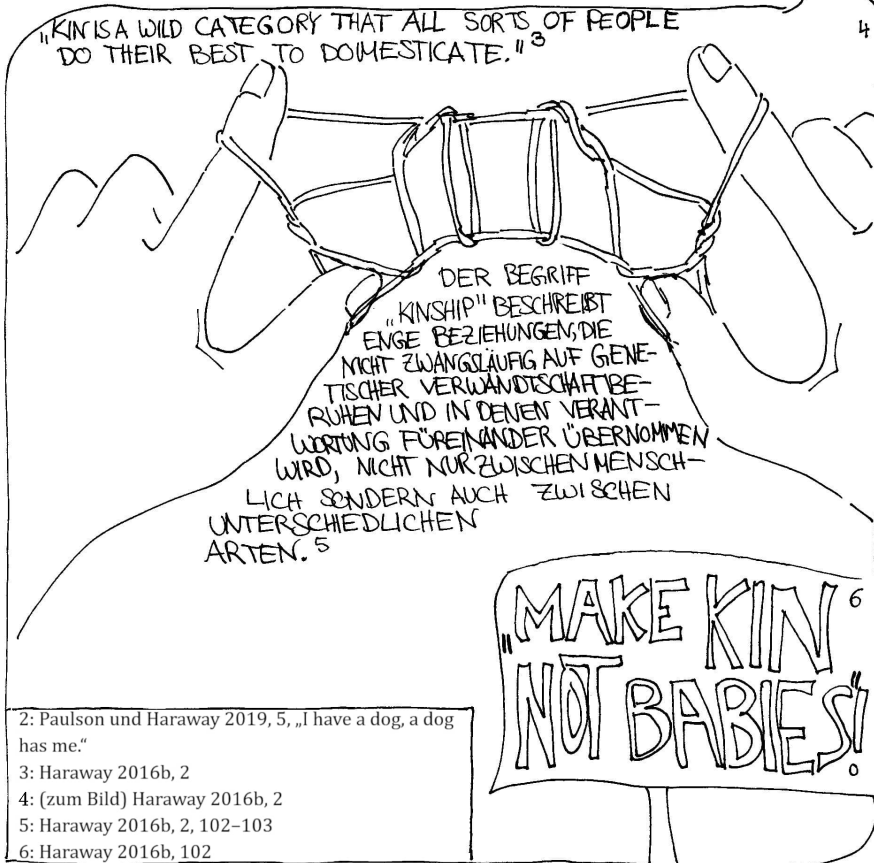
Fig. 3a and 3b: Johansson, Nanna. *Fulheten*. Stockholm: Kolik, 2009. 42–43.

BABYELEFANTEN – MANIFEST

von
Fiona
Sironic



1: Fellner 2020



2: Paulson und Haraway 2019, 5, „I have a dog, a dog has me.“

3: Haraway 2016b, 2

4: (zum Bild) Haraway 2016b, 2

5: Haraway 2016b, 2, 102-103

6: Haraway 2016b, 102



7: Harrasser, 589

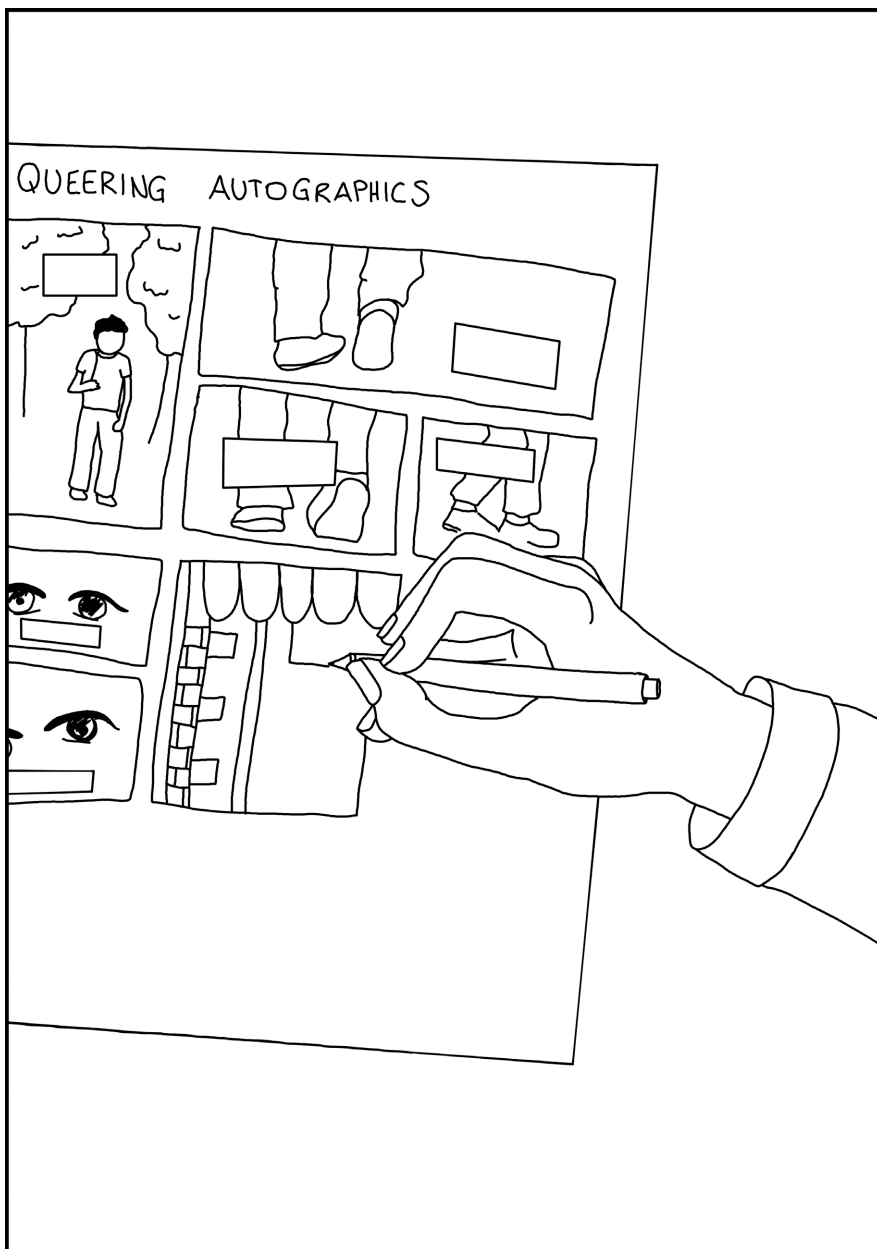
8: Paulson und Haraway 2019, 6





Bibliografie

- Fellner, Sebastian. „Der Babyelefant, ein Dickhäuter mit Definitionsproblem“. *der Standard*, 14.8.2020. <https://www.derstandard.at/story/2000119347185/der-babyelefant-ein-dickhaeuter-mit-definitionsproblemen> (abgerufen am 10.11.2024).
- Haraway, Donna. *Das Manifest für Gefährten*. Übers. v. Jennifer Sophia Theodor. Berlin: Merve Verlag, 2016a.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham (NC), London: Duke UP, 2016b.
- Harrasser, Karin. „Donna Haraway. Natur-Kulturen und die Faktizität der Figuration“. *Kultur: Theorien der Gegenwart*. Hg. v. Stephan Moebius und Dirk Quadflieg. Wiesbaden: VS-Verlag, 2011. 445–459.
- Paulson, Steve und Donna Haraway. „Making Kin. An Interview with Donna Haraway“. *Los Angeles Review of Books*, 6.12.2019. <https://www.lareviewofbooks.org/article/making-kin-an-interview-with-donna-haraway/> (abgerufen am 10.11.2024).



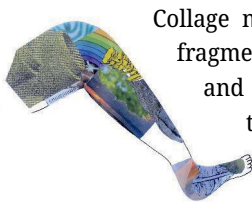
Wieso Autographics?
Why Autographics?

Naomi Lobnig and Marlies Lengauer

The Autobiographical Self: Gender and Collage

Step 1: Collect a range of different materials (e.g., cutouts from magazines).

Step 2: Create a version of yourself in the form of a collage. Use the materials you have collected to assemble your body or the clothes you're wearing. Depict your body in three panels, each showing a different everyday situation (e.g., interacting with people you [don't] know, cooking, reading a book). If you like, the panels can form a sequence/narration.



Collage means selecting, cutting out, reinserting, and assembling fragments; in this process, meaning emerges through interaction and relationality: “The fluid image lives in collaboration, in the reworking, rethinking, and reformulation of works by others” (Szép 2020, 60). At the same time, the form of collage reveals its own processuality and inherent constructedness. Collage as an art form demonstrates structural

parallels to comics in that both can be seen as an “anti-establishment art form whose flexibility allows artists to illustrate complex subjective experiences in a lucid style” (Venkatesan and Kasthuri 2018, 69).

Step 3: When you are finished, you can think about the following questions: How did the process of collecting and selecting materials, and cutting, arranging, and gluing on the body (parts) make you feel? What might this mean in terms of (your) gender? How (and why) do bodies change from panel to panel or situation to situation? What must stay the same to enable recognizability?

“Collage precisely references the spaces in between and refuses to respect the boundaries that usually delineate self from other, art object from museum, and the copy from the original. [...] Collage has been used by many female artists [...] to the promise of transformation, not through a positive production of the image but through a negative destruction of it that nonetheless refuses to relinquish pleasure” (Halberstam 2011, 136).



Bibliography

Halberstam, Jack. *The Queer Art of Failure*. Durham, London: Duke UP, 2011.

Szép, Eszter. *Comics and the Body: Drawing, Reading, and Vulnerability*. Columbus: The Ohio State UP, 2020.

Venkatesan, Sathyaraj and Raghavi Ravi Kasthuri. “‘Magic and Laughter’: Graphic Medicine, Recasting Alzheimer Narratives and Dana Walrath’s *Aliceheimer’s: Alzheimer’s Through the Looking Glass*.” *Concentric* 44.1 (2018): 61–84.

Lynn L. Wolff

Autobiographical Graphic Narratives: Writing the Self and Drawing History in Nora Krug

1 Comics: An Inherently Autobiographical Form

Autobiography – encompassing life writing broadly as well as specific genres like autofiction and memoir – is an important area in both the production and reception of comics. The autobiographical dimension of graphic narratives is self-evident, *liegt auf der Hand* [lies on the hand], quite literally, in the sense that the artist's hand is evident in the work itself – from lettering to layout – and sometimes even explicitly depicted in individual panels. In the words of Hillary Chute, one of the foremost comics scholars, “Comics is largely a hand-drawn form that registers the subjective bodily mark on the page; its marks are an index of the body, and its form lends its pages the intimacy of a diary. Comics works are literally manuscripts: they are written by hand” (2011, 112). In her study of autobiographical graphic narratives written by women, Chute formulates this idea more succinctly: “Another feature of the composition of comics, [...] is its *handwriting*, which carries, whether or not the narrative is autobiographical, what we may think of as a trace of autobiography in the mark of its maker” (2010, 10). Even works that do not focus on the life story of the creator may contain explicit reflections on and representations of the self, demonstrating how authors clearly position themselves as artists while also explicitly showing that their works are a construction.

In addition to this broad formal understanding of the comics medium as having an inherently autobiographical dimension, many graphic narratives place a thematic emphasis on exploring individual experience and identity. For Chris Ware, one of the current masters of the comics form, “a preponderance of autobiographical work” seems only natural. He explains: “As cartoonists and comics still attempt to acquaint themselves with not only how to express real human emotion but also try to decide exactly what human emotions are worth expressing, the most facile and immediate way to do it is to write about oneself” (2007, xviii). Indeed, some of the bestselling graphic novels in recent decades have been autobiographical works: Art Spiegelman's *Maus* (1972, 1980–1991), Marjane Satrapi's *Persepolis* (2000–2003), and Alison Bechdel's *Fun Home* (2006), to name but the most prominent examples. These works also demonstrate how autobiographical graphic narratives attract a wider readership that includes individuals who may not read comics on a regular basis.

Within the broad category of autobiographical graphic narratives, the terminology comics creators use to designate their works reveals the diversity of the form. Take, for example, the aforementioned bestsellers: Satrapi uses the concept of *autofiction* to describe her own work, while Bechdel creates a self-referential play-on-words with her subtitle *A Family Tragicomic*.¹ The term *graphic novel* had hardly any currency when *Maus* was published, and Spiegelman, who views his creative products as comics, has outright rejected the label (Schröer 2016, 263). The terms that scholars use to categorize forms of life writing in the comics medium vary as well, including “graphic life narratives” (Chute 2010) or “graphic memoirs” (see, e.g., Schröer 2016). Gillian Whitlock’s term “autographics” (2006; 2020) is a helpful alternative to the label *graphic novels*, which is often of limited usefulness when applied to non-fiction works. While Whitlock coined the term *autographics* specifically for the graphic memoir subgenre of autobiography, the concept promises a broader reach, as will be explored below. Building on such discussions of how to categorize graphic narratives, this chapter examines the affordances of the comics medium with regard to self-representation while also considering the role of readers in engaging with this multimodal form of expression, exploring how the question of gender is relevant to both the production and reception of comics.

2 Autobiography at the Intersection of Comics Studies and Gender Studies

Drawing on the rich history of women’s writing and life writing by women specifically, it is both necessary and fruitful to include gender as a category of analysis when approaching autobiography in comics. In his study of *The Culture of Autobiography* (1993), Robert Folkenflik highlights how autobiography “in its inception came from the margin” (5) – and how women, as socially, economically, and/or politically marginalized subjects, have historically written from the margins. At the same time, Leigh Gilmore’s study *Autobiographics: A Feminist Theory of Women’s Self-Representation* (1994) challenges the ways in which autobiography sustains hegemony, developing the concept of *autobiographics* as a way to respond to more complex understandings of human identity or, in Gilmore’s words, “the range of subjectivities written in relation to, and often in complicated interaction with, one another” (32). As Whitlock has shown, Gilmore’s ideas can be productively drawn

¹ Similarly playful is Lynda Barry’s term “autobifictionalography,” which she uses in her “first explicitly autobiographical work,” *One Hundred Demons* (Chute 2010, 108).

out by looking at visual forms of autobiography: “Although Gilmore’s ground-breaking study is not specifically directed to comic autobiography, it introduces a way of thinking about life narrative that focuses on the changing discourses of truth and identity that feature in autobiographical representations of selfhood” (2006, 966). Specifically, the dislocation of “the singleness of the autobiographical subject” (Gilmore 1994, 44) is something that the comics medium both enacts and reflects upon. Echoing Folkenflick’s assertion of the marginal status of autobiography stated above, Michael A. Chaney begins his volume on *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels* (2011) by recalling critiques of autobiography and how the genre was “once dismissed as mawkish, self-indulgent, or marginal to the canon” (4). This is not unlike how comics had to be (and, at times, still have to be) defended as an object of scholarly attention. The third section of Chaney’s volume focuses on feminist contributions to the study of autobiography in comics and visual media, revealing “comics’ potential for visualizing such themes as sexuality and queer identification, female embodiment in the grip of illness and death, and traumatic histories of underrepresented bodies that generally disrupt the conventional hierarchy separating the public and the private” (8). All of these themes can be found in contemporary graphic narratives, though that is not to say that comics by women necessarily showcase such feminist concerns. This chapter aims to further establish the connections between comics, autobiography, and gender.

Comics’ multimodal form offers new ways to explore female subjectivity and to give voice to women’s experiences through word and image. In her book *Why Comics?* (2017), Chute dedicates an entire chapter – “Why Girls?” – to issues of gender and to representations of girls and women in particular. She begins the chapter with a strong assertion: “In the graphic novel world, girls are the new superheroes. They are the action stars, the focal point, the figures whose backstories, ideas, inclinations, struggles, and triumphs are presented with detailed attention in autobiography and fiction alike” (75). In her earlier book, *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics* (2010), Chute focuses on women creators, calling attention to the fact that there is “a large field of women creating significant graphic narrative work” (1). She continues: “Specifically, there is a new aesthetics emerging around self-representation: contemporary authors, now more than ever, offer powerful nonfiction narratives in comics form. Many, if not most, of these authors are women” (2). The two best-selling authors mentioned above – Satrapi and Bechdel – are featured in Chute’s study, while this chapter examines a new, third example, Nora Krug, whose work *Heimat / Belonging* (2018) demonstrates different ways of representing the self in text and image, while also exploring how individual identity intersects with broader issues of history and politics, national and cultural memory.

3 State of Research and Key Questions

Besides the “preponderance of autobiographical work” that Ware observes in 2007, Chute suggests in 2008 that autobiography is “arguably the dominant mode of current graphic narrative” (456), and an article in the *Handbook of Autobiography / Autofiction* (2019) establishes the significance of autobiography as a comics genre. Citing Charles Hatfield and Karin Kukkonen, Martin Klepper writes that “autobiography has become ‘a distinct, indeed crucial, genre’ and ‘the most respected genre in comics today’” (441). This development in the production of autobiographical comics has been followed by a burgeoning body of scholarship in this area. In addition to Klepper’s article, other helpful introductions to the genre are available (Schröer 2016²; Böger 2022), and there have been several major monographs as well. Frederik Byrn Køhlert’s 2019 study *Serial Selves: Identity and Representation in Autobiographical Comics* builds on Chute’s abovementioned 2010 book by additionally giving special consideration to creators from marginalized groups. Complementing both Chute’s and Køhlert’s volumes, which feature close readings of a focused selection of texts, Elisabeth El Refaie’s 2012 study examines a corpus of eighty-five works in order “to discern general patterns and trends” in autobiographical comics from North America and Western Europe (6).

Much of the scholarship on autobiographical comics is invested in identifying the particular affordances of life writing in the comics medium. Køhlert outlines some of the key differences as follows:

But where the material and visible self is in literary autobiography abstracted into language, autobiographical comics put the body front and center for the reader to look at, evaluate, and engage with. In comics, the unmarked, universalized, and invisible body becomes an impossibility, and the inclusion of images, therefore, is significant to the political potential of self-representation, as readers (and viewers) are all but forced to visually confront an embodied subjectivity on the page. (Køhlert 2019, 12)

Just as literary autobiography explores aspects of identity and both the power and fallibility of memory, autobiographical comics – through the combination of text and image – further underscore these dimensions by visualizing subjectivity and the process of construction inherent to writing about the self. The gendered dimension of the embodied subject is inextricable from these considerations (Oleszczuk

² Marie Schröer’s excellent overview of autobiographical comics includes an annotated bibliography of foundational works in comics scholarship that deal with the autobiographical dimension of comics. She also formulates a helpful list of guiding questions for analyzing graphic memoirs (2016, 270–271).

2022, 221). Additionally, the comics medium possesses a particular ability to explore questions of truth and authenticity that are essential to autobiography. Graphic memoirs visually display the problems inherent to autobiographical prose fiction – that there is no absolute or ontological equivalence between author and narrator – by depicting the person narrating alongside the narrator’s verbal expressions. The multiple modes of representation in the comics medium thus demand “different strategies of reading and attention,” as Klepper emphasizes in his comparison of comics and autobiographical works in strictly verbal prose (2019, 441). Astrid Böger specifies that comics offers “a more interactive and open-ended reading experience than traditional autobiography allows or even aims for” (2022, 216; see also Knigge 2016, 31–32). Böger furthermore provocatively challenges Scott McCloud’s oft-cited concept of *closure*, pointing out that this is “somewhat counterintuitively termed” as it is meant to indicate the open-endedness of the medium (2022, 204). Elucidating the different reading strategies that autobiographical graphic narratives demand, El Refaie distinguishes between *involvement* (the reader’s active participation in creating meaning) and *affiliation* (the reader’s emotional engagement in the form of identification and/or empathy with either the story or characters) (2012, 179–219). By encouraging a form of engaged reading, autobiographical comics challenge readers to reconsider the boundaries between truth and fiction, reality and representation, reminding them of the many forces that contribute to identity formation.

While this differentiation between the multimodal form of comics and the strictly verbal form of literary autobiography can be helpful, it is also important to recognize their many points of connection. In the words of El Refaie, “the coming together of autobiography and the comics medium has created an opportunity for scholars to reexamine our understanding of both the nature of life writing and the way in which people read comics” (2012, 221). In fact, the connection between autobiography and comics has a long history, in terms of both the forms themselves and the scholarly response to them. Autobiography emerged as an area within comics, specifically within underground comics, in the 1970s, often featuring *antiheroes* and dealing with “the dark side of everyday life or more serious traumas, dysfunctional families, illness, and war” (Schröer 2016, 265 [trans. L. L. W.]). Paving the way for the stand-out example of Spiegelman’s *Maus* were Robert Crumb’s *The Confessions of R. Crumb* (1972) and Justin Green’s *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (1972) (see Schröer 2016, 265–266; Klepper 2019, 442). Spiegelman himself has said that Green’s work made *Maus* possible (Chute 2016, 160; 2017, 13).³ As

³ Spiegelman’s statement is to be understood not only in a thematic sense, with regard to the content that *Binky Brown* gives verbal and visual voice to, but also in a pragmatic sense, as Green invited Spiegelman to contribute a story to the collection *Funny Aministrals* (1972). That story was

Marie Schröer reminds us, Philippe Lejeune made the connection between autobiography and comics explicit in his 1975 essay on “Autobiography and Literary History,” detailing how both forms had had to struggle to establish their legitimacy within academic circles (Schröer 2016, 267). Furthermore, we should keep in mind both how comics studies has built upon autobiography studies and how autobiography studies and comics studies can mutually inform each other. Folkenflik traces the historical development of autobiography up to “our more self-conscious age,” characterizing the form as one that encourages questions – “about fact and fiction, about the relations of reality and the text, about origins” – and then posing his own questions: “Is autobiography to be found in referentiality, textuality, or social construction? Is there a self in this text? The subject is radically in question” (1993, 12). These questions can be easily adapted to an analysis of autobiographical graphic narratives. Moreover, we can connect Folkenflik’s considerations of self-portraiture “as a kind of autobiography” (12) to current discussions about “life writing in pictures,” as El Refaie subtitles her study of autobiographical comics (2012). Similarly, Whitlock draws out the lines of thought established in Gilmore’s “autobiographics” (1994) for her own concept of “autographics” (2006, 966), as mentioned above. An exploration of the intertextual relationship between these two terms would go beyond the scope of this chapter, but it is worth pointing out the potential of connecting Gilmore’s understanding of autobiography as a “discursive hybrid” (1994, 17) to the hybrid medium of comics, especially with regard to the relationship between word and body (42).

Many of the key research questions posed about autobiographical comics draw on studies of autobiography in prose, but the reverse is also true. Observing the connection between autobiography and the success of graphic narratives, Chaney poses the following questions:

Why are so many of the most-lauded graphic novels autobiographical; and how does this congruence force us to rethink the assumptions of an inherently print-based study of autobiography – its formal modalities, representational practices, and discursive contexts? How, in short, is the illustrated autobiographer-narrator different from those in exclusively written texts? How does the comics form produce new structures for the self to inhabit and through which to be expressed? What new possibilities for autobiography arise in the comics medium? (Chaney 2011, 5–6)

“Spiegelman’s three-page autobiographical piece ‘Maus,’ the prototype and the impetus for the longer *Maus* book, which definitively shifted the public conversation around the possibilities for serious work in the form of comics upon its publication in two book volumes in 1986 and 1991” (Chute 2010, 18).

At stake is not only how identity is explored thematically but also how identity (and subjectivity) is conceptualized and presented through combinations of text and image. How does the medium represent and reflect on the complexity of identity? To what degree is the process of identity formation reflected in the medium, or to what degree do all comics demonstrate self-referentiality? Do we see and, by extension, experience with the subject, or do we observe the subject as it sees and experiences? Schröer reminds us of the doubling of narrator and protagonist in comics and how their representation in word and image do not always correspond to one another, citing the distinction Thierry Groensteen makes between the “*monstrateur*” (“monstrator”), which can be understood as the instance that narrates by showing a body, and the “*récitant*” (“reciter”), which can be understood as the narrative instance that reports by means of a voice (Schröer 2016, 268–269). Böger wraps up this key difference thus: “Unlike a literary autobiography, however, a graphic memoir cannot hide its own subjectivity, not least because the narrator must always be shown, consequently appearing as a character in the story of someone’s life as much as the author remembering and telling it” (2022, 203). In the analysis that follows, we will see how such understandings of autobiographical comics can be played out and productively challenged.

4 (Un-)embodied Subjectivity and Engaged Reading

As highlighted at the beginning of this chapter, comics and life writing go hand-in-hand, manifesting in the physical traces of the creator left in the material work. A form of intimacy exists between the creator and the text, emerging from the physical act of drawing, and the reader is invited into this space of intimacy through an engaged reading practice. Throughout her scholarship, Chute repeatedly returns to the key component of the body, through which the artist’s story flows and to which the reader must attend (2008, 457; 2017, 294). In their excellent article on subjectivity in graphic memoir, Silke Horstkotte and Nancy Pedri emphasize the role that the body plays in the production of subjectivity in graphic narratives: “Graphic memoir often shows the artist at his or her drawing board; this is in fact quickly becoming a recognizable marker of subjectivity in graphic memoir” (2016, 82; see also Schröer’s discussions of “graphic leitmotifs of self-description and writing the self” [2016, 271; trans. L.L.W.]). Here, one might think of the ubiquitous presence of the author avatars as narrators in works like *Maus*, *Fun Home*, or *Persepolis*, to refer once more to the key canonical examples of autobiographical graphic narratives mentioned at the outset of this chapter. In contrast to these works, another bestselling

autobiographical graphic narrative demonstrates the productive tension that can arise from the *absence* of the narrator's body in conjunction with the implicit presence of the author's hand in the constructedness of the illustrated work.

As indicated by its title, Nora Krug's *Belonging: A German Reckons with History and Home / Heimat: Ein deutsches Familienalbum* (2018), is a work about identity and origins – the complex push and pull of cultural, geographic, and historical forces that make us who we are.⁴ Krug sets the stage for reflections on identity and cultural history by way of her cover image, which is a clear allusion to the nineteenth-century Romantic painting *Wanderer über dem Nebelmeer* [*Wanderer above the Sea of Fog*] by Caspar David Friedrich. The stance of the female figure on the cover is a mirror image of Friedrich's male wanderer, but her surroundings have been altered from a fog-covered natural landscape to a nondescript village, drawn in childlike outlines. Following the figure's gaze, the reader's eyes settle on an airplane, also drawn in sparse outlines, yet recognizable as a burning Nazi fighter plane plummeting toward the peaceful village below. This ominous detail included on the German cover is absent in both the British and American versions. The cover of the American version is further distinguished by a slight shift in the figure's stance – we see her face in profile, and she does not have the wanderer's hiking stick – with a photorealist background standing in the place of the faux-naïve drawing on the German and British covers.⁵ Krug returns to Friedrich's iconic painting in the body of the work when she addresses the central theme of *Heimat* (Fig. 1). In this key passage, which raises the question of origin and identity, Krug presents the reader with a two-page spread: On the left-hand page, a definition of "Heimat" from the *Brockhaus Enzyklopädie* has been transcribed onto a piece of graph paper that has been placed over a tinted photograph of mountains. On the right-hand page, a visual citation of Friedrich's wanderer has been annotated with the narrator's musings: "How do you know who you are, / if you don't understand where you come from?" ("Wie kann man begreifen, wer man ist, / wenn man nicht

4 Both English- and German-language versions appeared in the same year. Krug first wrote the work in her second language, English, before rewriting it in her first language, German. For a discussion of Krug's work as self-translation and how graphic narratives "translate" the self in metaphorical terms, see Wolff 2025.

5 Krug has said she prefers the cover of the American edition because it incorporates a postcard of the Black Forest – featuring a photograph taken in 1900 before the two world wars – which she found in an antique bookstore in her hometown. Krug did not like the German publisher's suggestion to include a plane on the front cover, but ultimately, she went along with it. She made these comments during a roundtable discussion at the German Studies Association annual conference held in Portland on October 4, 2019. Together with Krug, the participants in the roundtable were Rüdiger Singer, Jan Süsselbeck, and myself.

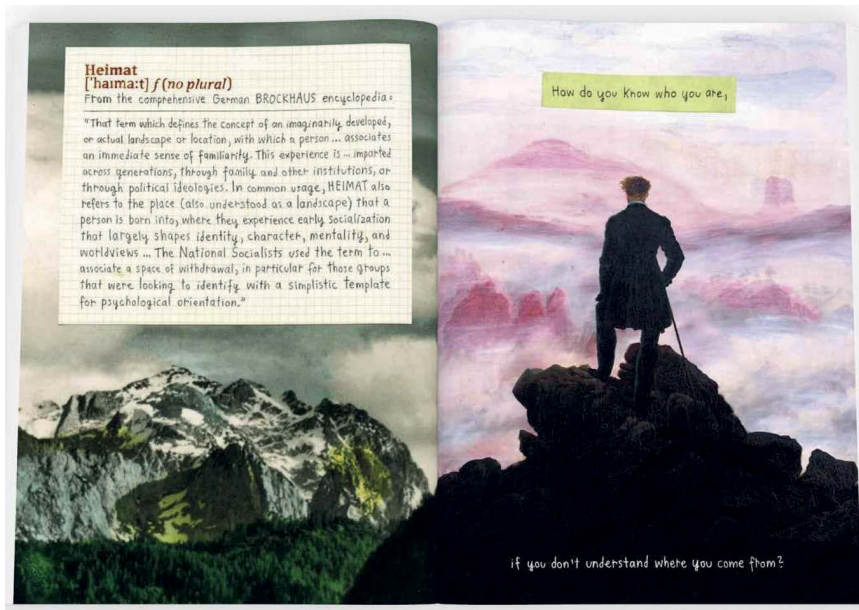


Fig. 1: Verbalizing and visualizing "Heimat." Krug, *Belonging*, 30–31.

versteht, woher man kommt?") (31)⁶ By juxtaposing the semantic and the sublime on these two pages, Krug encourages the reader to compare verbal and visual modes of representation and to consider different ways of knowing.

The German and Anglo-American publishers of Krug's work have marketed this large-format, richly illustrated book as a memoir. Simon & Schuster (US) describes the book as a "visual memoir – equal parts graphic novel, family scrapbook, and investigative narrative,"⁷ while Penguin (UK) and Random House (Germany) characterize the work as a "graphic memoir."⁸ However, there are no explicit paratextual markers in the work that designate a particular genre other than the subtitle

⁶ In the following, I quote from the American English version followed by the German version in parentheses. The order of the pages in both unpaginated versions is identical.

⁷ See <http://www.simonandschuster.com/books/Belonging/Nora-Krug/9781476796628> (accessed July 1, 2022).

⁸ Both English and German publishers produced short animated advertisements for the book. In the Penguin (UK) video, the work is described as a "graphic memoir exploring cultural identity and guilt," while the Random House (Germany) video highlights the work as "ein Graphic Memoir; lebendig, wahr und poetisch erzählt" [a graphic memoir; vivid, true and poetically told; trans. L. L. W.] <https://www.youtube.com/watch?v=BsE8NmKfPLo> (accessed July 1, 2022); <https://www.youtube.com/watch?v=hvKE6ZEZg78> (accessed July 1, 2022).

that refers to it as a “family album.”⁹ The first invitation to read Krug’s work autobiographically comes by way of the front and back endpapers of the book: two-page spreads, labeled “My Mother’s Family / Town of Karlsruhe” (“Die Familie meiner Mutter / Karlsruhe”) and “My Father’s Family / Town of Kilsheim” (“Die Familie meines Vaters / Kilsheim”) respectively. The family members on both the maternal and paternal sides of the family extend back three generations. There is an implied hierarchy in the familial lineage as it is presented here: the maternal grandfather Willi and the paternal uncle Franz Karl are clearly emphasized through their out-sized proportions compared to the other family members, signaling to the reader that these two characters will be the focus of the narrator’s attention. The examples below are drawn from these two main narrative threads. Notably, neither the narrator nor an avatar of Krug is included in these familial mappings, but the deictic personal pronoun “my” indicates Krug’s presence and can be read as signaling an “autobiographical pact,”¹⁰ reinforced by the first-person narrative that follows.

The family lineage as it is mapped out on the books’ endpapers both frames and structures the entire work, which is in essence an investigation of family stories and German history as well as the collective memory important to both. Family members are presented as hybrid figures, reminiscent of a child’s cutout dolls: the heads are black-and-white photographs with slight color accents, which have been combined with cartoonish, hand-drawn bodies. The reappearance of these family photographs within the work establishes a connection to an extratextual reality and thus reinforces the autobiographical mode of storytelling (see the discussion of El Refaie 2010 below). The maternal side of the family is presented in turquoise and cool green tones, the paternal side in magenta and warm salmon tones. The same chartreuse background encircles each of the figures on both sides of the family, and the same handwriting labels each individual by stating their first name, profession, and familial relationship, including dates of birth and death as well, for example, “Franz-Karl (1926–1944) / farmer, my uncle” (“Franz-Karl [1926–1944] / Bauer, mein Onkel”) (back endpapers) and “Willi (1902–1988) / car mechanic, chauffeur, driving teacher, my grandfather” (“Willi [oder Willy] [1902–1988] / Automechaniker, Chauffeur, Fahrlehrer, mein Großvater”) (front endpapers). Krug’s use of complementary

9 The subtitle of the British version more closely corresponds to the German subtitle: “A German Family Album.”

10 “As it seems to be difficult, if not impossible, definitely to decide whether a text is autobiographical or not, the French critic Philippe Lejeune, as early as the 1970s, has suggested that we think of autobiography as based on the idea of an ‘autobiographical pact’. This means that the text offers to the reader a ‘pact’ to read it autobiographically. This ‘pact’ is offered either if the name of the author on the book cover is identical with the narrator’s and the protagonist’s name, or if the subtitle of the book reads ‘Autobiography’, ‘My Life’, etc.” (Wagner-Egelhaaf 2019, 3).

colors to differentiate the two sides of the family serves as an organizing principle throughout the work, thus revealing how color conveys meaning nonverbally. While the narrator is never named directly within the work, the correspondence between her and the author is nevertheless established both visually and verbally through the presentation of official typed documents containing her paternal grandfather's name, Krug, and his signature.

Although placed prominently at the center of the front cover, the narrator is rarely depicted in an embodied form within the pages of the work. Apart from the cover image, the narrator – as a physical presence – appears less than a dozen times in the nearly three hundred pages comprising the work. There are multiple possibilities for self-presentation in autobiographical comics, and the absence of an embodied narrator in *Belonging / Heimat* is one of the salient ways in which Krug pushes back against both current trends in the comics medium and the dominant tropes of graphic memoir.¹¹ Considering this absence in terms of gender, we might ask whether it is a subversive commentary on the omnipresence of the female body in popular culture, or we might ask whether Krug is resisting the overemphasis on her individual experience, in particular as a woman. There are, however, two key moments where the gendered body and history are brought together. In the first chapter, which focuses on the narrator's personal experiences, she recalls,

I learned about the Holocaust in school around the same time that my mother unceremoniously announced to the family over dinner that I had had my first period. / She wanted to do me a favor by acting less prudish than her own parents had, but for me, the idea of being a woman seemed to be as shameful as being a German.

(Von der Ermordung der Juden erfuhr ich in der Schule etwa zu dem Zeitpunkt, als meine Mutter der Familie beim Abendessen feierlich eröffnete, dass ich zum ersten Mal meine Periode gehabt hatte. / Sie wollte mir, indem sie weniger prüde mit diesem Thema umging als ihre eigenen Eltern, einen Gefallen tun, aber für mich war die Tatsache, eine Frau zu sein, ebenso beschämend wie die, Deutsche zu sein.) (Krug 2018 [20])

A similar kind of shame makes her want to hide her German accent, especially when encountering people who identify as Jewish ([35]), as in the final scene of the epilogue. Here, the narrator recounts how her pregnant body is read while riding the subway,

¹¹ Most artists use the affordances of the medium to “represent their physical identities in ways that reflect their innermost sense of self by using a range of symbolic elements and rhetorical tropes to add layers of meaning to their self-portraits” (Forceville, El Refaie, and Meesters 2014, 489). Illustrating this point, Krug described her preference for using landscape as a way to draw her inner self in the work (e.g., [52–53]; [126–127]; [273]; GSA Roundtable, Portland 2019).

A man in a yarmulke standing next to me asks the woman sitting in front of me to offer me her seat, and I thank him, still uncomfortable with my German accent. He can tell by the shape of my belly that something is growing in there, something with no consciousness. Someone with a state of mind as pure and undisturbed as the surface of freshly fallen snow.

(Neben mir steht ein Mann, der eine Kippa trägt, und bittet die Frau, die vor ihm sitzt, mir ihren Platz frei zu machen. Ich danke ihm, noch immer verunsichert wegen meines deutschen Akzents. Er kann an der Form meines Bauchs erkennen, dass dort etwas wächst. Etwas, das noch kein Bewusstsein hat und dessen Geisteszustand so rein und ungebrochen ist wie die Oberfläche frisch gefallenen Schnees.) (Krug 2018 [277])

With these sentences, Krug concludes her epilogue, in which she also reflects on the process of applying for American citizenship and expresses contentment with having delved into her family history. Seen in this light, the graphic memoir can be read as an attempt to clear her own conscience before bringing a new consciousness into the world. The absence of an embodied – that is, visually represented – self, both here and throughout the work as a whole, points to how *Belonging / Heimat* is not so much about Krug's individual experiences as it is about her family's history. Yet, she remains a consistent presence throughout the work in the form of a first-person narrative voice, and her subjectivity is visualized in various nonverbal ways, most prominently in her attempts to imagine the past and the experiences of the family members she never knew.

As a graphic narrative that makes extensive use of material artefacts, *Belonging / Heimat* illustrates the complex relationship between reality and representation on the one hand and the tension between the personal and the historical on the other, all of which make terms like autobiography and even autofiction feel inadequate.¹² As discussed above, Whitlock captures this problem by coining the term *autographics* in order to “draw attention to the specific conjunctions of visual and verbal text in this genre of autobiography, and also to the subject positions that narrators negotiate in and through comics” (2006, 966). Krug negotiates one important dimension of her subject position – she is a German woman who has been living in the United States for over twenty years – through the inclusion of “German Things” (“Katalog deutscher Dinge”) that she labels as being “From the notebook of a homesick émigré” (“Aus dem Notizbuch einer heimwehkranken Auswanderin”) [5, 32, 66, 82, 107, 199, 205, 278]. These one-page inserts feature aspects of German culture and are threaded throughout the work, creating a textured presentation of the narrator's subjectivity through her individual associations and connections to a broader

¹² *Autofiction* is itself a result of the complex relationship between autobiography and fiction that demonstrates “an urgent need for a third term in order to grasp something that is pressingly at stake in the relation of life and literature” (Wagner-Egelhaaf 2019, 3).

history and cultural discourse. This also brings in the dimension of gender, insofar as the work is at times reminiscent of scrapbooking, a decidedly gendered hobby.

Krug's artistic techniques simultaneously underscore and complicate the important role of material traces and objects in both preserving and activating memory in the work. This can be seen in Krug's use of archival sources from both personal and institutional archives – including bureaucratic forms and newspaper articles, handwritten notes and drawings – in addition to family photographs and found objects. Her complex and colorful method of annotating and manipulating, duplicating and layering material traces reveals that documents are anything but cut-and-dry accounts of historical facts. There are examples of an album within this album ([106]), notes within this collection of facsimile documents ([e.g., 42–49, 133, 187]), and books within the book (images of a reading primer [72] and her grandfather's *Kriegssoldbuch* [108]) – this *mise-en-abyme* of materials mimics the multiple strands the narrator weaves together in telling her family history. These examples illustrate the helpful distinction that El Refaie makes regarding the way that authenticity is established in autobiographical comics: authenticity that is rooted in “picture-immanent features” versus authenticity established through context (2010, 171). Krug demonstrates both modes, integrating material artefacts like photographs and documents that seem to provide proof of their own authenticity, and creating a narrative voice that explicitly thematizes the endeavor in order to tell an authentic story.

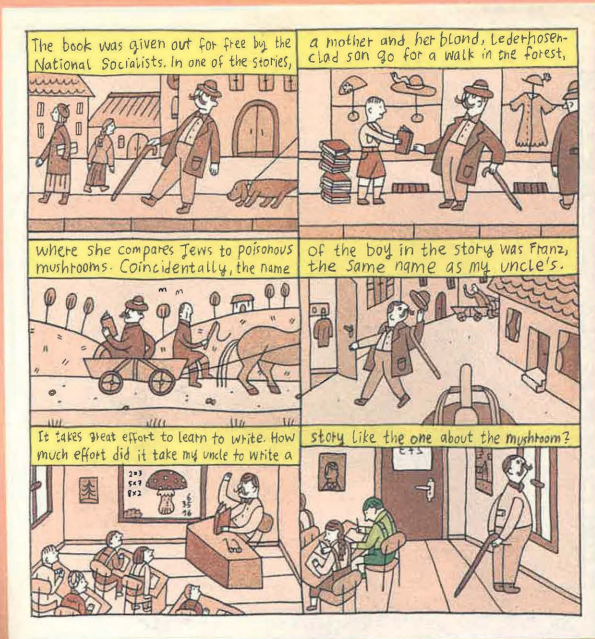
In addition to the integration of visual and physical materials on the one hand and techniques like collage on the other, Krug's work points to and reflects upon itself as a construction through the use of more traditional comics conventions like panels and gutters, speech and thought bubbles. There are more than a dozen instances of the comics mode in *Belonging / Heimat*, and I would like to highlight the way that Krug uses this mode to both explore and conjecture about experiences that are not her own. For instance, Krug reconstructs moments from her grandfather Willi's life in a series of panels that are based on the stories she hears from her mother and her Aunt Karin ([83–84]). While these pages constitute a more straightforward recounting, there are other comics in the work that attempt to reconstruct Willi's experience while also challenging the stories she has been told. Using an old phonebook from 1938 and the map that it contains, she discovers that her grandfather's driving school was located directly across from the synagogue in Karlsruhe. This recognition is juxtaposed with her aunt's contention that people were not political, and that their lack of political interest reflected the clear gender roles of the time: “They had many things to worry about. Women washed their laundry by hand back then! Men were worried about not being able to feed their families. I doubt that he even read the paper” (“Sie hatten ihre eigenen Sorgen. Frauen wuschen damals ihre Wäsche mit der Hand! Männer hatten Angst, ihre Familien



Fig. 2: Interrogating the past in comics. Krug, *Belonging*, 159.

nicht ernähren zu können. Ich bezweifle, dass er überhaupt irgendeine Zeitung las”) ([152]). In a direct challenge to Aunt Karin’s comment, Krug presents a series of four panels that suggest what Willi would have known even without reading the newspaper, specifically that he would have been able to see the burning synagogue from his office window on the night of the Nazi pogrom against the Jews, the so-called *Kristallnacht*, or the aftermath of the destruction the next day ([154]). A subsequent page is framed by the narrator’s fantasy of calling her grandfather under the number she finds in the phonebook to ask him directly, “Where were you the morning of November 10, 1938?” (“Wo warst du am Morgen des 10. November 1938?”), followed by panels that imagine four possible answers he could give (Fig. 2 [159]). On the following page, we read a further question about his possible participation in or resistance to the pogrom, juxtaposed with four anecdotes of individuals who tried to help ([160]). The reader is left to mull over these various possibilities as the narrator continues her research into what Willi did under National Socialism.

Was my uncle's story influenced by *THE POISONOUS MUSHROOM*, the 1938 collection of anti-Semitic children's stories?



J: 2⁺ R: 43 Bf: 3 St

Content: B[?] Spelling: C⁺ Calligraphy: C

The teacher marked three spelling mistakes and two grammatical mistakes in the mushroom story, gave it a B for its content, and signed it "St."

Fig. 3: Imagining the past in comics. Krug, *Belonging*, 69.

Comics are also used to explore her uncle's past. Following facsimiled excerpts from her uncle's sixth-grade notebook ([58–59, 62–65]), one page of which includes a short essay entitled "The Jew, a poisonous mushroom" ("Der Jude, ein Giftpilz") ([65]), the narrator wonders whether he was influenced by a similarly titled anti-semitic children's book published in 1938. This question is positioned above a six-panel sequence in which the visual track imagines how the uncle's teacher would have come across the book *Der Giftpilz* and brought it into the classroom to further

the children's ideological indoctrination into National Socialism. The verbal track of the six panels briefly recounts the context and content of the children's book, notes the coincidence that the boy in the story has the same name as her uncle, and poses a final question about how hard he must have toiled to write the essay about the poisonous mushroom (Fig. 3 [69]).

It is open to interpretation whether the boy's strain was only physical or also cognitive and emotional. Ultimately the narrator will never know about her uncle's political convictions. Through the contrast between text and image in these comics as well as the contrast between these comics and other artistic modes of representation, Krug is able to show how family stories, village lore, and national and political history are intertwined. The intricately layered images of the graphic narrative reflect the layered nature of history and often present an even more complex story than what the verbal track conveys. These examples demonstrate not only how this work is much more than the sum of its verbal and visual parts but also how the comics medium demands an engaged reading practice consisting of both involvement and affiliation (El Refaie 2012).

The final chapter in Krug's book points directly to the intersection between family stories and history, and the inextricability of the individual from both. The narrator asks, "Who would we be as a family if the war had never happened?" ("Was für eine Familie wären wir, wenn kein Krieg gewesen wäre?") ([271]) Krug places this ultimately unanswerable question on a rather sparsely illustrated page, which stands in stark contrast to the complex construction and dense layering on the preceding pages. She gives her response on a page that similarly lacks any form on illustration beyond the use of two differently colored papers and inks, as if the nearly blank page is meant to underscore the universality of her concluding realization that "I am irrevocably intertwined with people and with places, with stories and with histories" ("dass ich verwickelt bin in einem Netz von Menschen und von Orten, von Geschichten und Geschichte") ([272]). Indeed, are we not all – independent of individual identity, political persuasion, and national background – caught in a web of people and places, stories and histories? In *Belonging / Heimat*, Krug illustrates how images communicate meaning *without* words and how subjectivity can be conveyed without embodiment – and, ultimately, how autobiographical graphic narratives engage the reader in both the story and a broader history.

To conclude, let us return to the role of embodiment for autobiographical graphic narratives. As El Refaie writes,

The notion of embodiment is very relevant to the graphic memoir genre, since producing multiple drawn versions of the self entails an explicit engagement with physicality. In works that deal with adolescence, illness, and/or disability, the bodily aspect of the self is particularly evident. Moreover, comics artists cannot ignore the sociocultural assumptions and values that

render bodies meaningful, for instance, those related to gender, class, ethnicity, age, health/sickness, and beauty/ugliness. (El Refaie 2012, 8)

Krug pushes back against the common tropes in autobiographical graphic narratives – e.g., the drawing hand or the artist at a drawing table – by rarely depicting the narrating protagonist. While the work as a whole does not place any particular emphasis on gender as the dominant factor determining experience, it plays a significant role in key moments. Moreover, by not emphasizing the visual representation of the narrator, the work undermines the omnipresence of the female body in popular culture while resisting the overemphasis on individual, gendered experiences. In the creation of “ein deutsches Familienalbum” (“a German family album”), the subtitle of the German and British English versions, Krug is certainly aiming at a more universal message, one that is neither limited to the realm of autobiography nor exclusively feminist. While the narrator remains largely *unembodied*, Krug’s subjectivity is nevertheless present, visually represented by other means, and she is still able to engage the reader on an emotional level. One might even argue that this gap places higher demands upon the reader, but ultimately with a greater return.

Bibliography

- Böger, Astrid. “Life Writing.” *Handbook of Comics and Graphic Narratives*. Edited by Sebastian Domsch, Dan Hassler-Forest, and Dirk Vanderbeke. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022. 201–218.
- Chaney, Michael A. “Introduction.” *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Edited by Michael A. Chaney. Madison: University of Wisconsin Press, 2011. 3–9.
- Chute, Hillary L. “Comics as Literature? Reading Graphic Narrative.” *PMLA* 123.2 (2008): 452–465.
- Chute, Hillary L. *Graphic Women: Life Narrative & Contemporary Comics*. New York: Columbia UP, 2010.
- Chute, Hillary L. “Comics Form and Narrating Lives.” *Profession* (2011): 107–117.
- Chute, Hillary L. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge (MA) and London: The Belknap Press of Harvard University, 2016.
- Chute, Hillary L. *Why Comics? From Underground to Everywhere*. New York: HarperCollins, 2017.
- El Refaie, Elisabeth. “Visual Modality Versus Authenticity: The Example of Autobiographical Comics.” *Visual Studies* 25.2 (2010): 162–174.
- El Refaie, Elisabeth. *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson: UP of Mississippi, 2012.
- Folkenflik, Robert. “Introduction: The Institution of Autobiography.” *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*. Edited by Robert Folkenflik. Stanford: Stanford UP, 1993. 1–20.
- Forceville, Charles, Elisabeth El Refaie, and Gert Meesters. “Stylistics and Comics.” *The Routledge Handbook of Stylistics*. Edited by Michael Burke. London, New York: Routledge, 2014. 485–499.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women’s Self-Representation*. Ithaca, London: Cornell UP, 1994.

- Horstkotte, Silke, and Nancy Pedri. "The Body at Work: Subjectivity in Graphic Memoir." *Subjectivity across Media: Interdisciplinary and Transmedial Perspectives*. Edited by Maike Sarah Reinerth and Jan-Noël Thon. New York: Routledge, 2016. 77–91.
- Klepper, Martin. "Autobiographical / Autofictional Comics." *Handbook of Autobiography / Autofiction*. Edited by Martina Wagner-Egelhaaf. Berlin: De Gruyter, 2019. 441–445.
- Knigge, Andreas C. "Geschichte und kulturspezifische Entwicklungen des Comics." *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*. Edited by Julia Abel and Christian Klein. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. 3–37.
- Køhlert, Frederik Byrn. *Serial Selves: Identity and Representation in Autobiographical Comics*. New Brunswick: Rutgers UP, 2019.
- Krug, Nora. *Belonging: A German Reckons with History and Home*. New York: Scribner, 2018.
- Krug, Nora. *Heimat: Ein deutsches Familienalbum*. Munich: Penguin, 2018.
- Oleszczuk, Anna. "Gender." *Handbook of Comics and Graphic Narratives*. Edited by Sebastian Domsch, Dan Hassler-Forest, and Dirk Vanderbeke. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022. 219–230.
- Schröer, Marie. "Graphic Memoirs – autobiografische Comics." *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*. Edited by Julia Abel and Christian Klein. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. 264–275.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. "Introduction: Autobiography / Autofiction Across Disciplines." *Handbook of Autobiography / Autofiction*. Edited by Martina Wagner-Egelhaaf. Berlin: De Gruyter, 2019. 1–7.
- Ware, Chris. "Introduction." *The Best American Comics 2007*. Edited by Chris Ware. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 2007. xvii–xxiv.
- Whitlock, Gillian. "Autographics: The Seeing 'I' of the Comics." *MFS Modern Fiction Studies* 52.4 (2006): 965–979.
- Whitlock, Gillian. "Autographics." *Comics Studies: A Guidebook*. Edited by Charles Hatfield and Bart Beaty. New Brunswick, London: Rutgers UP, 2020. 227–240.
- Wolff, Lynn L. "Self-Translation in Nora Krug's Transcultural Graphic Memoir *Belonging / Heimat*." *Comparative Aspects in Comics Studies: Translation, Localisation, Imitation, and Adaptation*. Edited by Juliane Blank, Stephan Packard, and Christian A. Bachmann. Berlin: Ch. A. Bachmann, 2025. 25–44.

List of Images

Fig. 1: Krug, Nora. *Belonging: A German Reckons with History and Home*. New York: Scribner, 2018. 30–31.

Fig. 2: Krug, Nora. *Belonging: A German Reckons with History and Home*. New York: Scribner, 2018. 159.

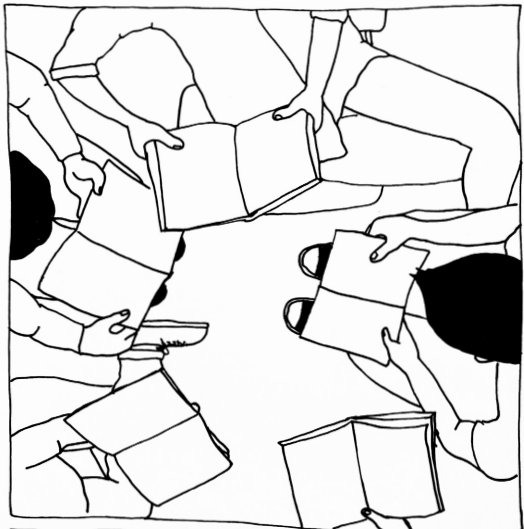
Fig. 3: Krug, Nora. *Belonging: A German Reckons with History and Home*. New York: Scribner, 2018. 69.

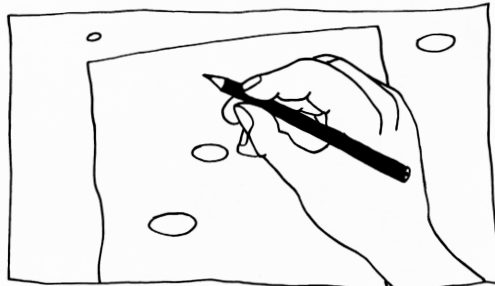
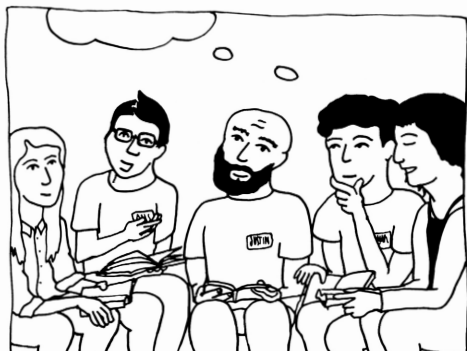
Marlies Lengauer

Queer(ing) Autographics











Bibliografie

- Bechdel, Alison. *Fun Home. A Family Tragicomic*. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2006.
- Bechdel, Alison. *The Essential Dykes to Watch Out for*. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2008.
- Bechdel, Alison und Hillary L. Chute. „An Interview with Alison Bechdel“. *Modern Fiction Studies* 52.4 (2006): 1004–1013.
- Bright, Susie. „Introduction“. *Twisted Sisters 2. Drawing the Line*. Hg. v. Diane Noomin. Northhampton: Kitchen Sink Press, 1995. 7.
- Chute, Hillary L. *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia UP, 2010.
- Chute, Hillary L. *Why Comics?. From Underground to Everywhere*. New York: Harper Press, 2017.
- Hall, Justin (Hg.). *No Straight Lines. Four Decades of Queer Comics*. Seattle: Fantagraphics Books, 2012.



Wieso feministischer Aktivismus?
Why Feminist Activism?

Marina Rauchenbacher

“Cupcakes Are the Enemy of Feminism”: Making Zines with Rachael House

Zines are crucial to the comics scene – representing DIY and activist elements. UK-based artist Rachael House’s¹ zines are fundamentally feminist and political, like the one shown here. *Stop It Now Please* criticizes the glorification and improper naming of the vulva.

With this exercise, you will learn how to fold a zine and see an example of how to use it in feminist activism. Now, let’s read Rachael’s zine together:



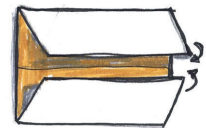
1 www.instagram.com/rachaellhouse.



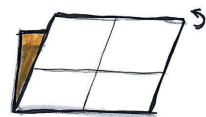
fold in half lengthways



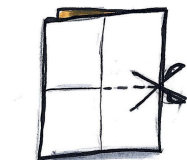
fold in half widthways



fold to the middle from both sides



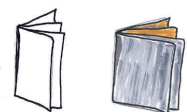
fold in half widthways



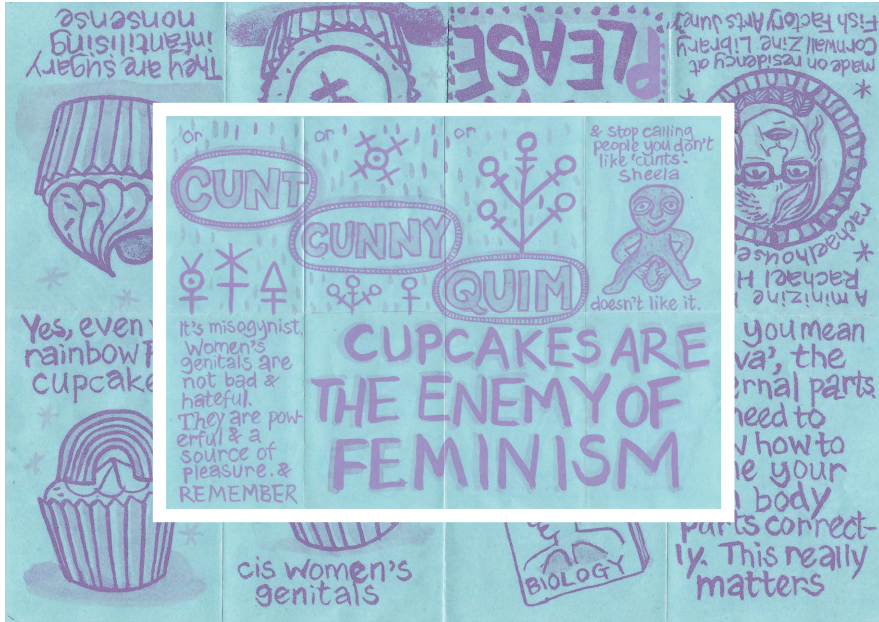
cut in the middle



push in from both sides



Zine!



Bibliography

House, Rachael. *Stop It Now Please*. Minizine. June 2019.

List of Figures

Minizine Figures: House, Rachael. *Stop It Now Please*. Minizine. June 2019.

Folding Instructions: Michael Litschauer

Anna Nordenstam and Margareta Wallin Wictorin

Feminist Activist Comics

Comics can be activist: they can be activist in themselves and, beyond that, they can be linked to organized activism and feminisms.¹ Comics are drawn in various aesthetic styles, produced and published in different media, and also read and used in social movements such as women's liberation, #metoo, LGBTQIA+, Black Lives Matter, and the climate movement. In this chapter, comics are discussed in relation to feminist activism.

Activism, like feminisms, involves striving for change. The *Oxford Dictionary* defines activism as “the activity of working to achieve political or social change, especially as a member of an organization with particular aims” (2022a). Hence, activism can be regarded not only as an action within an organization but also as the intention “to create social, political, economic or environmental change” in other ways (Cox, Haq, and Trevor 2010, 8). Activism often includes direct protest, but there are many other forms of action intended to change individuals' behavior. The word *artivist* can describe “an activist looking to create change using the medium and resources of art” (8). According to art historian Nina Felshin (1995), activist art uses aesthetic means to challenge existing power hierarchies and create democratic change. She emphasizes that activist art is process-oriented and takes place in the public space, emphasizing the strategic importance of the use of mass media for the dissemination of the artworks (10, 15). When comics are the medium, *comics activism* is a useful term. In 2018, the *Scandinavian Journal of Comic Art* published a special issue on “using comics in various ways to communicate political ideas, trying to change the world with the power of words and images combined” (2). In its introduction, comics scholar Martin Lund gives an overview of the topic and discusses the concept of comics activism as “the practice of creating comics in support of or opposition to one side of a controversial issue” (42). “Activist comics” are defined as “comics that are created specifically and explicitly to present the creator(s)'s given politics on a specific issue” (42).

Feminist activist art strives for equality. According to Hilary Robinson, Professor of Feminism, Art, and Theory at Loughborough University, this kind of activism can be defined as, “firstly, work that is informed by feminist thinking; and, secondly, work which is intended to make interventions directly in people's lives and in social structures to effect change for the better” (2021, 64). In the study *Hoppets politik: Feministisk aktivism i Sverige idag* [The Politics of Hope: Feminist Activism

1 We use this concept in plural since there are many varieties of feminisms.

in Sweden today; trans. A.N. and M.W.W.] (2016), gender scholar Mia Liinason and sociologist Marta Cuesta argue that feminist activism can be regarded as a political practice. Feminist activism

creates narratives which are *performative*, i.e., narratives that drive change in the world. These narratives, produced by feminist activists through action, workshops, demonstrations, at meetings and festivals, in texts and talks, effect concrete change – in language, in pedagogical models, in legislation, in recruitment, and in cultural politics – while also transforming us as humans, in relation to other people and to society. (Liinason and Cuesta 2016, 15 [trans. A.N. and M.W.W.]

Activism allows for alternative ways of thinking and communicating, and contributes to concrete societal change. Feminist activism is associated with three central concepts at the core of relevant political action: power, emotion, and solidarity. Feminism is seen as the *politics of hope* in this context – hope constituting the driving force behind efforts to create a new, better world with regard to gender (Liinason and Cuesta 2016, 19). Linking feminism and hope as a foundation for possible change is an idea based primarily on an understanding of the importance of the struggle to shape individual and collective counternarratives and the need to “talk back” (37).

The many varieties of feminism and activism are based on collective work and practiced in social movements such as women’s liberation and LGBTQIA+ movements, as well as in networks. Dotterbolaget is a Swedish feminist women’s and trans-separatist comics artists’ network founded in 2005. The aim was and is to fight patriarchal structures in the comics world and to support women and transgender people. Its founders and initial members were students at the Comic Art School in Malmö, while the current network includes new members and has branches in other parts of the country. Dotterbolaget has had a tremendous impact on the comics field in Sweden with its flat structure (a common way of organizing feminist work), a common effort to strengthen the field for female and transgender comics artists through cooperation and support rather than competition, and by forming a professional platform for addressing feminist issues through comics. Regarding production and readership, Swedish comics were dominated by men until 2005 (Hinchcliffe Voglio 2019, 201). Since then, there have been many exhibitions, workshops, and fanzines. The network also published *Dotterbolaget* in 2008, an anthology with comics by thirty-two artists. Many of the best-known feminist comics artists in Sweden, such as Liv Strömquist, Lisa Wool-Rim Sjöblom, and Sara Granér, are network members (Hinchcliffe Voglio 2019).

1 Activism in Comics

As Roger Sabin argues “there is no limit of what a comic can do other than that imposed by a creator’s imagination” (1996, 8–9). The comics medium has certain features that make it particularly well-suited to activism, where the goal is to capture the reader’s attention, create understanding of a concern, and elicit an emotional response. In an interview conducted by comics scholar Dominic Davies (2017, 2–3), artist Kate Evans asserts that the comics medium has the advantages of immediacy and accessibility, where one can identify with the characters in a story, read the text as one’s own words, and connect with the emotions conveyed through facial expressions. She claims that comics are an effective means for telling the stories of people who have had traumatic experiences and require anonymity, as names and faces can be changed, while people remain recognizably human. The storytelling in comics also facilitates the judicious use of humor to prevent the stories from becoming too dark (2–3). It is important to convey hope and generate energy when the aim is to contribute to change (Liinason and Cuesta 2016, 37). Lund mentions the comics medium’s “ability to convey a large amount of information in a short time” and the medium’s “power to connect humanity” (2018, 50, quoting Abdullah et al., 2015).

Activists target dissemination, and Felshin mentions the importance of utilizing the mass media (1995, 15). Comics have the potential to be published in many different media, such as printed albums and anthologies, daily newspapers, journals, magazines, social media (including Instagram), street art, posters, and fanzines. As Davies has related, the activist network Kadak Collective produces self-published comics, fanzines, analogue print, and digital publishing formats such as Instagram. Kadak is a collective of South Asian womxn who are dispersed globally, from India to the UK, the US, and beyond.² The collective promotes diverse gender and queer identities, and their projects challenge geographic, gender, and racial normativity by taking intersectional perspectives (Davies 2021). Their anthology *Bystander* is a collection of stories by fifty comics artists and designers from South Asia and the South Asian diaspora, who question whose voices are heard and whose are ignored (Kadak Collective). The volume was crowdfunded through Kickstarter and published both online and as a printed book (Kadak Collective). The advantages of digital publishing are that producers are not tied to specific circulations or locations and that it avoids the extensive costs associated with offline publishing, exhibitions, etc. (Davies 2021, 7). Members of the Kadak Collective also arrange work-

2 The term “womxn” is used as an alternative to “women” since it is regarded as more inclusive of trans and nonbinary people.

shops and activities. One example is Kadak's Reading Room, a traveling library of self-published comics, zines, and art (4).

2 Feminist Activist Comics

The following sections will present and analyze three examples of Swedish feminist activist comics. The first is a sequential story connected to the #metoo movement. The second is a single-panel comic, created specifically and explicitly to present the creator's views on the climate crisis, and the last is an example of comics craftivism published on Instagram.

2.1 *Draw the Line*

In 2017, the #metoo movement spread like wildfire around the world, first on Twitter and then in other media, after a male Hollywood producer was accused of raping and sexually harassing eighty-seven women (Case and Craig 2020, 196). Many women in the cultural and communications sector, particularly those in precarious working conditions, had experienced similar situations, but had not protested for fear of losing their employment. The movement also took off in Sweden, and professional women in many branches testified about their experiences in public campaigns, with the aim of putting an end to the phenomenon. Women in the comics field also wanted to contribute by drawing and publishing comics that could bear witness to their experiences. An activist project was organized by comics artists Malin Biller and Karin Didring (Nordenstam and Wallin Wictorin 2020). A call to action was posted on Facebook and received a swift response, not least from members of the feminist comics collective Dotterbolaget. It resulted in a 2018 anthology on the issue of #metoo called *Draw the Line*, edited by Biller and Didring, and comprising eighteen comics by nineteen artists. The anthology was funded by the Swedish Arts Grants Committee, by several NGOs, and by donations made via Kickstarter. One of the comics in the anthology, by Amalia Alvarez, is the eighteen-page piece, "Basta," which tells the story of a migrant woman working in a dental clinic in Sweden. She is economically discriminated against and sexually harassed by her employer. In 2020, Alvarez published an online version of the comic with an English text and the title extended to "Basta! A Comic on Migrant Workers' Struggles in Sweden." A sequence from the English language version is shown here. Except for the language, it is identical to the version published in *Draw the Line*.

The sequence in Figure 1 is the middle horizontal strip from page 3 of the story. The first panel shows a woman with brown skin, dressed in a Latin-inspired dress,



Fig. 1: Detail. Alvarez, “Basta! A Comic on Migrant Workers’ Struggles in Sweden.”

ready to show her CV to a potential employer at a dental clinic. She occupies a low position, subordinate to the white man who is in charge here. He tells her that her visual appearance is more important than her CV. When a customer who does not like migrants enters, the woman is told to hide in the restroom. Her face expresses surprise and anger at the discriminatory comment. In the next panel the dentist harasses her sexually, touching her body inappropriately, and when she tries to avoid him, he barely lets her pass, pressing his body against hers. The last panel shows her trembling with fear, the unnatural dark-purple color emphasizing that feeling. She is afraid that he will abuse her and that she will lose her job if she defies his attempts. The story ends with the protagonist quitting her job in protest. It portrays the fragile situation that migrant women may encounter in the labor market, underlining the necessity of taking action against discrimination.

This and other stories from the comics anthology were used in workshops where the #metoo issue was discussed and personal experiences shared. In addition, an educational manual with twelve pages of images from the stories and suggestions for discussion topics was produced. The aim of the project was to provide information about unacceptable conditions, to create oppositional opinion, and to help exposed women by providing them with empathy, solidarity, and useful information. A contact list of supporting organizations was included on the back pages of the anthology. An exhibition of enlarged comics from the anthology was also organized and shown in several cultural centers in southern Sweden. The editors and their co-artists cooperated with NGOs to organize presentations and workshops (Nordenstam and Wallin Wictorin 2020). This combination of producing and

publishing comics in conjunction with collectively organized activities intended to support women is an example of feminist comics activism.

2.2 The Climate Crisis

Comics can be regarded as activism in and of themselves when they are created to argue for specific perspectives on critical issues. Among the many varieties of feminisms, all intent on change, one branch has developed into *ecofeminism*, which links women's empowerment with concerns for the Earth through a variety of embodied and politicized perspectives and practices. Inspired by ecofeminism, scholars Martin Hultman and Paul Pulé have developed ideas from ecofeminism into theories on masculinities with relevance for climate issues (2019).

Sara Granér's single panel comic (Fig. 2) was first published in her album *Med vänlig hälsning* [Best Regards; trans. A.N. and M.W.W.] (2010) and reprinted in another album in 2015. The comic was spread through social media and has become well known. It focuses on the climate crisis by showing a conversation between two anthropomorphic figures. They appear to be caricatures of businessmen, with typical attributes like suits, ties, brown shoes, and briefcases. They appear angry and upset, and have been drawn with bright red faces, sharp fangs, and intense round eyes. The figure to the left says to the other, "Hello, who the hell put the Maldives in the middle of the Pacific Ocean with their highest point only 2.5 meters above sea level, when the ice is melting like butter in the sun?" The figure to the right answers: "Well, yes, how stupid can one be, eh?" (21 [trans. A.N. and M.W.W.]) Clearly, neither of the men take the climate crisis seriously, though they are aware that the melting ice and flood waters might well create a catastrophe in which the Maldives could disappear.

When related to the context of the financial sector and modern Western industrialism, these figures appear as businessmen – as a type – due to their attributes and opinions. This type can be interpreted as being connected to a certain kind of masculinity, even though the characters do not necessarily represent the male gender. The two figures can be interpreted as representatives of *modern industrial masculinity*, a concept proposed by Hultman and Pulé (2019). This kind of masculinity, they argue, denies the climate crisis, challenges policy reforms, resists social and environmental transformations, and hinders responses to perceived threats to global sustainability such as renewable energy production. Hultman and Pulé claim that the efforts of Western men have resulted in such phenomena as the continued erosion of biodiversity and widening gaps between the rich and the poor (44).

The angry bear-like figures with red faces contrast with the small, orange teddy bear figures sitting in a boat at the center of the image. These bears are fishing, the



Fig. 2: A single-panel comic. Granér, *Med vänlig hälsning*, 21.

sun is shining, and they do not seem to be at all aware of the impending situation that the others are discussing. The single-panel comic can be read as a warning about the acute climate situation, as an attempt to alert the reader to the crisis and get them to react. In this sense, the comic can be regarded as comics activism.

2.3 Comics Craftivism

Comics artists can use crafts such as embroidery to expand on the form of contemporary feminist comics. We have termed this phenomenon *comics craftivism* (Nordenstam and Wallin Victorin 2021). Here, feminist comics join the ongoing movement of *craftivism* – a term introduced in 2003 by artisan and writer Betsy Greer to unite the separate spheres of craft and activism. It can be described as “the use of crafts to challenge patriarchal and social rights, and promote the recognition of women’s traditional art forms” (Markus 2019, 2). Craftivism is connected to feminisms as well as gender and queer issues. According to art historian Rozsika Parker, the art form of embroidery has traditionally functioned as a way to educate women about the feminine ideal (e.g., to embroider in the private sphere rather than working outside the household). However, it has also been used as a weapon of resistance against the constraints of femininity (Parker 2019, ix). Swedish comics artist Lotta Sjöberg has praised the embroidery technique for its slowness and used it as a reaction to the ideals of constant efficiency and productivity in neoliberal Western society (*Dagens Nyheter*). In the 1970s, craft was able to evoke emotions – both positive and negative – within the women’s liberation movement, but more



Fig. 3: Embroidery published on Instagram. Sjöberg, “Suckcess.”

recently, it has been embraced by craftivists, who have launched a craftivist manifesto (on the web) as well as anthologies such as *Craftivism: The Art of Craft and Activism* (2014).

Sjöberg’s work clearly exemplifies comics craftivism by Swedish feminist comics artists. For several years, she has been posting her embroidered comics on Instagram and also published a number of them in the comics album *Det kan alltid bli värre* [It Can Always Get Worse; trans. A.N. and M.W.W.] (2014). Figure 3 shows an Instagram post from 2021, with the word “Suckcess,” which – apart from spelling out the English word *suck*, which is already phonetically present in the word *success* and evokes an abundance of (colloquial) meanings – is an ironic neologism in Swedish. The first syllable, “Suck” is a Swedish word equivalent to the English word *sigh*. In Swedish, *suck* is an audible breath, a puff you let out when you are exhausted, depressed, or when you pass away. When verbalized, “Suck” followed by “cess” results in *success* – the same word and meaning in both languages. Sjöberg often uses irony, which is defined by the *Oxford Dictionary* as “the funny or strange aspect of a situation that is very different from what you expect” (2022b). The irony here is the combination of the two parts of the word in contrast

to the image of the white, middle-aged woman with all the luxurious possessions she could possibly desire. According to the neoliberal ideal, all this should make her happy and feel successful. But this fails. Surrounding her, we see a bottle of champagne, a high-heeled Prada shoe, a makeup palette, a handbag, a diamond ring, a lobster, Russian caviar, and a perfume bottle – small, embroidered details accompanied by the French phrase: “C’était trop bien” [It was too good; trans. A.N. and M.W.W.]. The woman looks sad, despite her possessions and despite the fact that she is dressed for success. The irony is conveyed visually and verbally through the contrast between the ideal – a happy woman – and the sense that she obviously is not happy in this society where the ideal is happiness (Ahmed 2010). The single-panel comic expresses criticism of societal norms through aesthetic form, connotation, and content. A classic gender issue, namely the comparison of the female body with the ideal, expressed here through craft, brings the artwork into the craftivism movement.

3 Conclusion

As this chapter has shown, feminist comics can themselves be activist, which is demonstrated by Sara Granér’s single-panel comic about the acute climate crisis and the use of a specific sort of masculinity. In addition, feminist comics can be intentionally connected to activist movements such as #metoo. The goal of Amalia Alvarez’s sequential art is to provoke reactions and feelings of solidarity with the harassed woman in the narrative, but also with abused women in reality. The story was part of *Draw the Line* – an anthology about sexual harassment and violence – drawn by female comics artists and disseminated through activities and exhibitions. Finally, comics can be related to the craftivist movement by expanding their material and aesthetic formal possibilities. Lotta Sjöberg’s ironic embroidery on Instagram is an example of radical comics craftivism, both in form and content.

Acknowledgement

This article was supported by the Swedish Research Council for the project *Contemporary Swedish Feminist Comics as Medium for Political Activism and Critique*, under Grant number VR2018-01165.

Bibliography

- Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke UP, 2010.
- Alvarez, Amalia. "Basta." *Draw the Line*. Edited by Malin Biller and Karin Didring. Lund: Doob förlag, 2018. 69–85.
- Alvarez, Amalia. "Basta! A Comic on Migrant Workers' Struggles in Sweden." *Migrazine* 1 (2020). <https://www.migrazine.at/artikel/basta-comic-migrant-workers-struggles-sweden> (accessed January 27, 2022).
- Case, Menoukha Robin, and Allison V. Craig. *Introduction to Feminist Thought and Action: #WTF and How Did We Get Here? #WhosThatFeminist #WhatsThatFeminism*. New York, London: Routledge, 2020.
- Cox, Geoff, Nav Haq, and Tom Trevor. "Glossary." *Concept Store* 3 (2010): 8–9.
- Dagens Nyheter. "Lotta Sjöberg hanterar Coronaviruset genom broderi." March 19, 2020. <https://www.dn.se/kultur-noje/lotta-sjoberg-hanterar-coronaviruset-genom-broderi> (accessed January 19, 2022).
- Davies, Dominic. "Comics Activism: An Interview with Comics Artist and Activist Kate Evans." *The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship* 7.1 (2017): 1–12.
- Davies, Dominic. "Witnesses, Graphic Storytellers, Activists: An Interview with the KADAK Collective." *Journal of Graphic Novels and Comics* 12.6 (2021): 1399–1409.
- Felshin, Nina. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 2018.
- Granér, Sara. *Med vänlig hälsning*. Stockholm: Ordfront Galago, 2010.
- Greer, Betsy, ed. *Craftivism: The Art of Craft and Activism*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2014.
- Hinchcliffe Voglio, Gabriela. *Jaget, laget, Dotterbolaget: En studie om feministiskt nätverkande och rummets betydelse*. Dissertation. Uppsala: Uppsala University, 2019.
- Hultman, Martin, and Paul M. Pulé. *Ecological Masculinities: Theoretical Foundations and Practical Guidance*. Abingdon, NY: Routledge, 2019.
- Kadak Collective. "The Bystander Anthology." *Kickstarter*, September 7, 2021. <https://www.kickstarter.com/projects/bystander/the-bystander-anthology> (accessed January 19, 2022).
- Liinason, Mia, and Marta Cuesta. *Hoppets politik: Feministisk aktivism i Sverige idag*. Göteborg, Stockholm: Makadam, 2016.
- Lund, Martin. "Comics Activism, A (Partial) Introduction." *Scandinavian Journal of Comic Art (SJoCA)* 3.2 (2018): 39–54.
- Markus, Sandra. *The Eye of the Needle: Craftivism as an Emerging Mode of Civic Engagement and Cultural Participation*. Dissertation. New York: Columbia University, 2019.
- Nordenstam, Anna, and Margareta Wallin Victorin. "Tecknade serier som feministisk aktivism: Kvinnor ritar bara serier om mens och Draw the Line." *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2–3 (2020): 97–112.
- Nordenstam, Anna, and Margareta Wallin Victorin. "Comics Craftivism: Embroidery in Contemporary Swedish Feminist Comics." *Journal of Graphic Novels and Comics* 13.2 (2021): 174–192.
- Oxford Dictionary. "Activism." *Oxford Learner's Dictionary*. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/activism> (accessed January 19, 2022a).
- Oxford Dictionary. "Irony." *Oxford Learner's Dictionary*. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/irony> (accessed January 19, 2022b).
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: Bloomsbury Visual Arts, [1984] 2019.
- Robinson, Hilary. "Bodies, Borders and Law." *Iconic Works of Art by Feminists and Gender Activists: Mistress-Pieces*. Edited by Brenda Schmahmann. New York, London: Routledge, 2021. 52–67.
- Sabin, Roger. *Comics, Comix & Graphic Novels: A History of Comic Art*. London: Phaidon Press, 1996.

Sjöberg, Lotta. "Suckcess." *Instagram*, October 18, 2021. <https://www.instagram.com/share/BABY7XJ7HN> (accessed March 15, 2025).

List of Figures

Fig. 1: Alvarez, Amalia. "Basta! A Comic on Migrant Workers' Struggles in Sweden." *Migrazine* 1 (2020). <https://www.migrazine.at/artikel/basta-comic-migrant-workers-struggles-sweden> (accessed January 27, 2022).

Fig. 2: Granér, Sara. *Med vänlig hälsning*. Stockholm: Ordfront Galago, 2010.

Fig. 3: Sjöberg, Lotta. "Suckcess." *Instagram*, October 18, 2021. <https://www.instagram.com/share/BABY7XJ7HN> (accessed March 15, 2025).

Mara Zuckerhut

Dildos, Dykes und Doing It: Die Hand als ultimativer lesbischer Dildo in Alison Bechdels *Handling It*

Die Hand ist der ultimative lesbische Dildo – das ist die Kontra-fick-tion dieses Essays. Kontra-fick-tion leitet sich von Paul B. Preciados Begriff „Kontrasexualität“ ab (2018) und meint die Perversion (Verdrehung, Umkehrung) hegemonialer Narrative, wobei durch selbstbestimmte lustvolle Kontamination Repression zu Subversion manipuliert wird. Kontra-fick-tion bezieht sich auf Gegennarrative und ist in ihrer vulgären sprachlichen Verdrehung selbst eine von mehreren Kontaminationen der hegemonialen akademischen Sprache, die in diesem Essay Anwendung finden. Bei der Kontra-fick-tion geht es nicht um die Wahrheit, sondern um eine Neuver-hand-lung. An-hand der Anal-yse von Alison Bechdels Comicstrip *Handling It* (2008, 187) wird der Dildo als Imitation der Hand – der lesbischen Hand – eingeführt, und es werden Spielräume der Kontra-fick-tion eröffnet. Es hand-elt sich um keine herkömmliche Anal-yse, denn „I recognize myself as an anus and an anal worker“ (Preciado 2018 [2000], 40). Der *anal worker* arbeitet mit der Methode der Perversion, um Gegennarrative zu erzeugen, wie sie auch Preciado im *Countersexual Manifesto* (2000; Orig. *Manifeste contra-sexuel*) nutzt.

Handling It wurde 1997 als Teil von Bechdels Comicreihe *Dykes To Watch Out For* (DTWOF) veröffentlicht. Nur drei Jahre später erscheint das *Countersexual Manifesto*, in dem Preciado ein verkörpertes Gegennarrativ zur heteronormativen Biopolitik entwirft. Indem er den Dildo und den Anus als sexuelle Zentren manifestiert, wird die scheinbare Natürlichkeit von Sexualität und den sogenannten Geschlechtsorganen als bio-fick-tionales Machtinstrument enttarnt (2018 [2000], 29). Preciado schafft eine Kontra-fick-tion, die den Dildo als Original und den Penis als Kopie postuliert, während simultan der Anus aus seiner schmutzigen Privatheit befreit und zu einem universellen Zentrum der Lust gemacht wird (29–30).

Dieser Text ist feinste Hand-arbeit. Preciados Logik des Dildos bildet den Ausgangspunkt meiner Anal-yse von Bechdels Comicstrip *Handling It*. Mit meinem Werkzeug, dem kontrasexuellen Manifest, arbeite ich als *anal worker*, um die Kontra-fick-tion der Hand als ultimativen lesbischen Dildo einzuführen. Preciado versteht das kontrasexuelle Manifest nicht nur als Werk über den Dildo, sondern selbst als Dildo (2018 [2000], 2). Auch mir hilft das kontrasexuelle Manifest in seiner Funktion als Dildo, tief in die Intimität von *Handling It* einzudringen.

Die Anal-yse beansprucht keine allgemeine Gültigkeit, sondern ist selbst eine Kontra-fick-tion, deren Ziel es ist, den Blick zu pervertieren und neue Räume zu

eröffnen. ‚Pervers‘ leitet sich vom lateinischen *perversus* ab und bedeutet ‚verdreht‘ oder ‚verkehrt‘ (DWDS 2023), wodurch Perversion ausgehend von Michel Foucaults „Kontraproduktivität“ (1987 [1976]) und Preciados „Kontrasexualität“ (2018 [2000]) zu einer Methode des produktiven, verkörperten Widerstands wird. Perversion ist die lustvolle Aneignung des Anderen, das sich nicht über Unterdrückung definiert, sondern eigene Kontra-fick-tionen erkundet und mit Lust provoziert. Perversion agiert nach der Logik des Dildos, die besagt: „Transforming any body (organic or inorganic, human or not) into a possible pleasure center defers the origin, troubles the center“ (Preciado 2018 [2000], 71). Perversion bedeutet, Sexualität und Genitalien in ihrer Funktion als biopolitische Technologien zu erkennen (23–24) und mittels kontra-fick-tionalen Mythen des Begehrens zu dezentralisieren.

Als *anal worker* anal-ysiere ich Alison Bechdels *Handling It* als einen solchen kontra-fick-tionalen Mythos des Begehrens. *DTWOF* handelt von einer queeren Community, die sich mit dem lesbischen Buchgeschäft Madwimmin Books einen selbstbestimmten Raum des Begehrens schafft. Hier erzeugen die Charaktere ihre eigene Kontra-fick-tion. Eine Kontra-fick-tion, in der Dykes offen ihre Sexualität ausleben können, statt sich einer heteronormativen Gesellschaft anzupassen oder die eigene Existenz in Scham zu verbringen. Madwimmin Books ist nicht nur ein Ort alternativer Lebensentwürfe, sondern die Kontra-fick-tion dieses Ortes ist inhärent körperlich und sexuell – es ist eine (Wieder-)Aneignung der eigenen Sexualität, wie sie queeren Personen von der heteronormativen Gesellschaft verwehrt wird.

Als Ort der Kontra-fick-tion ist Madwimmin Books Teil des kontra-fick-tionalen Mythos des Begehrens, den Bechdel mit *DTWOF* spinnt. In *DTWOF* zelebriert Bechdel Queerness und queere Sexualität, statt ihr mit Aversion und Scham zu begegnen, und kontaminiert damit eine heterozentristische Biopolitik, die Queerness als Abjekt¹ diffamiert. Ficken steht im Zentrum der Kontra-fick-tion *DTWOF*. Die Praxis der Kontra-fick-tion verfolgt einerseits eine deskriptive Funktion, indem sie Kontaminationen aufspürt und sichtbar macht, während der Kern der Kontra-fick-tion – ficken im Imperativ – andererseits einen klaren Aufruf zur Kontamination, zum perversierten Handeln, darstellt. Als Praxis bedeutet die Kontra-fick-tion somit nicht nur die Kontamination einer heterozentristischen Biopolitik, sondern auch die sprachliche Kontamination eines heterozentristischen akademischen Felds.

Die Kontamination ist die Praxis des *anal workers*. Anstatt sich als Abjekt diffamieren zu lassen, liegt die Arbeit des *anal workers* in der Aneignung des Abjektstatus und der bewussten Schaffung von Kontaminationen in einem scheinbar steril und unan-greif-bar entkörpernten hetero-kolonialen Normsystem. Der *anal worker*

1 Vgl. zum Begriff ‚Abjekt‘: Julia Kristevas Essay *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982).

perviert das herrschende System, indem selbstbestimmte Kontra-fick-tionen bzw. Kontaminationsmythen geschaffen werden, wodurch sichtbar wird, dass das Heteronormsystem keineswegs steril und unangreifbar ist. Die selbstbestimmte Kontamination ist eine Perversion – ein Verdrehen, Verzerren – des herrschenden Machtsystems. Mittels Kontamination macht der *anal worker* Repression zur Subversion.

Der Strip *Handling It* ist eine solche selbstbestimmte Kontamination oder Kontra-fick-tion. In *Handling It* versucht Mo, der Hauptcharakter von *DTWOF*, sich um das Buchgeschäft Madwimmin Books zu kümmern, während die Eigentümerin Jezanna verreist ist, um ihre kranke Mutter zu besuchen. Mos Freundin Sydney kommt vorbei und versucht, Mo zu einem Dinner zu überreden. Mo hadert zwischen ihrer Verpflichtung dem Laden gegenüber und der Versuchung ihrer Freundin, die sie mit allerlei sexuellen Anspielungen aus dem Geschäft zu locken versucht. Das lesbische Begehren zwischen Mo und Sydney wird in den Panels neun und elf unverhohlen leidenschaftlich dargestellt und somit in seiner Dezentralisierung des heteronormativen Produktions-Reproduktions-Systems zum lustvollen Kontaminationsmythos, zur erregenden Kontra-fick-tion. Anstatt sich gegen den Abjektstatus von queerer Sexualität zu wenden, zitiert Bechdel in der Darstellung von Mo und Sydneys Begehren sinnbildlich Luce Irigaray, indem sie zeigt, „what exhilarating pleasure it is to be partnered with someone like oneself“ (Irigaray 1985 [1974], 103).

Auch auf formaler Ebene nutzt Bechdel in *Handling It* die kontaminierende Kraft der Kontra-fick-tion. Comics zeichnen sich durch ihre spezifische Form der Heterogenität der Zeichensysteme Schrift und Bild aus (Frahm 2011, 144). Das Zeichensystem Schrift wird vom Zeichensystem Bild kontaminiert und umgekehrt. Ole Frahm bezeichnet diesen entscheidenden Formaspekt als „strukturelle Parodie“, denn indem „Schrift und Bild in ihrer materialen Unterschiedlichkeit neben- und miteinander konstituiert“ werden, „parodiert [das Medium Comic] eben diesen Anspruch auf eine Wahrheit außerhalb der Zeichen und lenkt den Blick auf die Konstellation der Zeichen selbst“ (146). Aufgrund dieser wechselwirkenden, wiederholten Kontamination der Zeichensysteme wird die Idee eines Originals parodiert. Die heterogene Form des Comics ist die Entblößung der Kopie ohne Original und eignet sich dadurch speziell für queere Narrative. Damit deutet die Wahl der Comicform in *Handling It* bereits auf struktureller Ebene an, dass queeres Begehren weder eine Kopie von heterosexuellem Begehren noch der Dildo eine Imitation des Penis ist – eine Erkenntnis, die Bechdel auch auf visueller Ebene deutlich macht.

Panel vier zeigt Mo hinter einer Vitrine ausgedienter Dildos, die auf Schritthöhe präsentiert werden, während sie mit ihren Mitarbeiter*innen schimpft. In der Vitrine sind drei Dildos erkennbar, doch keiner davon ist exakt an der Stelle, an der ein Penis zu vermuten wäre. Die Dildos sollen weder einen Penis imitie-

ren noch ersetzen; es ist kein Penisneid, der Mo leitet, wie es Dykes häufig unterstellt wird. Im Gegenteil: Bechdel verweigert dem Penis jegliche Verbindung zu Mos Körper – sie platziert weder einen Dildo anstelle des Penis noch lässt sie eine Leerstelle für einen imaginierten Penis. Damit pervertiert Bechdel die Original-Kopie-Beziehung derart, dass klar wird: Der Penis ist austauschbar. Der Penis ist auch nur ein Dildo. Die Dildos vor Mos Schritt sind eine Kontra-fick-tion zur heteronormativen Penetrationslogik und dem lesbischen Anti-Dildo-Feminismus, denn die Lesbe mit dem leicht verrutschen Dildo akzeptiert weder den Dildo als Phallus noch penetrativen Sex als inhärent heterosexuell. Als biotechnologische Prothese des Widerstands (Preciado 2018 [2000], 3), die alles sein und von allen verwendet werden kann (34, 7), enttarnt der Dildo den Penis als Kopie ohne Original – als Biotechnologie ohne natürlichen Ursprung (67). Die Verschiebung der Dildos ist die verfälschte – oder kontaminierte – Wiederholung eines ohnehin fehlerhaften *Bio-codes* (29), der durch die Opulenz der drei Dildos, die vor Mos Unterleib sichtbar sind, zusätzlich parodiert wird. Queere Verkörperungen und lesbisches Begehren sind biopolitische Kontra-fick-tionen zur heteronormativen Deutungshoheit, die mit jedem lustvollen Stöhnen, mit jedem Orgasmus rufen: „We lack nothing. We do not lack a penis; we do not lack breasts. The body is already the crossroads of multiple intensities: we have as many organs as desire can produce“ (171).

Lesben und Dykes haben so viele Organe, wie ihr Begehren produzieren kann, und jedes davon ist eine kontra-fick-tionale Technologie des Widerstands. Diese unendliche Uneindeutigkeit lesbischen Begehrens veranlasst Monique Wittig zu der Erkenntnis: „Lesbians are not women“ (1980, 110). Indem sich Lesben der heterosexuellen Bedeutungsmatrix entziehen, können sie nicht über ihren fehlenden Penis definiert werden und sind demnach nach der binären Geschlechterlogik keine Frauen. Doch wenn Lesben nicht durch einen fehlenden oder vorhandenen Penis definiert werden können, wonach dann? Als eines der Organe lesbischen Begehrens identifiziert Bechdel den Dildo, indem sie die Dildos in der Auslage vor Mos Schritt platziert. Doch der Dildo ist für Bechdel nicht das bestimmende Organ für lesbische Körperlichkeit. In *Handling It* bietet sie eine greif-barere Alternative: Nicht der Dildo ist das ultimative lesbische Sexorgan – sondern die Hand. Die Hand ist das definierende Organ lesbischer Körperlichkeit. Die Hand ist der ultimative lesbische Dildo.

Dabei legt Bechdel selbst Hand an. Mit der Hand gelingt es Bechdel, eine Kontra-fick-tion außerhalb der heterosexuellen Bedeutungsmatrix zu zeichnen, zu schreiben und in Comicform zu bringen. *Handling It* ist ein hand-gezeichnetes Comic – das heißt, Mo und die anderen Dykes wurden tatsächlich von Bechdels Hand zu Lesben gemacht, womit die Hand zum bestimmenden Faktor lesbischer Körperlichkeit wird. Auch mit dem Titel *Handling It* stellt Bechdel die Beziehung des Comicstrips zur Hand her. Die Darstellung der Charaktere ist von intensiver Hand-

gestik geprägt, und auch der Dialog zwischen den Dykes beinhaltet mehrere Verweise auf Hände. In Panel fünf erklärt Mo ihren zwei Mitarbeiter*innen, die beiden würden mit dem Rauchen „right into the tobacco industry’s hands“ (Bechdel 2008, 189) spielen, und in Panel zehn sagt Jezanna, die Eigentümerin des Buchladens, zu ihrer kranken Mutter, sie hätte „things in very capable hands“ (189) gelassen. In den ersten Panels wird die Hand in ihrer (kommunikativen) Funktionalität und Gestik dargestellt, während die Panels zehn und elf schließlich die inhärente Verbindung der Hand zu *touch*² und Nähe zeigen.

Wie Preciado im kontrasexuellen Manifest herausarbeitet, repräsentiert *touch* in der dualistischen Bedeutungslogik des 18. und 19. Jahrhunderts die Gefahr des Anderen. Der *touch* der Hand des Anderen, des Fremden, muss für den Erhalt des hetero-kolonialen Produktions-Reproduktions-Regimes verhindert werden (2018 [2000], 84), denn der von der Anderen Hand entdeckte *pleasure*³ of *touch* gefährdet das hegemoniale Sex-Gender-System. Die Hand und *touch* sind eng miteinander verbunden. Die Hand ist unsere primäre bewusste Verbindung zur physischen Umwelt, doch die Hand und *touch* sind nicht nur miteinander verbunden – *touch* ist für die Hand geradezu konstituierend. Die Hand wird erst durch Berührung – durch *touch* – zur Hand. Die lesbische Hand hingegen, die im hetero-kolonialen System eine Verkörperung der Anderen Hand ist, konstituiert sich nicht nur über *touch*, sondern weiterhin über den *pleasure* dieses *touches*. Statt sich dem hetero-kolonialen Regime zu unterwerfen und jegliche körperliche oder sexuelle Berührung aus Furcht vor unzüchtiger Kontamination zu vermeiden, eignet sich die lesbische Hand den *pleasure of touch* an und entzieht sich damit dem heteronormativen System. Hände konstituieren sich zudem nicht über ihr Gegenteil, sondern über ihr Spiegelbild und entziehen sich damit der heterosexuellen Reproduktionslogik. Die rechte und die linke Hand erfahren in der Berührung, „what exhilarating pleasure it is to be partnered with someone like oneself“ (Irigaray 1985 [1974], 103). Indem die Hand mit ihrem Spiegelbild gepaart ist, wird sie zum ultimativen lesbischen Organ, das sich über lustvollen *touch* konstituiert. Im letzten Panel von *Handling It* zeigt Bechdel die Liebhaberinnen Mo und Sydney eng

2 Ich verwende hier den englischen Begriff *touch*, weil dieser eine breitere Bedeutung eröffnet. *Touch* beschränkt sich nicht auf Taktilität und Haptik, also auf physische Berührung, sondern beinhaltet auch den emotionalen und kommunikativen Aspekt von *being in touch*. Wie Bechdel zeigt, sind Hände nicht nur für unsere Verbindung zur physischen Umwelt wichtig, sondern haben auch eine wichtige Funktion in unseren Beziehungen zueinander, wie zum Beispiel durch den intensiven kommunikativen Einsatz der Hände zwischen den Charakteren deutlich wird.

3 Auch hier verwende ich den englischen Begriff, weil *pleasure* einerseits für sexuelle Erregung und Lust steht, aber der Begriff gleichzeitig auch auf Vergnügen oder Genuss ohne erotische Komponente, wie z. B. in *it’s a pleasure to meet you*, hinweist.

umschlungen, während sie über ein Rollenspiel sprechen. Mos Hände umgreifen Sydneys Hintern. In der Symmetrie von Sydneys Händen bei der Berührung wird der Spiegelbildcharakter der Hände deutlich – die rechte Hand ist ein Spiegelbild der linken und andersherum. Mos Hände auf Sydneys Hintern spiegeln außerdem die Beziehung zwischen Mo und Sydney wider, denn beide sind „partnered with someone like oneself“ (Irigaray 1985 [1974], 103). Bechdel verdeutlicht damit die intensive Beziehung zwischen Dykes und Händen und die Lust, die mit diesem *touch* der Anderen Hand verbunden ist – die Lust der Kontamination.

Um das heterosexuelle Reproduktionsregime dennoch aufrechtzuerhalten, wurden zahlreiche Versuche unternommen, die den *touch* dieser Anderen Hand verhindern sollten (Preciado 2018 [2000], 82). Besondere Gefahr ging dabei vom *self-touch* der Hand aus, weil damit das Individuum zum eigenen Objekt von „knowledge, desire, and pleasure“ (81) wird. Um diesen für die heterosexuelle Reproduktionslogik so bedrohlichen *self-touch* zu vermeiden, wurde eine Reihe an Instrumenten genutzt – unter anderem der Dildo (81). Der Dildo ist demnach ursprünglich ein Instrument, um die Kontamination mit der eigenen Hand zu vermeiden. Der Dildo ist ein Ersatz für die Hand, doch kann sich schlussendlich nicht als Instrument des heteronormativen Systems halten. Die Andere Hand hat ihn fest im Griff. Im wörtlichen wie im metaphorischen Sinne wird der Dildo zu einer materialisierten Erfolgsgeschichte der Kontra-fick-tion. In *Handling It* werden in Panel vier zwar Dildos gezeigt, doch als mit Sydneys Ankunft tatsächlich sexuelle lesbische Spannung aufkommt, sind keine Dildos mehr zu sehen, sondern nur noch Hände. Bechdel macht klar, dass lesbisches Begehren weder auf Dildos angewiesen ist noch diese völlig verbannt. Vielmehr sind Dildos im festen Griff der lesbischen Hand. Der Dildo wird die Hand niemals vollständig ersetzen können und immer auf sie angewiesen bleiben. Die Hand bleibt der ultimative lesbische Dildo, der nur gelegentlich auf einen anderen Dildo zurück-greift.

Die Hand, die sich dem lustvollen *touch* mit Sydneys Hintern hingibt, hand-elt nach der Logik des Dildos. Sie proklamiert sich selbst als ultimativen lesbischen Dildo, indem sie den heterosexuellen Code so verdreht, dass es die Hand wird, auf deren Basis der Dildo geformt wurde. In dieser Kontra-fick-tion ist der Dildo keine Imitation des Penis, sondern eine Imitation der Hand. Penetration ist demnach weder exklusiv männlich noch unvereinbar mit lesbischem Sex. Mos Hände in Panel elf sind Kontra-fick-tionen zum heterosexuellen Märchen des Dildos als Imitation des Penis. Preciados Logik des Dildos folgend, geht der Dildo dem Penis voraus – der Penis ist nichts weiter als ein Dildo (2018 [2000], 22) –, wodurch in der Kontra-fick-tion des *anal workers*, in der der Dildo eine Imitation der Hand ist, auch der Penis zu einer reinen Kopie der Hand wird. Mos Hände in Panel vier zeigen sich außerdem als Spiegelbilder voneinander, womit Bechdel einmal mehr verdeutlicht, dass weder der Dildo noch der Dildo-Penis in seiner Einzelheit jemals „[the] exhi-

larating pleasure [...] to be partnered with someone like oneself“ (Irigaray 1985 [1974], 103) ersetzen kann.

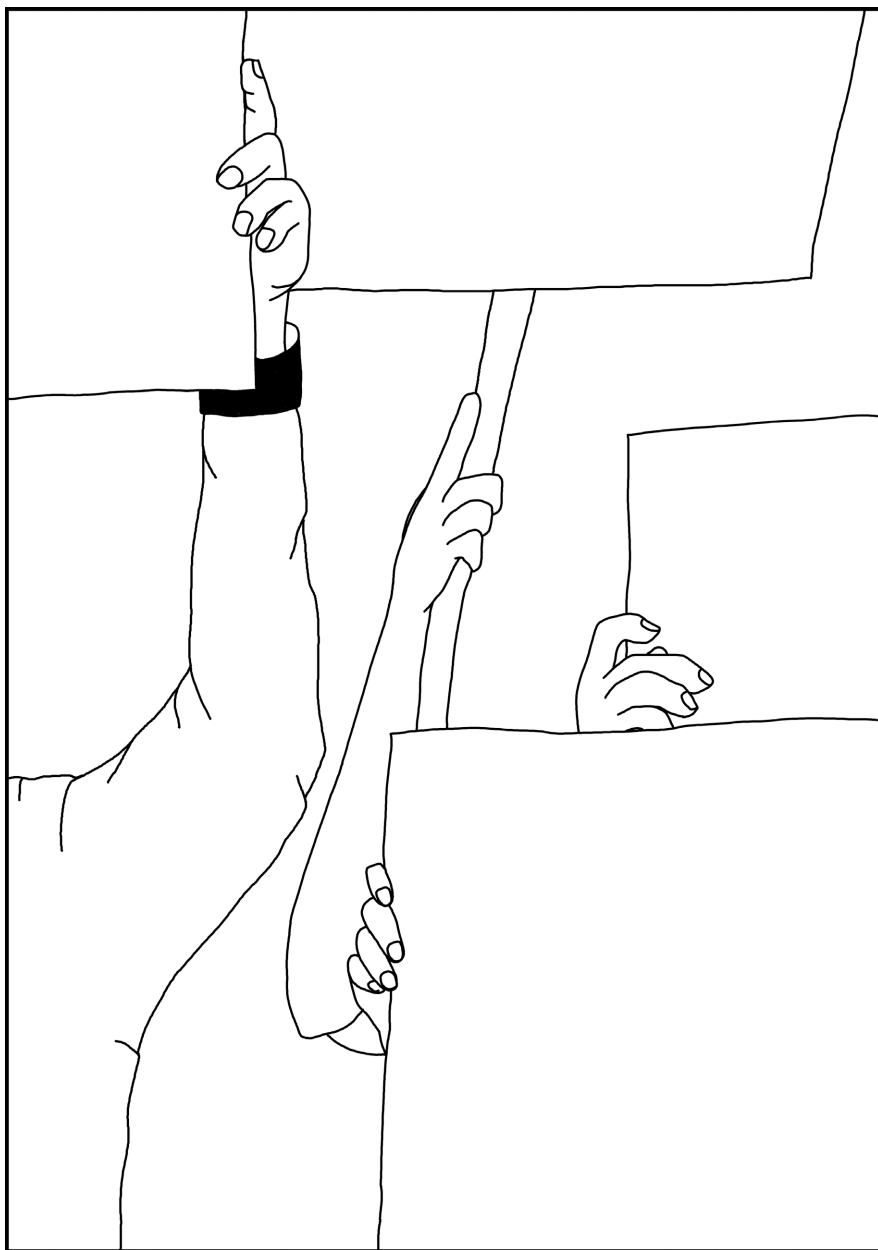
Die Hand ist ein Organ des *touch*. Sie kann ein Dildo sein, doch ihre Fähigkeiten beschränken sich nicht auf eine sexuelle Funktion, denn sie kann unendlich viele weitere Arten von *touch* verkörpern. In *Handling It* zeigt Bechdel diese Vielseitigkeit und Multifunktionalität der lesbischen Hand mittels diverser Darstellungen – von den expressiven Handgesten in den ersten Panels bis zum erotischen Einsatz am Ende. In Panel zehn transportiert der *touch*, mit dem Jezanna die Hand ihrer sterbenden Mutter hält, eine liebevolle und beruhigende Zuneigung. Jezanna beschwichtigt ihre Mutter: „Don’t worry, mum. I left things in very capable hands“ (Bechdel 2008, 189). Mos Hände sind in der Tat *very capable*, jedoch nicht in der kapitalistischen Leistungslogik, auf die Jezanna sich bezieht, sondern als berührende Werkzeuge des Widerstands.

Handling It ist eine Kontra-fick-tion zur heteronormativen Deutungshoheit, in der Bechdel die Hand zum ultimativen lesbischen Dildo erhebt. Die Hand als lesbischer Dildo ist eine selbstbestimmte Kontamination, die sich dem Versuch, die Hand vom *self-touch* abzuhalten, widersetzt. Stattdessen eignet sich die Hand *touch* als determinierenden Faktor an und gibt sich dem „exhilarating pleasure [...] to be partnered with someone like oneself“ (Irigaray 1985 [1974], 103) hin. Bechdel ist *Handling It*. Mit dem Strip schafft sie ihre eigene Kontra-fick-tion berührender Widerständigkeit. Wie die Hand den Dildo, hat auch Bechdel alles im Griff.

Bibliografie

- Bechdel, Alison. „Handling It“. *The Essential Dykes To Watch Out For*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2008. 189.
- DWDS. „pervers“. <https://www.dwds.de/wb/pervers> (abgerufen am 7.10.2023).
- Foucault, Michel. *Sexualität und Wahrheit*. Erster Band: *Der Wille zum Wissen*. Übers. v. Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987 [1976].
- Frahm, Ole. „Weird Signs“. *Theorien des Comics. Ein Reader*. Hg. v. Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. 143-160.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Übers. v. Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell UP, 1985 [1974].
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982.
- Preciado, Paul B. *Countersexual Manifesto. Subverting Gender Identities*. Übers. v. Gerry Kevin Dunn. New York: Columbia UP, 2018 [2000].
- Wittig, Monique. „The Straight Mind“. *Feminist Issues* 1.1 (1980 [1978]): 103–111.

Intersektionalitäten
Intersectionalities



Wieso Race?
Why Race?

Break the Stereotype

1 Erfinde eine Figur

Such dir dafür ein Schlagwort aus und nutze dieses als Inspiration.

Beantworte folgende Fragen für dich selbst:

Wie alt ist die Figur?

Wo wohnt sie?

Welche Sprache(n) spricht sie?

Was macht sie beruflich/in ihrer Freizeit?

Welche Charakterzüge zeichnen sie aus?

Mit welchen Werten identifiziert sich die Person?

Hat die Figur schon persönlich Diskriminierung erfahren?



Schlagwörter: Polizist*in, Rapper*in, Dragking, Dragqueen, Fußballer*in, Chirurg*in, Wrestler*in, Bauarbeiter*in, Make-up Artist*in, Balletttänzer*in, Schönheitskönig*in, Krankenpfleger*in, Cheerleader*in



2 Zeichne einen Tag im Leben der Figur

Zeichne dafür sechs Rechtecke zu je 9 × 9 cm auf ein DIN-A4-Blatt.

Verwende die Fragen als Inspiration. Jetzt ist deine Kreativität gefragt:

- Zeichne die Figur beim Einkaufen: Wo befindet sie sich? Was kauft sie?
- Zeichne drei Gegenstände im Wohnzimmer deiner Figur. Warum sind diese Gegenstände im Zimmer?
- Zeichne den Arbeitsplatz der Figur: Wo arbeitet sie? Wie sieht der Arbeitsplatz aus? Hat sie Arbeitskolleg*innen? Muss sie viel arbeiten? Arbeitet sie gerne dort?
- Zeichne das Lieblingsessen der Figur: Wo isst sie? Wer kocht das Essen? Wann isst sie? Mit wem isst sie?
- Zeichne die Figur, während sie ihr Lieblingslied anhört: Was tut sie währenddessen?
- Zeichne den*die beste*n Freund*in der Figur.



3 Tausche dich in der Gruppe mit anderen aus

Jetzt hast du die Möglichkeit, deine Figur vorzustellen.

Erzähle anhand der sechs Bilder über ihren Alltag:

Wo fühlt sie sich wohl?

Welchen Herausforderungen begegnet sie im Alltag?

Worüber freut sie sich ganz besonders?

Illustrationen von Valerie Bruckbögl. Viele weitere Comics und praktische Übungsanleitungen zu den Themen Flucht, Migration und kulturelle Vielfalt gibt es im Blickwinkel-Comichbuch. Infos und Bestellung unter www.blickwinkel-comics.at.

Véronique Sina

„Who did your hair?“

Zur Verhandlung rassifizierter Körper- und Schönheitsdiskurse in Ebony Flowers' *Hot Comb*

Abstract

Using the example of Ebony Flowers' *Hot Comb*, an award-winning comic anthology first published in May 2019 that collects eight short stories drawn in black and white around the themes of hair, trauma, (self-)perception, and discrimination against Black women, this paper addresses the negotiation of racialized discourses of body and beauty in the graphic medium of comics.

1 Einleitung

Mit dem Ziel „transparent zu machen“, dass die Welt aus Perspektive einer Schwarzen *Frau*¹ anders aussieht als aus der „von *weißen* Menschen“ (Hasters 2020, 9), beschreibt die afrodeutsche Autorin Alice Masters in ihrem Buch *Was weiße Menschen nicht über Rassismus hören wollen, aber wissen sollten* eindrücklich ihre persönlichen Erfahrungen mit Alltagsrassismus.² In einem Kapitel mit dem Titel „Körper“ geht Masters dabei u. a. auch ausführlich auf das Stigma ein, das an „Afrohaaren klebt“ (120). Wie die Autorin verdeutlicht, gelten Afrohaare in der *weißen*

1 Masters konkretisiert ihre Subjektposition und damit die Perspektive, aus der sie über Rassismus schreibt, wie folgt: „Ich bin eine Schwarze Frau, mit einem *weißen* Elternteil, ich bin heterosexuell, und ich habe die deutsche Staatsbürgerschaft“ (2020, 9). *Frau*, *weiblich* und *Weiblichkeit* sind hier – wie im restlichen Beitrag – kursiv gesetzt, um sich von essentialistischen Zuschreibungen zu distanzieren und auf den Konstruktcharakter der Begriffe hinzuweisen.

2 Im Rahmen des vorliegenden Beitrags wird der Begriff ‚Schwarz‘ groß und der Begriff ‚weiß‘ klein und kursiv geschrieben, um zu verdeutlichen, dass es sich hier weder um tatsächliche Hautfarben noch um essentialistische ‚biologische‘ Eigenschaften oder gar ‚Rassen‘ handelt, sondern um differenzlogische Zuschreibungen bzw. um gesellschaftspolitische Zugehörigkeiten. Im Rahmen rassismuskritischer Analysen gilt es demnach einen „Spagat auszuhalten“, wie Masters treffend formuliert, und auch sprachlich „zu versuchen, die Geschichte von Rassismus einerseits anzuerkennen und sie andererseits nicht fortzusetzen“ (2020, 30) oder gar zu negieren oder auszublenden.

Mehrheitsgesellschaft nicht nur „als widerspenstig, störrisch, unzähmbar“ (116), sondern „Schwarze Menschen, die ihre Haare natürlich und offen tragen, werden entweder als ungepflegt oder ‚wild‘ wahrgenommen“ (120).

In ihren Ausführungen veranschaulicht Hasters am Beispiel der Sklaverei in den USA, dass die negativ konnotierten Eigenschaften, die mit Afrohaaren assoziiert werden, eine lange historische Tradition haben.³ Außerdem zeigt die Autorin auf, dass diese degradierenden Klischees ein prägnantes Beispiel für eine rassistische Denkweise sowie ein auf den Prinzipien der Hierarchisierung und Ausgrenzung basierendes eurozentristisches Weltbild darstellen:

Nachdem Afrikaner*innen nach Amerika verschifft und versklavt wurden, wurden viele von ihnen gezwungen, ihre Haare abzuschneiden. Doch Haare waren unter vielen afrikanischen Völkern mehr als nur eine Frisur. Mit den Haaren vermittelten sie sozialen Status und Volkszugehörigkeit. An den Frisuren konnte man beispielsweise Herkunft, das Alter und den Familienstand einer Person ablesen. So trug das Abschneiden der Haare zum immensen Identitätsverlust bei. In den USA hatten versklavte Menschen wenig Mittel zur Verfügung, ihre Haare richtig zu pflegen. (Hasters 2020, 121)

Die durch Sklaverei und Kolonialismus gewaltsam herbeigeführten Prozesse normativer Differenzierung und Exklusion sowie der damit verbundene Identitätsverlust, den Hasters in ihrem Buch beschreibt, haben tiefe Spuren hinterlassen, und ihre Auswirkungen sind bis heute in weiterwirkenden Prozessen sowohl rassifizierter als auch vergeschlechtlichter Stereotypisierung und Diskriminierung sichtbar und erfahrbar.

Am Beispiel von Ebony Flowers' *Hot Comb*, einer preisgekrönten Anthologie,⁴ die erstmalig im Mai 2019 in dem kanadischen Verlag Drawn & Quarterly erschienen ist und acht in Schwarz-Weiß gezeichnete Kurzgeschichten rund um die Themen Haare, Trauma, (Selbst-)Wahrnehmung und Diskriminierung Schwarzer Frauen versammelt, möchte ich die vorangestellten Überlegungen aufgreifen und mich im Folgenden mit der Verhandlung rassifizierter Körper- und Schönheitsdiskurse im grafischen Medium Comic beschäftigen.⁵ Davon ausgehend,

³ Zur Historisierung von Rassismus und Afrohaaren siehe u. a. Byrd und Tharps 2014, Randle 2015 sowie Dabiri 2019.

⁴ Im Jahr 2020 wurde der titelgebende Kurzcomic „Hot Comb“ mit einem Eisner Award in der Kategorie „Best Short Story“ ausgezeichnet. Die Anthologie *Hot Comb* war 2020 zudem für den NAACP Image Award nominiert (Kategorie: „Outstanding Literary Work – Youth/Teens“) und gewann 2020 den Ignatz Award in der Kategorie „Outstanding Graphic Novel“ sowie 2019 den Believer Book Award in der Kategorie „Fiction“.

⁵ Zur Verhandlung rassifizierter Körper- und Schönheitsdiskurse im grafischen Medium Comic siehe u. a. auch Sina 2021.

dass Formen des Rassismus und Sexismus nicht getrennt voneinander betrachtet werden können, sondern vielmehr in ihrer wechselseitigen Verschränkung analysiert werden müssen, um rassistische, eurozentristische sowie koloniale Machtverhältnisse und Ausschlussmechanismen aufzudecken (Ahmed 2017, 5), soll das diskursive Zusammenspiel der Kategorien Race,⁶ Gender und Körper in *Hot Comb* im Rahmen einer intersektionalen Analyse näher beleuchtet werden. Dabei wird ein besonderer Fokus auf die mediale Konstruktion und Repräsentation Schwarzer weiblicher Identität(en) gelegt und die kulturelle sowie gesellschaftspolitische Bedeutung aufgezeigt, die Afrohaaren innerhalb hegemonialer Schönheitsdiskurse zugeschrieben wird (Brooks und McNair 2014, 298).

Unter dem Begriff der ‚Intersektionalität‘ wird im Rahmen des vorliegenden Beitrags „die Verschränkung verschiedener Ungleichheit generierender Strukturkategorien“ (Küppers 2014, o. S.) verstanden.⁷ Bei dem Konzept der Intersektionalität handelt es sich um keine feststehende Methode oder Disziplin, sondern vielmehr um eine *Perspektive* auf ein spezifisches Material (Dietze, Yekani und Michaelis 2012, 8). Damit lässt sich Intersektionalität als transdisziplinäre Forschungsperspektive verstehen, welche in enger Beziehung zu den Gender-, Queer- oder auch Dis/Ability- und Postcolonial Studies steht. Intersektionalitätsforschung wird so zu einer Art ‚Sammelbegriff‘ für verschiedene Ansätze und Perspektivierungen, die sich theoretisch und analytisch mit Fragen zur Ungleichheitsforschung auseinandersetzen. Das „kritisch-transformative Potenzial des Intersektionalitätskonzepts“ (2017, 11) besteht laut Katrin Meyer in der Einsicht, „dass Machtkritik sowie Diskurs- und Wissenskritik [immer] zusammengehören“ (12) und zusammengedacht werden müssen. So stellt das Konzept der Intersektionalität auch innerhalb der interdisziplinären Comicforschung ein überaus nützliches Instrument dar, um „multiple Ungleichheits- und Unterdrückungsverhältnisse“ (Küppers 2014, o. S.) in den Blick

6 Genau wie bei der Kategorie Gender handelt es sich auch bei Race bzw. ‚Rasse‘ um eine sozio-kulturelle Konstruktion, die es von einem biologischen, essenzialistischen ‚Rassen‘-Begriff und -Verständnis zu unterscheiden gilt. Aufgrund seiner negativen Konnotation, die der Begriff im Rahmen deterministischer und rassistischer Ideologie(n), wie etwa der Rassentheorie des 19. Jahrhunderts oder der nationalsozialistischen Rassenlehre, erhalten hat, wird im Rahmen des vorliegenden Textes auf die englische Bezeichnung ‚Race‘ oder auf den Begriff der ‚Rassifizierung‘ zurückgegriffen.

7 Bei der Bezeichnung ‚Intersektionalität‘ handelt es sich um die deutsche Übersetzung des englischen Begriffs *intersectionality*. Dieser wurde Ende der 1980er-Jahre von der US-amerikanischen Rechtswissenschaftlerin Kimberlé Crenshaw eingeführt, um die sexistischen und rassistischen Diskriminierungen zu verdeutlichen, unter denen Schwarze Frauen immer wieder zu leiden haben. Mithilfe der Metapher einer Straßenkreuzung (*intersection*) verdeutlichte Crenshaw, dass Rassismus und Sexismus in den meisten Fällen Hand in Hand gehen und daher nicht als voneinander getrennte Phänomene betrachtet werden sollten (Crenshaw 1989).

zu nehmen, sie sichtbar zu machen und ihre mediale Form der Repräsentation und Verhandlung einer differenzierten Betrachtung sowie konkreten, fallspezifischen Analysen zu unterziehen.⁸

2 Hair Matters

Für die große Mehrheit Schwarzer *Frauen* sei Haar niemals ‚einfach nur‘ Haar, schreibt Brenda A. Randle in ihrem Aufsatz „I Am Not My Hair: African American Women and Their Struggles with Embracing Natural Hair“ (2015). Mit dem Thema Haare sei vielmehr immer auch eine affektive Dimension verbunden sowie eine Frage der Identität und soziokulturellen Akzeptanz bzw. Ablehnung und Verwerfung. Während „pop cultural paradigms of beautiful Black women“ langes, glattes Haar als erstrebenswerte Norm definieren, würde „Black hair in its natural state“ (117) innerhalb hegemonialer Strukturen als Marker ethnischer ‚Andersartigkeit‘ deklariert und gesellschaftlich abgewertet. In der Tat werden BIPOCs⁹ für das „Tragen von traditionell Schwarzen Frisuren wie Afros, Dreadlocks, Cornrows oder Braids“ (Hasters 2020, 121) auch heutzutage im Alltag, im Berufsleben oder in der Schule immer wieder diskriminiert und unterdrückt. Dementsprechend formuliert Hasters: „Afrohaar und die Art wie man es trägt, ist politisch“ (121). Besonders deutlich wird dies mit Blick auf den sogenannten CROWN Act (kurz für „Creating a Respectful and Open World for Natural Hair“),¹⁰ einem kalifornischen

⁸ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Konzept der Intersektionalität sowie mit der Frage, wie eine intersektionale Comicanalyse aussehen kann, findet sich in dem von mir für den 2019 veröffentlichten Metzler-Band *Comicanalyse. Eine Einführung* beigesteuerten Kapitel „Intersektionale Comicanalyse“ (Packard, Rauscher, Sina, Thon, Wilde und Wildfeuer 2019, 151–184). Zum Verhältnis von Comics und Intersektionalitätsforschung siehe ebenfalls Beckmann, Kupczyńska, Schröer und Sina 2024.

⁹ Wie Hasters erläutert, gibt es im „Deutschen noch kein geläufiges Wort für nicht-weiße Menschen, das nicht beleidigend oder defizitär klingt“ (2020, 31). Für einen „besseren Umgang mit Rassismus“ gilt es jedoch, „die Dinge beim Namen zu nennen. Wir finden keine Worte für essenzielle Begriffe, die wir brauchen, um über Rassismus sprechen und Identitäten anerkennen zu können. Deshalb bedienen wir uns oft aus dem Englischen. Wir bezeichnen alle Menschen, die nicht weiß sind, als People of Color oder [...] als BIPOC – Black, Indigenous and People/Person of Color – um anzuerkennen, dass Schwarze und indigene Menschen im Gegensatz zu vielen People of Color niemals und nirgendwo als weiß gelten, egal in welchem Kontext“ (31).

¹⁰ Die Hintergründe zum CROWN Act erläutern Nadia E. Brown und Danielle Casarez Lemi als „approved by the governor of California in July 2019, and went into effect on January 1, 2020 [...]“. The CROWN Act campaign is led by the CROWN Coalition, a partnership founded by the skincare brand Dove, and the social and political justice organizations the National Urban League, the Color

Gesetz, das im Juli 2019 verabschiedet wurde und das Diskriminierungen, die auf Frisuren und/oder Haarstrukturen zurückzuführen sind, nicht nur verbietet und mit Bußgeldern ahndet, sondern diese auch als dezidiert rassistisch definiert.¹¹

Aber nicht nur der CROWN Act selbst und die zahlreichen, rassistisch motivierten Vorfälle, die den Erlass eines Anti-Haar-Diskriminierungsgesetzes dringend nötig machten, können als politisch betrachtet werden. Auch die in den 1960er-Jahren aufkommende afroamerikanische Bürgerrechtsbewegung Black Power verdeutlicht die Politisierung von Afrohaaren, die stets an rassifizierte Körper- und Schönheitsdiskurse geknüpft ist, wie beispielsweise Nadia E. Brown und Danielle Casarez Lemi in ihrem Buch *Sister Style. The Politics of Appearance for Black Women Political Elites* (2021) erläutern:

While some Black people have always embraced natural hair, the style of unprocessed Afro-textured hair gained prominence in the 1960s during Black nationalist movements [...]. Take, for example, Angela Davis's iconic Afro that serves as a sign of Black power and rebellion against Euro-American beauty standards [...]. The convergence of pop culture, the civil rights movement, and the rise of „Black is Beautiful“ sentiments led to declarations of self-love and a sense of shared connection with Black communities. (Brown und Casarez Lemi 2021, 30)

Mit ihrem Slogan „Black is Beautiful“ legte die Black-Power-Bewegung den Grundstein für die in den vergangenen Jahren zunehmend prominent(er) gewordene *Natural-Hair-Initiative*, die Brown und Casarez Lemi wie folgt beschreiben: „The current natural hair movement is about more than hair; it also signifies a healthy lifestyle that encourages individuals to be their authentic selves. Naturalistas frequent natural hair expos, festivals, and Black-owned business that use all natural and vegan products“ (2021, 31). Während in den 1980er- und 1990er-Jahren immer mehr Schwarze *Frauen* ihr Haar glätten ließen, um es an *weiße*, sprich eurozentristische Schönheitsideale anzupassen,¹² entwickelte sich in den

of Change, and the Western Center on Law & Poverty. To date, New York, New Jersey, Maryland, Virginia, Colorado, California, Washington, and several municipalities in Maryland and Ohio have passed the CROWN Act, while 23 other states have filed or pre-filed this legislation. Only two states, Florida and West Virginia, have filed, but not passed, the CROWN Act. Furthermore, July 3, 2020, was declared National Crown Day to celebrate the day that the CROWN Act was signed into law“ (2021, 18–19).

¹¹ Der Gesetzestext kann u.a. auf der California-Legislative-Information-Website nachgelesen werden: https://leginfo.legislature.ca.gov/faces/billNavClient.xhtml?bill_id=201920200SB188 (abgerufen am 16.1.2022).

¹² In diesem Kontext sei auch auf die während der Sklaverei etablierte und bis heute zirkulierende rassifizierte Kategorisierung von *good hair* und *bad hair* hingewiesen: „The light-skinned slaves were said to have ‚good hair‘, and the dark-skinned slaves to have ‚bad hair‘. Good hair was thought

2000er-Jahren – vor allem mithilfe von Social-Media-Plattformen wie etwa Twitter und YouTube – innerhalb der Black Community ein globaler Trend hin zur Wertschätzung von ‚natürlich‘ getragenen Afrohaar (Byrd und Tharps 2014; Hasters 2020, 122).

Trotz der weltweit zunehmenden Anerkennung bleibt die Diskriminierung und Stigmatisierung Schwarzer *Frauen* aufgrund ihrer Haare im privaten wie öffentlichen Diskurs virulent. „Racialized beauty standards [...] make hair texture and length an essential part of Black female identity“ (2015, 116), schreibt etwa Randle. Zudem bemerkt Hasters, dass zeitgenössische internationale Stars wie Beyoncé, Rihanna oder Oprah Winfrey ihre Haare „üblicherweise [nicht] natürlich tragen“, sondern diese lieber färben, glätten, „unter Perücken versteck[en] oder mit Extensions versehen“ (2020, 118). Insgesamt trügen Schwarze *Frauen* „ihre Haare selten so, wie sie aus ihrem Kopf wachsen“ (118), denn innerhalb unserer von kolonialen Wertvorstellungen geprägten hegemonialen Gesellschaft, wird *weiß*-Sein immer noch als unmarkierte Norm konstruiert und permanent reproduziert.¹³ Zugleich werden bestimmte – sowohl rassifizierte als auch geschlechtlich codierte – Schönheitsideale als erstrebenswert etabliert und naturalisiert, während andere abgewertet und verworfen werden.¹⁴ Unter dem Leitmotiv „Who did your hair?“ (S. Smith 2019, o. S.) greift die afroamerikanische Künstlerin Ebony Flowers die hier beschriebenen komplexen, zum Teil widersprüchlichen Positionen und ambivalenten Bedeutungen auf, die Schwarzem Haar innerhalb essenzialistischer und eurozentristischer Diskurse zugeschrieben wurden und immer noch werden.

3 Internalisierter Rassismus

Anlässlich der Veröffentlichung von *Hot Comb* postete Flowers am 19. Juni 2019 via Twitter einen Thread, in dem sie erläuterte, dass es sich bei ihrem Debütwerk um eine Comicanthologie handle, die sich sowohl um das Thema „black hair“ (2019a) als auch um Familie, Mutterschaft und Erwachsenwerden drehe. In einer Abfolge von insgesamt zehn Tweets führte sie aus, warum sie die in der Anthologie versammelten, zum Teil autobiografischen Kurzcomics kreiert habe und warum diese

of as long and lacking in kink, tight curls, and frizz. And the straighter the better. Bad hair was the antithesis, namely African hair in its purest form“ (Byrd und Tharps 2014, 18).

¹³ Zur Konstruktion von *weiß*-Sein als unmarkierte Norm siehe u. a. Dyer 1997.

¹⁴ Siehe hierzu u. a. auch Sander L. Gilmans (2016) Ausführungen zur (Re-)Produktion und Verzahnung geschlechtlich codierter und rassifizierter Vorstellungen von *Weiblichkeit* in dem Aufsatz „Schwarze Körper; weiße Körper. Zur Ikonografie weiblicher Sexualität (1985)“.

von Bedeutung seien. Dabei verdeutlichte Flowers, dass sich ihre Comics primär an eine Schwarze Leserinnenschaft richteten und dass es ihr um die Dokumentation des Alltäglichen und zugleich um einen Moment der Sichtbarmachung gehe, wobei die Kombination aus selbst Erlebtem und fiktionalen Elementen ihr erlaube, sich mit Schönheitsnormen sowie der Intersektion von Rassismus und Klassismus auseinanderzusetzen:

The beauty, complexity and pain of my comics is in the nuances of everyday stories. Hot Comb will be a mirror for some people and a window for others. / I'm making comics to tell stories that others wouldn't notice or maybe disregard, to allow those who've been overlooked to be seen in new ways. These are necessary lessons for readers of all ages. / People ask me whether the stories in Hot Comb are autobiographical. Some yes. Some no. Fictional elements emphasize my hopes, fears, dreams & questions. These changes help me confront & address standards of beauty, racism, classism, as well as notions of community & belonging. (Flowers 2019b/c/d)

Ergänzend zu den von Flowers auf Twitter veröffentlichten Aussagen bemerkt Quiana Whitted, dass die thematische Fokussierung auf das Thema Haare in *Hot Comb* als eine Art visueller und narrativer Barometer für die Erzählung des grafischen Selbst fungiert:

In *Hot Comb*, hair is the visual narrative's barometer of the self. The eight interlocking black-and-white stories use the social, historical, and economic politics of hair to chart the different phases of African American girlhood and illustrate how ideas about racial identity, trauma, beauty, sexuality, and power pass from one generation to the next. (Whitted 2019, o. S.)

In dem knapp 40 Seiten umfassenden titelgebenden Kurzcomic „Hot Comb“,¹⁵ der den Auftakt der Anthologie bildet, geht es etwa um Ebony,¹⁶ das grafische Ich der Künstlerin, die ihre Haare chemisch glätten lassen möchte, weil sie in der Schule von ihren Klassenkamerad*innen aufgrund ihres lockigen Afrohaares gemobbt wird.

Der Kurzcomic beginnt mit einer Doppelseite, die die Rezipierenden direkt in das Geschehen und die Thematik einführt: Während links eine randlose Splash-Page zu sehen ist, auf der der Titel der Kurzgeschichte in großen schwarzen bzw. schwarz-schraffierten Lettern auf weißem Grund geschrieben steht, sind auf der rechten

¹⁵ Zur besseren Unterscheidung wird im Rahmen des vorliegenden Beitrags die Comicanthologie *Hot Comb* kursiv geschrieben, während der Kurzcomic „Hot Comb“ in Anführungszeichen gesetzt wird.

¹⁶ Im Folgenden wird die Bezeichnung ‚Ebony‘ für den grafischen Avatar der Comickünstlerin verwendet.

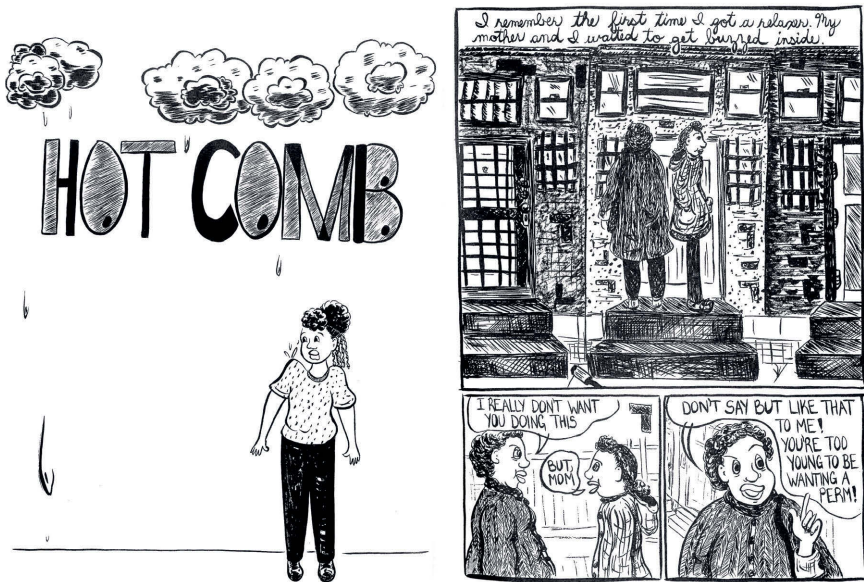


Abb. 1: Doppelseite zu Beginn des Kurzcomics „Hot Comb“. Flowers, *Hot Comb*, 6–7.

Seite drei mit einer handgezogenen schwarzen Linie umrandete Panels abgebildet, die in einem expressionistischen Schwarz-Weiß-Stil gehalten sind (Abb. 1).

Über dem Titelschriftzug der linken Seite finden sich vier Wolken, aus denen vereinzelt Regentropfen fallen. In der unteren rechten Bildhälfte ist wiederum das grafische Alter Ego der Künstlerin positioniert, das ob des drohenden Regenschauers und der damit verbundenen Gefahr nasser Haare verängstigt auf ihre Schulter blickt, auf die ein Tropfen Regen fällt. Denn nasses Haar ist hier gleichbedeutend mit krausem bzw. vermeintlich ‚unfrisiertem‘ Haar (Flowers und DW McKinney o. J., o. S.). In *Hair Story. Untangling the Roots of Black Hair in America* beschreiben die beiden Autorinnen Ayana D. Byrd und Lori L. Tharps den Prozess des ‚Otherings‘,¹⁷ der in einer *weißen* Mehrheitsgesellschaft bereits während der Kindheit für BIPOCs einhergeht, wenn es um das Thema Haare geht: „Black children, especially those who live in integrated neighborhoods and have friends of other ethnicities, realize early in life that their hair makes them different. Images they see on television and in their friend’s homes prove that Black hair isn’t like White hair“ (2014, 136). Um sich der u. a. durch Bildmedien propagierten *weißen*

17 Mit dem von Gayatri Chakravorty Spivak geprägten Begriff des ‚Othering‘ wird ein auf Hierarchisierung, (Ab-)Wertung und Ausgrenzung basierendes Relationsgefüge beschrieben.

Schönheitsnorm glänzender, glatter, langer (blonder) Haare anzunähern,¹⁸ greifen vor allem Schwarze *Frauen* auf verschiedene Techniken, wie etwa auf den bereits erwähnten chemischen Relaxer,¹⁹ die Haarverlängerung durch Extensions oder aber auf den ‚Hot Comb‘ (zu Deutsch: heißer Kamm)²⁰ zurück (129–131). Sowohl bei einem Relaxer als auch beim Hot Comb handelt es sich um probate Mittel, die traditionell nicht nur für das Glätten der Haare von Erwachsenen, sondern auch von Kindern verwendet werden.

So dreht sich auch der Kurzcomic „Hot Comb“ um den Wunsch der Protagonistin, mit 11 Jahren ihren ersten Relaxer zu erhalten. Das erste großflächige Panel des Comics zeigt dementsprechend, wie Ebony und ihre Mutter vor der Türschwelle eines Schönheitssalons stehen (Abb. 1). Anstatt den Salon zu betreten, dreht sich Ebony's Mutter im zweiten Panel der rechten Seite jedoch zu ihrer Tochter und adressiert diese mit den Worten „I really don't want you doing this“ (Flowers 2020 [2019], 7). Auf das trotzig „But, Mom“, das Ebony erwidert, erklärt sie ihrer Tochter im nächsten Panel, dass sie noch viel zu jung sei, um einen Relaxer haben zu wollen. Was auf den nächsten, in einem konventionellen Panelgrid angeordneten 11 Seiten folgt, ist ein Flashback, in dem Ebony's Erfahrungen mit Diskriminierung und Rassismus erläutert werden, die wiederum die Grundlage für ihren Wunsch bilden, ihre Haare chemisch glätten zu lassen, um so ihr Aussehen an eurozentristische Schönheitsideale anzupassen (8–18).

Nachdem Ebony mit ihrer Familie zunächst in einem Trailer in Baltimore wohnte und viel Zeit mit ihrer besten Freundin Ellie-Mae, einem *weißen* Nachbarmädchen, verbrachte, zog die gesamte Familie vor zwei Jahren in ein vornehmlich Schwarzes Viertel in den Süden der Stadt. Obwohl Ebony beschreibt, dass der Grund für den Wohnortwechsel in den Befürchtungen ihrer Mutter lag, ihre Kinder würden zu stark von einem *weißen* Umfeld beeinflusst werden („My mother thought my brother, sister, and I were acting too white“, Flowers 2020 [2019], 8), ver-

¹⁸ Zur medialen Konstruktion und Reproduktion hegemonialer Schönheitsideale siehe u. a. Perkins 1996, Hazel und Clarke 2008 sowie Brooks und McNair 2014.

¹⁹ In ihrem *Black Hair Glossary* definieren Byrd und Tharps ‚Relaxer‘ wie folgt: „A chemical treatment that turns kinky or tightly curled hair straight. Effects generally last for six to eight weeks, then a new relaxer must be applied to the newly grown-in hair. Also colloquially referred to as perm“ (2014, 132). Wie Hasters bemerkt, ist das chemische Glättungsmittel, das bei einem Relaxer verwendet und das in Form einer Paste aufgetragen wird, so aggressiv, dass es nicht nur Schmerzen beim Einwirken, sondern „bei falscher Anwendung Verbrennungen auf der Kopfhaut verursachen kann“ (2020, 118–119).

²⁰ Zu dem Schlagwort ‚Hot Comb‘ findet sich folgender Eintrag bei Byrd und Tharps: „A comb originally made of iron that is heated over a flame, then combed through kinky hair to make it straight. Also referred to as a straightening comb or pressing comb“ (2014, 132).

deutlicht die Protagonistin, dass sie sich bis zum Umzug in das neue Viertel keinerlei Gedanken über ihr Aussehen oder ihre Haare gemacht habe (8, 11). Mit der neuen Nachbarschaft und ihren neuen Schwarzen Klassenkamerad*innen, die sich über *Ebony* lustig machen und sie verächtlich darauf hinweisen, dass sie ihr vermeintlich ‚ungepflegtes‘ Haar machen lassen müsse, ändert sich dies jedoch schlagartig: „My hair suddenly became a big deal“ (12). Die Diskriminierung innerhalb der Black Community, die Flowers in „Hot Comb“ am Beispiel der Anfeindungen thematisiert, denen das grafische Ich der Künstlerin in der Schule ausgesetzt ist, kann als Form des *Colorism* bezeichnet werden. Dieser Begriff wurde 1982 von der afroamerikanischen Autorin und politischen Aktivistin Alice Walker eingeführt und von dieser – wie Hasters erläutert – als die „ungleiche Behandlung aufgrund von Hautfarbe zwischen gleich-rassifizierten Menschen“ (2020, 130) definiert.

In ihrem Aufsatz „*The Blacker the Berry. Gender, Skin Tone, Self-Esteem, and Self-Efficacy*“ greifen auch Maxine S. Thompson und Verena M. Keith das von Walker etablierte Konzept des *Colorism* auf. Dabei weisen die Autorinnen darauf hin, dass die auf (internalisierten) rassifizierten Zuschreibungen und Hierarchisierungen basierende wertende Klassifizierung nach (vermeintlich) unterschiedlichen ‚Hautfarben‘ nicht nur einen negativen Einfluss auf schulische und/oder berufliche Erfolgchancen haben kann, sondern auch in direkter Verbindung mit „feelings of self-worth and attractiveness, self-control, satisfaction, and quality of life“ (2001, 337) stehen. Darüber hinaus sei es im Kontext von *Colorism* wichtig zu beachten, dass „skin color“ stark mit anderen „phenotypic features“ korreliere:

Along with light skin, blue and green eyes, European-shaped noses, and straight as opposed to ‚kinky‘ hair are all accorded higher status both within and beyond the African American community. Colorism embodies preference and desire for both light skin as well as these other attendant features. (Thompson und Keith 2001, 337–338)²¹

Aber nicht nur rassifizierte Diskriminierungs- und Hierarchisierungsstrukturen lassen sich mithilfe von *Colorism* beschreiben, auch die Kategorie Gender spielt hier eine zentrale Rolle. Wie Hasters bemerkt, seien „Schwarze Frauen im Vergleich

²¹ An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf die Ausführungen von Hasters hinweisen, die mit Bezug auf den Prozess der Rassifizierung sowie die damit einhergehende Zuschreibung von ‚Hautfarbe(n)‘ pointiert formuliert, dass es „keine Menschenrassen“ (2020, 27) gebe: „Es gibt allerdings die Erfindung der Menschenrassen – die Rassifizierung. Sie dient dazu, eine Hierarchie zwischen Menschengruppen zu etablieren“ (27). Weiterhin führt Hasters aus: „Ende des 15. Jahrhunderts setze ein neues Zeitalter der Rassifizierung ein. Mit der Erkundung der Welt begannen Europäer*innen, eine globale Ordnung herzustellen, die auf Hautfarbe und Ethnie beruhte. Dieses Denken wurde bis zum 20. Jahrhundert kaum angezweifelt“ (27).

zu Männern stärker von Colorism betroffen“, da *Frauen* „gesellschaftlich stärker nach ihrem Aussehen bewertet [würden] als Männer“ (2020, 130–131). Diese Beobachtung ist auch in bell hooks’ grundlegendem Buch *Black Looks. Race and Representation* (2015 [1992]) nachzulesen. In ihren kritischen intersektionalen Analysen weist sie die Leser*innen etwa auf die sowohl rassistische als auch sexistische Ästhetik zeitgenössischer Bildmedien hin, wenn es um die Darstellung Schwarzer *Frauen* geht. Lange, glatte, blonde Haare würden in audiovisuellen Medien als „the epitome of beauty“ (68) inszeniert und von BIPOCs als erstrebenswerte Schönheitsnorm internalisiert.²² In „Hot Comb“ sind es die Schwarzen Mitschüler*innen, die das eurozentristische Ideal glatter Haare übernommen, als Norm verinnerlicht haben und *Ebony* zu einem Relaxer nötigen. Das großformatige Panel auf Seite sieben aufgreifend, findet sich auf Seite 19 ein nahezu identisches Panel, das erneut *Ebony* und ihre Mutter zeigt, wie sie auf der Türschwelle von „Dee’s Salon“ stehen. Nachdem das grafische Ich der Künstlerin im darauffolgenden Panel betont, sie sei „sick of all the name calling“ (Flowers 2020 [2019], 19), betreten Mutter und Tochter den Schönheitssalon, wo *Ebony* sich dem langwierigen und durchaus schmerzhaftem Prozedere einer chemischen Haarglättung unterzieht,²³ nur um auf der letzten Seite des Comics wieder auf ihre Mitschüler*innen zu treffen, die sich nun mit erhobenem Zeigefinger, höhnischem Gelächter und verletzenden Bemerkungen („For real though, you look dumb / Your hair’s ugly like shit yo!! / Your hair’s tore up, yo“) über ihre geglätteten Haare lustig machen (47).

4 Proudly Kinked, Happily Koiled

Die Prozedur der chemischen Haarglättung ist für *Ebony* jedoch nicht ausschließlich an negative Erfahrungen geknüpft. Im Rahmen einer *Coming-of-Age*-Narration

²² So führt bell hooks beispielsweise mit Bezug auf die medialen Repräsentationen Schwarzer Popstars aus, dass „Black female singers who project a sexualized persona are as obsessed with hair as they are with body size and body parts. As with 19th-century sexual iconography, specific parts of the anatomy are much more sexual and worthy of attention than others. Today much of the sexualized imagery of black female stars seems to be fixated on hair“ (2015 [1992], 70).

²³ Dass es sich beim Auftragen und Einwirken eines Relaxers um einen langwierigen Prozess handelt, verdeutlicht Flowers in „Hot Comb“ u. a. dadurch, dass sie der gesamten Sequenz im Schönheitssalon mehrere Seiten Raum gibt und dabei auf die Darstellung eines grafischen Timecode zurückgreift, den sie ab Seite 25 im unteren Bildrand einzelner Panels ‚einblendet‘. Die extrem schmerzhaft Dimension einer chemischen Haarglättung visualisiert Flowers eindrücklich auf Seite 31, wenn sich das Gesicht der Protagonistin qualvoll verzerrt und sich vor Schmerz sogar gänzlich aufzulösen droht.

stellt der Besuch in „Dee’s Salon“ für die Protagonistin eine Art Initiationsritus dar. So weist auch Cheryl Thompson in Anlehnung an Byrd und Tharps auf den rituellen Charakter hin, den der Prozess der Haarglättung für viele Schwarze Mädchen im Kontext eines symbolischen „rite of passage [...] from childhood into adolescence and womanhood“ (2008/2009, o. S.) mit sich bringt. Auch wenn das Auftragen und Einwirken der Haarglättungspaste für Ebony alles andere als angenehm ist und ihre Mutter zunächst gegen den Relaxer war, unterstützt sie dennoch ihre Tochter und begleitet sie in den Salon. Dort wird Ebony in eine Welt Schwarzer *weiblicher* Solidarität, Anerkennung und Sorgepraxis eingeführt, die einen starken Kontrast zum Konzept des *Colorism* und den damit verbundenen Differenz- und Exklusionsmechanismen bildet und die John Seven wie folgt beschreibt:

The visit to the salon, though, isn’t grueling. It’s a bit of a revelation, opening up a social space where Flowers’ mother celebrates her personal bonds with hairdresser Dee Dee, and Flowers is given the opportunity to study and observe the conventions and affectations of the gathering of adult women. (Seven 2019, o. S.)

In *Hot Comb* findet diese Form der „positive experience of ‚blackness‘“ (hooks 2015 [1992], 44) auch in den fiktiven ganzseitigen Werbeanzeigen für Haarprodukte ihren Ausdruck, die Ebony Flowers in die Anthologie integriert. Dabei markieren die Anzeigen den Übergang von einem Kurzcomic zum nächsten und liefern zudem einen satirischen Kommentar zur Haarindustrie (Seven 2019, o. S.), die jedes Jahr Umsätze in Milliardenhöhe auf Basis rassifizierter Schönheitsideale erwirtschaftet.²⁴ Inspiriert von Zeitschriften wie *Ebony*, *Jet* oder *Essence*, die Flowers als Kind regelmäßig durchblätterte, während ihr die Haare gemacht wurden (Flowers 2019e, o. S.), kreierte die Künstlerin unter dem Namen „Pinnacle“ für *Hot Comb* ihre eigene fiktive Haarpflegeproduktlinie, die sie bereits im Inhaltsverzeichnis mit dem Hinweis „Pinnacle presents“ prominent als vermeintliche Sponsorin der Anthologie einführt. Mit dem Ziel, etablierte Schönheitsnormen kritisch zu hinterfragen und produktiv umzudeuten, weisen die verschiedenen, in *Hot Comb* abgebildeten parodistisch-überzeichneten Werbeanzeigen der Pinnacle-Produktlinie für „Kali Serum“, „Hair Decoded“, „Wig Sale“, „Kenya Kare“ und Co nicht nur (selbstreflexive) Referenzen auf populäre mediale Artefakte, wie beispielsweise Black Panther; auf (Flowers und DW McKinney o. J., o. S.), sondern stellen auch eine subversive Reinterpretation der in diversen Fachzeitschriften publizierten stereotypen Anzeigen für Afrohaarprodukte dar, die Schwarze Leser*innen dazu ani-

²⁴ Einen interessanten Einblick in die Schwarze Haarindustrie vermittelt u. a. der von Chris Rock produzierte US-amerikanische Dokumentarfilm *Good Hair* aus dem Jahr 2009.



Abb. 2: Fiktive Werbeanzeigen für Afrohaarprodukte in *Hot Comb*. Flowers, *Hot Comb*, 57 und 89.

mieren sollen, die annoncierten Shampoos, Cremes und Öle etc. zu erwerben, um ihr Haar so dem dominierenden *weißen* Schönheitsideal anzupassen.

Auf Seite 57 der *Hot-Comb*-Anthologie findet sich etwa eine Werbeanzeige für das von Flowers imaginierte Pinnacle-Produkt „Hair Decoded“, ein Haargel, das – ganz im Gegensatz zu chemischen Relaxern – Schwarze Haare nicht glätten soll. Mithilfe einer ‚genetischen Formel‘ und einem „easy test home kit“ (Flowers 2020 [2019], 57) soll lockiges Afrohaar vielmehr als solches von den vermeintlichen Käufer*innen (wieder-)entdeckt und zu neuem Leben erweckt werden (Abb. 2). Mit ironischen Slogans, wie „To be the Queen of Curl use Kinky Mane. It is Known“ (81) oder „Proudly Kinked, Happily Koiled“ (89), werden weitere fiktive Anzeigen präsentiert, die für lockiges ‚natürliches‘ Afrohaar werben und dabei sowohl stereotype als auch rassifizierte Vorstellungen Schwarzer *Weiblichkeit* aufbrechen und produktiv unterlaufen. Dies geschieht etwa auch auf Seite 111, wenn ein „100 % African Virgin Wig Sale“ beworben wird, oder nur einige Seiten später, wenn eine Anzeige für Pinnacles „Pro-Aide Curl Activator Gel“ zu sehen ist, die mit dem Spruch „We Rescue Curls, You Save Coins“ den Rezipierenden die Möglichkeit eines erschwinglichen „weather-proof hairstyling“ verspricht (119). Beide Anzeigen können als kritischer Kommentar auf „die Unmengen von Geld“ verstanden werden, die Schwarze *Frauen* weltweit „für falsches [glattes] Haar ausgeben, nur damit sie gesellschaftlich akzeptiert werden“ (Hasters 2020, 122). Ganz im Sinne der *Natural-Hair*-Bewegung inszeniert Flowers in diesen fiktiven Werbe-

anzeigen „[n]atürliches Afrohaar und Schwarze Frisuren“ als „eine Kampfansage gegen das eurozentristische Schönheitsideal“ (122) und liefert dabei zugleich einen emanzipatorischen Entwurf gegen pauschalisierende stereotype Repräsentationen Schwarzer Frauen.

Neben den diversen parodistischen Werbeanzeigen spielt sicherlich auch Flowers' Zeichenstil eine zentrale Rolle für die kritisch-reflexive Verhandlung rassifizierter Körper- und Schönheitsdiskurse. Wie Flowers in einem Interview mit DW McKinney erläutert, ist die Ästhetik ihrer kontrastreichen, in Schwarz-Weiß gehaltenen Comics stark von Lynda Barry geprägt (Flowers und DW McKinney o. J., o. S.), einer US-amerikanischen Undergroundkünstlerin, „[k]nown for her distinctive DIY style“ (Casamento 2014, o. S.), wie etwa Nicole Casamento bemerkt.²⁵ Genau wie die Arbeiten von Barry lässt sich auch Flowers' Zeichenstil in *Hot Comb* als skizzenhaft beschreiben.²⁶ In Kombination mit handgeschriebenen Lettern und der Verwendung einer klassischen Schreibschrift, die den Kommentartexten im Comic eine zusätzliche persönliche – ja fast tagebuchähnliche – Note verleiht, evokiert der lockere und zugleich widerspenstige, krakelige Strich eine Ästhetik des Gemachten,²⁷ welche die Zeichnungen in *Hot Comb* zuweilen in eine unbestimmte bzw. uneindeutige Form der Visualisierung münden lässt und dabei etablierte Darstellungskonventionen und Schönheitsnormen ins Wanken bringt.²⁸ Indem Flowers sich u. a. in dem Kurzcomic „Hot Comb“ gegen die Darstellung unterschiedlicher Hauttöne, also gegen das Kolorieren bzw. ‚Malen von Haut‘ entscheidet, und sämtliche Figuren durch das unmarkierte Weiß der Comicseite (visuell) definieren lässt, gelingt es ihr auch auf der gestalterischen Ebene, auf unterschiedlichen ‚Hautfarben‘ basierende rassistische sowie hierarchisierende Zuschreibungen subversiv

25 Weiterhin heißt es bei Casamento: „[C]rude but evocative line drawings surrounded by swaths of hand-written narration – Barry has pushed boundaries in the male-dominated field of comics by highlighting the viewpoints of women and children and using humor to confront controversial subjects ranging from race to sexuality to abuse“ (2014, o. S.).

26 In *Hot Comb* findet sich in dem von Flowers verfassten Nachwort ein direkter Verweis auf Barry: „Love to Lynda Barry. You taught me how to discover the writing in drawing and the drawing in writing. You turned me into a cartoonist and education researcher“ (2020 [2019], 182).

27 Zur Ästhetik des Gemachten im Medium Comic siehe Backe, Eckel, Feyersinger, Sina und Thon 2018.

28 In diesem Zusammenhang formuliert Hillary Chute treffend: „In ‚Hot Comb,‘ bodies can meld into each other, and texture and shadow sometimes make the action hard to distinguish. But this imprecise style works for these stories, which are so often about the anxieties of correct appearance“ (2019, o. S.).

zu unterlaufen und dabei zugleich den Fokus auf das Thema ‚Schwarze Haare‘ und die damit verbundenen intersektionalen Verflechtungen zu lenken.²⁹

5 Schlussbemerkungen

In dem Vorwort zu der 2015 erschienenen Neuauflage ihrer wegweisenden Monografie *Black Looks. Race and Representation* schreibt bell hooks, dass es in ihrem kulturkritischen Œuvre wohl keine andere Publikation gebe, die so zentral für das Verständnis der Intersektion von „race, representation, issues of black self-determination, and decolonization“ (2015 [1992], ix) sei. Gleichwohl wünsche sie sich von Herzen, dass ihr Buch nicht länger von Relevanz sei: „for if it were not relevant now that would mean that a significant revolution of values had taken place in our society so that we are no longer bombarded by profoundly negative images of blackness, images that assault the psyches of everybody“ (ix). Für die von hooks erwähnten „negative images of blackness“, die bis heute die internationale Medienlandschaft prägen, spielen Haare und die mehrdimensionalen kulturellen sowie gesellschaftspolitischen Bedeutungsebenen, die ihnen im Rahmen hegemonialer Machtgefüge zugeschrieben werden, eine zentrale Rolle. In der Comicanthologie *Hot Comb* setzt sich Ebony Flowers dezidiert und differenziert mit der gesellschaftlichen Stigmatisierung und Diskriminierung von Afrohaaren auseinander. Dabei veranschaulicht sie nicht nur die anhaltende Wirkungsmacht rassistischer Herrschafts- und Exklusionsmechanismen sowie intersektionaler Ungleichheitsverhältnisse, sondern hinterfragt auch verinnerlichte Denk- und Handlungsmuster und

²⁹ Zu einer detaillierten Auseinandersetzung mit dem Thema Farbe und Rassismus im Comic siehe u. a. Smith 2019a sowie 2019b. Zur (Re-)Produktion und Verhandlung rassistischer Karikaturen und Comics siehe u. a. Wanzo 2020. In einem metareflexiven Zwiegespräch mit Priscilla Layne, der afro-amerikanischen Protagonistin der 2022 erschienenen Graphic Novel *Rude Girl*, setzt sich auch Birgit Weyhe bzw. der grafische Avatar der Künstlerin, mit der Darstellung von Hautfarbe im Medium Comic auseinander. Im Gespräch mit Weyhe bemerkt Layne, dass ein Nichtmarkieren von ‚Hautfarbe‘ auch dazu führen kann, Differenzen und Rassismen auszublenden. Denn durch das Weglassen von unterschiedlichen ‚Hautfarben‘ würde eine „postracial‘ Gesellschaft“ (59) suggeriert, in der die Kategorie *Race* keine Rolle mehr spielen und „Vorurteile und Diskriminierung“ (59) nicht mehr existieren würde(n). Auch wenn ich mich dieser Argumentierung durchaus anschließen möchte, denke ich, dass Flowers in ihrer *Hot-Comb*-Anthologie einen stilistischen Ansatz verfolgt, der bewusst zwischen dem Kennlich- und Nichtkennlichmachen von ‚Hautfarbe‘ im Comic changiert, ohne dabei Diskriminierungsstrukturen zu negieren, die auf der Differenzkategorie *Race* – und ihren Intersektionen mit anderen Strukturkategorien – basieren.

verdeutlicht zugleich das Potenzial des Mediums Comic für die kritisch-reflexive Verhandlung rassifizierter Körper- und Schönheitsdiskurse.

Bibliografie

- Ahmed, Sara. *Living a Feminist Life*. Durham (NC) u. a.: Duke UP, 2017.
- Backe, Hans-Joachim, Julia Eckel, Erwin Feyersinger, Véronique Sina und Jan-Noël Thon (Hg.). *Ästhetik des Gemachten. Interdisziplinäre Beiträge zur Animations- und Comicforschung*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018.
- Beckmann, Anna, Kalina Kupczyńska, Marie Schröer und Véronique Sina. „Race, Class Gender & Beyond – Comics und Intersektionalitätsforschung“. *Race, Class, Gender & Beyond – Comics und Intersektionalitätsforschung*. Hg. v. Anna Beckmann, Kalina Kupczyńska, Marie Schröer und Véronique Sina. Berlin, Boston: De Gruyter, 2024. 1–20.
- Brooks, Wanda M. und Jonda C. McNair. „Combing' Through Representations of Black Girls' Hair in African American Children's Literature“. *Children's Literature in Education* 46 (2015): 296–307.
- Brown, Nadia E. und Danielle Casarez Lemi. *Sister Style. The Politics of Appearance for Black Women Political Elites*. New York: Oxford UP, 2021.
- Byrd, Ayana D. und Lori L. Tharps. *Hair Story. Untangling the Roots of Black Hair in America*. New York: St. Martin's Griffin, 2014.
- Casamento, Nicole. „How Non-Artists Can Draw: Comics Great Lynda Barry on Teaching Creativity“. *ARTnews*, 5.6.2014. <https://www.artnews.com/art-news/news/comics-artist-lynda-barry-on-teaching-non-artists-to-draw-2451/> (abgerufen am 16.1.2022).
- Chute, Hillary. „Graphic Novels With Fresh Voices From the Margins“. *The New York Times*, 29.8.2019. <https://www.nytimes.com/2019/08/29/books/review/hot-comb-ebony-flowers-dear-scarlet-teresa-wong.html> (abgerufen am 16.1.2022).
- Crenshaw, Kimberlé. „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics“. *University of Chicago Legal Forum* 1.8 (1989): 139–167.
- Dabiri, Emma. *Twisted. The Tangled History of Black Hair Culture*. New York u. a.: Harper Perennial, 2019.
- Dietze, Gabriele, Elahe Haschemi Yekani und Beatrice Michaelis. „Intersektionalität und Queer Theory“. *Portal Intersektionalität. Forschungsplattform und Praxisforum für Intersektionalität und Interdependenzen*, 2012. <http://portal-intersektionalitaet.de/startseite/> (abgerufen am 15.1.2022).
- Dyer, Richard. *White*. London u. a.: Routledge, 1997.
- Flowers, Ebony (@ebonydraws). „I want to tell you why I created these comics and why these stories matter“. X[ehemals: Twitter]-Post, 19.6.2019a. <https://twitter.com/ebonydraws/status/1141132627472076800> (abgerufen am 16.1.2022).
- Flowers, Ebony (@ebonydraws). „The beauty, complexity and pain of my comics is in the nuances of everyday stories“. X[ehemals: Twitter]-Post, 19.6.2019b. <https://twitter.com/ebonydraws/status/1141133194424549377> (abgerufen am 16.1.2022).
- Flowers, Ebony (@ebonydraws). „I'm making comics to tell stories that others wouldn't notice or maybe disregard“. X[ehemals: Twitter]-Post, 19.6.2019c. <https://twitter.com/ebonydraws/status/114113338536632320> (abgerufen am 16.1.2022).

- Flowers, Ebony (@ebonydraws). „People ask me whether the stories in Hot Comb are autobiographical“. X[ehemals: Twitter]-Post, 19.6.2019d. <https://twitter.com/ebonydraws/status/1141133485421129728> (abgerufen am 16.1.2022).
- Flowers, Ebony. „Hot Comb: The Pinnacle of Hair Care“. *The New Yorker*, 9.6.2019e. <https://www.newyorker.com/humor/daily-shouts/hot-comb> (abgerufen am 16.1.2022).
- Flowers, Ebony. *Hot Comb*. Montréal: Drawn & Quarterly, 2020 [2019].
- Flowers, Ebony und DW McKinney. „In *Hot Comb*, Ebony Flowers illustrates the intimate relationship between Black women and their hair“. *HelloGiggles*, o. J. <https://hellogiggles.com/reviews-coverage/books/ebony-flowers-hot-comb-interview> (abgerufen am 16.1.2022).
- Gilman, Sander L. „Schwarze Körper, weiße Körper. Zur Ikonografie weiblicher Sexualität (1985)“. *Gender und Medien-Reader*. Hg. v. Kathrin Peters und Andrea Seier. Berlin: Diaphanes, 2016. 119–138.
- Hasters, Alice. *Was weiße Menschen nicht über Rassismus hören wollen, aber wissen sollten*. München: hanserblau, 2020.
- Hazel, Vanessa und Juanne Clarke. „Race and Gender in the Media. A Content Analysis of Advertisements in Two Mainstream Black Magazines“. *Journal of Black Studies* 39.1 (2008): 5–21.
- hooks, bell. *Black Looks. Race and Representation*. New York u. a.: Routledge, 2015 [1992].
- Küppers, Carolin. „Intersektionalität“. *Gender Glossar/Gender Glossary*, 2014. <https://gender-glossar.de/glossar/item/25-intersektionalitaet> (abgerufen am 15.1.2022).
- Meyer, Katrin. *Theorien der Intersektionalität. Zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2017.
- Packard, Stephan, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas Wilde und Janina Wildfeuer. *Comicanalyse. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 2019.
- Perkins, Karen R. „The Influence of Television Images on Black Females' Self-Perceptions of Physical Attractiveness“. *Journal of Black Psychology* 22.4 (1996): 453–469.
- Randle, Brenda A. „I Am Not My Hair. African American Women and Their Struggles with Embracing Natural Hair!“ *Race, Gender & Class* 22.1–2 (2015): 114–121.
- Seven, John. „Hot Comb' tells masterful stories about hair and race. Ebony Flowers' collection makes her an instant superstar“. *The Beat. The Blog of Comic Culture*, 19.7.2019. <https://www.comicsbeat.com/indie-view-hot-comb> (abgerufen am 16.1.2022).
- Sina, Véronique. „Comic, Körper und die Kategorie Gender. Geschlechtlich codierte Visualisierungsmechanismen im Superheld_innen-Genre“. *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 7.5 (2021): 31–53.
- Smith, Suzette. „Our 2019 Portland Book Festival Picks“. *Portland Mercury*, 7.11.2019. <https://www.portlandmercury.com/Arts/2019/11/07/27437992/our-2019-portland-book-festival-picks> (abgerufen am 16.1.2022).
- Smith, Zoe D. „4 Colorism, or, the Ashiness of it All“. *WHU-WHACK*, 24.5.2019a. <https://womenwriteaboutcomics.com/2019/05/4-colorism-or-the-ashiness-of-it-all/> (abgerufen am 15.1.2022).
- Smith, Zoe D. „4 Colorism, or, White Paper/Brown Pixels“. *WHU-WHACK*, 31.5.2019b. <https://womenwriteaboutcomics.com/2019/05/4-colorism-or-white-paper-brown-pixels> (abgerufen am 15.1.2022).
- Stilson, Jeff (Regie), und Chris Rock (Produzent): *Good Hair*. USA: Chris Rock Productions/HBO Films 2009.
- Thompson, Cheryl. „Black Women and Identity. What's Hair Gott o Do With It?“ *Michigan Feminist Studies* 22.1 (2008/2009). <http://hdl.handle.net/2027/spo.ark5583.0022.105> (abgerufen am 15.1.2022).
- Thompson, Maxine S. und Verena M. Keith. „The Blacker the Berry. Gender, Skin Tone, Self-Esteem, and Self-Efficacy“. *Gender & Society* 15.3 (2001): 336–357.
- Wanzo, Rebecca. *The Content of Our Caricature*. New York: New York UP, 2020.

Weyhe, Birgit. *Rude Girl*. Berlin: avant-verlag, 2022.

Whitted, Qiana: „To Flip and Move and Shine: Ebony Flowers' Hot Comb“. *The Comics Journal*, Oktober 2019. <http://www.tcj.com/to-flip-and-move-and-shine-ebony-flowers-hot-comb> (abgerufen am 15.1.2022).

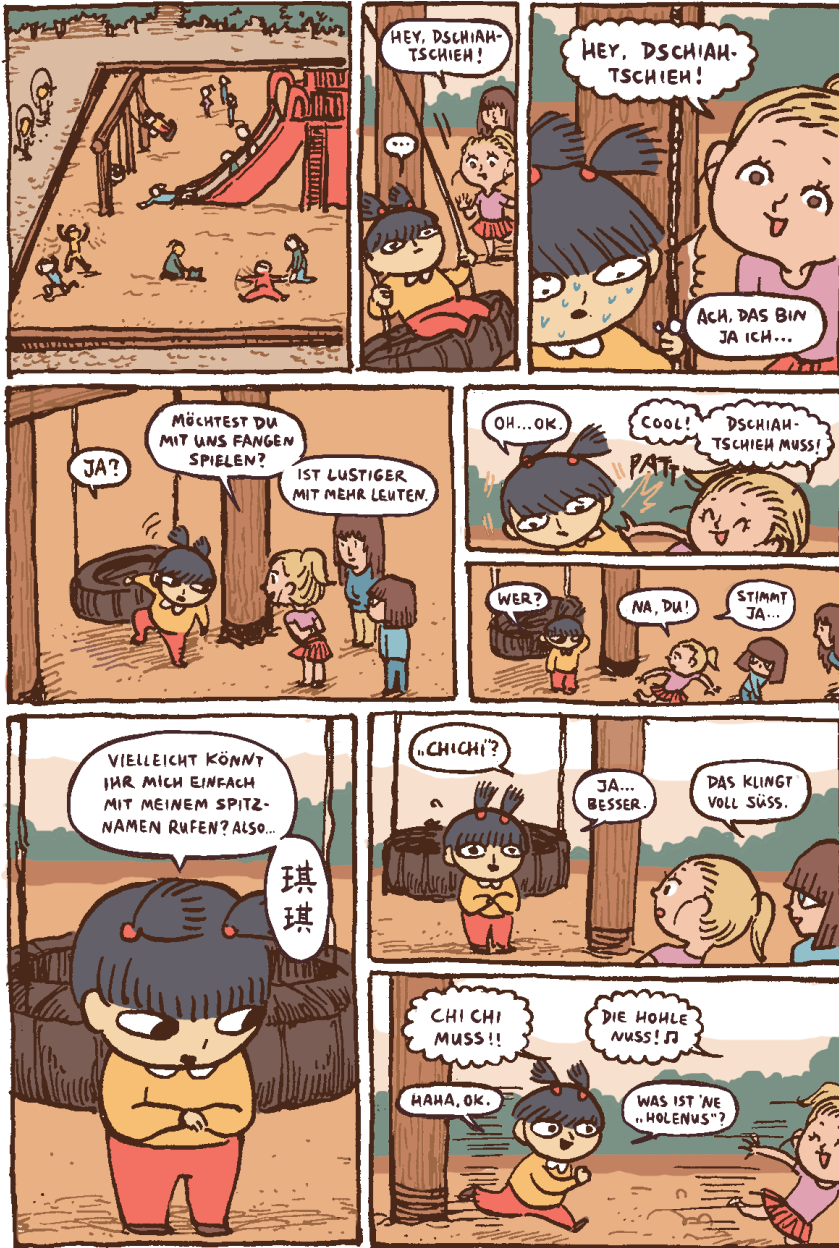
Abbildungsverzeichnis

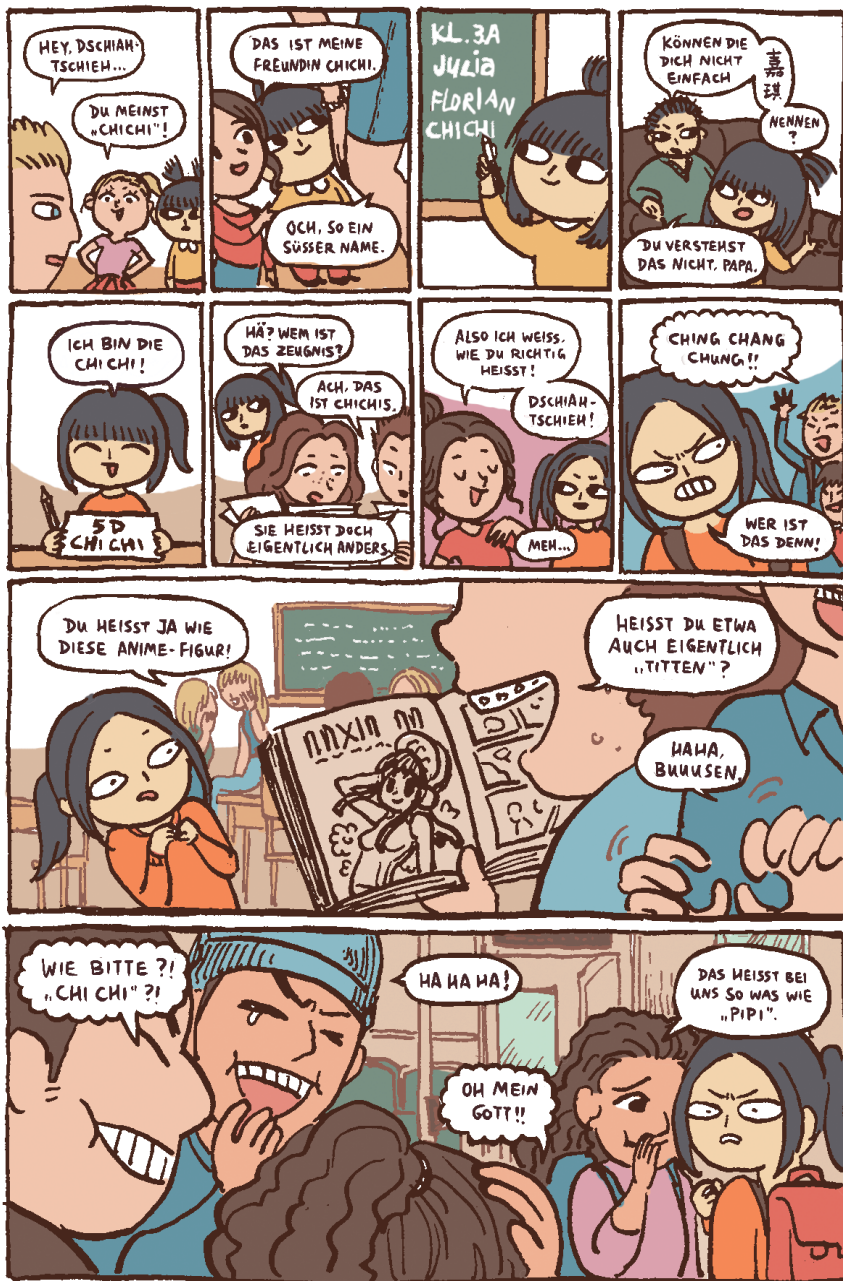
Abb. 1: Ebony Flowers. *Hot Comb*. Montréal: Drawn & Quarterly, 2020 [2019], 6–7.

Abb. 2: Ebony Flowers. *Hot Comb*. Montréal: Drawn & Quarterly, 2020 [2019], 57 und 89.

Jiaqi Hou

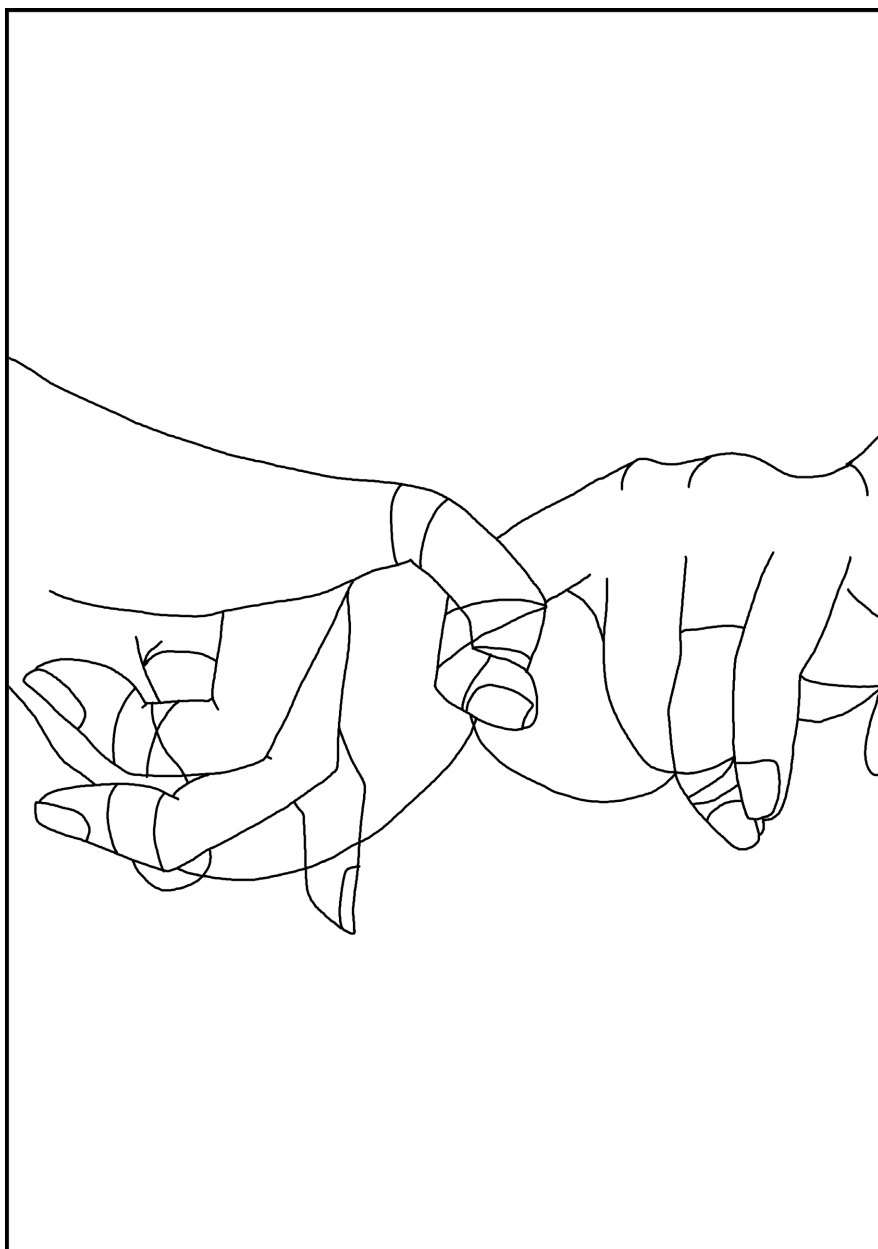
Wie heißt du eigentlich?







Auszug aus: Jiaqi Hou. „Wie heißt du eigentlich?“ raumnehmen. Menschen aus asiatisch-diasporischen Communitys in Deutschland erzählen. Hg. v. korination. Netzwerk für Asiatisch-Deutsche Perspektiven e. V. Berlin, Insel Hiddensee: w_orten & meer Verlag, 2025. 177–183.



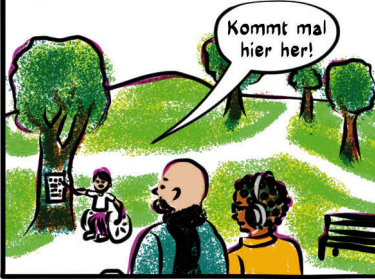
Wieso Queer?
Why Queer?

maschinen-lesbar

von Illi Anna Heger



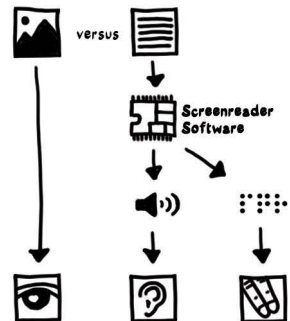
Was in Comics, Panel für Panel, aus Bild und Text entsteht, geht über seine Bestandteile hinaus.



Manche Geschichte lässt sich auf einen Blick erfassen.



Auf Social Media ist für das Panel eine Bildbeschreibung nötig, damit es Screenreader auslesen können.



Beantworte 3 Fragen für ein einzelnes Comic-Panel.

- A** Was wird beschrieben?
z.B. schwarz-weißes Panel eines gezeichneten Comics.
- B** Was ist zu sehen?
z.B. im Hasenbau kuscheln sich vier junge Hasen an ein Elternteil. Eines sagt: "Wir gehen nochmal raus, oder?"
- C** Was steht geschrieben?
z.B. mit dem Text: Tolerant sind die Hasen, die das Sagen haben, die legen dann...

Beantworte die Fragen A-C für einen Comicausschnitt mit 5-10 Panels, in dem Menschen vorkommen und optimiere die Transkription mit den folgenden Fragen.

D Wo lässt sich kürzen oder zusammenfassen?

E Was muss früher/später erwähnt werden?

F Mit welcher Reihenfolge der Details ergibt sich ein spannender Lesefluss?

Die Transkription eines Comics in reinen Text vermindert Barrieren. Das Anfertigen einer Transkription kann auch als Analysetool für ein tieferes Verständnis des Storytelling verwendet werden.



Außerdem ist die Transkription eine Form der Übersetzung, die besonders bei der Beschreibung von Menschen Sorgfalt erfordert.



Beantworte die folgenden Fragen für die erstellte Transkription.

G Werden für alle Figuren nur die Pronomen "sie" oder "er" verwendet?

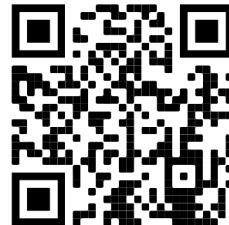
H Können den Figuren überhaupt ihre Pronomen angesehen werden?

I Wie werden die Figuren in Hinblick auf Kategorien wie Schwarz, Person of Color oder weiß beschrieben?

J Welche Annahmen werden durch das Weglassen solcher Beschreibungen geweckt?

K Wie wirken sich diese Beschreibungen auf die Repräsentation aus?

L Welche Körperformen werden beschrieben und welche nicht?



textbasiert und visuell lesbar
dt. www.annaheser.de/lesbar
en. www.annaheser.de/readable

Naomi Lobnig

Queere *Beziehungsweisen* in *Küsse für Jet* und *abfackeln*

Abstract

The article analyzes the representation of queer relationships in Joris Bas Backer's comic *Kisses for Jet* (2020) and Nino Bulling's comic *abfackeln* (2022). In view of the growing influence of queer comics, their significance for the representation, visibility, and empowerment of LGBTQIA* people is examined. The comic analysis refers to Bini Adamczak's concept of *Beziehungsweise* (2021) and focuses on the identity- and meaning-creating forms of relationships that the characters in the comics enter into. *Kisses for Jet* explores the importance of queer friendship and the search for gender identity, while *abfackeln* sheds light on intimate relationships and the search for identity against the backdrop of the climate crisis. Both works show how queer comics create spaces for alternative self-understandings and social transformations by questioning heteronormative structures and depicting new forms of togetherness and identity formation.

1 Einleitung

Wie wollen wir leben, wer wollen wir werden, durch welche Beziehungen wollen wir existieren? (Adamczak 2021, 221)

Queere Comics gewinnen zunehmend an Bedeutung und Einfluss innerhalb der Comiclandschaft. Seit den 2010er-Jahren lässt sich ein deutlicher Anstieg queerer Comicpublikationen beobachten (Halsall und Warren 2022, 7); auch wenn es sich mehrheitlich um Erscheinungen aus dem angloamerikanischen Raum handelt, so gestaltet sich auch die queere deutschsprachige Comiclandschaft zunehmend diverser und vielfältiger (Hochreiter, Rauchenbacher und Serles 2022, 114). Als Beispiele können Illi Anna Hegers queere Webcomics (z. B. *Minicomics* seit 2010), Suskas Lötzerichs *Hexenblut* (2014), Sarah Barczyk's *Nenn mich Kai* (2016), Joris Bas Backers und Nettmanns *Familienjuwelen* (2018), Nele Jongelings *Hattest du eigentlich schon die Operation?* (2020) und *Emilia* (2022) sowie Lina Ehrentrauts *Melek + ich* (2021) angeführt werden. Hillary Chute bezeichnet queere Comics gar als den am schnellsten wachsenden Comicbereich und führt den Erfolg vor allem auf Alison Bechdel's autobiografische Arbeit *Fun Home. A Family Tragicomic* (2006) zurück (2017, 349).

The excitement around queer comics, from readers and creators both, is rising steadily. [...] the range and volume of queer comics appearing right now demonstrates how forcefully the realities and details of gay life can get expressed and visualized in comics. Diverse comics about all sorts of aspects of queer experience flourish online, in the direct and censorship-free zone of webcomics. And in the world of print, we see an outpouring of distinct genres of comics that explore and address queerness. Among the artists creating this work, Bechdel has shown most powerfully how comics can be a space for sophisticated storytelling about the complexities and joy of queer life. (Chute 2017, 350)

Mit Eve Kosofsky Sedgwick soll *queer* verstanden werden als „the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically“ (1994, 8). Queer als „die Begierde, nicht dermaßen identifiziert zu werden“ (Adamczak 2021, 2018), spiegelt sich auch in queeren Comics wider – vielleicht auch in der (immer schon queeren) Struktur von Comics selbst, die sich einer abschließenden Deutung entzieht und von Brüchen und Auslassungen gekennzeichnet (*Gutter*) ist (Rauchenbacher 2022, 24).

Dass Comic ein queeres Medium ist, zeigt sich also gleich in dreifacher Hinsicht. Erstens: Historisch (und gegenwärtig) marginalisiert als Außenseitermedium, als Populärkultur und *low culture* belächelt (Glitz 2019, 2), schaffen Comics Anknüpfungspunkte für Comickünstler*innen und -leser*innen, deren eigene Identitäts- und Lebensentwürfe zu normativen und hegemonialen Ordnungen quer stehen (Scott und Fawaz 2018, 200). Kleine Independentverlage und Möglichkeiten der Eigenpublikation, aber auch Formate wie Zines oder Webcomics bieten niederschwellige Plattformen für queeres Comicschaffen und haben durch ihren partizipativen Charakter gemeinschaftsstärkendes Potenzial (siehe u. a. Halsall und Warren 2022 zu Comics als Form von *Queer Community Building*).

Comics verhandeln Queerness zweitens auf inhaltlicher Ebene und tragen damit zu Repräsentation, Sichtbarkeit und Empowerment von LGBTQIA*-Personen bei; queere Comics sind also auch gesellschaftspolitisch wirksam und können aktivistisch gelesen werden. Das dem Comic charakteristische Zusammenspiel von Bild und Text ermöglicht und bereichert alternative Darstellungsformen von Figuren und Körperlichkeiten, von sozialen Interaktionen und *Storyworlds* – darunter fällt auch „the depiction of a vast array of nonnormative expressions of gender and sexuality“ (Scott und Fawaz 2018, 201). Queere Comics „make available new and surprising conceptualizations of sex, sexuality, and gender expression as well as new social relations and publics“ (Halsall und Warren 2022, 28).

Auch auf – drittens – formal-struktureller Ebene sind Comics queer; was „das Medium des Comics mit dem Feld queerer Ästhetiken teilt“, ist „[d]ie Existenz im Dazwischen, die Verwurzelung im Gegenkulturellen, das Widerständige, Provokante, Anormale“ (Glitz 2019, 1).

Die strukturelle Queerness von Comics ist bedingt durch die [...] Hybridität; doch darüber hinaus auch durch die Panelstruktur mitsamt Gutter, die Gebrochenheit und Unterbrechung sowie Lücken, Leerstellen und Zwischenräume verdeutlicht. Zudem ist das Medium konstituiert durch ein Wechselspiel von Sequenzialität und Simultaneität (Aneinanderreihung der Panels in der Sequenz und gleichzeitig Präsenz der Panels auf der/den Seiten) und damit wesentlich durch die Wiederholung (u. a. der Panels, der Motive, der Figuren). (Rauchenbacher 2022, 4)

Véronique Sina weist daraufhin, dass der Comic „aufgrund seiner (hyper-)medialen Beschaffenheit das (subversive) Potenzial besitzt, geschlechtsspezifische Zuschreibungsprozesse nicht einfach nur zu (re)produzieren, sondern als solche sichtbar zu machen und kritisch zu reflektieren“. Die *hervorbringende*, „performative Grundstruktur“ (30) von Comics zeigt sich in der handgezeichneten (oder digitalen) Linie, die – als Wiederholung ohne Original, wie es Ole Frahm (2010) in Anlehnung an Judith Butlers Ausführungen zur Geschlechterparodie (2018 [1990]) formuliert – immer wieder aufs Neue Zeichen konstruiert, welche sich als Figuren und Gegenstände auf der Comicseite materialisieren. Dieser nicht nur repräsentative, sondern primär *konstruktive* Charakter von Comics spiegelt sich in queeren Ideen von Identität, Körperlichkeit und Geschlecht als Form von *Doing Gender* wider. Vorstellungen von Originalität, Eindeutigkeit und Abgeschlossenheit weichen Annahmen einer grundsätzlichen Prozesshaftigkeit, Fluidität und Ambiguität¹ von Seinsweisen und Zugehörigkeiten: Die wiederholte (aber nie identische) Abbildung von Körpern im Comic führt zu „instabile[n] Identität[en]“, argumentiert Elisabeth Klar in Bezugnahme auf Ole Frahm (2010) (Klar 2014, 171). Chute macht auf den Zusammenhang zwischen der hybriden Form von Comics und der Darstellung hybrider Subjektivitäten aufmerksam: „They [comics artists; N.L.] use the inbuilt duality of the form – its word and image cross-discursivity – to stage dialogues among versions of self, underscoring the importance of an ongoing, unclosed project of self-representation and self-narration“ (2010, 5). Gleichzeitig lädt die inhärent fragmentierte Natur von Comics durch die bereits erwähnte Panelstruktur mit *Gutter* (Rauchenbacher und Serles 2020, 82) dazu ein, „to creatively use the spaces between, and to question as well as subvert social and cultural norms“, in dem beispielsweise machtvoll Binaritäten, wie jene zwischen Mann/Frau, infrage gestellt und destabilisiert werden (Eckhoff-Heindl und Sina 2020, v).

¹ Anna Beckmann (2021) arbeitet anhand mehrerer deutschsprachiger queerer Comics, in denen nicht-binäre Figuren eine zentrale Rolle spielen, heraus, wie Strategien der Ambiguität in Comics das binäre Geschlechtersystem subvertieren und den Konstruktionscharakter von Gender und Sexualität sichtbar machen.

Folgt man² dieser dreiteiligen Einordnung queerer Comics, wie sie auch Dariack Scott und Ramzi Fawaz in *Queer About Comics* (2018) vornehmen, so lassen sich auch die beiden Comics, die für die nachfolgende Analyse ausgewählt wurden, als – in mehrfacher Weise – queer bezeichnen. Der Artikel beleuchtet queere Beziehungsweisen in den autobiografisch inspirierten Comics *Küsse für Jet* (2020) von Joris Bas Backer und *abfackeln* (2022) von Nino Bulling.

Den Begriff der *Beziehungsweise* entlehne ich dem Werk *Beziehungsweise Revolution* (2021) von Bini Adamczak. Adamczak führt ihn ein, um das in der Russischen Revolution 1917 und der sozialen Bewegungen der 1968er-Jahre unartikulierte Begehren nach *solidarischen Beziehungsweisen* in Worte zu fassen (285–286). Mit diesem Begriff soll die Aufmerksamkeit auf die Art der Beziehung gelenkt werden, die mehr als bloßer „Effekt“ oder reine „Funktion des Bezogenen“ ist, sich nicht einfach aus dem zu Verbindenden erklären oder daraus ableiten lässt (242), sondern selbst bedeutungs-, sinn- und identitätsstiftend ist (243). Die Welt setzt sich nicht aus als isoliert zu betrachtenden Individuen oder Einheiten zusammen, sondern grundsätzlich aus Beziehungen – in ihrer je spezifischen Temporalität (neu geschaffene, wieder geknüpfte, beendete, flüchtige oder dauerhafte) und in ihrer je eigenen Qualität (informell oder formell, persönlich oder institutionalisiert, nah oder fern). Dabei sind mit Beziehungen nicht nur jene zwischen menschlichen, sondern zentral auch jene zu nicht-menschlichen Akteur*innen – zu Tieren, zur Natur oder zu Objekten – gemeint (243–244). Im hier vorliegenden Beitrag geht es um Beziehungsweisen und die Möglichkeiten, die in einer spezifisch queeren Betrachtung jenes Konzeptes liegen. Wie lassen sich Beziehungsweisen auf queere Art neu und anders denken (Ende o. J.)? Inwiefern können queere Beziehungsweisen den Umgang untereinander und mit der Welt verändern? Welche sozialen Veränderungsprozesse können dadurch angestoßen werden (Adamczak 2021, 245)?

Beziehungsweise meint also die Art und Weise der Beziehung; nicht das Was oder Wer wird betont, sondern das *Wie*. In der adverbialen Verwendung *beziehungsweise* wird die Verbindung zweier Entitäten – die Bezugnahme auf ein anderes, aber auch die Öffnung eines Zwischenraumes und die Annahme einer Gleichzeitigkeit – herausgestellt. Mittels dieser Doppelbedeutung, die im Deutschen nur auf schriftsprachlicher, nicht jedoch auf lautlicher Ebene deutlich wird, gelingt es dem Begriff, sich binär strukturierten, hierarchisierten Oppositionspaaren, wie „Individuum/Kollektiv, Gesellschaft/Gemeinschaft, Struktur/Handlung, Privatheit/Öffentlichkeit, Subjekt/Objekt, Einheit (Harmonie)/Zweiheit (Freund/

2 Mit dieser Schreibweise beziehe ich mich auf Ann Cotten und das Verfahren des *polnischen Gendering*: Im Zuge dessen wird bei geschlechtlich markierten Begriffen die Reihenfolge der Buchstaben beliebig vertauscht (siehe z. B. der 2019 erschienene Roman *Lyophilie* von Cotten).

Feind), Affektivität/Rationalität“, zu entziehen bzw. diese zu untergraben (247). Gleichzeitig, so Adamczak, lässt sich der Terminus in queer-feministischer Weise aneignen, indem mit dem Verweis auf Beziehungen und damit insbesondere auf die *weiblich* konnotierte Sphäre der Reproduktion jenes abgewertete Oppositions-paar (zugunsten der Sphäre der Produktion) aufgewertet bzw. als konstitutiv für das ganze Feld de_konstruiert wird (247).

Die affektive „Nahbeziehung“, bisher eher an den Rand geschoben, als biologische mystifiziert, als Sozialisationsinstanz integriert oder dem Begriff der „Gemeinschaft“ zugeordnet, wird in der hier eingenommenen Perspektive zum zentralen Paradigma des Gesellschaftlichen selbst. Allerdings nicht, indem diese Sphäre als „Ressource“, „lebensweltliche Grundlage“, „Primärbindung“, „Keimzelle“ usw. romantisch überhöht [...] wird, sondern indem die Grenzen, die sie als Sphäre markieren, in Zweifel gezogen und die zu ihrer Abgrenzung und Abwertung herangezogenen Kriterien zu allgemeinen Charakteristika des Sozialen erklärt werden. (Adamczak 2021, 247–248)

Ein beziehungstheoretischer Ansatz, wie er hier postuliert wird, verschiebt die Perspektive weg von Subjekten oder Identitäten hin zu den Beziehungen, die jene Subjekte unterhalten und zuallererst hervorbringen (251–252). Das Subjekt wird durch „eine ganze Reihe sozialer Relationen ermöglicht [...], die dem ‚Ich‘ vorausgehen“, es ist „gesellschaftlich produzier[t]“ und lässt sich daher nur durch Beziehungen – gegenwärtige oder vergangene – fassen (Butler 2016, 576). Eine derartige Sichtweise

erlaubt die Frage, wer wir sind, zu transformieren in die Frage, welche Beziehungen wir führen. Wesentlich ist dann weniger, welche Namen wir uns geben, zu welchem Kreis wir uns zählen, sondern wie wir uns aufeinander beziehen, wie wir aufeinander bezogen sind. Wir „sind“ dann Kolleginnen, Eltern, Verkäuferinnen, Kinder, Gekaufte, Warenbesitzerinnen, Waren, Partnerinnen, Liebhaberinnen, Geliebte, Geschwister, Nachbarinnen, Parteimitglieder, Büroangängerinnen, Freundinnen, Genossinnen, Ensembles. (Adamczak 2021, 253)

Wir *sind* die Beziehungen, die wir eingehen und die uns ausmachen; oder anders formuliert: Wir *sind* unsere Beziehungsweisen. In dieser Interrelationalität (Butler 2022) liegen (Handlungs-)Macht und *Agency*; aus diesen Verbindungen heraus, kollektiv und gemeinschaftlich, lassen sich gesellschaftliche Transformationsprozesse anstoßen, die ein menschenwürdiges Leben für alle ermöglichen (Adamczak 2021, 255) – eines, das auf einer wertschätzenden und solidarischen Bezugnahme zu-, untereinander und mit der Welt aufbaut. Inwiefern die ausgewählten Comics diese Vision von Beziehungsweisen vor einem queeren Horizont teilen, zeigt die nachfolgende Comicanalyse.

2 Queere Freund*innenschaft in *Küsse für Jet*

Joris Bas Backers Comic *Küsse für Jet*, inspiriert von eigenen Erfahrungen, erschien 2020 im Jaja Verlag; 2022 wurde er ins Englische übersetzt. Die *Coming-of-Gender-Story*, wie es im Untertitel heißt, handelt von Jet, 14 Jahre alt, und spielt in den Niederlanden in den 1990er-Jahren zwischen Kurt Cobains Tod und der Jahrtausendwende. Weil die Eltern aus beruflichen Gründen umziehen müssen, kommt Jet auf ein Internat; als schüchterne Person fällt es Jet nicht leicht, sich in den neuen Alltag einzuleben. *Küsse für Jet* handelt von den Herausforderungen der Jugendzeit, vom Erwachsenwerden und der Suche nach sich selbst. Für Jet wird nämlich eines immer klarer: Jet ist mehr ein Junge als ein Mädchen (Bas Backer 2020, Klappentext). In dezenter Farbgebung – es dominieren Schwarz, Weiß und Blau – und mit detaillierter, teils expressiver Linienführung, deren Fokus auf der Zeichnung der Figuren und ihrer Emotionen liegt, gelingt es Bas Backer, die Erlebnis- und Gefühlswelt einer queeren jugendlichen Person darzustellen.

Ein zentrales Motiv ist dabei Freund*innenschaft, sowohl neu geknüpfte im Internat als auch jene zu Sasha, Jets bester Freundin an der Schule. Freund*innenschaft, als eine Form des Sich-aufeinander-Beziehens, das auf Zuneigung und gegenseitigem Vertrauen aufbaut, ist „potentially a different, more flexible good than other normative attachments. It is easier to come and go within, more responsive to circumstance, devoted and familiar, but perhaps less burdened by obligation, classical ideas of sameness and fit“ (Henderson 2015, 28). Gleichzeitig ist Freund*innenschaft „no less psychically complicated than family attachments and romance; no less painful than those other forms when it ends badly, nor less nostalgic when it fades“ (28). bell hooks erinnert an das Potenzial von Freund*innenschaft, das – auch im Fall von zwischenmenschlichen Konflikten und Unterschiedlichkeiten – in einer gegenseitigen Verbundenheit begründet liegt, gegenüber anderen Beziehungsweisen, wie Partner*innenschaft/Ehe und Familie, jedoch oft geringer geschätzt wird: „Loving friendships provide us with a space to experience the joy of community in a relationship where we learn to process all our issues, to cope with differences and conflict while staying connected“ (1999, 133–134).

Während Jets Eltern – im (hetero-)normativen Diskurs als primäre Bezugspersonen und als Teil der klassischen Kernfamilie zentral gesetzt (und idealisiert) – über weite Teile der Handlung nicht sichtbar sind, ist es Sasha, die mit Jet all die prägenden Momente im Heranwachsen teilt: erste Menstruation, Einzug ins Internat, erster Kuss und Verliebtsein. Der 5. April 1994, der Todestag Kurt Cobains, liest sich als Beginn der Freund*innenschaft: Sasha klopft an die besetzte Klotür,



Abb. 1: Erste Begegnung. Bas Backer, *Küsse für Jet*, 8.

quittiert von einem „Ich blute ...“ seitens Jet (Bas Backer 2020, 8; Abb. 1).³ Auf die Aussage Jets hin, die Toilette nicht verlassen zu wollen, bis die Blutung aufhören würde, reagiert Sasha mit „Oh mein Gott! Du kannst nicht 4 Tage hier sitzen!! Ich muss pinkeln!“ (8) Sashas scheinbar wenig empathische Art täuscht jedoch nicht über ihre Hilfsbereitschaft hinweg: Sie reicht Jet eine Binde durch die Tür – und als Jet dann auch noch Nirvana-Fan ist (beide tragen passende Band-T-Shirts) scheint die Freund*innenschaft besiegelt. Die fehlenden Rahmen im letzten Panel lenken die Aufmerksamkeit auf den Moment, als die beiden im scheinbar luftleeren Raum – Hintergrundzeichnungen und Sprechblasen fehlen in diesem Panel – einander zugewandt gegenüberstehen.

³ Auch auf den letzten Seiten des Comics sind Jet und Sasha zu sehen, ein Umstand, der die zentrale Bedeutung von Freund*innenschaft unterstreicht.

Sasha ist auch an Jets Seite, als Jet immer mehr die eigene Geschlechtsidentität zu hinterfragen beginnt. So sieht sie mit Jet einen Dokumentarfilm über trans Personen an, überredet und begleitet Jet zu einem ersten psychologischen Infogespräch und ist auch an Jets Seite, als they⁴ die erste Hormonspritze verabreicht bekommt. Aber nicht immer verläuft alles konfliktfrei zwischen den beiden Freund*innen: In einer Schlüsselszene ist Jet bei Sasha zu Besuch, und Letztere erzählt davon, dass ihre Mutter denke, Sasha würde sich zu dick finden. Auch wenn Sasha in schlagfertiger Manier darauf reagiert hatte, sieht man sie im Gespräch mit Jet aufgebracht, wütend und nervös. Quasi im freund*innenschaftlichen Gegenzug erzählt Jet ebenfalls von einem Erlebnis der eigenen Mutter: „Meine Mutter hat mir erzählt, dass der Arzt, als ich geboren wurde, zuerst dachte, ich sei ein Junge und er sagte: *Es ist ein Junge!*“ (117) Die (Über-)Macht jener primären vergeschlechtlichten Anrufung (Butler 2018, 165–166), die im Fall von Jet später von den Ärzt*innen revidiert wurde, drückt sich in einer zunehmend unsicheren und wortkargeren Haltung Jets aus: „... ich habe mich gefragt, ob es *etwas bedeutet*“ (Bas Backer 2020, 118).

Das Gespräch wird durch einen Ausruf von Sashas Mutter unterbrochen: „Mädchen! / Abendessen!“ (119) In der Reaktion der beiden Jugendlichen äußert sich das Unwohlsein mit dieser vergeschlechtlichten Zuschreibung, die im direkten Vergleich mit der postnatalen ersten Anrufung („Es ist ein Junge!“) ebenso beliebig wie gewaltvoll zurichtend und wirklichkeitskonstituierend erscheint: „Oh mein Gott, *Mädchen*“, heißt es seitens Sasha; „Oh mein Gott, ich bin kein Mädchen mehr“, seitens Jet (119). Beim gemeinsamen Abendessen weist die Mutter darauf hin, dass es Nudeln mit fettarmer Soße gebe, woraufhin Sasha in generalisierter Wut Jet outet: „Wusstet ihr, dass Jet eigentlich ein Junge ist?“ (120) Abermals sind es Worte, die ob ihrer Übermacht die Szenerie beherrschen; die Sprechblasen im letzten Panel der Seite überlappen sich, die Worte schwanken zwischen Verletztheit, Wut, Entsetzen und Beschämung und verfolgen Jet noch auf dem Nachhauseweg, indem sie aus jeder Ecke der Stadt zu sprechen scheinen: „Kein Gebäude, eigentlich ein Junge“; „Keine Straße, eigentlich ein Junge“; „Kein Vogel, eigentlich ein Junge“; „Kein Busch, eigentlich ein Junge“ (121).

In der Schule versucht Sasha, sich bei Jet zu entschuldigen: „Nicht böse auf mich sein. Es ist die Schuld von meiner Mutter. / Außerdem sagt meine Mutter, ich sollte

4 In einem Interview über die englischsprachige Übersetzung des Comics antwortet Bas Backer auf die Frage nach den Pronomen für Jet: „Well, I use they or he. I think they both make sense. The English language has that really great option of saying ‚they‘. It has been complicated how to approach this in the book blurb. I don’t want to give away too much of what’s going to happen“ (Kobabe 2022, o. S.).

mich entschuldigen. / Aber, ich glaube immer noch, dass ich recht habe“ (131). Die beiden Freund*innen sind auf dem Weg zur Umkleidekabine, ein binärgeschlechtlich markierter Raum, der sich, ähnlich wie die Toiletten in der Eingangsszene (s. o.), im Comic als Ort der Verletzlichkeit aber auch der gegenseitigen Vertrautheit und Offenheit materialisiert.⁵ In diesem Fall ist es Sasha, die Jet eröffnet, sie würde sich selbst verletzen. Trotz der Tragik der Situation, die sich in einem Close-up von Sashas vernarbtem Arm und Jets besorgtem Gesicht ausdrückt (134), beginnen die beiden herumzualbern. Die letzten Panels auf der nächsten Seite zeigen die beiden lachend (135). Auch wenn die Erfahrungen unterschiedlich sein mögen und der Schmerz ein anderer, erschaffen Jet und Sasha unter- und miteinander einen Raum des Zuhörens, der Akzeptanz und der Anteilnahme. Insbesondere für Jet ermöglicht die Freund*innenschaft zu Sasha ein erstes Ausprobieren und (Er-)Leben eines queeren Selbstverständnisses. In der Intimität queerer Freund*innenschaft können eigene Identitätsentwürfe und Zugehörigkeiten in Bezug auf Gender und Sexualität geteilt und ausgehandelt werden (Fawaz 2022, 342): „friendship is a wild or anarchic social relation that discloses new aspects of the gendered and sexual self through continual dialogue with an impassioned interlocutor“ (338). Ramzi Fawaz unterscheidet hier explizit zwischen *Caring* und Freund*innenschaft:

[T]he social relation of friendship is not predicated on a lack that must be redressed, but rather begins with the plenitude or creative capacity of two people to engage in mutually transformative exchange. Feminist and queer friendships are one place where two (or more) people clear space for each other to inhabit and perform desire, intimacy, affect, kinship, and attachment in countless new ways. Friendship, then, is a deeply unpredictable space of experimentation precisely because one reveals oneself to another, only to have one's self-perception reworked and potentially dismantled through their eyes.⁶ (Fawaz 2022, 352)

Queere Biografien und Geschichte(n) sind eng mit der (immer auch politisch zu verstehenden) Kraft von Freund*innenschaft als eine Form des *Community Building* verbunden: „Queer history is full of community friendship and protection across the lines of gender, class and race. Friendship is sustenance in queer life“ (35). Dass Freund*innenschaft nicht frei von Konflikten ist, aber immer auch Raum für Entschuldigungen und Aufeinander-Zugehen schafft, zeigt *Küsse für Jet* ebenso wie die

5 Hochreiter, Rauchenbacher und Serles besprechen den Ort der Toilette und der Umkleidekabine als Tropus in queeren Comics, mittels dessen Auflösung/Dekonstruktion „one possible visualization of nonbinarity and – in the context of gender transition – [...] an actual ,third space“ (2022, 126) gelingen kann.

6 Bezugnehmend auf die Eingangsszene in der Toilette (s. o.) repräsentiert das letzte Panel, als sich Jet und Sasha gegenüberstehen und ansehen („dismantled through their eyes“), bildlich jenen Moment der Zugewandtheit, Offenheit und Anerkennung als Teil von Freund*innenschaft.

Tatsache, dass Freund*innenschaft grundlegend auf Solidarität und Unterstützung basiert, wie es gerade für queere Personen in einer cis-heteronormativ strukturierten Welt wichtig ist (Henderson 2015, 28). Solidarität bzw. solidarisch zu sein – nicht als „Haltung“, sondern als „Verhältnis“ zueinander – zeigt auf, „dass wir füreinander wichtig sind“ (Adamczak 2021, 270), und begründet damit ganz grundlegend die queere Freund*innenschaft – die Beziehungsweise – zwischen Jet und Sasha.

3 Nahbeziehungen in *abfackeln*

Nino Bullings Comic *abfackeln*, konzipiert als Beitrag für die *documenta fifteen* 2022 in Kassel, erschien im selben Jahr im Verlag Edition Moderne. Der Comic handelt von Ingken und Ingkens Beziehung zu Lily. Während Lily mit sich im Reinen zu sein scheint, brodelt es in Ingken. Ingken ist auf der Suche nach einer selbstbestimmten Identität abseits binärer Zuschreibungen und möchte sich einen neuen Namen geben. Was verändert sich und was bleibt bestehen? Vor dem Hintergrund der voranschreitenden Klimakrise scheint auch in Ingkens Leben nichts mehr sicher zu sein. Bullings Comic stellt queere Geschlechtsidentitäten und Beziehungsentwürfe,⁷ Intimität, Liebe und Freund*innenschaft ins Zentrum. Individuelle Themen werden in größere gesellschaftspolitische Zusammenhänge eingebettet – vor allem in Hinblick auf die Klimakrise. Die skizzenhaften, teils nur angedeuteten Linien in Schwarz-Weiß weisen gemeinsam mit dem offenen Buchrücken, bei welchem die roten Fäden der Bindung freigelegt sind, auf den Konstruktionscharakter des Gezeichneten/Erzählten hin; der selbst-reflexive Modus des Mediums Comics tritt hier zutage (El Refaie 2019, 78). Panelrahmen, Text sowie alle Bewegungslinien und Geräusche sind in Rot gehalten und verleihen dem Inhalt, gemeinsam mit dem Titel, eine gewisse Dringlichkeit und Brisanz.

In *abfackeln* kommen unterschiedliche Beziehungsweisen zum Ausdruck: Ingken ist in einer Beziehung mit Lily, aber beide beziehen sich auch nahe auf andere Personen, so zum Beispiel Lily auf Anya. Iann hornscheidt führt die Bezeichnung *Nahbeziehen* ein, um den Rahmen einer (hetero-)normativ gedachten, monogamen Paarbeziehung zu verlassen (2019, 221). Zu Beginn des Comics zeigen drei aufeinanderfolgende Panels Ingkens Hände, die einen Faden halten und mit diesem unterschiedliche Figuren formen (Bulling 2022, 12). Der Faden erinnert

⁷ hornscheidt bespricht Zweigenderung als Voraussetzung von hetero- und homonormativen Paargefügen: „Genderqueere, exgendernde und non-binäre Politiken sprengen also nicht nur die Vorstellungen von einem individuellen Geschlecht, sondern auch davon, wie Nahbeziehungskonstellationen aussehen und wie diese gelebt werden können“ (2019, 79).

unweigerlich an das (dynamische) Beziehungsgeflecht, in das Ingken eingebettet ist. Das Motiv der Fadenspiele (*string figures*) wird auch von Donna Haraway aufgenommen, wenn diese damit auf die Verbunden- und Verflochtenheit von Menschen, nicht-menschlichen Lebewesen und Kultur hinweist: „string figuring [sf; N.L.] is passing on and receiving, making and unmaking, picking up threads and dropping them. sf is practice and process; it is becoming-with each other in surprising relays; it is a figure for ongoingness“ (2016, 3). Beziehungen sind dabei weniger als Sein- oder Habenzustand zu begreifen, sondern vielmehr in ihrer Prozesshaftigkeit: „Mich nahbeziehen ist ein Handeln, das ich mache und kein Objekt, das ich zusammen mit anderen bilde und das mich zusammen mit anderen Personen dann ausmacht (das Paar)“ (hornscheidt 2019, 221). In *abfackeln* werden jedoch nicht nur Beziehungsweisen zwischen Personen verhandelt, sondern zentral auch jene zur Natur und Umwelt.

Im Comic werden die Leser*innen mit den Folgen der Klimakrise in Form von Waldbränden, anhaltender Hitze, Trockenheit, Bodenversiegelung und dergleichen konfrontiert. Nicht nur über die Nachrichten, die in räumlicher Distanz am Handybildschirm von Buschbränden in Australien berichten (Bulling 2022, 31–33), sondern auch im unmittelbaren Nahraum sind die Auswirkungen zu spüren: So fühlt sich der Boden, auf dem Ingken und Lily auf einem ihrer Ausflüge durch die Natur sitzen, aufgrund der heißen Sommer der letzten Jahre „steinhart“ (79) an; auch der Garten von Ingkens Eltern leidet unter dem mangelnden Niederschlag (90–91). Etliche Stillbilder von Pflanzen und Landschaften – sei es ein offenes Feld, eine Blumenwiese, tropische Pflanzen im Glashaus oder herkömmliche Balkonpflanzen – durchziehen den Comic und scheinen in ihrer (vermeintlichen) Ruhe im seltsamen Kontrast zum (Signal-)Rot der Panelrahmen zu stehen. An einer Stelle ist ein einseitiges Panel mit einer Topfpflanze zu sehen, deren nach allen Seiten wuchernde Äste und Wurzeln den kleinen Topf zu sprengen scheinen (122). Über die nachfolgenden Panels hinweg, die Ingkens Gespräch mit einer Fachperson über eine geplante Mastektomie dokumentieren, schiebt sich die Pflanze immer wieder ins Blickfeld, behauptet Anwesenheit und ein Eigenleben und bringt gleichzeitig die Irritation und Unsicherheit Ingkens zum Ausdruck. Die Natur steht in einem Naheverhältnis zu den Emotionen und Gefühlslagen der Protagonist*in, ohne dabei jedoch eine essenzialisierende oder biologisierende Funktion zu erfüllen – weder ist der Ort der Natur ein *natürlicher* oder *ursprünglicher* noch ist dies Identität oder Geschlecht (Butler 2018).⁸

⁸ In einem Interview merkt Bulling an: „Mich interessiert, wie die Formbarkeit unserer Körper im Verhältnis zu unserem Umgang mit ‚Natur‘ steht, und die gesellschaftlichen Widersprüche, die sich dabei auftun, wenn es um trans Identitäten geht“ (von Törne 2022, o. S.).

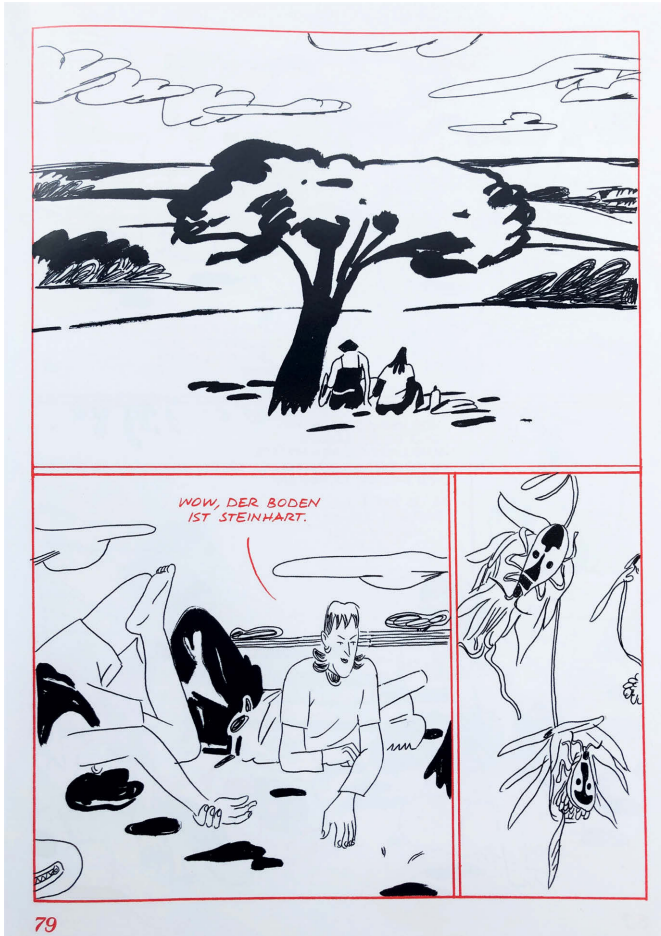


Abb. 2: Ausflug. Bulling, *abfackeln*, 79.

In einer Szene gehen Ingken und Lily, die ebenso wie die umliegende Landschaft mit nur wenigen Strichen angedeutet sind und sich somit kaum von der Umwelt abheben, über ein offenes Feld. Die Sonne, die hier nochmals mit einer roten Panellinie umrandet ist und dadurch betont wird, unterstreicht Ingkens Worte: „Oh Mann, warum ist es eigentlich so krass heiß?“ (Bulling 2022, 78) Als die beiden am Boden liegen, sind sie detailreicher gezeichnet und finden sich gespiegelt im angrenzenden Panel, das zwei auf einer Pflanze krabbelnde Käfer zeigt (79; Abb. 2). Auf der nächsten Seite beanspruchen die zwei Käfer, die sich als Panel im Panel wiederfinden, noch mehr Aufmerksamkeit (80); sie schieben sich – ähnlich wie die Topfpflanze – ins Blickfeld und machen die Beziehungsweisen sichtbar, die

Pflanzen, Tiere und Menschen untereinander unterhalten, die sie (mit-)gestalten und durch die sie konstituiert werden. Diese Verbundenheit drückt sich auch dadurch aus, dass sich die Körper bei Bulling in die Umgebung zu öffnen scheinen, keine klaren Begrenzungen haben, sondern durchlässig sind. In dem Sinne, dass das eigene Sein stets sozial und in Verbundenheit mit anderen zu begreifen ist (hornscheidt 2019, 47), steht auch „der Körper in Beziehung zu Anderen und Anderem“ bzw. kann im Grunde „nur aus und in dieser Bezüglichkeit verstanden werden“ (Pistol 2016, 243).⁹

There is no life without the conditions of life that variably sustain life, and those conditions are pervasively social, establishing not the discrete ontology of the person, but rather the interdependency of persons, involving reproducible and sustaining social relations, and relations to the environment and to non-human forms of life, broadly considered. (Butler 2010, 19)

Wird die Beziehung zwischen Körper und Natur auf diese Weise verstanden, dann lassen sich auch „Umweltzerstörungen“ letztlich als „Verletzungen meiner eigenen Integrität“ begreifen (hornscheidt 2019, 166). Dann steht Ingkens Welt in Flammen, wenn die Welt – buchstäblich – in Flammen steht (Bulling 2022, 110). Dann führen Nachrichten über verheerende Waldbrände unweigerlich zu der Frage, was im Leben von Ingken noch Bestand haben kann (112–113).

Indem *abfackeln* queere Identitäts- und Beziehungsentwürfe sichtbar macht und die Auswirkungen der menschengemachten Klimakrise, verursacht durch die kapitalistische Weltordnung, thematisiert, liest sich Bullings Comic eminent gesellschaftskritisch und politisch. Wenn Lily am Ende Pilze vom Waldboden sammelt und mehrere Panels, darunter ein einseitiges, zu Boden fallende Blätter und Pilze unterschiedlicher Größe zeigen, ist man unweigerlich an Haraway erinnert, die *fungi* als *companion species* begreift und Menschen als Humus: „humanity meant humus, and not Anthropos or Homo“ (2016, 149). Im Sinne eines zukünftigen guten Lebens für alle ließe es sich mehr über diese Art von egalitären und solidarischen Beziehungsweisen nachdenken. In ihrer Annahme einer grundsätzlichen Vernetzung und Verwobenheit widersetzen sich diese Art von Beziehungen einem (wie auch immer gearteten) *Original*, *Ursprung* oder *Zentrum* und destabilisieren (gewaltvolle) Dichotomien, wie *Natur/Kultur* und *Mann/Frau*. Oder, um es mit Adamczak zu formulieren: „Nicht um den Punkt geht es also und nicht um den Kreis, sondern um Linien, Knoten oder Schlaufen: Verbindungen“ (2021, 256).

⁹ Florian Pistol bezieht sich hier explizit auf Butler, wo es heißt: „What I am suggesting is that it is not just that this or that body is bound up in a network of relations, but that the body [...] is defined by the relations that makes its own life and action possible“ (Butler 2014, 103).

4 Resümee

Sowohl in *Küsse für Jet* als auch in *abfackeln* stellen die Protagonist*innen ein binäres, cis-heteronormatives und essenzialistisch begründetes Geschlechtersystem in Frage und überschreiten dieses. Gleichzeitig wird jedoch auch der historisch und gegenwärtig wirksame gewaltvolle Anteil der hegemonialen Geschlechterordnung zur Sprache gebracht, beispielsweise wenn Jet unfreiwillig geoutet wird (Bas Backer 2020, 120) oder sowohl Jet als auch Ingken mit übergriffigen Fragen konfrontiert werden (152–163; Bulling 2022, 124). Die beiden Comics machen darüber hinaus deutlich, dass Queersein nicht ausschließlich eine Frage der Identität ist, sich nicht allein auf ein singuläres Subjekt reduzieren lässt. Stattdessen legen sie einen Schwerpunkt auf (queere) Beziehungsweisen und machen deutlich, dass Subjekte, als grundsätzlich soziale Wesen, zentral durch ebenjene Beziehungsweisen konstituiert werden. Die Bedeutung von Beziehungsweisen wird im Fall von *Küsse für Jet* grundlegend über (queere) Freund*innenschaft ausgetragen. Freund*innenschaft im Sinne eines unterstützenden und solidarischen Nahbeziehens (hornscheidt 2019) kann als eine Form von *Making Kin*, wie es Haraway (2016) beschreibt, begriffen werden. Auch andere Formen des Nahbeziehens abseits heteronormativer Beziehungskonstellationen spielen in den beiden Comics eine Rolle. In *abfackeln* steht die (queere) Beziehung zwischen Mensch und Natur im Vordergrund, ohne dass der Comic dabei eine biologistische Argumentation unterstützen würde. Wenn Geschlecht, mit Adamczak, verstanden wird „als ein Reichtum an Möglichkeiten – von Denk-, Erlebnis-, Arbeits-, kurz: von Existenzweisen“ (2021, 173), dann führen dies die beiden Comics exemplarisch vor.

Bibliografie

- Adamczak, Bini. *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*. Berlin: Suhrkamp, 2021 [2017].
- Bas Backer, Joris. *Küsse für Jet*. Berlin: Jaja Verlag, 2020.
- Beckmann, Anna. „Strategies of Ambiguity. Non-binary Figurations 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: Routledge, 2021. 129–150.
- Bulling, Nino. *abfackeln*. Zürich: Edition Moderne, 2022.
- Butler, Judith. *Frames of War. When Is Life Grievable?* London, New York: Verso, 2010.
- Butler, Judith. „Bodily Vulnerability, Coalitions, and Street Politics“. *Critical Studies* 37.1 (2014): 99–119.
- Butler, Judith. „Von der Prekarität zur Performativität“. *Gender- & Medien-Reader*. Hg. v. Kathrin Peters und Andrea Seier. Berlin: Diaphanes, 2016. 573–599.
- Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. 19. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2018 [1990].
- Butler, Judith. *What World Is This?. A Pandemic Phenomenology*. New York: Columbia UP, 2022.

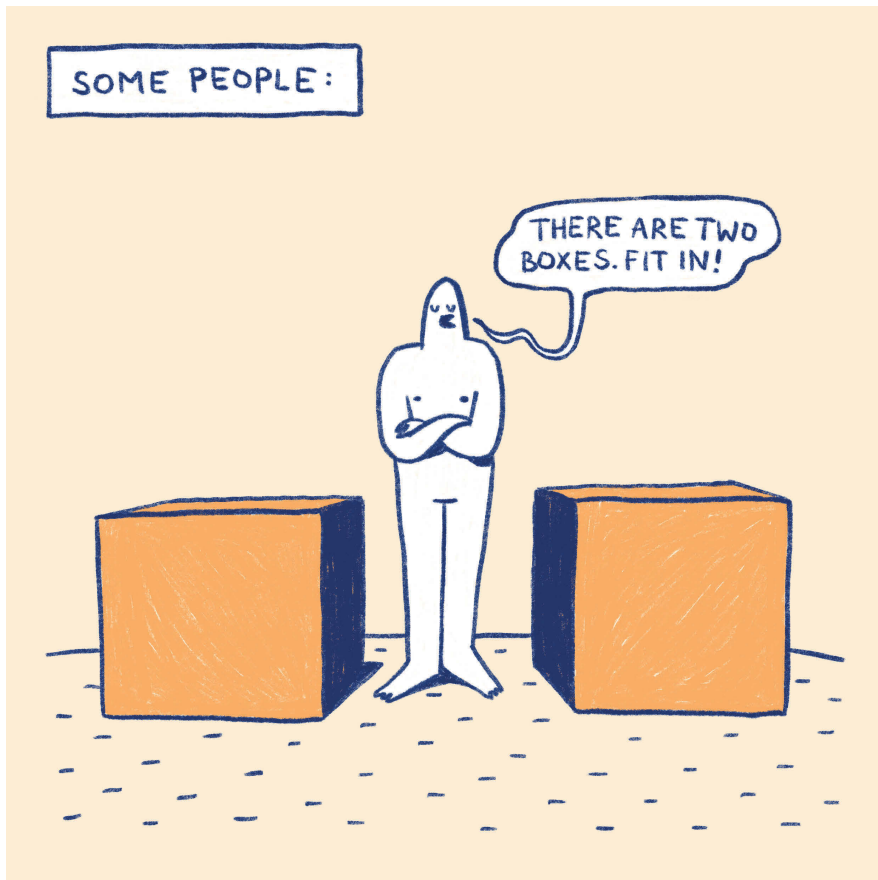
- Chute, Hillary L. *Graphic Women. Live Narrative & Contemporary Comics*. New York: Columbia UP, 2010.
- Chute, Hillary L. *Why Comics?. From Underground to Everywhere*. New York: Harper, 2017.
- Eckhoff-Heindl, Nina und Véronique Sina. „Preface“. *Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics*. Hg. v. Nina Eckhoff-Heindl und Véronique Sina. Wiesbaden: Springer VS, 2020. v–xi.
- El Refaie, Elisabeth. *Visual Metaphor and Embodiment in Graphic Illness Narratives*. New York: Oxford UP, 2019.
- Ende, Xenia. „Beziehungsweisen – queer gedacht“. *1001plateau*, o. J. <https://1001plateau.com/beziehungsweisen-queer-gedacht/> (abgerufen am 13.6.2023).
- Fawaz, Ramzi. *Queer Forms*. New York: New York UP, 2022.
- Frahm, Ole. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- Glitz, Julia. „Alison Bechdel's Queere Archive“. *kultur & geschlecht* 23 (2019): 1–20.
- Halsall, Alison und Jonathan Warren. „General Introduction“. *The LGBTQ+ Comics Studies Reader. Critical Openings, Future Directions*. Hg. v. Alison Halsall und Jonathan Warren. Jackson: UP of Mississippi, 2022. 3–24.
- Haraway, Donna J. *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham (NC), London: Duke UP, 2016.
- Henderson, Lisa. „Queers and Class. Toward a Cultural Politics of Friendship“. *Key Words. A Journal of Cultural Materialism* 13 (2015): 17–38.
- Hochreiter, Susanne, Marina Rauchenbacher und Katharina Serles. „Queer Visualities – Queer Spaces. German-Language LGBTQ+ Comics“. *The LGBTQ+ Comics Studies Reader. Critical Openings, Future Directions*. Hg. v. Alison Halsall und Jonathan Warren. Jackson: UP of Mississippi, 2022. 114–133.
- hooks, bell. *All About Love. New Visions*. New York: Harper, 1999.
- hornscheidt, lann. *Kapitalismus entlieben. Zu Lieben. Lieben als politisches Handeln*. Berlin: w_orten und meer, 2019 [2018].
- Klar, Elisabeth. „Transformation und Überschreibung. Sprache und Text in ihrer Beziehung zum Körper-Zeichen in den Comics von Alfred“. *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Hg. v. Susanne Hochreiter und Ursula Klingenböck. Bielefeld: transcript, 2014. 169–189.
- Kobabe, Maia. „In the Graphic Novel ‚Kisses for Jet‘, a Gender-Questioning Teenager Wrestles With Who They Are“. *Xtra*, 2.5.2022. <https://xtramagazine.com/culture/books/joris-bas-backer-kisses-for-jet-222152> (abgerufen am 28.5.2023).
- Pistol, Florian. „Vulnerabilität. Erläuterungen zu einem Schlüsselbegriff im Denken Judith Butlers“. *Zeitschrift für Praktische Philosophie* 3.1 (2016): 233–272.
- Rauchenbacher, Marina. „Comics – posthuman, queer-end, um_un-ordnend“. *Genealogy+Critique* 8.1 (2022): 1–28.
- Rauchenbacher, Marina und Katharina Serles. „Fragmented and Framed. Precarious ‚Body Signs‘ in Comics by Regina Hofer, Ulli Lust, Barbara Yelin und Peer Meter“. *Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics*. Hg. v. Nina Eckhoff-Heindl und Véronique Sina. Wiesbaden: Springer VS, 2020. 79–93.
- Scott, Darieck und Ramzi Fawaz. „Introduction. Queer About Comics“. *American Literature* 90.2 (2018): 197–219.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendencies*. London, New York: Routledge, 1994.
- Sina, Véronique. *Comic, Film, Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Von Törne, Lars. „Nino Bulling auf der documenta fifteen. ‚Uns ist es wichtig, Comics als queeres Medium zu denken‘“. *Tagesspiegel*, 7.6.2022. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/uns-ist-es-wichtig-comics-als-queeres-medium-zu-denken-4337251.html> (abgerufen am 28.5.2023).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Joris Bas Backer. *Küsse für Jet*. Berlin: Jaja Verlag, 2020, 8.

Abb. 2: Nino Bulling. *abfackeln*. Zürich: Edition Moderne, 2022, 79.

Nele Jongeling
Boxes

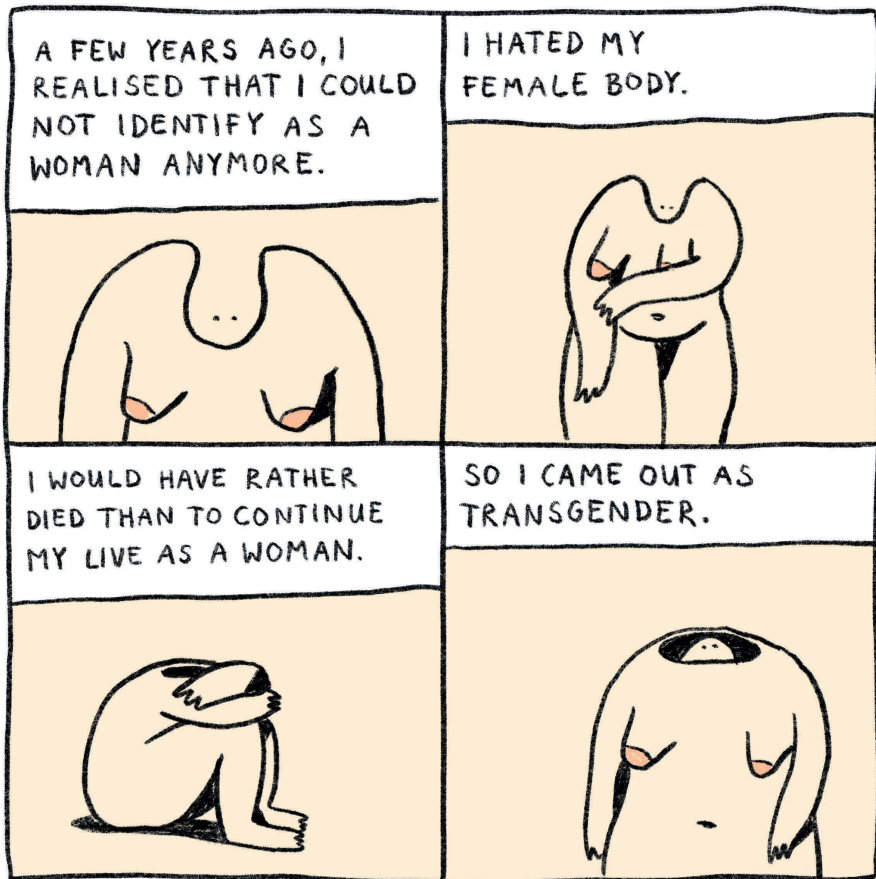


Zuerst erschienen am 10.7.2020 auf <https://www.instagram.com/nelejongeling> (abgerufen am 10.4.2024).



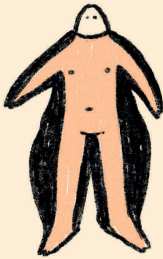


Nele Jongeling
Detransition

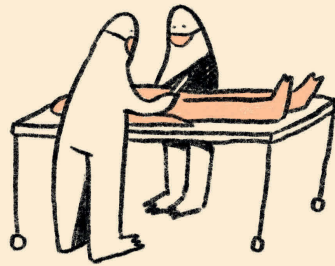


Zuerst erschienen am 30.6.2020 auf <https://www.instagram.com/nelejongeling> (abgerufen am 10.4.2024).

I THOUGHT I WAS SIMPLY
BORN IN THE WRONG-
SEXED BODY.



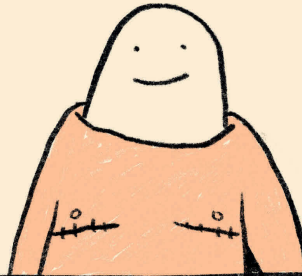
I TOOK TESTOSTERONE AND
HAD TOP SURGERY.

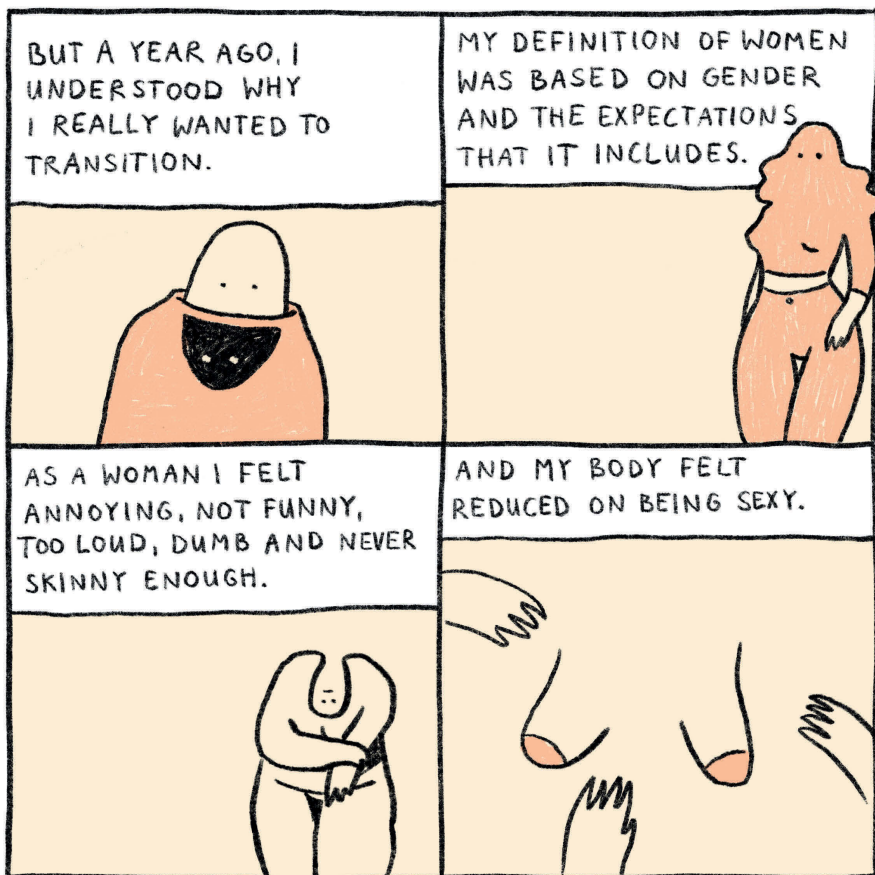


I BECAME THE GUY I
ALWAYS WANTED TO BE.

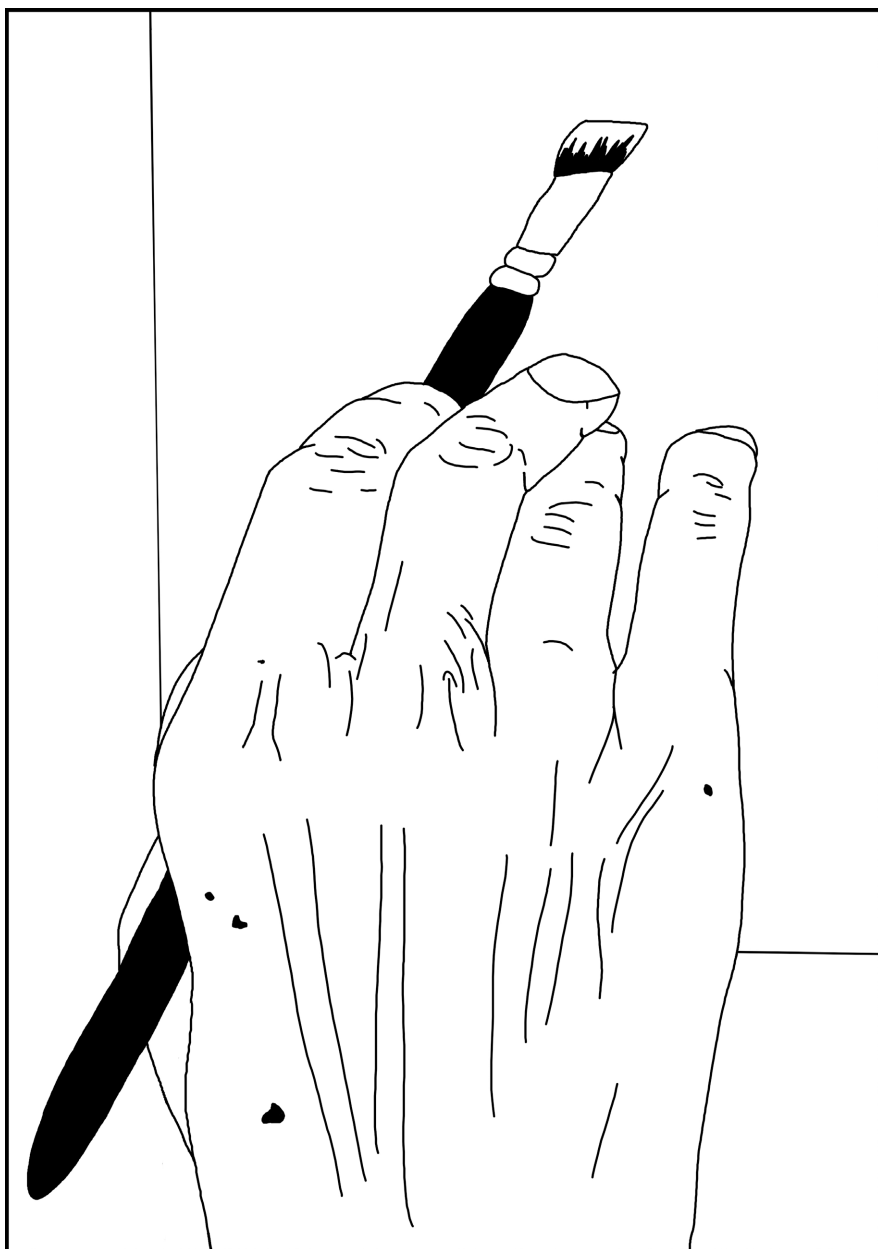


FINALLY, I FELT
COMFORTABLE IN MY
BODY.









Wieso Alter?
Why Age?

Katharina Serles

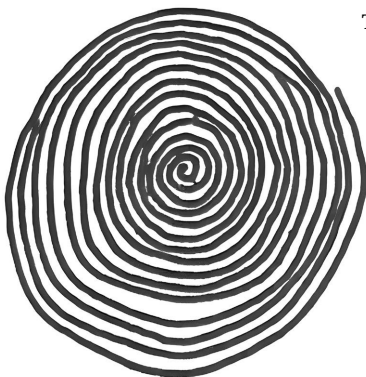
Spiraling Thoughts?

If you have managed to read this far in our volume, then you have been invited to dive into various areas of research, encounter all kinds of different thoughts, and follow a variety of arguments. You probably had to put the book down every now and then to regain your own thoughts and concentration. The rigors of academic work leave little room for relaxation. As this book has been conceived of as an alternative handbook presenting innovative, interdisciplinary approaches, I would like to invite you to create some space to disentangle your spiraling thoughts with the suggestion of an exercise from Lynda Barry's *Syllabus* (2014, 76–78), which – paradoxically enough – uses hand-drawn spirals as a means of disentanglement.

The setup is as simple as can be: take a pen and paper, and start by drawing a dot in the middle, from which you should then – as slowly as possible – draw a spiraling line moving outward – without lifting your hand. Try to keep the lines as close together as possible without them ever touching (76).

In academic writing or intellectual reflection, our thoughts often resemble tightly wound spirals that twist and turn around themselves in complex ways, sometimes without any predictable or satisfying end. However, as we begin to draw larger and larger spirals on the paper, watching more and more lines twist and turn, we enter a state of both calm and concentration (76).

What's more, this exercise is not only suitable for (re-)finding concentration or for organizing one's own thoughts, but by concentrating on the line, also fits in aesthetically and substantively with the articles by Irmela Marei Krüger-Fürhoff and Naomi Lobnig in this section on “age.” Both point to the constitutive and symbolic potential of lines in their analyses of comics dealing with aging bodies:



The *tangles* [...] link medical and familial perspectives, as they refer to neurofibrillary bundles in the brain typical of Alzheimer's, i.e., pathologically tangled fragments of a certain protein [...]. (Krüger-Fürhoff 2025 [trans. K.S.])

The bodies portrayed are frail, wrinkled, hairy, toothless, bloated, or emaciated, have bags under their eyes and sunken cheeks. [...] [They] are not only vulnerable, but also seem to be in motion all the time, enhanced by the undulating lines of the limbs and clothing. (Lobnig 2025 [trans. K.S.])

In her exercise, after some warm-up spiraling, Barry invites you to start shifting your focus from the spiral to your own body:

While you work on your spiral →→→→ put all of your attention on the tip-top of your head... Then move it to the center of your forehead... Then the bridge of your nose, your nostrils, your upper lip, your jaw... Then the back of your skull, the nape of your neck, your throat... Then your shoulders, collar bone, sternum, shoulder blades, ribcage... All the way down your spine to the base of your spine. Hold it there... Now your belly, your hips, your thighs, knees, backs of your knees... Your shins, calves, ankles, feet, the soles of your feet, your toes... Now your upper arms, forearms, your wrists, your palms, your fingers... (Barry 2014, 77)



Her exercise thus connects the abstract figure on the paper to a concrete physicality and underlines drawing (and thinking) as an embodied practice. So, what are you waiting for? Start spiraling to unwind!

Bibliography

Barry, Lynda. *Syllabus: Notes from an Accidental Professor*. Montreal: Drawn and Quarterly, 2014.

Irmela Marei Krüger-Fürhoff

Alter, Demenz, Körperlichkeit: Gender und Sorgearbeit im Comic

Abstract

This article focuses on French-, English-, and Flemish-Dutch-language comics by Alix Garin, Sarah Leavitt, and Ephameron on aging people with dementia and their female family caregivers. It analyzes how these graphic narratives negotiate embodied experiences and gender roles and how they use different visual-verbal strategies to convey (possible) inner experiences of living with dementia.

1 Einleitung

Alter ist – zumindest auf den zweiten Blick – ein im Comic präsent und auf durchaus vielfältige Weise gestaltetes Thema (Krüger-Fürhoff 2021; Grünewald 2022; Klingenböck 2022), auch wenn Visualisierungen alter Protagonist*innen gelegentlich auf leicht verständliche und damit tendenziell stereotype Markierungen wie faltige Gesichter, gebeugte Körper und Mobilitätshilfsmittel (z. B. Gehstöcke, Rollatoren) zurückgreifen. So reichen Altersdarstellungen im Comic von reiselustigen und sexuell aktiven Best Agers über fürsorgliche oder grantige Großeltern bis zu hinfalligen und sterbenden Personen; die damit einhergehenden Genderzuschreibungen wären im jeweiligen Einzelfall gesondert zu untersuchen. Im Mittelpunkt dieses Beitrags steht eine spezifische Zuspitzung, nämlich die Kombination von Alter, Demenz und Pflegebedürftigkeit, denn diese ist gesellschaftlich hochaktuell und bündelt Fragen nach Identität, Körperlichkeit, Geschlechterverhältnissen und Sorgearbeit wie in einem Brennglas.

Die Lebensphase *Alter* geht häufig mit einem zunehmenden Unterstützungsbedarf einher (Berner, Rossow und Schwitzer 2012; Büscher und Dorin 2014), und die dafür notwendige Care-Arbeit ist meist geschlechtlich codiert (Moser 2012; Fine 2015): In der stationären und der professionellen häuslichen Versorgung sind viele weibliche Pflegekräfte beschäftigt, und auch die unbezahlte private Sorgearbeit innerhalb der Kleinfamilie wird überwiegend von weiblichen Angehörigen geleistet, also von Ehefrauen, Töchtern, Schwiegertöchtern oder Enkelinnen (Reitinger, Vedder und Chiangong 2018; Hartung und Kunow 2022). Durch eine solche Care-Arbeit verschieben sich gerade im familiären Umfeld Erwartungen und Verantwortungen: Ehemals starke Elternfiguren, an denen sich die Kinder orientieren konnten oder abarbeiten mussten, werden zu Abhängigen; Pflegeaktivitäten

können traditionelle Rollen- und Geschlechtervorstellungen bestätigen, aber auch verflüssigen (Falcus und Sako 2019, 144–178). Kommen Symptome von Demenz hinzu, können sich durch die veränderte zeitliche Orientierung, Erinnerung und Wahrnehmung der Betroffenen Verwandtschaftskonzepte, Generationengrenzen und Rollenzuschreibungen verschieben, beispielsweise wenn weibliche Angehörige von den Gepflegten für Mütter gehalten werden und Töchter für Schwestern oder junge Ehefrauen aus vergangenen Lebensphasen. Weil diese Phänomene in immer älter werdenden Gesellschaften viele Menschen (und ihre Paarbeziehungen bzw. Familien) betreffen, werden Alter, Demenz und Pflege in der Gegenwartskunst vor allem als Beziehungsgeschehen reflektiert (z. B. Vedder 2012; Krüger-Fürhoff 2015; Bitenc 2020; Dieckmann 2021). Dabei konzentrieren sich literarische Texte, Filme und Comics auf die Familie als ‚System‘ mit je spezifischer Vergangenheit und zeigen – auch im Sinne einer gesellschaftlichen Selbstverständigung –, wie Geschlechterkonzepte, körperliche und seelische Bedürfnisse sowie zwischenmenschliche Beziehungen angesichts von Alter und Demenz (individuell) neu ausgehandelt werden müssen.

Seit Beginn der 2000er-Jahre ist international die Zahl von grafischen Narrationen, die sich dokumentarisch-edukativ, (auto-)biografisch oder fiktional mit Alter und Demenz beschäftigen, stark gestiegen.¹ Viele von ihnen widmen sich der Perspektive weiblicher Angehöriger, die begleitende, versorgende oder pflegerische Aufgaben übernehmen (DeFalco 2015; Venema 2018).² Im Folgenden soll an drei Beispielen aus dem französischen, englischen und flämischen Sprachraum gezeigt werden, wie Körperlichkeit und Personalität (Kontos 2015) von älteren Menschen mit Demenz sowie ihrer Bezugspersonen entworfen werden, wie Geschlechterrollen ausgehandelt werden und wie diese Comics ihre medienspezifischen Möglichkeiten auf Bild- und Textebene nutzen, um eine Annäherung an das subjektive Erleben von Demenz zu erproben.

¹ Vgl. z. B. Larcenet 2003; Roca 2007; Lambert 2011; Flix 2012; Lambert 2014; Marie und Bonneau 2014; Demetris 2016; Futerman und Tampold 2016; Roher 2016; Walrath 2016; Grennan und Sperandio 2017; Nüssli 2018; Haugse 2020; Walrath 2022.

² Zu Comics, die Beziehungen in Altenheimen darstellen (nicht nur im Zusammenhang mit Demenz), vgl. Krüger-Fürhoff (2024).

2 Demenzbegleitung als Roadmovie: Transgenerationelle Versöhnungen

Darstellungen von Krankheitserfahrungen unterliegen kulturellen Deutungs- und Erzählmustern, die einen historisch je spezifischen Rahmen für individuelle und gesellschaftliche Selbstverständigungen anbieten, aber auch hinterfragt, unterlaufen und auf ungewöhnliche Weise kombiniert werden können. Die preisgekrönte französischsprachige Bande dessinée *Ne m'oublie pas* der belgischen Künstlerin Alix Garin von 2021 (im gleichen Jahr auf Deutsch als *Vergiss mich nicht* erschienen) ist eine solche Rekombination, die dem kulturell verbreiteten Narrativ von Altersdemenz als Niedergang und Persönlichkeitsverlust eine heiter-melancholische Perspektive entgegensetzt. Dabei verbindet *Ne m'oublie pas* das transmediale Genre Roadmovie mit der in Krankheitserzählungen häufig gebrauchten Struktur des *quest* (Frank 1995), also der Suche nach tieferen Einsichten, um eine Geschichte von Selbstfindung und transgenerationeller Versöhnung zu erzählen.

Die junge lesbische Schauspielerin Clémence wehrt sich gegen die Zustimmung ihrer überforderten Mutter, ihre Großmutter Marie-Louise, die aufgrund ihrer Altersdemenz regelmäßig aus dem Pflegeheim wegläuft, medikamentös ruhigzustellen. Da die Mutter alleinerziehende Ärztin ist, hat Clémence als Kind viel Zeit bei ihrer „Omi“ verbracht (Garin 2021b, 15) und fühlt sich ihr verbunden, ja für ihr Wohlergehen verantwortlich, wie zwei ganzseitige Schattenrisse am Ende des Comics zeigen, welche die kleine Clémence an der Hand ihrer Großmutter der gealterten Frau am Arm der erwachsenen Enkelin gegenüberstellen (222–223). Clémence beschließt, ihre körperlich noch recht rüstige Großmutter ohne vorherige Erlaubnis mit dem Auto zum Haus ihrer Kindheit ans Meer zu bringen, wo nach Auffassung der alten Dame ihre Eltern sie erwarten. In farbenfrohen aquarellierten Zeichnungen zeigt der Comic Konflikte und Missverständnisse zwischen den beiden Frauen *on the road* sowie Momente von Nähe und Lebenslust; die Herausforderungen durch Körperpflege und Versorgung während der mehrtägigen Flucht; finanzielle Nöte, weil Clémence bei einem One-Night-Stand von ihrer Geliebten ausgeraubt wird; einen Wildunfall, bei dem ein Rehkitz neben der verblutenden Ricke zurückbleibt; Clémenes Erinnerungen an ihre Kindheit sowie ihre Reflexionen über Lebensentwürfe und Mutter-Tochter-Konflikte. Nach dem Totalschaden des Autos trägt die Enkelin ihre „Omi“ unter Mühen auf dem Rücken bis zur nahen Klippe und bemerkt zu spät, dass das windschiefe Kindheitshaus wenig mehr als eine Fassade an einer Abbruchkante ist: Die alte Dame stürzt von dort aus in den (als selbstgewählt erscheinenden) Tod. Am Ende stehen polizeiliche Befragungen, ein mildes Gerichtsurteil für Clémence, vor allem aber die Versöhnung mit der Mutter.

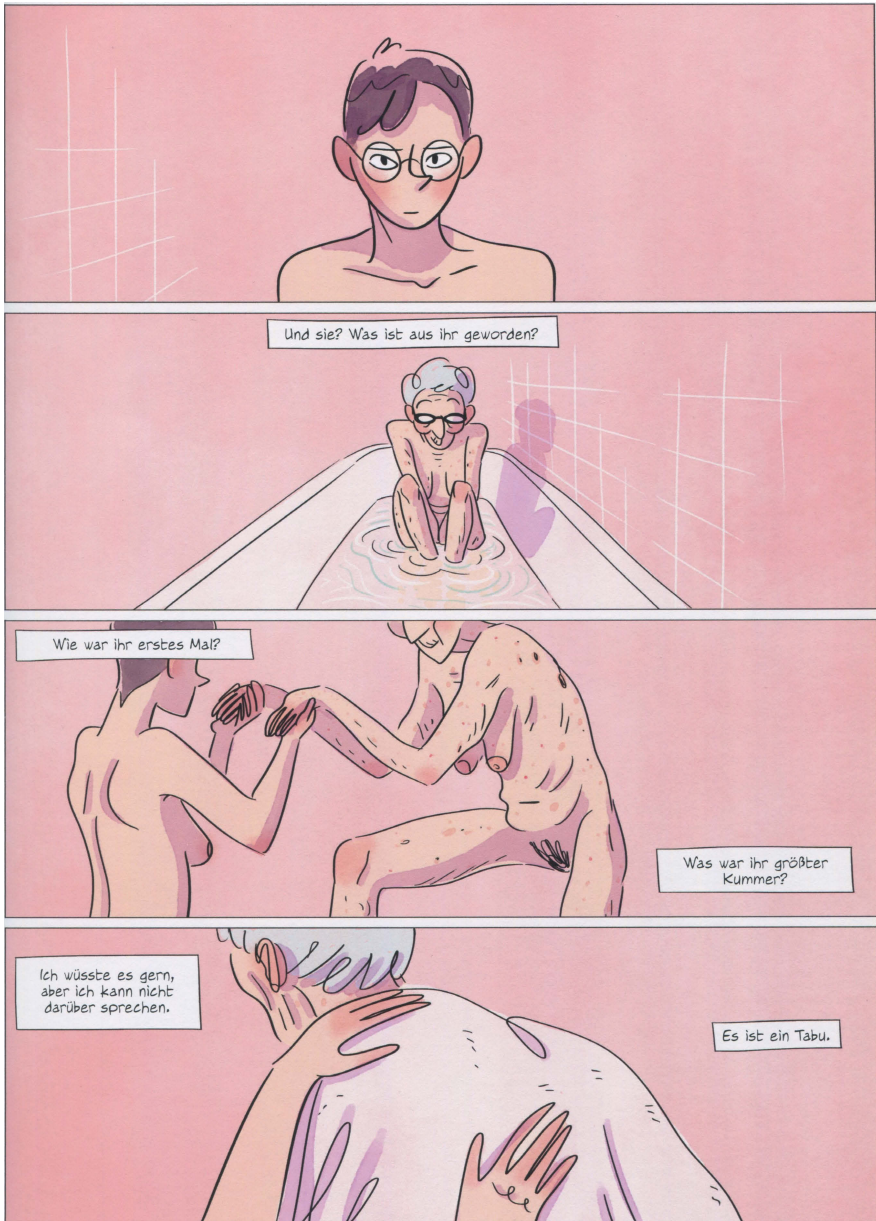


Abb. 1: Intime Nähe im Bad. Garin, *Vergiss mich nicht*, 91.

Für den Zusammenhang von Alter(sdemenz) und Gender sind drei Szenen in *Ne m'oublie pas* aufschlussreich: Die erste ist eine 14 Seiten umfassende Badeszene, in der Großmutter und Enkelin als einander spiegelnde Körper gezeichnet werden und die ältere die jüngere Frau vor Liebesverletzungen warnt, was in Clémence Erinnerungen an eine vergangene gewaltsame Beziehung zu einem Mann auslöst (Abb. 1). Zwar kann Clémence über die Erfahrungen und erotischen Wünsche ihrer „Omi“ nur mutmaßen, doch entsteht durch die körperliche Nähe der beiden Frauen vor lachsfarbenem Hintergrund der Eindruck von Intimität und weiblicher Solidarität unabhängig von Altersunterschied und sexueller Orientierung. Die zweite Szene körperlicher und emotionaler Nähe ist ein Gang der beiden Händchen haltenden Frauen ins flache Meerwasser, der einen Höhepunkt geteilter Lebensfreude markiert – „Oh Clémence, ich habe noch nie so viel Leben in mir gespürt!“ (Garin 2021b, 161) – und in die Splash-Page einer Umarmung mündet, die auch das Buchcover ziert. Als dritte Szene lässt sich ein längeres Gespräch während der Autofahrt verstehen, das eine Art Vermächtnis enthält: Die Großmutter berichtet von ihren zunehmenden Erinnerungslücken und bedauert, ihrer eigenen Mutter ihre Zuneigung niemals ausdrücklich kommuniziert zu haben. Ihre Bemerkung „Zu spät“ kommt früher, als man denkt. / Versprich mir, Clémence, dass du das nie vergessen wirst.“ (175) übersetzt die (häufig an Menschen mit Demenz herangetragene) Erwartung, sich an Vergangenes zu erinnern, in eine auf die Zukunft gerichtete Forderung nach der verantwortlichen Gestaltung zwischenmenschlicher Beziehungen; der ‚Staffelstab‘ wird hier gewissermaßen an eine Frau der übernächsten Generation weitergereicht. Auch wenn diese Darstellung von Altersweisheit nicht frei von Klischees sein mag, verdeutlicht sie, dass die alte Frau trotz ihrer Einschränkungen weiterhin als starke Persönlichkeit mit einer individuellen Geschichte und Handlungsmacht entworfen wird, die der Enkelin entscheidende Ratschläge für deren Lebensweg mitgibt. Insofern präsentiert *Ne m'oublie pas* eine hoffnungsvolle Geschichte über Alter, Demenz und generationenübergreifende Verbindungen zwischen Frauen.

3 Ambivalenzen geteilter Körperlichkeit: Häusliche Demenzpflege

Ein autobiografisch fundierter und viel besprochener Comic über die häusliche Pflege einer Mutter mit Demenz ist das 2010 (und in 2. Auflage 2012) erschienene Graphic Memoir *Tangles. A Story about Alzheimer's, My Mother, and Me* der kanadischen Autorin und Comiczeichnerin Sarah Leavitt (auf Deutsch *Das große Durcheinander. Alzheimer, meine Mutter und ich*, 2013). Bereits die titelgebenden *Tangles*

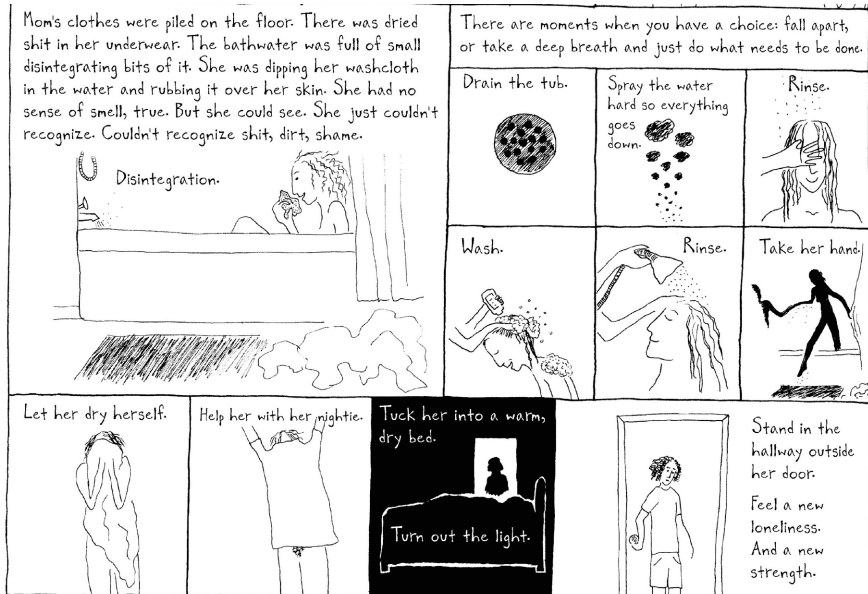


Abb. 2: Körperpflege zwischen Zuwendung und Ekel. Leavitt, *Tangles. A Story about Alzheimer's, My Mother and Me*, 60.

verknüpfen medizinische mit familialen Perspektiven, denn sie verweisen einerseits auf die alzheimerstypischen Neurofibrillenbündel im Gehirn, also krankhaft verknäulte Bruchstücke eines bestimmten Proteins, und andererseits auf die unentwirrbaren Gefühle von Abwehr, Zuneigung und Überforderung, die das Mutter-Tochter-Verhältnis vor allem seit Beginn der Pflege prägen. Die Ambivalenzen der töchterlichen Sorge, die laut Amelia DeFalco (2016) Einspruch gegen die gesellschaftliche Idealisierung von privater Care-Arbeit erheben, stehen im Mittelpunkt des Comics, auch wenn weitere Familienangehörige wie der Vater der Ich-Erzählerin, ihre Schwester und ihre Partnerin auftauchen. 45 mehrseitige Einzelgeschichten aus Panels mit minimalistischen Schwarz-Weiß-Zeichnungen schildern unterschiedliche Aspekte der Entwicklung der Mutter Midge bzw. ihres kognitiven und körperlichen Abbaus von der Diagnose einer (früh auftretenden) Alzheimererkrankung bis zum Tod, geben aber auch Momenten jenseits eines deterministischen Degenerationsnarrativs Raum. Gerade durch diese doppelte Perspektive vermittelt *Tangles* differenzierte Einblicke in den beglückenden, aber zugleich auch aufreibenden, mit Erschöpfung und gelegentlichem körperlichen Ekel verbundenen Zusammenhang von Alter, Demenz und Pflege.

Auch Leavitt nutzt eine Badeszene, um Einsichten in Körperlichkeit und Identität der alternden Protagonistin zu vermitteln. Unter dem Titel „Taste and Smell“

beschreibt die Ich-Erzählerin die „Disintegration“ (Leavitt 2012, 60) ihrer Mutter: Midges sinnliche Kontinuität (körperliches Wohlbefinden im warmen Bad) steht im Widerspruch zu ihrer kognitiven Desorientierung (mangelnde Wahrnehmung des vom eigenen Kot verunreinigten Wassers); auch die Fürsorge der Tochter Sarah geht mit widerstreitenden Gefühlen („loneliness“, aber auch „a new strength“, 60) einher (Abb. 2). Dabei nutzt der Comic gezielt seine medialen Möglichkeiten, auf Bild- und Textebene divergierende Geschichten zu erzählen, u. a. als Spannung zwischen Midges lächelnder Benutzung des Badeschwamms und der Beschreibung herumschwimmender „small disintegrating bits of [shit]“ (60). Indem der Comic zwar aus der Perspektive der Tochter erzählt, durchgängig aber auch die Mutter zeigt, leistet er zweierlei: Er hält erstens Midge trotz ihrer Demenz als ‚eigen-sinnige‘ Person präsent (selbst wenn die im weiteren Verlauf des Comics als leer gezeichneten Brillengläser ihre zunehmende Orientierungslosigkeit verdeutlichen; Dalmaso 2015) und betont zweitens durch zahlreiche Spiegelszenen die körperliche Ähnlichkeit und emotionale Nähe zwischen Mutter und Tochter, so dass eine Art generationenübergreifendes weibliches Kontinuum entsteht. Dieses Kontinuum wird allerdings (Zimmermann 2017, 122) durch Reflexionen der Ich-Erzählerin über ihre lesbische Identität und eine daraus resultierende körperliche Scheu verkompliziert:

I could never have trimmed Mom's pubic hair. I never touched her between the legs without toilet paper or a washcloth between us. I believe this was partly because I had touched women's bodies for sex, and because sometimes I feared being accused of perversion because of it. That all added to the weirdness of bathing and grooming my mother in the first place. (Leavitt 2012, 111)

Sarahs Überlegungen verdeutlichen, dass die pflegerische Begleitung alternder Menschen – unabhängig von der sexuellen Orientierung der Beteiligten – auch (un-)beabsichtigte sexuelle Anteile besitzen kann; Gender- und Körperkonzepte greifen ineinander und existieren nicht losgelöst von individueller Verfügungs- und gesellschaftlicher Deutungsmacht. Für den in diesem Beitrag untersuchten Zusammenhang von Alter, Demenz und Gender ist von Bedeutung, dass Leavitts Reflexionen Midge nicht zum bloßen Objekt von Sarahs Pflegetätigkeiten degradieren, sondern eine gewisse Distanz wahren bzw. gewähren, durch die – um Pia Kontos zu zitieren – der alternden Mutter mit Demenz, aber auch der erzählenden Tochter „selfhood and embodiment“ zugestanden werden (2012, 1). Auf diese Weise schafft *Tangles* ein Bewusstsein für die (altersübergreifende) körperliche und emotionale Verletzlichkeit beider Frauen und verknüpft Sorge mit Aspekten der Selbstsorge (Matter 2018).

4 Annäherungen an fremde Erfahrungen: Sorge- und Imaginationsarbeit einer Tochter

Auch in der flämisch-niederländischen grafischen Erzählung *Wij Twee Samen* der belgischen Künstlerin Ephameron (d. i. Eva Cardon) von 2015 (2019 in englischer Übersetzung als *Us Two Together* erschienen) geht es um innerfamiliäre Pflege, selbst wenn landläufige Vorstellungen über den Zusammenhang zwischen Alter und Demenz verunsichert werden: Ein künstlerisch tätiger Universitätsprofessor gleitet vor seinem 60. Geburtstag in eine Demenzerkrankung, die mit Sprachstörungen beginnt und später zu umfassenden Koordinations- und Bewegungsschwierigkeiten führt; sein sich bis zum Tod verschlechternder Zustand erfordert eine mehr als zehnjährige häusliche Betreuung, die von seiner Frau, den Töchtern, weiteren Familienmitgliedern, Freund*innen und professionellen Pfleger*innen geleistet wird. *Wij Twee Samen* ist als Autobiografie markiert – zurückhaltend im flämischen Original und explizit im Vorwort der englischsprachigen Ausgabe – und erhält von der Künstlerin unterschiedliche Genrezuordnungen: „literary art comic“ (Cardon 2017, 160), „[g]raphic [p]lathography“ (162) und „experimental graphic novel“ (Ephameron 2019 [5]). Das Werk dient der Selbstvergewisserung, zielt darauf, dem mit Demenz Lebenden seine Stimme zurückzugeben und versucht, die eigene Perspektive als Tochter, Pflegende und Familienmitglied für das innere Erleben des Vaters durchlässig werden zu lassen.

Dieser Ansatz ähnelt den Bestrebungen fiktionaler literarischer Texte, denn auch diese nähern sich in den letzten Jahren verstärkt der – letztlich imaginär bleibenden, weil nicht überprüfbaren – Binnenperspektive von Menschen mit Demenz; sie verwenden dafür verschiedene, in der Forschung gelegentlich als „mimetisch“ (Hartung 2016, 176–216; Dieckmann 2021, 215–217) bezeichnete Strategien des autobiografischen, personalen oder modernistisch-assoziativen Erzählens in der Tradition eines *stream of consciousness*. Solch ein (fiktionaler) Zugang besitzt insofern eine ethische Stoßrichtung, als er die mit Demenz Lebenden als Subjekte mit eigener Persönlichkeit ins Zentrum rückt und ihre (vermutete) Weltansicht erzählend wertschätzt. Im Medium des Comics mit seiner Bild-Text-Kombination stellt sich die Frage nach dem ‚Mimetischen‘ anders und neu; in *Wij Twee Samen* schlägt es sich in der Verwendung und verfremdenden Kombination von visuellem und schriftlichem, künstlerischem und dokumentarischem Material nieder. Familienfotos, private Videoschnipsel sowie Tagebuchnotizen des Vaters werden in Porträtzeichnungen, abstrakte Bilder und Texte übersetzt und zu einem mehrstimmigen Ensemble verbunden, das auf gut 230 Seiten das Fortschreiten der Demenz erkennbar macht. Dabei markieren die unterschiedlichen Typografien der Worte, die nicht in Sprechblasen erscheinen, sondern den Bildern als Blocktexte

gegenübergestellt werden, drei unterscheidbare ‚Stimmen‘, die eine je eigene visuelle Qualität erhalten: „a digital typeface representing the voice of the narrator; ink-on-paper handwriting reproducing my father’s personal journal notes; and bold black lettering replicating his attempts at speech“ (Ephameron 2019 [7]). Einige der künstlerischen Entscheidungen in *Wij Twee Samen* erläutert Ephameron im Vorwort der englischen Ausgabe:

I layered sequential images under text until both merged into a coherent, poetic, visual story. [...] Words sometimes fall off the pages, following the decline of my father’s speech, until he stops talking and only the narrator’s observations can be read. [...] A strategic use of white space sets the pace of the narrative and leaves room for interpretation. [...] The subtle hues of the illustrations gradually fade, drawing the narrative into a minimalistic and melancholy world without color, as my father progresses into the debilitating stages of his illness. The intimacy in these pages disorients, intimidates, obliges the reader to confront how my father must have experienced the world in his final years. (Ephameron 2019 [6–7])

Geschlechterrollen werden in *Wij Twee Samen* nicht explizit thematisiert, jedoch zeigen die Bilder im Zusammenhang mit Pflege ausschließlich weibliche Familienmitglieder. Insgesamt scheint die grafische Erzählung eher an Fragen von Identität und Erinnerung interessiert zu sein; so sinnt die Ich-Erzählerin über ihren Vater vor der Demenz nach und beschreibt einen durch die Krankheit hervorgerufenen Erinnerungsverlust auf Seiten der ‚Gesunden‘: „old memories have been replaced with new ones / and I’ve lost him in my mind forever“ (Ephameron 2019 [18]).³

Eine Doppelseite aus dem zweiten, sich dem Tod nähernden Teil verdeutlicht exemplarisch, wie Ephamerons grafische Erzählung von Alter und Demenz die Spannung zwischen Worten und unmöglich gewordener Kommunikation, körperlicher Nähe und Entfremdung, Individualität und Kollektivität bzw. Austauschbarkeit pflegender Familienmitglieder darstellt (Abb. 3). Auf der linken, ansonsten weißen Seite heißt es „he turns toward me and / tells me something impossible to understand“ ([192]). Der Zeilensprung verdeutlicht die Diskrepanz zwischen einer auf Gemeinschaft zielenden Körperbewegung („he turns toward me“) und der Abwesenheit gelingender verbaler Verständigung („impossible to understand“). Das in Grau- und Beigetönen gehaltene Bild auf der rechten Seite zeigt Körperteile vor einem nicht klar bestimmbareren Hintergrund: den Ausschnitt eines jugendlichen, weiblichen Ellenbogens und Arms sowie eine alte Männerhand, die zwar auf einer Decke liegt, aber nicht mit einem Arm verbunden ist und deshalb seltsam ‚losgelöst‘ erscheint. Durch ihre mangelnde Einbindung in klar erkennbare Körper

³ Die hinzugefügte Virgel markiert hier nicht den Wechsel zwischen Sprechblasen, sondern einen Zeilensprung wie in einem Gedicht.



Abb. 3: Fragmentierte Körper und angedeutete Berührung. Ephameron, *Us Two Together*, 192–193.

wirken beide Körperteile fragmentiert; zugleich suggeriert die farbige Schichtung des Seitenaufbaus, dass die Ich-Erzählerin oder eine andere weibliche Person einen Arm um den Vater legt.⁴ Im Widerspruch zu dieser angedeuteten Nähe steht allerdings die Flächigkeit des Bildes; zwar ist die Hand unten auf der Seite deutlich dreidimensional, aber der eigentlich eine Verbindung herstellende Frauenarm besitzt kaum Tiefe. Beide Körperteile sind zudem klar als ausgeschnittene Zeichnungen erkennbar und mit sichtbaren Klebestreifen auf dem Hintergrund fixiert, so dass der erste Eindruck, es handle sich um eine vertraute Berührung und Verbindung, irritiert wird, weil der Konstruktionscharakter des Dargestellten betont wird. Die Fragmentierung der Körper vermittelt eine Relativierung der Beziehung, ja möglicherweise ihre funktionale Degradierung auf das Erbringen bzw. Annehmen von Care-Arbeit. Dies entspricht der bereits erwähnten Spaltung innerhalb des Textes,

⁴ Eva Cardon kommentiert in einem selbstreflexiven Text: „I chose to narrate my point of view verbally, while focusing on the other characters, my sisters and mother taking care of my father, in the images. [...] This creates an intriguing condition since my character is present in the words, but not in the pictures” (2017, 166).

denn die auf Kommunikation und Gemeinschaft zielende Formulierung „He turns toward me and / tells me something“ mündet in die desillusionierende Erkenntnis, das Gesagte sei „impossible to understand“. Insgesamt verdeutlicht die Kombination von Wort und Bild die nur bedingt gelingende Herstellung von (familiärer) Gemeinschaft, körperlicher Nähe und sprachlichem Austausch. Zugleich – und auf gegenläufige Weise – wird auf der Bildebene eine Art collagenhafter ‚Kollektivkörper‘ evoziert, der aus dem Vater mit Demenz und einer ihn umsorgenden Frau bzw. Tochter besteht.

Die drei ausgewählten Comics von weiblichen Künstlerinnen über eine Enkelin und zwei Töchter, die sich um ältere Familienmitglieder mit Demenz kümmern, decken ein breites thematisches Spektrum ab – von der melancholisch unterfütterten Familienversöhnung (Alix Garin) über das Aushandeln von Nähe und Distanz bei der intimen Pflege (Sarah Leavitt) bis zum Versuch, Sprach-, Orientierungs- und Weltverlust aufgrund von Demenz nachvollziehbar zu machen (Ephameron). Sie alle setzen die Körperlichkeit ihrer alternden Protagonist*innen mit ins Bild, bringen sowohl deren Empfindungen als auch die Bedürfnisse der jüngeren Figuren zur Sprache und reflektieren (wenn auch unterschiedlich explizit) die Verbindungen zwischen Familienrollen, Fürsorge und Gendervorstellungen. Dabei entwerfen *Ne m'oublie pas*, *Tangles* und *Wij Twee Samen* durchweg relationale Individuen, die in und von – durchaus auch spannungsvollen oder konfliktgeladenen – Beziehungen leben. Indem sie auf diese Weise am kulturellen „dementia imaginary“ (Garden und Lamb 2024, 99) arbeiten, tragen die Comics in einem gesellschaftspolitischen Sinn zu einer gendersensiblen Reflexion über (altersübergreifende) Kulturen der Sorge und Selbstsorge bei.

Bibliografie

- Berner, Frank, Judith Rossow und Klaus-Peter Schwitzer (Hg.). *Altersbilder in der Wirtschaft, im Gesundheitswesen und in der pflegerischen Versorgung. Expertisen zum Sechsten Altenbericht der Bundesregierung*. Band 2. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012.
- Bitenc, Rebecca A. *Reconsidering Dementia Narratives. Empathy, Identity and Care*. London, New York: Routledge, 2020.
- Büscher, Andreas und Lena Dorin (Hg.). *Pflegebedürftigkeit im Alter*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014.
- Cardon, Eva. „'Us Two Together'. Creating an Autobiographical Visual Narrative About Dementia“. *DIEGESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research / Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 6.2 (2017): 160–175. <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/286/448> (abgerufen am 15.2.2025).
- Dalmaso, Renata Lucena. „The Visual Metaphor of Disability in Sarah Leavitt's Graphic Memoir ‚Tangles. A Story About Alzheimer's, My Mother, and Me (2015)‘“. *Ilha do Desterro. A Journal of English Language Literatures in English and Cultural Studies* 68.2 (2015): 75–92.

- DeFalco, Amelia. „Graphic Somatography. Life Writing, Comics, and the Ethics of Care“. *Journal of Medical Humanities* 37.3 (2016): 223–240.
- Demetris, Alex. *Dad's Not All There Any More. A Comic About Dementia*. London: Singing Dragon, 2016.
- Dieckmann, Letizia. *Vergessen erzählen. Demenzdarstellungen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript, 2021.
- Ephameron. *Wij Twee Samen*. Heverlee: Oogachtend, 2015 [*Us Two Together*. Übers. v. Michele Hutchison. University Park: The Pennsylvania State UP, 2019].
- Falcus, Sarah und Katsura Sako (Hg.). *Contemporary Narratives of Dementia. Ethics, Ageing, Politics*. New York, London: Routledge, 2019.
- Fine, Michael. „Cultures of Care“. *Routledge Handbook of Cultural Gerontology*. Hg. v. Julia Twigg und Wendy Martin. London, New York: Routledge, 2015. 269–276.
- Flix. *Don Quijote. Die denkwürdigen Abenteuer des tapferen Ritters von der traurigen Gestalt*. Hamburg: Carlsen, 2012.
- Frank, Arthur. *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Futerman, Liza (W) und Evi Tampold (A). *Keeper of the Clouds*. Ontario: Tampold Publishing, 2016.
- Garden, Rebecca und Erin Gentry Lamb: „Revising the Dementia Imaginary: Disability and Age-Studies Perspectives on Graphic Narratives of Dementia“. *The Palgrave Handbook of Literature and Aging*. Hg. v. Valerie Barnes Lipscomb und Aagje Swinnen. Cham: Springer Palgrave Macmillan, 2024. 97–119.
- Garin, Alix. *Ne m'oubliez pas*. Dargaud: Éditions du Lombard, 2021a [*Vergiss mich nicht*. Übers. v. Harald Sachse. Bielefeld: Splitter, 2021b].
- Grennan, Simon und Christopher Sperandio. *Parables of Care. Creative Responses to Dementia Care, as Told by Carers*, 2017. <https://blogs.city.ac.uk/parablesofcare/> (abgerufen am 1.3.2022).
- Grünewald, Dietrich. „Jeder wehrt sich gegen die Zeit: Zum Thema Alter im Comic“. *Alter(n) in der Populärkultur*. Hg. v. Henriette Herwig und Mara Stuhlfauth-Trabert. Bielefeld: transcript, 2022. 195–215.
- Hartung, Heike. *Ageing, Gender and Illness in Anglophone Literature. Narrating Age in the Bildungsroman*. New York, London: Routledge, 2016.
- Hartung, Heike und Rüdiger Kunow. „Introduction. Alzheimer's Disease as a Gendered Affliction – Masculinities Between Dementia Ventriloquism and Symptomatic Reading“. *Ageing Masculinities, Alzheimer's and Dementia Narratives*. Hg. v. Heike Hartung, Rüdiger Kunow und Matthew Sweney. London: Bloomsbury, 2022. 1–16.
- Haugse, John. *At a Particular Age. Heavy Snow Revisited*. Bloomington, Indiana: Xlibris, 2020.
- Klingenböck, Ursula. „Ich bleibe hier: Alter(n)sdarstellung und -konzepte in Thomas von Steinaeckers und Barbara Yelins Comic „Der Sommer ihres Lebens““. *Alter(n) in der Populärkultur*. Hg. v. Henriette Herwig und Mara Stuhlfauth-Trabert. Bielefeld: transcript, 2022. 217–233.
- Kontos, Pia C. „Alzheimer Expressions or Expressions Despite Alzheimer's? Reflections on Selfhood and Embodiment“. *Occasion. Interdisciplinary Studies in the Humanities* 4 (2012): 1–12. https://shc.stanford.edu/sites/default/files/2012-06/OCCASION_v04_Kontos_053112_0.pdf (abgerufen am 15.2.2025).
- Kontos, Pia C. „Dementia and Embodiment“. *Routledge Handbook of Cultural Gerontology*. Hg. v. Julia Twigg und Wendy Martin. London, New York: Routledge, 2015. 173–180.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. „Narrating the Limits of Narration. Alzheimer's Disease in Contemporary Literary Texts“. *Popularizing Dementia. Public Expressions and Representations of Forgetfulness*. Hg. v. Aagje Swinnen und Mark Schweda. Bielefeld: transcript, 2015. 89–108.

- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. „Entfaltungen. Alternde Körper im Comic“. *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 7.5 (2021): 163–187.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. „Verflochtenes Leben in Senior:innenheimen. Alter, Pflege, Sex und Sorge im Comic“. *Comics und Intersektionalität*. Hg. v. Anna Beckmann, Kalina Kupczyńska, Marie Schröer und Véronique Sina. Berlin, Boston: De Gruyter, 2024. 159–175.
- Lambert, Thibaut. *Al Zimneur*. Liège: Ed. Coccinelle, Ligue Alzheimer, 2011 [*Keine Macht Für Al Tsoy Ma. Ein Alzheimer-Comic*. Übers. v. Ines Kremer. Frankfurt am Main: Mabuse, 2013].
- Lambert, Thibaut. *Au coin d'une ride*. Paris: Des fronds dans l'O éditions, 2014.
- Larcenet, Manu. *La légende de Robin des bois*. Paris u. a.: Dargaud, 2003.
- Leavitt, Sarah. *Tangles. A Story About Alzheimer's, My Mother and Me*. Alberta: Freehand, 2010; 2. Aufl. New York: Skyhorse, 2012 [*Das große Durcheinander. Alzheimer, meine Mutter und ich*. Übers. v. Andreas Nohl. Weinheim: Beltz, 2013].
- Marie, Damien (W) und Laurent Bonneau (A). *Ceux qui me restent*. Charnay-lès-Mâcon: Bamboo Édition, 2014.
- Matter, Christine. „Fremdes' Alter – Ausgrenzungen, Selbstsorge, Sorge“. *Kulturen der Sorge. Wie unsere Gesellschaft ein Leben mit Demenz ermöglichen kann*. Hg. v. Harm-Peer Zimmermann. Frankfurt am Main, New York: Campus, 2018. 79–98.
- Moser, Michaela. „Care“. *ABC des guten Lebens. Eine postpatriarchale Ethik in 56 Stichwörtern*. <https://abcdesgutenlebens.wordpress.com/category/care> (abgerufen am 1.3.2022).
- Nüssli, Lika. *Vergiss dich nicht. Graphic Novel*. St. Gallen, Berlin: Vexer, 2018.
- Reitinger, Elisabeth, Ulrike Vedder und Pepetual Mforbe Chiangong (Hg.). *Alter und Geschlecht. Soziale Verhältnisse und kulturelle Repräsentationen*. Wiesbaden: Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2018.
- Roca, Paco: *Arrugas*. Paris: Guy Delcourt, 2007 [*Kopf in den Wolken*. Übers. v. André Höchemer. Berlin: Reprodukt, 2013].
- Roher, Rebecca. *Bird in a Cage*. Wolfville: Conundrum Press, 2016.
- Vedder, Ulrike. „Erzählen vom Zerfall. Demenz und Alzheimer in der Gegenwartsliteratur.“ *Zeitschrift für Germanistik* 22.2 (2012): 274–289.
- Venema, Kathleen. „Remembering Forgetting. Graphic Lives at the End of the Line“. *a|b: Auto|Biography Studies* 33.3 (2018): 663–686.
- Walrath, Dana. *Aliceheimer's. Alzheimer's Through the Looking Glass*. Yerevan: Harvest, 2016.
- Walrath, Dana. „Transmuting Transgenerational Trauma. Dementia, Storytelling and Healing“. *The Politics of Dementia. Forgetting and Remembering the Violent Past in Literature, Film and Graphic Narratives*. Hg. v. Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Nina Schmidt und Sue Vice. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022. 153–171.
- Zimmermann, Martina. *The Poetics and Politics of Alzheimer's Disease Life-Writing*. Cham: Springer Palgrave Macmillan, 2017.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Alix Garin. *Vergiss mich nicht*. Übers. v. Harald Sachse. Bielefeld: Splitter, 2021b, 91.

Abb. 2: Sarah Leavitt. *Tangles. A Story about Alzheimer's, My Mother and Me*. New York: Skyhorse, 2012, 60 [Ausschnitt].

Abb. 3: Ephameron. *Us Two Together*. Übers. v. Michele Hutchison. University Park: The Pennsylvania State UP, 2019, 192–193.

Naomi Lobnig

Alternative Betrachtungsweisen des alternden Körpers in Lika Nüsslis *Vergiss dich nicht*

In *Vergiss dich nicht* (2018) hält die Schweizer Autorin Lika Nüssli ihre Besuche im Altersheim der Mutter fest.¹ Nicht nur das Leben der Mutter, die an Alzheimer erkrankt ist, sondern auch das der anderen Heimbewohner*innen sowie der Arbeitsalltag der Pfleger*innen sind Teil der Schwarz-Weiß-Erzählung, in welcher neben den traurig-schmerzhaften auch die hoffnungsvoll-schönen Momente im Erleben von Alzheimer zum Ausdruck kommen. „Entstanden ist eine gezeichnete Erzählung über das Erinnern, das Vergessen und über den Migrationskosmos in Altersheimen. Es ist keine Reportage in klassischer Form, vielmehr ist es eine poetische Umsetzung der Seinszustände und eine Suche nach neuen Bildsprachen“ (Nüssli 2018, Klappentext).

Von einer *typischen* Comicform weicht *Vergiss dich nicht* auch hinsichtlich seiner Materialität ab: Teils weisen die ungewöhnlich großen Seiten in DIN-A3-Format eine gleichförmige Panelstruktur auf, bestehend aus vier Einzelbildern; teils bieten sie Platz für gänzlich ungerahmte Bilder, die sich in manchen Fällen über eine Doppelseite erstrecken. Bis auf die Innenseite des Buchumschlages und die Seiten der Einleitung – allesamt in einem Türkis gehalten, das mit jedem weiteren Umblättern mehr verblasst – kommt der Comic ohne Farbe aus. Die Dialoge der Figuren zeichnen sich durch ihre Nähe zur Oralität aus, indem beispielsweise Schwyzerdütsch verschriftlicht ist.

Im Zusammenhang mit Alzheimer werden die interdependent wirksamen Differenzkategorien *Körper* – darunter fallen *Alter*, *körperliche Verfasstheit*, *Gesundheit* und *Attraktivität* (Winker und Degele 2015) – sowie *Geschlecht*, ebenso wie *Klasse* und *Race* deutlich. Ich stütze mich daher maßgeblich auf eine narratologische und intersektionale Comicanalyse (Packard u. a. 2019). Im Sinne der Leitfrage *Wieso Alter?* liegt ein besonderer Fokus auf der Strukturkategorie *Alter(n)*. Mittels ausgewählter Beispiele aus dem Comic gehe ich beispielhaft der Frage nach,

¹ In der *Closure*-Ausgabe mit Schwerpunkt auf *Alter(n)* gehe ich im Artikel „Narrative des Erinnerns und Vergessens in Alzheimer-Comics“ (Lobnig 2023) ebenfalls auf Nüsslis Comic ein, vor allem auf die comiceigenen Möglichkeiten der Verbildlichung von Erinnerungs- und Vergessenprozessen. Irmela Marei Krüger-Fürhoff beschäftigt sich eingehend mit *Alter* und *Alzheimer* in Comics, siehe u. a. den Beitrag im vorliegenden Band sowie den Artikel „Entfaltungen. Alternde Körper im Comic“ (2021), in dem auch Nüsslis *Vergiss dich nicht* besprochen wird.

welche Darstellungsformen von und Umgangsformen mit hochaltrigen und pflegebedürftigen Körpern *Vergiss dich nicht* imaginiert.

Körper im Comic stellen eines der grundlegendsten Elemente der Erzählwelt dar (Abel und Klein 2016, 102). Sie materialisieren sich auf der Comicseite in einer bestimmten Form und Gestalt, das heißt als spezifische *Körper-Zeichen* (Klar 2011). Anders als in literarischen Werken ist der Körper „allgegenwärtig“; gerade aufgrund seiner „Unvermeidbarkeit“ (Klar 2014, 170) erscheint die Frage nach der (Re-)Präsentation von Körpern in Comics besonders wichtig. Über das Aussehen des Körpers werden Figuren wiedererkennbar, am Körper artikulieren sich unterschiedliche Differenzkategorien und an bzw. durch ihn passiert Handlung (170).

In westlichen, neoliberalen Diskursen wird der alternde Körper vielfach stigmatisiert; einer kapitalistischen Logik folgend, stellt er keine *wertbringende* Quelle mehr dar, er ist unnütz und unbrauchbar. „The beautiful, healthy body is taken as a sign of a person's discipline and self-control [...]. Conversely, signs of aging are associated with moral weakness, and ill-health tends to be blamed on the patients themselves“ (El Refaie 2012, 84–85). *Ageism* (ebenso wie *Ableism*) fällt unter *Bodyismen*; ein Terminus, welcher die Strukturkategorie *Körper* in den Vordergrund stellt und Hierarchieverhältnisse und Diskriminierungsformen über den Körper ausdrückt. *Ageism* bzw. *Altersdiskriminierung* meint die Benachteiligung von Personen aufgrund ihres Alters (Winker und Degele 2015, 51).

A body that does not function ‚normally‘ or appear ‚normal‘; that is confined to a wheelchair or bed, is both visually and conceptually out-of-place, as evidenced by the lack of public facilities for people with disabilities or the elderly. It is no longer acceptable to allow one's body to age gracefully, for age has become a negative cultural value. In popular culture, body maintenance is highly encouraged for those growing older, but not because of their cardiovascular health, but because of the ‚mask of aging‘ the external signs of old age – sagging flesh, wrinkles, loss of muscle tone, overweight – are culturally stigmatized [...]. (Lupton 1994, 38–39)

In *Vergiss dich nicht* wird laufend mit den Erwartungen an einen *normschönen* Körper gebrochen: Die abgebildeten Körper sind gebrechlich, runzelig, faltig, haarig, zahnlos, aufgedunsen oder ausgemergelt, haben Tränensäcke und einfallene Wangen. Es ist der *groteske*, unkontrollierte Körper – in Kontrast zu einem *zivilisierten* Körper, welcher als rational und beherrscht erscheint (Lupton 1997, 7–9) –, der sich bei Nüssli in unförmige Gebilde und wilde Pflanzenwesen verwandelt, sich ausdehnt und schrumpft, sich verflüssigt, tropft und schleimt. Gleichzeitig erscheint die Haut als Ab- und Begrenzung des Körpers brüchig und durchlässig: Was wird als Innen und Außen konstituiert? Was ist eigen und fremd? Was erscheint als *normal* und was als *monströs*? „[T]he notion of the body as wholeness“ wird infrage gestellt, und es zeigt sich, „the very concept of the body, either as monstrous or as healthy, is unstable“ (Szép 2020, 106).

In ihrer schonungslosen und gleichzeitig reduzierten, durch Weißraum geprägten Darstellungsweise changieren Nüsslis Bilder genau an der Grenze zwischen Hin- und Wegschauen, zwischen Annäherung und Distanzierung, und schaffen dadurch einen Zwischenraum, der alternative *Körper-Bilder* ermöglicht. Es gelingt

the deconstruction of the notion of the normal body, and the advocacy of a perception of the body as complicated, experienced, and distanced at the same time, and, above all, vulnerable. The normative, healthy body gets redefined as a vulnerable one, or, if we look at the other side of the same coin, vulnerability and monstrosity, in their various forms, are redefined as common characteristics of everyone (Szép 2020, 102).

Die dargestellten Körper sind nicht nur *verletzlich*, sondern scheinen auch die ganze Zeit in Bewegung zu sein, verstärkt durch die wellenförmige Linienführung der Gliedmaßen und Kleidung. Die Figuren verändern ihr Alter, werden von einem Panel zum anderen merklich jünger (oder älter), verschmelzen mit ihrer Umgebung oder mit anderen Figuren, lösen sich auf und verschwinden. Annahmen von Fixiertheit und Unbeweglichkeit weichen Vorstellungen eines flexiblen und fluides Werdens. *Vergiss dich nicht* imaginiert den alternden Körper als wandelbar, als wolle er sich eben gerade einer festen Zuschreibung widersetzen. Der Konstruktionsprozess, der Strukturkategorien wie *Alter*, aber auch *Gender*, *Race* und *Klasse* innewohnt, wird deutlich gemacht und wirft gleichzeitig ethische Fragen danach auf, wie mit diesen Körpern umgegangen wird bzw. werden soll: Haben sie eine Stimme? Wird ihnen Gehör geschenkt? Welchen Raum nehmen sie ein? Indem Nüssli jene Figuren zu den Protagonist*innen ihrer Handlung macht, leistet sie einen wichtigen Beitrag nicht nur hinsichtlich der Entstigmatisierung von Alzheimer, sondern auch hinsichtlich des Umgangs mit älteren Personen. Die soziokulturellen und gesellschaftlichen Dimensionen des Alterungsprozesses werden sichtbar gemacht.

Eine solche kulturwissenschaftliche und dezidiert antiessenzialistische Perspektive zeigt sich in *Vergiss dich nicht* auch in der Betrachtung von *Alter(n)* als inhärent relationale Kategorie. Auf einer imposanten Splash-Page zu Beginn des Comics sind Heimbewohner*innen und Pfleger*innen, auf die im Laufe der Erzählung rekuriert wird, zu sehen: eine hochaltrige Figur mit Bademantel, Bart und Brille, die sich auf einen Gehstock stützt; im Rollstuhl sitzende Figuren; eine gebeugt stehende Figur, deren Hände um die Griffe eines Rollators gelegt sind (Abb. 1). Die bei Nüssli abgebildeten Körper, welche im gesellschaftlichen Diskurs für gewöhnlich als *unattraktiv*, *alt* und *krank* abgewertet werden, kreieren einen Ort, an dem sich (mehr Akzeptanz für) *Andersheit* und Diversität artikulieren kann. Dies ermöglicht es – einmal mehr –, die rigiden Grenzen zwischen *normal/natürlich* und *abnormal/unnatürlich* ins Wanken zu bringen.

Das dem Comic innewohnende Potenzial – „the refusal of stigmatized identity [...]; the insistence on community [...]; and the presence of disability gain“ (Squier



Abb. 1: Altersheim. Nüssli, *Vergiss dich nicht*, [38–39].

und Krüger-Fürhoff 2020, 4) – wird durch stilistische Eigenheiten und Uneindeutigkeiten auf der Bildebene verstärkt: Auf der Doppelseite befinden sich ein Dutzend Figuren in Interaktion, und doch scheint jede in ihrer eigenen Welt zu sein. Zwei spielen Karten, eine Pflegekraft wirft einen Ball, eine andere legt ihren Arm um die Schulter einer älteren Frau – das lesende Auge kommt nicht zur Ruhe. Gleichzeitig wirkt das Bild durch die Abwesenheit von Bewegungslinien starr und unbeweglich. Topfpflanzen, Tische und Stühle sowie ein Aquarium – all diese Objekte sind Teil der Szenerie und wirken dabei ebenso (un-)belebt und (un-)beweglich wie der Rest der Figuren, als ließe sich alles und jede*r beliebig miteinander austauschen. Damit wird der Konstruktionscharakter der bildlichen und schriftsprachlichen Zeichen im Comic deutlich: „[D]ie graphische Sprache des Comics [lenkt] die Aufmerksamkeit der Rezipierenden unweigerlich auf den künstlerischen Herstellungsprozess, sprich auf die Ästhetik des Gemachten und damit ebenfalls auf den artifiziellen Status der repräsentierten Bilder [...]“ (Packard u. a. 2019, 179). Mit dieser Sichtweise lässt sich „die (mediale) Konstitution und (Re-)Produktion unterschiedlicher soziokultureller Strukturkategorien wie etwa Gender, Race und Dis/ability“ – aber auch *Alter*, wie ich hinzufügen möchte – „als performativ, also veränderbar und damit alles andere als stabil oder ahistorisch“ begreifen (178–179).

Relationalität und zwischenmenschliche Beziehungen spielen auch in Bezug auf Trauer und Verlust – als dem Alter(n) eingeschriebene Erfahrungen – eine



Abb. 2: Tattoo und Tod. Nüssli, *Vergiss dich nicht*, [101].

tragende Rolle. *Vergiss dich nicht* behandelt nicht nur die Beziehung zwischen Mutter und Tochter, sondern spannt, wie es Tahneer Oksman in Bezug auf zwei andere zeitgenössische autobiografische Comics formuliert, „an entire network of loss“ (2020, 191), indem die Geschichten vieler Personen – sowohl von Heimbewohner*innen als auch Pfleger*innen – erzählt werden. Diese Verbundenheit wird in einer Sequenz zwischen Frau Gruber und einer Pflegekraft besonders deutlich (Abb. 2): Letztere wäscht und zieht die Heimbewohnerin an. Frau Gruber selbst spricht kein Wort, aber ein Tattoo auf ihrem Rücken veranlasst die Pflegekraft dazu, über ihre eigene Mutter zu erzählen, die ebenfalls ein Tattoo trug. Während sich auf der Bildebene die alltägliche Handlung des Waschens entfaltet, erzählt der Text eine andere Geschichte: Die Mutter sowie der Onkel, der ihr zu Hilfe eilte, wurden angeschossen und verstarben noch an Ort und Stelle, während das Kind alles mitansehen musste. Das Trauma wird nicht direkt verbildlicht, sondern am Körper von Frau Gruber und an Gegenständen dargestellt: In einer Nahaufnahme halten die Hände der Pflegekraft die Zehen der Heimbewohnerin, dazu der Text

„Ein paar Mal, sie hat noch bewegt“ (Nüssli 2018 [101]); eine Vase ersetzt die bildliche Visualisierung des Momentes als „sie auf der Strasse angeschossen“ wurde ([101]). „While traumatic memory thus ‚has no place‘ in time, it does often attach strongly to physical locations. In many forms of trauma [...] memory is often stored in the body“ (El Refaie 2012, 99).

Das Panel auf der nächsten Seite hat keinen Rahmen; lediglich eine Handvoll bewachsener Äste und die Worte „Sie hiess Ayşe“ (Nüssli 2018 [102]) sind abgebildet. Das flächige Weiß der Seite, die hängenden Blätter und der fehlende Halt durch die abwesende Panelstruktur zeugen von Trauer und Verlust. Dieser Eindruck wird auf der nachfolgenden Seite verstärkt, deren Motiv sich – immer noch ohne Panelrahmen – über eine Doppelseite erstreckt, eine Berg- und Tallandschaft zeigend: „Ich vermisse meine Mutter“ ([105]). Eine Person ist abgebildet, die sich zu verflüssigen scheint und kaum von der Landschaft zu unterscheiden ist. Handelt es sich um Ayşe, die Mutter der Pflegekraft? Um Frau Gruber? Oder ist es Lika selbst, die diese Worte spricht? Geht es um die Mütter anderer Heimbewohner*innen?

Comics verfügen über einen „internally [...] dialogic“ Charakter, indem Schrift und Bild zwar in Bezug zueinander stehen, aber nicht unbedingt miteinander übereinstimmen müssen (Chute 2015, 199). Durch eben jene Dialogizität und Relationalität – die Art und Weise, in der Lesende in den Prozess der Bedeutungsgenerierung miteinbezogen werden (199) – schaffen Comics neue Möglichkeiten, mit Trauer und Verlust umzugehen. Grafische Narrative „represent the ways that loss and grief unfold in real life [...], as a process without a set beginning and ending point, [...] as well as interpersonal and relational“ (Oksman 2020, 193). Durch das Spiel auf der Schrift- und Bildebene gelingt es *Vergiss dich nicht*, sich sowohl der Einzelschicksale als auch der kollektiven Erfahrungen anzunehmen und dabei Anteilnahme erfahrbar zu machen, ohne zwingendermaßen Wiedergutmachung oder Heilung in Aussicht zu stellen.

In *Vergiss dich nicht* kommen marginalisierte Körper-Zeichen zum Tragen, die hegemonialen Zuschreibungen und interdependent wirksamen Diskriminierungsformen ausgesetzt sind. „By drawing in and from the margins and inserting their own lives into comics history, they push against established narrative conventions and visual traditions, and in the process invent new ways of seeing and being seen in comics“ (Köhlert 2019, 194). Dabei werden die Möglichkeiten von Comics deutlich, sich gesellschaftlich relevanten Themen anzunehmen und sich dabei immer auch politisch zu positionieren (189). *Vergiss dich nicht* entwirft alternative Körperbilder, die zuallererst die Konstruiertheit und Prozesshaftigkeit von Körperlichkeit(en) herausstellen. Das Körper-Zeichen ist stets fluide, fragmentiert und künstlich; es lässt Offenheiten, Ambivalenzen und Widersprüche zu, verunsichert Oppositionen, wie *normal/abnormal*, und ist in seiner unendlichen Wiederholbarkeit Quelle subversiver Kritik und Parodie. Letztlich sind auch die Körper-Zeichen – wie alle Comic-

zeichen – „weird signs“ (Frahm 2010, 56), die sich nicht festschreiben lassen, mitunter scheitern und mehr Fragen aufwerfen, als sie Antworten geben können, aber auch zu neuen (antihegemonialen) Formen des Wissens und Wahrnehmens führen können.

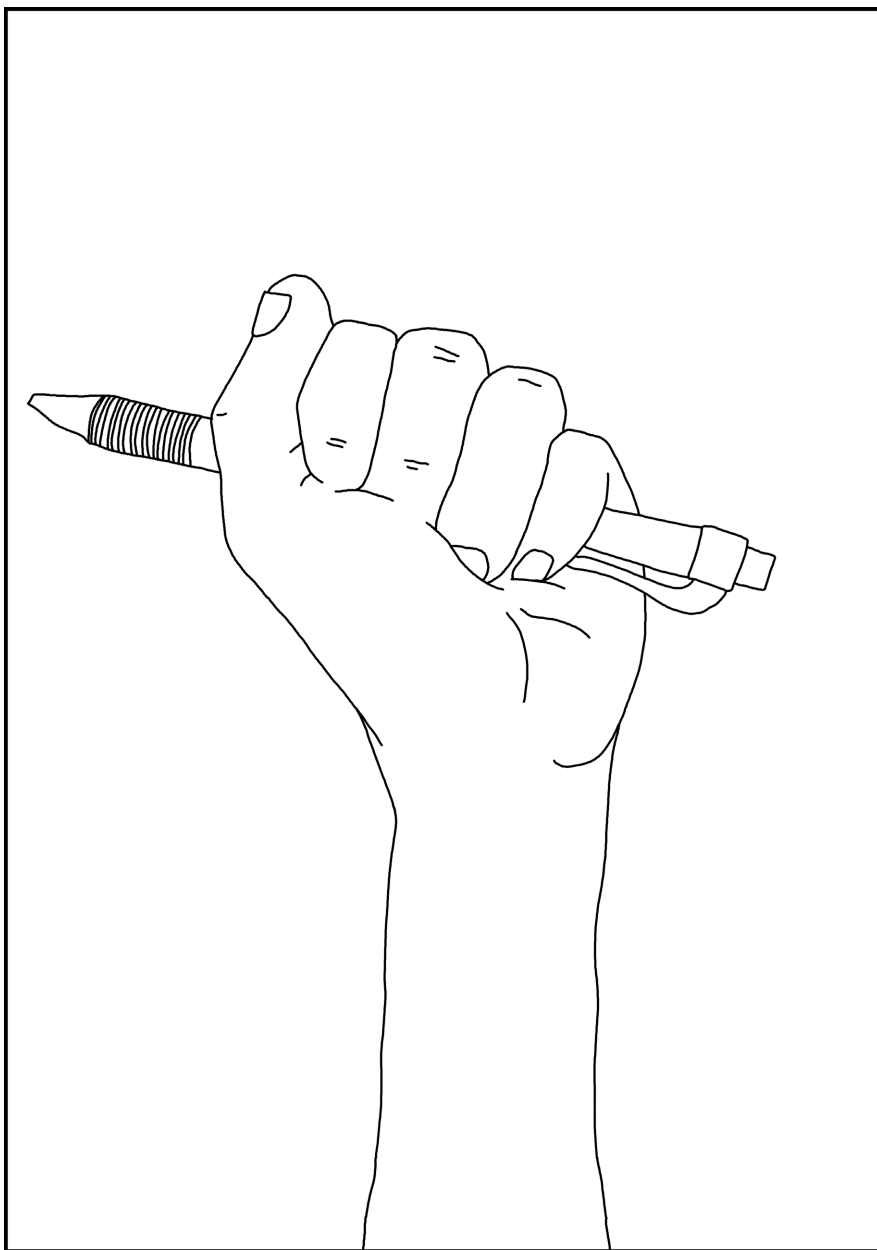
Bibliografie

- Abel, Julia und Christian Klein. „Leitfaden zur Comicanalyse“. *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Hg. v. Julia Abel und Christian Klein. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. 77–106.
- Chute, Hillary L. „The Space of Graphic Narrative. Mapping Bodies, Feminism, and Form“. *Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions*. Hg. v. Robyn Warhol und Susan S. Lanser. Columbus: The Ohio State UP, 2015. 194–209.
- El Refaie, Elisabeth. *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*. Jackson: UP of Mississippi, 2012.
- Frahm, Ole. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- Klar, Elisabeth. „Wie sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm“. *Theorien des Comics. Ein Reader*. Hg. v. Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert. Bielefeld: transcript, 2011. 219–236.
- Klar, Elisabeth. „Transformation und Überschreibung. Sprache und Text in ihrer Beziehung zum Körper-Zeichen in den Comics von Alfred“. *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Hg. v. Susanne Hochreiter und Ursula Klingenböck. Bielefeld: transcript, 2014. 169–189.
- Køhlert, Frederik Byrn. *Serial Selves. Identity and Representation in Autobiographical Comics*. New Brunswick: Rutgers UP, 2019.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. „Entfaltungen. Alternde Körper im Comic“. *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 7.5 (2021): 163–187.
- Lobnig, Naomi. „Narrative des Erinnerns und Vergessens in Alzheimer-Comics“. *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 9 (2023): 49–75.
- Lupton, Deborah. *Medicine as Culture. Illness, Disease and the Body in Western Societies*. London u. a.: Sage Publications, 1994.
- Lupton, Deborah. *The Imperative of Health. Public Health and the Regulated Body*. London u. a.: Sage Publications, 1997 [1995].
- Nüssli, Lika. *Vergiss dich nicht*. St. Gallen, Berlin: Vexer Verlag, 2018.
- Oksman, Tahneer. „An Art of Loss“. *Spaces Between: Gender, Diversity, and Identity in Comics*. Hg. v. Nina Eckhoff-Heindl und Véronique Sina. Wiesbaden: Springer VS, 2020. 187–200.
- Packard, Stephan, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas R. A. Wilde und Janina Wildfeuer (Hg.). *Comicanalyse. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 2019.
- Squier, Susan Merrill und Irmela Marei Krüger-Fürhoff. „Introduction“. *PathoGraphics: Narrative, Aesthetics, Contention, Community*. Hg. v. Susan Merrill Squier und Irmela Marei Krüger-Fürhoff. Pennsylvania: The Pennsylvania State UP, 2020. 1–6.
- Szép, Eszter. *Comics and the Body: Drawing, Reading, and Vulnerability*. Columbus: The Ohio State UP, 2020.
- Winker, Gabriele und Nina Degele. *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld: transcript, 2015 [2010].

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Lika Nüssli. *Vergiss dich nicht*. St. Gallen, Berlin: Vexer Verlag, 2018 [38–39].

Abb. 2: Lika Nüssli. *Vergiss dich nicht*. St. Gallen, Berlin: Vexer Verlag, 2018 [101].



Wieso Klasse?
Why Class?

Marina Rauchenbacher

The Case for Drawing Monsters!

Our volume revolves around how comics can represent and subvert socially determinative identity-defining (visual) concepts – whether they pertain to gender, class, dis_ability, race, or other structural categories. Imke Schmidt and Ka Schmitz, for example, explore this question humorously and thoroughly (see chapter 2). What role does the fact that bodies are recognizable as human bodies actually play? Comics have always worked with different concepts of the body, including transgressions of the human form and the anthropomorphization of nonhuman beings. They have a specific posthumanist potential, precisely because they can portray bodies in various ways and with different attributes, but also due to the ruptures that occur between the panels, in places of indeterminacy and repetition. In critical posthumanist thought, examinations of monsters/the monstrous body have been particularly productive when it comes to subverting concepts and ideals pertaining to the human body. The monstrous, as Julia Kristeva explains with the term *abject*, disrupts concepts of *identity*, *system*, and *order*. Located in the in-between, “the ambiguous, the composite” (1982, 4), it generates abhorrence. Abhorrence through uncertainty.



Fig. 1: *Why Do Planes Always Inquire With me?* and *Help! My Eyes Are Stuck!* drawn by the author's son.

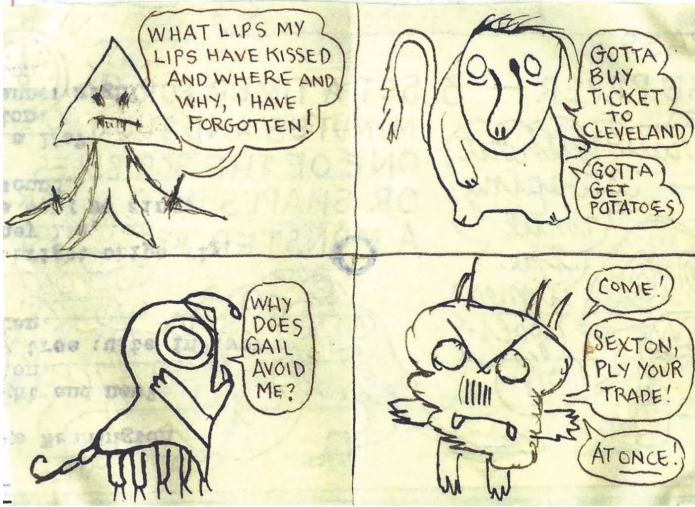


Fig. 2: Scribble Monster. Barry, *Making Comics*, 62.

We need to draw monsters! I take my inspiration here from Lynda Barry's *Scribble Monster Jam* (2019, 61–62). Take a piece of paper and divide it into four equally sized panels. Now, scribble something in each panel. Examine the scribbles thoroughly. What characters, monsters, or monstrous bodies form in your mind's eye? Draw them. And now: What do they say? Let them speak. Barry points out that drawing monsters (I would add: even if they are not abhorrent) brings back our intuitiveness and spontaneity, which we often forget “when we believe we must know what we are drawing before we can begin” (66).

“Monsters will surprise you, and this is a reason to draw them” (66).

Bibliography

Barry, Lynda. *Making Comics*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2019.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. by Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.

List of Figures

Fig. 1: *Why Do Planes Always Inquire With Me?* and *Help! My Eyes Are Stuck!*, drawn by the author's son.

Fig. 2: Barry, Lynda. *Making Comics*. Montreal: Drawn & Quarterly, 2019. 62.

Susanne Hochreiter

Fantastillionen und arme Schlucker: Ein Essay über Gender, Begehren und soziale Klasse in Entenhausen

Abstract

Drawing on Walt Disney's *Donald Duck* comics, this article analyzes questions of class as they intersect with the heteronormative family model. Thus, the paper offers a *queer* analysis that reveals epistemologically productive ambiguities and contributes to a yet to be elaborated discussion of *class* in Comics Studies.

1 Einleitung

Klassenfragen sind seit einigen Jahren wieder verstärkt Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung. Nicht nur im deutschsprachigen Raum hat Didier Eribons *Retour a Reims* (franz. 2009, dt. *Rückkehr nach Reims*, 2016) einen wichtigen Impuls für die Debatte gesetzt. Die Frage sozialer Stratifikationen erhält nicht zuletzt deshalb mehr Aufmerksamkeit, weil es wirtschaftliche und politische Veränderungen sind, die derzeit auch in reichen europäischen Ländern ein weiteres Auseinanderdriften von Reich und Arm bewirken.

Der Neoliberalismus ist der gegenwärtig dominante, auf ökonomischer Selbstregulation basierende gesellschaftliche Deutungs-, Ordnungs- und Entwicklungsentwurf. Er zielt, wie Gabriele Michalitsch ausführt, nicht nur auf die Restrukturierung von Ökonomie, Staat und Gesellschaft, sondern bedeutet einen Wandel der „Regierung“, die einen Zugriff auf Denkweisen und Ausrichtung des Subjekts impliziert:

Während sich Marktprinzipien als organisierende und regulierende Modi von Staat und Gesellschaft etablieren, wird das Individuum als unternehmerisches und konkurrenzieren- des Subjekt redefiniert, seine Rationalität auf marktorientiertes Kalkül verengt. Geschlecht und Geschlechterverhältnisse bleiben davon nicht unberührt. (Michalitsch 2008, 63)

Eine queere Perspektive interessiert sich nun dafür, wie Geschlecht und Begehren unter diesen Bedingungen reguliert werden und wie der Zusammenhang mit sozialer Klasse aus queertheoretischer Perspektive gedacht werden kann. Es geht einer queeren Lektüre wesentlich darum, die jeweils narrative Hervorbringung von Geschlecht und Begehren zu untersuchen, Ambivalenzen und *In_Stabilitäten* aus-

zumachen. Der Begriff *In Stabilität* drückt im Sinne von Antke Engels Konzept der *VerUneindeutigung* (2002, 224) aus, dass zwar die Erzählung eine heteronormative Lesart nahelegt, dass aber die immer zugleich mit eingeschriebene Variation, auch wenn sie unsichtbar bleiben soll, enthalten ist und im Text wirksam wird. Es geht dabei nicht um alternative Identitäten und Geschichten, sondern um das Potenzial von (Comic-)Erzählungen, durch immanente Elemente von Uneindeutigkeit Normalisierungen, Hierarchisierungen und Ausschlussprozessen (224–225) und so eine Art Instabilität in der Konstruktion etwa von Figuren sichtbar zu machen.

Am Beispiel von Walt Disneys *Donald-Duck-Comics* (seit 1936) möchte ich einige Überlegungen dazu anstellen. Zentral ist in diesen Comics eine Dramaturgie, die auf sozialer Differenz basiert: Die Spannung entfaltet sich wesentlich in der (Verwandschafts-)Beziehung des superreichen Dagobert Duck und seines Neffen Donald Duck, der stets zu wenig Geld hat und nicht selten arbeitslos ist. Diese beiden Protagonisten repräsentieren den sozialen Gegensatz, der auch in anderen Figurenkonstellationen, wie beispielsweise Gustav Gans und Donald Duck (s. u.), wirksam wird. Während in vielen Comics Klassenunterschiede kaum explizit verhandelt werden, stehen sie in den *Donald-Duck-Comics* im Zentrum und motivieren häufig die Handlung. Welche Rolle das spezifische Verwandtschaftssystem in Bezug auf soziale Differenz, Gender und Begehren spielt, ist Thema dieses Essays.

2 Entenhausen: Konzern und Kapital

Will man sich mit den Verhältnissen in Entenhausen befassen, lohnt auch ein Blick auf den Disney-Konzern selbst. Wie David Kunzle zeigt, sind die massenkulturellen Produkte des Disney-Konzerns ein Ausdruck des US-amerikanischen Hegemonialstrebens seit der Nachkriegszeit (1991, 11). Eine Besonderheit des international verzweigten Systems der Disney-Comics ist, dass die Geschichten durch Übersetzungen bedeutende Neuakzentuierungen erfahren (9). Laut Kunzle führe dies in den deutschsprachigen Editionen zu einer *Entamerikanisierung* sowie zu einer *Entaktualisierung*. Als Beispiel dafür nennt er den Namen des superreichen Onkels: Im amerikanischen Original heißt dieser Scrooge McDuck, Uncle Scrooge oder sogar \$crooge McDuck – nach dem Vorbild von Ebenezer Scrooge in Charles Dickens' Erzählung *A Christmas Carroll* (1843). In der deutschen Übersetzung von Erika Fuchs heißt die Figur Onkel Dagobert – benannt nach einem Merowingerkönig, aber ohne vergleichbare intertextuelle Aufladung (Kunzle 1991, 10). Zugleich hat Fuchs damit nicht nur einen klassischen Bildungsschatz in die Comics getragen (Reinart 2022, 182–183), sondern die Figuren auch mit einem eigenem Sprechstil ausgestattet, „angepasst an Alter und soziale Schicht“ (Pauer 2015, o. S.).

Kapitalismuskritik findet in den Disney-Comics nicht statt. Häufiger ist der Weg vereinzelter sozialen Ausgleichs über Wohltätigkeitsveranstaltungen oder Spenden – entsprechend US-amerikanischer Tradition. Zugleich jedoch machen sich die *Donald-Duck-Comics* regelmäßig über den *alten Geizkragen* Dagobert lustig. Seine Geldbesessenheit wird lebensgeschichtlich erklärt: Dagobert habe sich aus der Armut befreit und seinen Reichtum hart erarbeitet. Vom armen Schlucker zum Milliardär: Das ist das Narrativ des amerikanischen Traums, das von struktureller Ungleichheit absieht und ein Glücksversprechen für alle beinhaltet. Die Entenhausener Geschichten affirmieren dieses Narrativ, indem sie Dagobert trotz seines Geizes zum Sympathieträger machen, während Donalds Armut seinem Mangel an Fleiß und Disziplin zugeschrieben wird.

Die Logik des Erfolgs erscheint zudem vergeschlechtlicht: Weibliche Figuren sind in keiner vergleichbaren Weise konkurrenzfähig – weder als Vertreterinnen des Großkapitals noch als *arme Schluckerinnen*. Selbst eine wichtige Gegenspielerin der Ducks, Gundel Gaukeley, gewinnt ihre Macht nicht aus Besitz, sondern aus magischen Quellen: Sie ist eine Hexe. Der Logik des notwendigen Happy Ends der Geschichten ist geschuldet, dass selbst ihre Zauberkräfte versagen müssen: Am Ende siegen stets der Mann und sein Geld.¹

Dagobert ist aber nicht nur irgendein reicher Mann: Es braucht Fantasiebegriffe statt der üblichen Zahlenwerte, um seinen Besitz zu beziffern. In Carl Barks Geschichte *Onkel Dagobert und der Kampf ums Geld* (1986) brüllt Dagobert seinen Kontrahenten an: „Ich habe ZICHDOPELBILLIARDILLIONEN zusammengekratzt!“ (50) Entenhausens Hypermilliardär ist der Comic gewordene neoliberale Traum eines ungezügelten Turbokapitalisten.

3 Von Enten und Erpeln: Gender

Entenhausen ist eine männlich dominierte Welt. Nur wenige weibliche Figuren kommen vor, die zudem selten die Protagonistinnen einer Geschichte sind. Ähnlich wie in Superheld*innencomics sind die weiblichen Pendanten erst nach und nach Teil der Disney'schen Comicwelt geworden. Daisy Duck hatte ihr Debüt 1940. Sie ist durch lange Wimpern, Stöckelschuhe, Haarschleife und rüschenartige Federn am

¹ In *Das magische Verschwinden der Nummer eins* (2015) etwa verschafft sich Gundel alle „ersten selbst verdienten Münzen der reichsten Männer der Welt“. Sie wird jedoch ausgetrickst (Ziche 2022, 7).

Beinansatz als weibliche Ente markiert; in Bezug auf Körpergröße und Temperament erscheint sie Donald ebenbürtig (Gross 2018, 6).

Gesellschaftliche Veränderungen machten es notwendig, Themen und Handlungsrepertoires der Figuren zu erweitern und ein moderneres Frauenbild zu realisieren (7). Die Plots zeigten die Protagonistinnen dennoch lange Zeit in traditionellen Settings und in heteronormativen Beziehungskonstellationen.

Ein Blick zurück in die Geschichte des Mediums selbst gibt Aufschluss über die Ursache dieses Missverhältnisses: Viele Jahre lang sind Comics nicht nur mehrheitlich von Männern gemacht worden, sondern auch für Männer und Jungen gedacht gewesen. Eine wichtige Rolle spielt aber auch die Dimension der sozialen Klasse: Comics sind bis heute nur mit Vorbehalt als Teil der Hochkultur akzeptiert. Sie sind als populärkulturelle Erscheinung bis in die 1990er-Jahre aus bildungsbürgerlicher Sicht eine fragwürdige Lektüre. Erst mit dem Boom der Graphic Novel ändert sich der Blick auf Comics zunehmend. Ursprünglich hatten Comicstrips in Zeitungen die Funktion, die Auflagenzahl zu erhöhen, neue Leser*innengruppen zu erschließen und Einwanderer*innengruppen anzusprechen (Abel und Klein 2016, 49). Einer der erfolgreichsten modernen *Dailies*, *The Katzenjammer Kids*, etwa richtete sich an deutsche Einwanderer*innen in den USA (Braun 2022). Leo Bogarts empirische Studie aus dem Jahr 1964 bestätigte die damalige Klassenspezifität der Rezeption, waren es demnach vor allem Arbeiter*innen aus New Yorks Upper East Side, die als Comicleser*innen identifiziert werden konnten.

Für *Donald-Duck-Comics* gilt, dass der Humor auf Basis einer Wiedererkennbarkeit von Lebensverhältnissen entsteht, die man im Comic verdreht und verlacht findet. Für jene, die weniger privilegiert sind, ist Donald gewiss so etwas wie eine Identifikationsfigur – der „Underduck“ (Pannor 2009, o. S.). Carl Barks kommentiert: „I always felt myself to be an unlucky person like Donald, who is a victim of so many circumstances. But there isn't a person in the United States who couldn't identify with him. He is everything, he is everybody; he makes the same mistakes that we all make“ (Barks, zitiert nach Andrae 2006, 92).

Barks suggeriert hier eine Universalität der Figur, die nicht nur die geschlechtsspezifische, sondern gerade die klassenbezogene Dimension der Figur negiert. Das hat damit zu tun, dass *Klasse* nach dem Zweiten Weltkrieg aus ökonomischen und politischen Gründen in westlichen Ländern eine unsichtbare Kategorie wurde, wie Celine-Marie Pascale für die USA unterstreicht: „In the United States, economic inequality – arguably one of the most material sites of ‚difference‘ – is often one of the least visible“ (2013, 80).

4 Die Ducks: eine Familie von Onkeln und Tanten

Gerade wegen des Dauerkonflikts mit dem reichen Onkel, wegen seiner prekären Lebensumstände, aber auch wegen seines stets auflehrenden Gestus gegen Autoritäten und Normen ist Donald beliebt. Gewiss eher kleinbürgerlich als revolutionär in seiner Haltung, ist er ein „Stehaufmännchen [...], das von sozial gerechtem Tariflohn träumt“ (o. A. 2013). Der Umstand, dass er keine konventionelle Familie hat und Single bleibt, zugleich aber mit seinen Neffen lebt, ist gewiss kein Zufall.

Die Duck'schen Familienbeziehungen sind, will man der Geschichte glauben, ein Ergebnis von prüden Erwägungen: Nachdem die Zielgruppe von Disneys Trickfilmen und Comics Kinder waren, die man in den 1930er-Jahren von Sexualität so fern wie möglich halten wollte, sollte es auch in Entenhausen zu keinen Zweideutigkeiten kommen. Das sei der Grund dafür, dass Donald weder Ehemann noch Vater wurde. „Statt dessen erfand man eine Cousine namens D[umb]Jella, die Donald am 17.10.1937 brieflich mitteilte, er sollte vorübergehend für seine drei Neffen [...] Tick, Trick und Track sorgen“ (Anton und Hahn 1994, 18).

Es gibt zwischen den zentralen Figuren keine Eltern-Kind-Beziehungen. Donald ist ein Onkel, ebenso wie Dagobert dessen Onkel ist. Daisy wiederum ist die Freundin/Verlobte von Donald, tritt aber nur gelegentlich auf, ist also keine stets präsente Partnerin. Donald und seine Neffen leben zusammen, und Donald sorgt für sie so gut er kann; er kocht, putzt, wäscht, kümmert sich um Schulangelegenheiten der Kinder. Umgekehrt kümmern sich die drei Buben manchmal um ihren nicht ganz zuverlässigen Onkel. Dagobert Duck wohnt in seinem Geldspeicher in einem anderen Teil der Stadt und schickt nach seinen Neffen, wenn er Aufträge hat oder Hilfe braucht. Es wird rasch deutlich: Die Onkel und Tanten entsprechen nicht so recht traditionellen Beziehungs- und Familienkonstellationen um die heteronormative Kernfamilie.

Ahnen und Familiengeschichten wurden erst nachträglich erfunden: Don Rosa hat 1993 den Stammbaum der Ducks auf Basis einer Skizze von Carl Barks gezeichnet (*Duckipedia*, „Stammbaum der Ducks“). Es existieren Varianten dieser Rekonstruktionen der Duck'schen Familienverhältnisse: Don Rosa hat nicht alle Figuren in den Stammbaum integrieren können, neue Figuren wurden mit der Zeit kreiert (Gerstein 2013, 8), und Übersetzer*innen trugen zur Vielfalt ebenfalls bei.² Aus queertheoretischer Sicht ist die Variation ein potenziell subversiver Umstand, da hier die dominante Konzeption von Ehe und Familie, in der die Vorfahren und die Nachkommen eindeutig zuordenbar sind, unterlaufen wird.

² Laut *Duckipedia* hat Erika Fuchs etwa als Übersetzerin eine Figur als Onkel von Tick, Trick und Track erklärt, die im Original nicht vorkommt (*Duckipedia*, „Ahnentafel der Ducks“).

4.1 Ehe und Familie: Queere Kritik

Queere Kritik an heteronormativer Familienstruktur richtet sich gegen das binäre Geschlechtermodell und die damit verbundene Hierarchisierung der Geschlechter, wie sie im Eherecht europäischer Länder zum Teil bis weit nach 1945 zu Ungunsten von Frauen festgeschrieben war. Zudem richtet sich queere Kritik gegen die Abwertung anderer Formen von sexuellem/romantischem Begehren und sexuellen Praxen, die mit der Privilegierung der heteronormativen Ehe einhergehen. Historisch und in der Gegenwart kriminalisiert und pathologisiert werden Geschlechterperformances, die nicht der jeweiligen Norm entsprechen, ebenso wie *deviante* sexuelle Praktiken und Identitäten (Rubin 2003, 43).

Die Ehe selbst ist eine Art Vertrag, der eine sozial regulierende Funktion hat. In ihr ist auf spezifische Weise das Ineinanderwirken von Ökonomie und Sexualität geregelt. Sie ist als institutionelle Lebensgemeinschaft entworfen, die das Zusammenleben von meist einer Frau und einem Mann nicht nur in Hinblick auf die ehelichen Rechte und Pflichten der Beziehung, sondern wesentlich hinsichtlich ideeller Ressourcen, Arbeit und materiellen Besitzes festlegt: Ehen sind darauf ausgerichtet, Besitz zu bewahren und zu vermehren. Ebenso ist die Regulierung von Begehren und Sexualität in der Ehe wesentlich. Vor allem der exklusive Anspruch eines Mannes auf eine Frau ist damit gewährleistet. Fortpflanzung, Nachkommenschaft und Erbschaftsangelegenheiten sind damit zentrale Elemente des Instituts der Ehe (Kuster 2015, 46).

Die Ehe ist bis heute ein zentrales kulturelles *Dispositiv*, das verbunden mit dominanten Narrativen von sinnvoller oder erfüllender Existenz Lebenszeit und Lebensabläufe strukturiert: Sie ist eng verbunden mit Vorstellungen von Vergangenheit und Zukunft, die wiederum wesentlich an Reproduktion geknüpft sind. Queere Personen und Lebensentwürfe stehen solchen Konzeptionen entgegen, sind aus Narrativen *normalisierter* Leben ausgeschlossen oder verweigern sich diesen – wie es etwa Lee Edelman in seinem Buch *No Future* (2005) aus queerer Perspektive nachgerade fordert.

Geschlecht und Begehren sind Produkte des kulturellen Gedächtnisses und gleichzeitig bedeutende Variablen in dessen Produktion: „Die Geschlechts- und Begehrensidentität historischer Figuren und des Kollektivs werden aus der Perspektive der Gegenwart neu konfiguriert“ (Müller und Schwarz 2008, 12). Elizabeth Freeman versteht „temporal regimes embedded in sexuality as a field of knowledge“ (2007, 159). Vermeintlich natürliche Attribute von Männlichkeit und Weiblichkeit sind aus ihrer Sicht das Ergebnis von Wiederholungen, die sich über die Zeit ablageren (161). Verzögerungen, Überraschungen und Veränderungen der zeitlichen Lebensverläufe queeren die dominante Geschlechter- und Zeitordnung.

Mit Blick auf die Familie Duck zeigt also die nachträgliche Erzählung einer Vorgeschichte die prekäre Konstruktion einer *natürlichen* Zeitlichkeit, die eine passende Vergangenheit inkludiert. Die Verankerung der Figuren in einer Familiengeschichte, die gleichsam herzeigbar ist, wird durch Unvollständigkeit und Varianten unterlaufen. Die behauptete Familiengeschichte ist nicht das, was in den Geschichten tatsächlich erzählt wird. Elternschaft wird behauptet, Ehe ist irrelevant. Erbschaft wird auf diese Weise ein Element der Komik: Je nach Ausgang eines Abenteuers werden Donald, Tick, Trick und Track zuweilen enterbt. Der Witz entsteht durch Repetition und das Zitat einer Praxis.

Geht es nun um die Überlagerung von *queer* und *class* als Kategorien sozialer Differenz, so lässt sich mit Michael Borgstrom (2018, 367) eine wesentliche Parallele hinsichtlich dominanter Narrative von Werden und Wachstum ausmachen. Tatsächlich schließen zukunftsorientierte Imperative sowohl Personen aus Arbeiter*innenmilieus wie queere Personen aus. Bestimmte Formen von Vergangenheit und Zukunft sind für sie nicht vorgesehen. Seien es Besitz, Erbe, Tradition, Zukunft (in Form von Erben): Diese Lebensperspektiven gibt es nur, wenn man mit bürgerlichen Privilegien ausgestattet ist und der Heteronorm entspricht. So wie Klassendifferenzen unsichtbar werden und die bürgerliche Mittelschicht als *normal* gilt, so verbirgt sich auch die Heterosexualität als *Normalität*. Sie habe sich „unter ihren verschiedenen institutionellen Pseudonymen wie Erbschaft, Heirat, Dynastie, Familie, Domestizität oder Bevölkerung“ als Geschichte selbst maskiert (Hark 2009, 61).

4.2 Onkel und Tanten: Queere Perspektiven

Der Umstand, dass die Familie Duck wesentlich aus Onkeln und Tanten besteht, unterbricht das Reproduktionsschema und die konventionelle Darstellung von Familie. Verbunden damit ist eine ambivalente Figuration des Seltsamen oder Eigensinnigen, aber auch des Ent_Sexualisierten. Begehren jenseits von materiellem Begehren scheint kaum zu existieren. Im Fall von Dagobert äußert sich allerdings das materielle Begehren ganz unverhohlen als sinnlich-erotische Lust an seinem Besitz.

Beiden, Onkel und Tante, unterstellt das Klischee etwas vom Leben Abgekapseltes. Vor allem ein gestörtes Liebesleben, nämlich keines. Nirgends lässt sich das besser nachweisen als in Entenhausen: Donaldisten nennen es die „Veronkelung“. [...] Keine Eltern oder Paare auf weiter Flur. Donald und Daisy sind demnach Cousin und Cousine. Sex haben sie nie. (Jardine 2014)

Eine weitere Beobachtung scheint diese Welt ohne Lust und Sexualität zu bestätigen: Flirts in frühen Donald-Daisy-Comics sind konventionalisiert, aber stets unterbrochen: Es gibt keine Liebesgeschichten, die sich im Sinne von Partner*innen-schaft, Ehe oder Reproduktion erfüllen. Vielmehr ist das Motiv des Unterbrochenen ein leitendes Motiv. Die unterbrochenen Liebesgeschichten lassen sich als ironisierte Reinszenierungen von narrativen Scripts verstehen und sind damit Gegenstand der Komik.

Die Queer-Theoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick gibt mit ihrem Aufsatz *Tales of the Avuncular* (1993), der sich mit Oscar Wildes Komödie *The Importance of Being Earnest* (1895) beschäftigt, wichtige Hinweise für die Deutung ungewöhnlicher Familienkonstellationen. Wildes Verwechslungskomödie, in der die beiden Protagonisten jeweils die Cousine des anderen heiraten wollen, spielt mit der Frage der familiären Herkunft und der Namen: Tanten und Onkel haben im Stück eine besondere Bedeutung. Sedgwick analysiert die Begriffe im Sinne von umgangssprachlichen Codewörtern des 19. Jahrhunderts. *Tante* steht für Männer, die ein damenhaftes Auftreten an den Tag legen, unabhängig davon, was sie mit anderen Männern im Bett tun, wie Sedgwick kommentiert (1993, 59). *Onkel* wiederum war ein gängiger Begriff für den männlichen Beschützer/Unterstützer in einer sexuellen Beziehung, die typischerweise auf Klassen- oder Altersunterschieden beruhte. *Onkel* bezeichnete ältere Männer, die jüngeren Männern in unterschiedlichen Beziehungen eine Art Initiation in homosexuelle Kulturen und Identitäten anboten. Onkel und Tante sind jedoch laut Sedgwick keine komplementären Rollen: „Aunt‘ tells who or how you are (at least sometimes) but not whom you desire. ‚Uncle‘ is very different, not a persona or type but a relation, relying on a pederastic/pedagogical model of male filiation“ (59–60). Auch wenn das Modell nicht ohne Umstände ins 20. Jahrhundert transferiert werden kann, scheint die Onkel-Welt in Entenhausen eine Art Echo der Kultur des 19. Jahrhunderts zu sein, die Sedgwick analysiert.

Die Onkel-Neffen-Beziehungen in Entenhausen sind davon geprägt, dass weibliche Figuren eine marginale Rolle spielen und die jeweils jüngeren Personen zwar Schutz und finanzielle Unterstützung, aber auch (ökonomische) Abhängigkeit erfahren. Eine sexuell-erotische Komponente ist in den Comics nicht auserzählt, sondern wird über die Begriffe und die Figurenkonstellation aufgerufen. Während Familie seit dem 18. Jahrhundert von der Binarität der Geschlechter, der ihnen zugewiesenen Rollen und gerade der weiblich attribuierten häuslichen Sphäre geprägt ist, ist die Familie Duck ein männlich-homosozialer Raum. Andere Figuren wie Daniel Düsentrrieb, Dussel Duck oder Gustav Gans ergänzen in sinnfälliger Weise das Bild.

Mit letzterem verbindet sich eine der wenigen Konstellationen, in denen es explizit um erotische Interessen geht. Gustav und Donald konkurrieren um Daisy



Abb. 1: Das erotische Dreieck visualisiert als Triple Trouble. Lustig (W) und Van Horn (A), *A Double Dose of Triple Trouble* (dt. *Zwei Streithammel auf drei Beinen*), 5.

Ducks Gunst und sind darin unterschiedlich erfolgreich. Mit Sedgwick gelesen, ist das Begehren dieses *erotischen Dreiecks* (1985, 25) in der patriarchalen Logik weniger auf den weiblichen Teil ausgerichtet: Die Konkurrenz der beiden männlichen Akteure ist die Kehrseite der Verbindung, die sie auf diese Weise miteinander herstellen. Die weibliche Figur wird zum „Schauplatz des homosozialen Begehrens rivalisierender Männer“, wie Andreas Kraß resümiert (2003, 23). Am Beginn der Geschichte *Zwei Streithammel auf drei Beinen* (2015) wird das Dreieck visualisiert. Daisy ist Objekt der konkurrierenden Interessen und dient als Bindeglied zwischen Donald und Gustav (Abb. 1). Daisy wehrt sich und verlangt, dass sich die beiden versöhnen. Entrüstet antworten diese in einer gemeinsamen Sprechblase: „Niemals! Das wäre unnatürlich“ (Lustig und Van Horn 2015, 5). Das Wort „unnatürlich“ für die Aussicht, einen Konflikt beizulegen, ist eine Formulierung, die die queere Konnotation unterstützt: Wäre das Dreieck nicht homoerotisch aufgeladen, wäre der Widerstand gegen etwas, das als unnatürlich gelten könnte, nicht nötig. Die Berufung auf etwas vermeintlich Natürliches zeigt, wie konstruiert die Naturalisierung von gesellschaftlichen Normen in Bezug auf Geschlecht und Begehren ist.

Daisy meldet die beiden zu einem Wettrennen an. Als Duo müssen Donald und Gustav den Lauf mit je einem Bein an den anderen gebunden absolvieren. Daisy nimmt sich aus dem erotischen Dreieck heraus und bringt die beiden Partnerkonkurrenten in direkte und körperliche Verbindung: Sie ist auf diese Weise nicht mehr das (*Tausch*)-Objekt, und prompt interessieren sich die Cousins, die ihre Aufgabe als Paar bewältigen, am Ende weniger für sie als für einen Picknickkorb.

Gustav Gans mag zwar keine „Tunte“ sein, wie Alice Schwarzer behauptet (Rehnolt 2005, o. S.), aber er entspricht dem Typus des Dandys. Mit seiner aufwendigen Frisur, der Krawatte und den Gamaschen vertritt er nicht nur ein anderes soziales Milieu als Donald, sondern ist auch in Hinblick auf die sexuelle Sphäre markiert: Der Dandy ist, wie auch die historischen Beispiele zeigen, andro-

gyn, sexuell schillernd, meist homo- oder bisexuell. Dass Gustav Gans besonderes Glück hat und trotz Faulheit und ohne jegliche Erwerbsarbeit finanziell gut gestellt ist, gemahnt an das adelige Erbe dieses Typus am Beginn der Moderne (Erbe 2017, 17–18): Für Steffen Graefe ist der Dandy sozial und sexuell eine schillernde Gestalt, „die bewußt mit vielen Konventionen brach“ (2003).

Die erotische und sexuelle Ambivalenz, um nicht zu sagen Freiheit, ist auch mit sozialer Klasse und der Möglichkeit finanzieller Unabhängigkeit verknüpft. Nicht so verspielt, aber mit Gehrock, Gamaschen und Zylinder ist Dagobert die konservativere, aber gewiss recht elegante Figur – ein Onkel. Der Pechvogel Donald ist ein sympathischer Kleinbürger im Matrosenanzug. Dass diese spezifische Kleidung nicht nur auf Arbeit verweist, sondern ebenfalls einen queeren Subtext hat, darf nicht unerwähnt bleiben: Der Seemann ist nicht nur in Literatur und Film eine homoerotische Ikone.³ Donalds relative Ungebundenheit wird auf diese Weise potenziell erotisch konnotiert. Eine andere Bedeutungsebene steckt in der Geschichte des Matrosenanzugs als Kleidung für Kinder seit Ende des 19. Jahrhunderts. Donalds zuweilen kindlichem Charakter entspricht diese Konnotation ebenso wie der Beziehung zu seinem dominanten Onkel Dagobert.

5 Resümee

Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen in den Entenhausencomics sind Ausdruck einer *In_Stabilität*, die durch das Medium Comic, seine hybride Zeichenstruktur sowie seine Serialität bedingt ist. Es ist eine *In_Stabilität* im Sinne einer *VerUneindeutigung* (Engel 2002), die zwar von einer gleichbleibenden sozialen und geschlechtlichen Grundkonstellationen ausgeht, diese aber variiert und so unterläuft. Ein Raum für Veränderung öffnet sich: Potenziell kann jede Figur etwas gänzlich anderes sein und erleben, ökonomische Verhältnisse können sich verändern, sogar temporär umkehren. Donald kann Maharadscha oder Superheld Phantomias werden, ohne jemals dauerhaft Besitz, Macht, oder eine festgelegte (geschlechtliche oder sexuelle) Identität zu erlangen. Aber auch soziale Prekarität oder Armut definieren die Figur nicht. Jobs zu haben oder zu suchen ist hier keine existenzielle Frage, sondern eine narrative Möglichkeit. Interessanterweise erscheint die homo-soziale Grundstruktur der Donald-Comics stabiler als die ökonomische: Der hetero-

³ Vergleiche etwa Hanns Henny Jahnns Roman *Jeden ereilt es* (1968) oder Rainer Werner Fassbinders Film *Querelle* (1982); siehe auch die Arbeiten von Eckart Goebel (1997) und Wolfgang Popp (1992): Popp diskutiert u. a. das Männlichkeitsbild des Soldaten am Beispiel literarischer Texte von Melville, Jahn, Genet und anderen.

normative Lebensentwurf wird zwar als Möglichkeit durchgespielt, etabliert sich aber nicht dauerhaft. Die Onkel und Neffen bleiben im Wesentlichen unter sich. Ehe und Familie sind Konzepte, die als Teil der Figurengeschichte erzählt werden, ohne sie für deren Gegenwart zu reproduzieren. Die Vergangenheit der Figuren ist als nachträgliche Konstruktion erkennbar, die Zukunft ist zugunsten einer immer neuen Geschichte suspendiert.

Bibliografie

- Abel, Julia und Christian Klein. *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 2016.
- Andrae, Thomas. *Carl Barks and the Disney Comic Book. Unmasking the Myth of Modernity*. Jackson: UP of Mississippi, 2006.
- Anton, Uwe und Ronald M. Hahn. *Donald Duck. Ein Leben in Entenhausen*. München: Tilsner, 1994.
- Barks, Carl. „Onkel Dagobert und der Kampf ums Geld“. Übers. v. Erika Fuchs. *Ich, Onkel Dagobert*. Bd. 1. Berlin: Horizont und Ehapa, 1986. 49–56.
- Bogart, Leo. „Comic Strips and Their Adult Readers“. *Mass Culture. The Popular Arts in America*. Hg. v. Bernard Rosenberg und David Manning White. London: The Free Press, 1964. 189–198.
- Borgstrom, Michael. „The Last Closet. LGBTQ+ Studies and Social Class“. *Journal of Homosexuality* 67.3 (2018): 367–383.
- Braun, Alexander und Tim Eckhorst. *Katzenjammer. The Katzenjammer Kids – Der älteste Comic der Welt*. Berlin: avant-verlag, 2022.
- Duckipedia. „Ahnentafel der Ducks“. https://www.duckipedia.de/Ahnentafel_der_Ducks (abgerufen am 30.5.2023).
- Duckipedia. „Dortel Duck“. https://www.duckipedia.de/Dortel_Duck (abgerufen am 30.5.2023).
- Duckipedia. „Stammbaum der Ducks (Don Rosa)“. [https://www.duckipedia.de/Stammbaum_der_Ducks_\(Don_Rosa\)](https://www.duckipedia.de/Stammbaum_der_Ducks_(Don_Rosa)) (abgerufen am 30.5.2023).
- Edelman, Lee. *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham (NC), London: Duke UP; Berlin: De Gruyter, 2005.
- Engel, Antke. *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt am Main: Campus, 2002.
- Erbe, Günter. *Der moderne Dandy*. Köln: Böhlau, 2017.
- Freeman, Elizabeth. „Introduction“. *GLQ* 13.2–3 (2007): 159–176.
- Gazzarri, Michele (W) und Sergio Asteriti (A). „Das Zaubermittel“. Übers. v. Gudrun Penndorf. *Disney: Feuer und Flamme. BrENTzliches aus Entenhausen*. Berlin: Egmont, 2022. 229–258.
- Gerstein, David. „Vorwort“. Ders.: *Ich, Donald Duck*. Köln: Egmont, 2013.
- Goebel, Eckart. „Distant Objects of Desire: Die schönen Matrosen. Der Seemann als Ikone der Homoerotik im Film“. *mare* 4 (1997): 80–86.
- Graefe, Steffen. „Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens“. *Deutschlandfunk*, 2.6.2003. <https://www.deutschlandfunk.de/dandys-virtuosen-der-lebenskunst-eine-geschichte-des-100.html> (abgerufen am 30.5.2023).
- Gross, Fabian. „Vorwort“. *Daisy Duck. Entenhausens First Lady. Die Anthologie*. Köln: Egmont Ehapa, 2018. 5–8.

- Hark, Sabine. „Heteronormativität revisited. Komplexität und Grenzen einer Kategorie“. *Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung*. Hg. v. Andreas Kraß. Berlin: trafo, 2009. 23–40.
- Jardine, Anja. „Verkannte Verwandte“. *Neue Zürcher Zeitung*, 2.7.2014. <https://folio.nzz.ch/2014/juli/verkannte-verwandte> (abgerufen am 30.5.2023).
- Kraß, Andreas. „Queer Studies – eine Einführung“. *Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Hg. v. Andreas Kraß. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 7–28.
- Kunzle, David. *Carl Barks. Dagobert und Donald Duck. Welteroberung aus Entenperspektive*. Übers. v. Dirk van Gunsteren. Frankfurt am Main: Fischer, 1991.
- Kuster, Franziska. „Von der Moderne zur Spätmoderne. Die bürgerliche Familie im Wandel“. *Betonen – Ignorieren – Gegensteuern? Zum pädagogischen Umgang mit Geschlechtstypiken*. Hg. v. Claudia Mahs, Barbara Rendtorff und Anne-Dorothee Warmuth. Weinheim: Beltz Juventa, 2015. 45–60.
- Lustig, John (W) und William Van Horn (A). „Zwei Streithammel auf drei Beinen“. Übers. v. Peter Daibenzeier. *Die tollsten Geschichten von Donald Duck*. Berlin: Ehapa, 2015.
- Michalitsch, Gabriele. „Selbstregulierte Subjekte. Privatisierung und Geschlechter-Regierung“. *Freiheit und Geschlecht*. Hg. v. Marlen Bidwell-Steiner und Ursula Wagner. Innsbruck u. a.: StudienVerlag, 2008. 63–75.
- Müller, Sabine Lucia und Anja Schwarz. „Einleitung: Iterationen. Geschlecht im kulturellen Gedächtnis“. *Iterationen. Geschlecht im kulturellen Gedächtnis*. Hg. v. Anja Schwarz und Sabine Lucia Müller. Göttingen: Wallstein, 2008. 7–28.
- o. A. „Donald wird 75. Vom Underduck zur Kultfigur“. *Focus*, 19.10.2013. https://www.focus.de/kultur/kino_tv/tid-14518/donald-wird-75-vom-underduck-zur-kultfigur_aid_405253.html (abgerufen am 30.5.2023).
- Pannor, Stefan. „Donald zum 75. Geburtstag. Der Underduck“. *Der Spiegel*, 9.6.2009. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/donald-zum-75-geburtstag-der-underduck-a-629252.html> (abgerufen am 30.5.2023).
- Pascale, Celine-Marie. *Making Sense of Race, Class, and Gender. Commonsense, Power, and Privilege in the United States*. Hoboken: Taylor and Francis, 2013.
- Pauer, Susanne. „Erika Fuchs, 1906–2005“. *UeLex. GERMERSHEIMER ÜBERSETZERLEXIKON UeLEX*, 1.8.2015. <https://uelex.de/uebersetzer/fuchs-erika> (abgerufen am 30.5.2023).
- Popp, Wolfgang. *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Rehnolt, Andreas. „Schwule Gänse, prude Enten“. *Der Spiegel*, 17.3.2005. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/donaldisten-kongress-schwule-gaense-pruede-enten-a-346941.html> (abgerufen am 30.5.2023).
- Reinart, Sylvia. *„Im Original geht viel verloren“. Warum Übersetzungen oft besser sind als das Original*. Berlin: Frank & Timme, 2022.
- Rubin, Gayle S. „Sex denken: Anmerkungen zu einer radikalen Theorie der sexuellen Politik“. *Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Hg. v. Andreas Kraß. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 31–79.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. „Tales of the Avunculate. Queer Tutelage in The Importance of Being Earnest“. Dies.: *Tendencies*. Durham (NC): Duke UP, 1993. 52–72.
- Ziche, Silvia. „Das magische Verschwinden der Nummer eins“. *Disney: Feuer und Flamme. BreENTzliches aus Entenhausen* (Enthologien 54). Berlin: Egmont, 2022. 3–32.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Lustig, John (W) und William Van Horn (A). „A Double Dose of Triple Trouble“ (dt. „Zwei Streithammel auf drei Beinen“). *Walt Disney's Comics and Stories*. Timonium: Gemstone, 2008. 5. wvh.barksbase.de. *A William van Horn Fansite*, <http://wvh.barksbase.de/en/stories/d2006-302.htm> (abgerufen am 30.5.2023).

19.5.22-1



19.5.22-2



Eigentlich kann ich auch ein paar Bilder für den Vortrag nehmen.

Ich muss nicht nur reden.

DER LAPTOP GEHT
WELLEICHT KAPUTT
WEGEN DER MAYO.

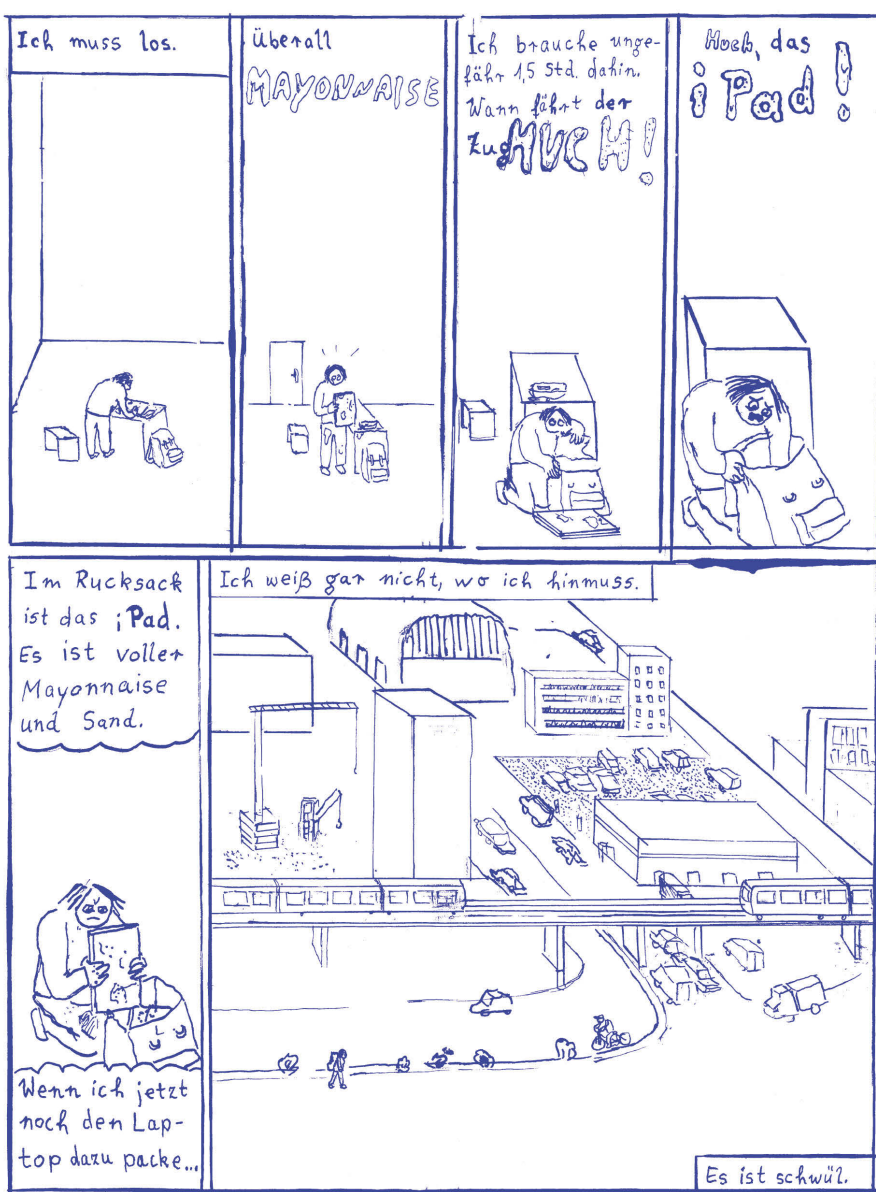


Huch! Die Seite ist ja nur 8 cm groß! Alles noch mal aufgrößerte Seiten. Ich muss in einer Stunde los.



Ich hab erst ungefähr drei Minuten - der Vortrag soll vierzig Minuten lang sein.

19.5.22-3



19.5.22-4



19.5.22-5



19.5.22-6

In einer halben Stunde
muss alles fertig sein.



Ichnehm einfach einen
Auszug aus „Hot Dogs“.



Ich hab immer noch
erst 2 Minuten vom
Vortrag.



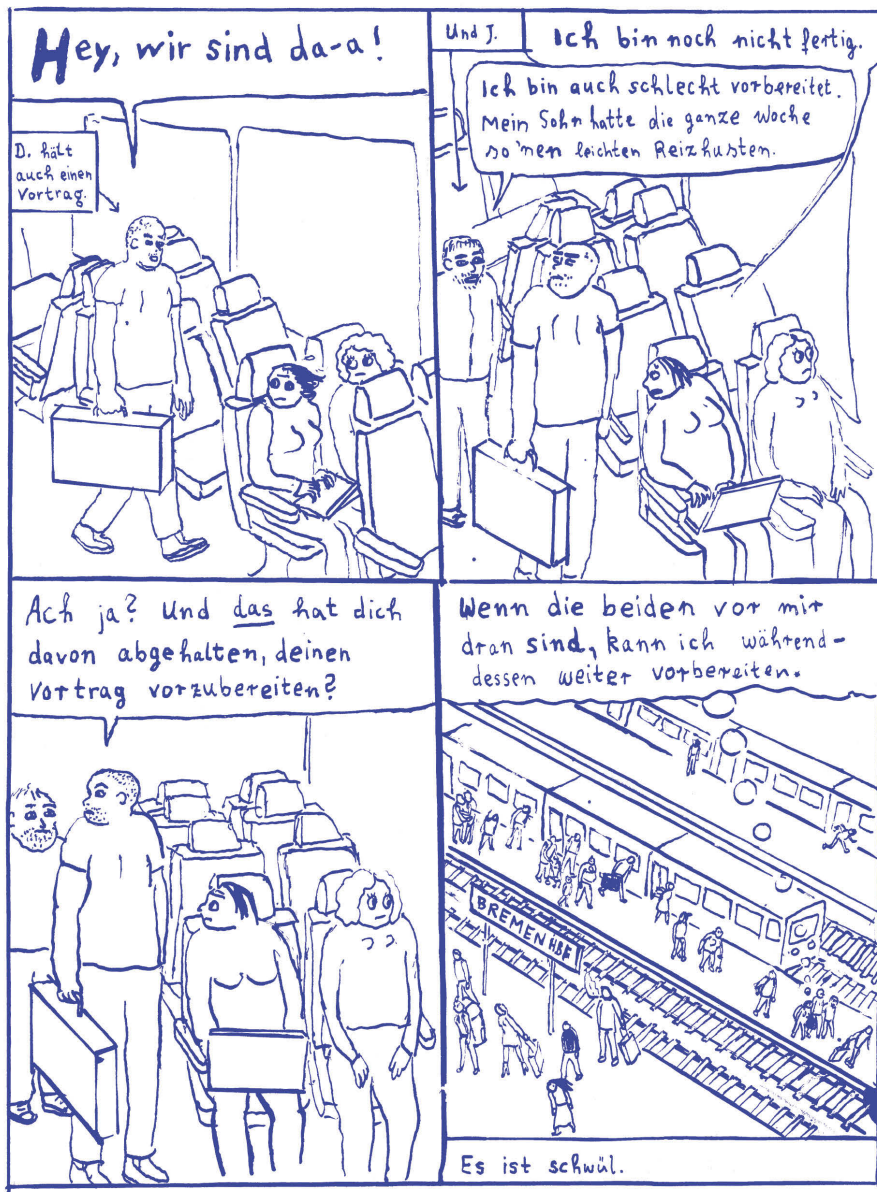
Wo ist diese Datei?!

Doch jetzt alles spontan:
„Hallo, ich bin...“

Aber dann brauche ich
zumindest Bilder, an denen
ich mich entlang hangeln kann.



19.5.22-7



Anmerkung der Herausgeberinnen

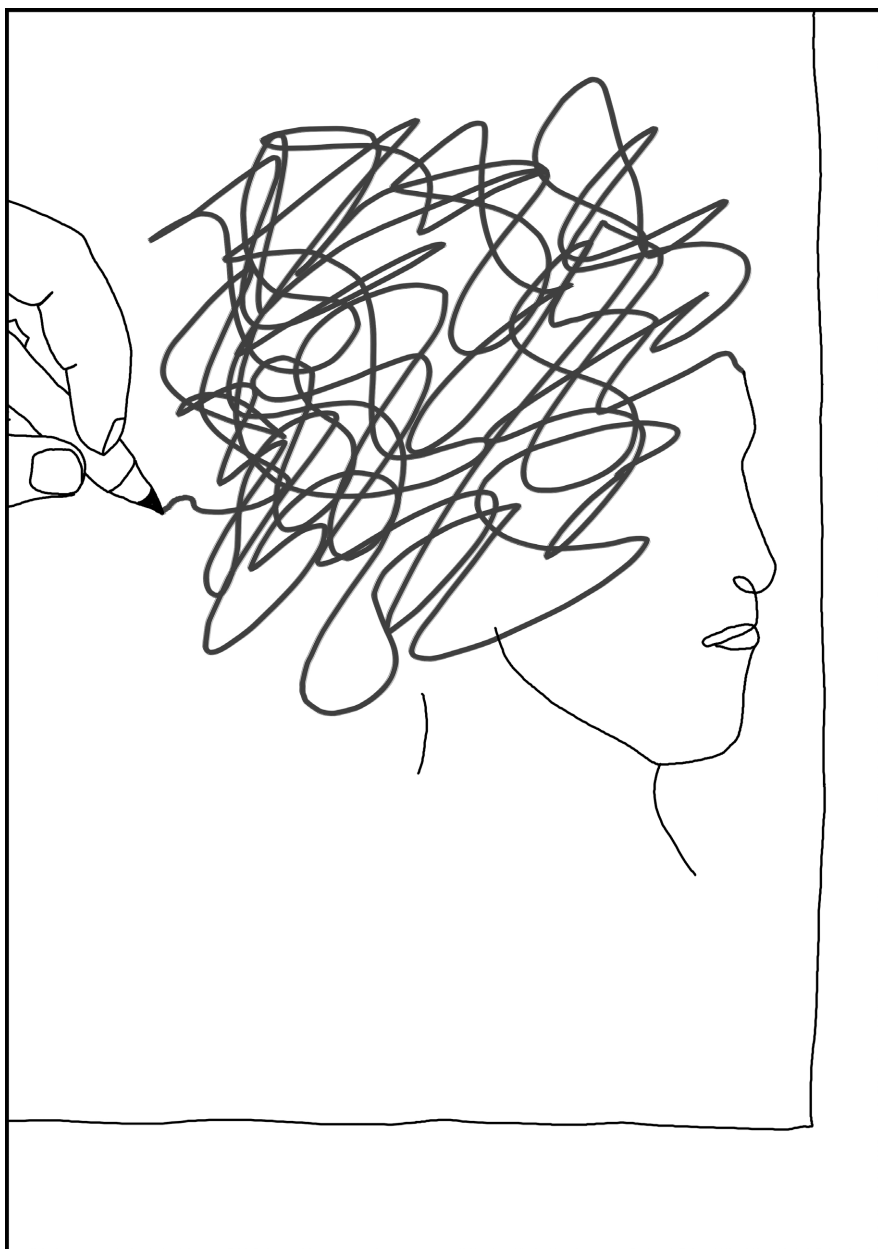
Dieser Auszug aus Jul Gordons Comic *Der Frischkäse ist im 1. Stock. Gezeichnete Träume* (2023 bei Edition Moderne in Kollaboration mit Colorama erschienen) thematisiert ständigen Zeitdruck und Überforderung aufgrund von prekären Arbeitsbedingungen. Gordon ist Teil der 2021 gegründeten *Comic Gewerkschaft*, die u. a. „angemessene Entlohnung von Comicarbeit“ sowie von „Bildungs- und Vermittlungsarbeit (Workshops, Lesungen, Lehraufträge etc.) auf der Basis von verbindlichen Mindestsätzen“ sowie „mehr Anerkennung und bessere Arbeitsbedingungen“ fordert (2022).

2024 veröffentlichte die Comic Gewerkschaft im Rahmen des 21. Internationalen Comic-Salon Erlangen zudem die Ergebnisse ihrer Studie zur Situation von Comic-Arbeiter*innen im deutschsprachigen Raum, die auch die sozioökonomischen Hintergründe erfasste und u. a. dokumentiert, dass 81 % der Befragten nicht von der Comic-Produktion leben können.

Bibliografie

Comic Gewerkschaft. „Manifest“ [Website der Comic Gewerkschaft], 1.9.2022, <https://www.comicgewerkschaft.org> (abgerufen am 13.8.2024).

Comic Gewerkschaft. „Studie“ [Website der Comic Gewerkschaft], 30.5.–2.6.2024, <https://www.comicgewerkschaft.org> (abgerufen am 13.8.2024).



Wieso Krankheit?
Why Illness?

Das Interview als Comic



Marina Rauchenbacher

Psyche zeigen: Comics über Essstörungen

Abstract

Comics have proven particularly productive in addressing various types of illness, as extensive and ongoing research on Graphic Medicine has been showing. This article analyzes comics about eating disorders in terms of their visual critique of body politics, discusses embodiment processes, and reveals the potential of comics to explore mental health issues through the creative, self-reflexive use of the medium's formal possibilities.

1 Einleitung: Graphic Medicine und Graphic Pathographies

Die Comicproduktion im deutschsprachigen und angloamerikanischen Raum widmet sich verstärkt der Auseinandersetzung mit psychischen und physischen Erkrankungen, *Dis_ability*,¹ Gesundheit, Altern, Tod und damit verbundenen gesellschaftspolitischen Themen – oft in (auto)biografischer Form.²

In Comicproduktion und -analyse ist dabei der Begriff *Graphic Medicine* leitend, der von dem britischen Arzt und Comiczeichner Ian Williams geprägt wurde (Czerwicz u. a. 2015, 4). Er beschreibt – wie es im *Graphic Medicine Manifesto* (2015) heißt – die „intersection of the medium of comics and the discourse of healthcare“ (1), und zwar anhand eines edukativ-pädagogischen Zugangs (Green und Myers 2010, 1). Von zunehmender Bedeutung sind darüber hinaus *Graphic Pathographies*. Der Terminus *Pathography* bezieht sich auf den ursprünglich Freud'schen Begriff der *Pathographie*, der von Anne Hunsaker Hawkins für die Illness Studies funktionalisiert wurde, um (auto)biografische Arbeiten über Krankheits- und Behandlungserfahrungen sowie den Tod zu fassen (1999, 1). Die Zunahme autobiografischer Comics korreliert mit dem allgemeinen Memoirenboom (Wegner 2020, 60; Schmidt

1 Die Schreibweise *Dis_ability* (u. a. Köbsell 2016) bezeichnet anhand des Unterstrichs Zwischenräume und Unbestimmtheitsstellen und verweist – in Anlehnung an die Gender Studies – auf eine Subversion binärer Konstrukte bzw. zeigt (und öffnet) einen (Zwischen-)Raum durch das gleichsam unterstrichene Spatium. Auch Dan Goodleys (2014) Schreibweise *dis/ability* legt das Augenmerk auf „the interplay between ‚normality‘ and ‚disability‘“ (Waldschmidt 2017, 26) und im Zuge dessen auf das verbindende und trennende Moment.

2 Vgl. das Kapitel *Wieso Autographics? Why Autographics?* im vorliegenden Band.

2020, 369), dabei bringen *Autographics* – ein Begriff, der von Gillian Whitlock (2006) geprägt wurde – eine Vielzahl von Perspektiven in den medizinischen Diskurs ein und ermöglichen ein „retracing“ und „materially reimaging“ (Chute 2010, 2) des Erlebten. Dieser Befund Hillary Chutes in Hinblick auf autobiografische, von Traumata erzählende Comics von als Frauen gelesenen Personen kann übergreifender auch auf die (schmerzhaft) Konfrontation mit den psychischen Auswirkungen von physischen Erkrankungen oder mit psychischen Erkrankungen selbst zutreffen. Wegweisend für die Analyse von Comics aus dem Bereich der Graphic Medicine ist im deutschsprachigen Raum das mittlerweile abgeschlossene, an der Freien Universität Berlin angesiedelte Forschungsprojekt *PathoGraphics* unter der Leitung von Irmela Marei Krüger-Fürhoff und Susan Merrill Squier (z. B. Krüger-Fürhoff u. a. 2017; Krüger-Fürhoff 2019 und 2020; Squier und Krüger-Fürhoff 2020).³ Comics gelten mittlerweile als zentraler Bestandteil der Health Humanities, greifen in diesem Kontext aktuelle Ereignisse auf (wie beispielsweise an der COVID-19-Pandemie deutlich wurde), tragen wesentlich zur Entwicklung der (auto-)biografischen Comicproduktion bei, sind oft für einen didaktisch-pädagogischen Einsatz konzipiert und auch aufschlussreich für intersektionale/interdependente Fragen – etwa in Hinblick auf die Verbindung von Gender und Krankheit oder Dis_ability (Rauchenbacher 2024). Comics können dabei insbesondere bei psychischen Erkrankungen eine entstigmatisierende Funktion übernehmen (Farthing und Priego 2016) und – wie es für Graphic Medicine übergreifend kennzeichnend ist – eine aufschlussreiche Quelle für nicht-medizinisch produziertes und damit dezentrales Wissen über Krankheit sein (z. B. Czerwiec u. a. 2015; Krüger-Fürhoff 2019). Sie sind abseits kanonischer Literatur gelagert (Squier 2008, 130) und bieten aufgrund ihrer spezifischen formalästhetischen Eigenschaften (u. a. Hybridität, Interlinearität, Spannungsfeld von Simultaneität und Sequenzialität, Wiederholungs- und Unterbrechungsstruktur) vielfältige subversive Möglichkeiten der Narration. Gleichzeitig sei – wie Krüger-Fürhoff anhand der Ergebnisse des Berliner Forschungsprojekts erläutert – eine kritische Herangehensweise an Graphic Medicine insofern nötig, als unter anderem gefragt werden müsse, inwiefern sich Comics in biomedizinische Narrative einschreiben (2019, 116) oder bestimmte, kulturell erwartete Handlungsmuster bedient werden (111).⁴

³ PathoGraphics (2016–2021), https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/friedrichschlegel/assoziierte_projekte/Pathographics/index.html (abgerufen am 1.5.2022). Vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoffs Beitrag im Kapitel *Wieso Alter? Why Age?* des vorliegenden Bandes.

⁴ Zur Kritik an Graphic Pathography vgl. insb. Wegner 2020.

2 Essstörungen in Comics

Innerhalb des extensiven Felds der Graphic Medicine werde ich mich im Folgenden psychischen Erkrankungen bzw. Mental Health und spezifisch dem Thema *Essstörungen* widmen. Ich gehe davon aus, dass Comics über Essstörungen bildpolitisch, visualitätskritisch und gendertheoretisch deswegen besonders aufschlussreich sind, weil sich die für Comics grundlegende Rolle der wiederholt gezeichneten Körper und des Körpers als zentraler Verhandlungsgegenstand potenzieren. So lassen sich die Analyse von Formen und Konventionen der piktoralen Darstellung von Körpern und einer damit einhergehenden wie auch immer gearteten Auseinandersetzung mit Schönheitsidealen und identitätsrelevanten Normierungen mit der Frage verbinden, auf welchen Ebenen Comics Körperwahrnehmung thematisieren. Ausgangspunkt ist dabei die phänomenologische Unterscheidung zwischen dem Körper, als von außen wahrgenommener, und dem Leib, als erlebter, gespürter, in Relation zu seiner Umgebung zu denkender Körper. Wie vermögen Comics über Essstörungen dieses Spannungsfeld zu perspektivieren und welche Möglichkeiten gibt es, Körperpolitiken und Normierungen zu thematisieren?

Die Qualität der Körperdarstellungen in Comics ist zentraler Gegenstand der Comicforschung, wobei für die Verhandlung von Körperlichkeit und Leiblichkeit vor allem der Begriff des *Embodiments* signifikant ist, wie ihn insbesondere Elisabeth El Refaie für die Comics Studies funktionalisiert hat. Körper seien, so El Refaie in (autobiografischen) Comics speziell in Hinblick auf ihre (Re-)Präsentationsarbeit zu lesen, „in ways that reflect their innermost sense of self, often by using a range of symbolic elements and rhetorical tropes to add further layers of meaning“ (2012, 51). Im Anschluss daran bezeichnet sie den autobiografischen Arbeitsprozess „of engaging with one's own identity through multiple self-portraits“ als *pictorial embodiment* (51). Der Begriff des *Embodiments* kann grundlegend (unterschiedlich nuanciert) in einem Spannungsfeld vom Verständnis des Körpers als „vergegenständlichtes Produkt der Gesellschaft“ und als „verkörperte Soziologie“ im Sinne von leiblicher Erfahrung begriffen werden (Shilling 2022, 27), dem nun mit El Refaie die comic-medienspezifische Embodimentqualität beigegeben wird, bei der Comic-Körper als „material sites“ (Donovan 2014, 239) für die grafische Externalisierung von Emotionen, Gedanken und psychischen oder physischen Schmerzen zu verstehen sind. Diese Körper sind nicht wörtlich zu verstehen, sondern in ihrer Zeichenhaftigkeit zu begreifen (Klar 2014).

Einer der zentralen Ausgangspunkte für El Refaie ist Drew Leders Konzept der *dys-appearance*, womit ein Prozess der Dissoziation beschrieben ist, insofern der Körper (mehr) Aufmerksamkeit erfordert, wenn er als *störend*, *anders* oder als zum Selbst in Gegensatz stehend wahrgenommen wird (Leder 1990, 70). Für die Comic-

analyse ist dieses Konzept fruchtbar, weil dieses dissoziative Moment auch als Folge des wiederholten Zeichnens des eigenen Körpers verstanden werden kann: „Every act of self-portraiture entails a form of dys-appearance, in the sense that one's body can no longer be taken for granted as an unconscious presence“ (El Refaie 2012, 62). Comics bieten vielfältige Möglichkeiten, *dys-appearance* zu fassen und müssen dabei immer wieder neue Perspektiven und neue Realisierungen für den Körper wählen (Szép 2020, 92). Sie sind auf Basis der Externalisierungs-/Embodimentprozesse spannend für die Auseinandersetzung mit Krankheit, Gesundheit und Mental Health – und zwar just deswegen, weil der Körper selbst zur grafischen Verhandlungsfläche wird (Rauchenbacher 2022). Ermöglicht wird damit, den – durch die Essstörung geleiteten – Fokus auf den Körper bzw. den Körper als Objekt zu thematisieren und das (pathologische) Interesse an ihm performativ umzusetzen.

Wie Michelle N. Huang mit Bezug auf einen der meistdiskutierten Comics zu Essstörungen, Katie Greens *Lighter Than My Shadow* (2017), betont, ist es besonders produktiv, dass in Comics eben nicht nur verbal erzählt wird, sondern ein Spannungsfeld zwischen dem Text und den dargestellten Körpern erzeugt wird bzw. eben just die Darstellung des Körpers/der Körper selbst zentral und dieser nicht ausgespart wird (Huang 2014, 299). Comics haben dabei ein spezifisches Potenzial zum subversiven Erzählen, insofern als sie im und anhand des Gutters Lücken und Unsicherheiten präsentieren (Eckhoff-Heindl und Sina 2020) und die wiederholten Körperdarstellungen, die notwendigerweise immer voneinander abweichen, immer schon differenzkritisch zu verstehen sind (z. B. Rauchenbacher 2022), als Gegengewicht zu identifikatorischen Lesarten funktionieren und damit potenziell widerständig sind. Klarerweise aber ist beim Thema Essstörungen der Fokus auf den Körper auch ein Wagnis. So zielt denn ein Kritikpunkt an Comics zu Essstörungen auf eine mögliche Affirmation etwaiger Kontrollfantasien, im Zuge derer die entsprechenden Comics als „thinspiration for readers with disordered eating habits“ (Huang 2014, 299) fungieren könnten.⁵

Insbesondere in Hinblick auf dieses identifikatorisch-bestätigende Potenzial müssen die produktiv-disruptiven Möglichkeiten des Mediums in zwei Richtungen weitergedacht werden. Zuerst stellt sich die Frage, inwiefern eine mögliche subversive Dimension auch in der jeweiligen ästhetischen Konzeption umgesetzt bzw. betont wird. Inwiefern also legt die je spezifische Realisation explizit eine Reflexion über (normierende) Visualitätsdiskurse nahe? Inwiefern wird damit eine bild-

⁵ Das Kofferwort *thinspiration* (*thin* und *inspiration*) wird in sozialen Medien häufig als Hashtag (audio)visuellem Material beigegeben, das Menschen mit Essstörungen zum weiteren Abnehmen inspirieren soll. Gezeigt und idealisiert werden stark untergewichtige Körper, die als Schönheitsidealen entsprechend inszeniert werden.

politisch-kritische Ebene eingezogen und werden gesellschaftlich bestimmende visuelle Konzepte von idealen Körpern bzw. Schönheit zitiert, hinterfragt und kritisiert? Das Spektrum reicht hier von realistisch-identifikatorischen Darstellungen bis hin zu einem abstrahierenden/transgressiven Ansatz, was jeweils auch mit unterschiedlichen Ansprüchen und Zielgruppen einhergeht. So lassen sich Beispiele für didaktisch-pädagogische Vermittlungsarbeit anhand von Fallstudien und bild- und wahrnehmungstheoretische Auseinandersetzungen finden. Darüber hinaus ist es von Relevanz, ob es sich um eine homo-/autodiegetische oder eine heterodiegetische Narration handelt und wie bzw. ob die jeweilige Erzählhaltung eingesetzt wird, um auf die Konstruktion der Narration selbst zu verweisen. Nicht zuletzt verlangen alle diese Punkte – besonders auch die Entzifferung von Comics bzw. von deren subversiver Dimension – eine entsprechende Lesekompetenz.

Ich werde im Folgenden exemplarisch vier Publikationen aus dem deutschsprachigen Raum besprechen: Regina Hofers *Blad* (2008/2018), Ingrid Sabischs *41,3 kg – Magersucht?* (2011), die Episode *Das Fest* aus Karin Kraemers *SIE* (2016) und den Informationscomic *Ninette: Dünn ist nicht dünn genug* (2021) der deutschen Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZgA).

3 41,3 kg – Magersucht? und Ninette: Dünn ist nicht dünn genug

Ingrid Sabischs *41,3 kg – Magersucht?* erzählt eine Fallgeschichte: Die adolescente Jessica erkrankt an Anorexia nervosa, lässt sich dabei stark von Onlineforen beeinflussen. Dies geht mit massiven Konflikten in Familie, Schule und Freund*innenkreis sowie gesundheitlichen Problemen einher. Schließlich begibt sie sich in eine Klinik und lässt sich behandeln. Doch erst als sie Herzrhythmusstörungen entwickelt, erkennt sie, wie drastisch ihre Lage ist, kooperiert mit ihrer Familie und Ärzt*innen und wird schließlich quasi *geheilt*. Schon aus dieser Zusammenfassung wird eine stringente Handlung ersichtlich, die einen „positive ‚narrative arch‘“ und ein Happy End bestätigt – ein rhetorischer Imperativ vieler Krankheitserzählungen (Couser 2016, 4; Krüger-Fürhoff 2019, 111). Metaphorisch dafür steht im Comic der runde Esstisch – als Ersatz für den konfliktbehafteten rechteckigen –, der am Ende präsentiert und von Jonas, Jessicas Bruder, mit den Worten kommentiert wird: „Rund ist eh besser als eckig!“ (Sabisch 2011, 77) *41,3 kg – Magersucht?* wird szenisch erzählt und verbindet mehrere Episoden, die Jessica im Familienverband, mit Freund*innen und allein in der Auseinandersetzung mit der Erkrankung zeigen. Eingeschoben sind kurze Erzähltexte ihres Bruders Jonas, die die Episoden miteinander verbinden.

Ähnlich funktioniert der Aufbau des interaktiven, 2017 für den Grimme Online Award nominierten, teilanimierten und mit Sound unterlegten Aufklärungscomics *Ninette: Dünn ist nicht dünn genug* der gemeinnützigen Interactive Media Foundation.⁶ In elf Episoden erzählt der Comic von der Anorexie Janettes und spielt anhand der Assoziationen des Namens bzw. der Spitznamen mit den Möglichkeiten der Selbstbehauptung und den Differenzen zwischen Fremd- und Eigenwahrnehmung der Protagonistin: Sie heißt *Janette*, wird von allen *Nette* genannt und begehrt unter dem Namen *Ninette* dagegen auf. Begleitend sind bei diesem Comic Sachinformationen und ein Onlinefragebogen eingebaut. Die Zielgruppe ist eng gesetzt: Mädchen im Alter von 11 bis 15 Jahren, für die Identifikationspotenzial geschaffen werden soll, wobei intradiegetisch klare Rollenvorgaben gemacht werden: Die Protagonistin Janette/Nette/Ninette und die anderen als Mädchen gelesenen Figuren sind heterosexuell und leben in traditionellen, unhinterfragten Geschlechterrollen.

Beide Comics folgen einem realistischen Darstellungsanspruch, zeichnen die Erkrankung zusehends in die Körper ein, wobei *Ninette* expliziter wird. Nur in einzelnen Stellen wird in den beiden Comics das Aufeinanderprallen der jeweiligen Außenwahrnehmung mit dem eigenen Körperempfinden auf piktoraler Ebene umgesetzt, etwa wenn die Wahrnehmung der eigenen Körper – mit großem Bauch und breiten Hüften – in Kontrast gesetzt wird zur Darstellung der abgemagerten Körper. Als zentrales Motiv dient jeweils der Spiegel, der klar auf die Eigenwahrnehmung verweist (z. B. Sabisch 2011, 62), und – wie etwa in deutlicher didaktischer Absicht in *Ninette* klar wird (ab Kapitel 3) – Fremd- und Eigenwahrnehmung kontrastiert werden und zwar mit dem Ziel letztere als nicht der Realität entsprechend zu kennzeichnen.

Explizit thematisiert wird die grafische Externalisierung schließlich in beiden Comics im therapeutischen Setting. Als Teil der Kunsttherapie muss Jessica ihre gefühlten Körperumrisse zeichnen und sich danach auf das Papier legen, während die Therapeutin die „wirklichen Umrissse“ nachzeichnet (Abb. 1). Das entsprechende Panel zeigt drei Figuren, die mittels Blick und Rede zueinander in Beziehung gesetzt werden, während die Zeichnung mit den beiden divergierenden Umrissen an der Wand exkludiert erscheint, was mit Jessicas Antwort „Ich weiß nicht.“, auf die Frage der Therapeutin „Was siehst Du, was fällt dir auf?“ (71, Abb. 1), korrespondiert. Besonders spannend ist, dass keine klare Übereinstimmung zwischen

⁶ Regie: Maya Puig; Drehbuch: Michaela Beck; Character Design und Style Development: Felicie Haymoz; Storyboards: Barbara Yelin; Umsetzung: Studio Sidekick; Sounddesign und Musik: John Alexander Ericson; Programmierung: Rouven Laurien und Matthias Brost; Webseiten-Design und Layouts: Corinna Vidic, Berit Schneider und The Beast GmbH (<https://ninette.berlin/mainsite/#projekt>, abgerufen am 10.1.2023).



Abb. 1: Personifikation der Anorexia Nervosa. Sabisch, 41,3 kg – Magersucht?, 46.

der gezeichneten Jessica und den beiden gezeichneten Umrissen zu erkennen ist, scheinen sich doch alle drei nicht zu entsprechen. Zudem ist Jessica von hinten dargestellt und tritt nicht in ein Blickverhältnis mit den Leser*innen. Beides, also die fehlende Entsprechung der Figur und der Umrisse sowie der fehlende Blickkontakt, sind irritierend, verweisen die Leser*innen auf ihre Wahrnehmungsposition und -leistung. Das therapeutische Setting als Auseinandersetzung mit Körperwahrnehmung wird auch in *Ninette* thematisiert. Die Protagonistin muss ihren gefühlten Bauchumfang als Kreis auf ein Blatt Papier zeichnen, dem dann „Janettes tatsächlicher Bauchumfang“ ebenfalls in Form eines Kreises gegenübergestellt wird. Der Blocktext erklärt dazu weiter: „In den verschiedenen Therapien geht es um ihre falsche Körperwahrnehmung“ (Kapitel 8 *Es ist zu früh zum Sterben*⁷) und möchte damit keine Verständnisalternativen offen lassen, sondern eine klare Beurteilung geben.

Vorwiegend wird aber die für Essstörungen grundlegende Differenz zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung in beiden Comics auf verbaler Ebene diskutiert, während die pikturale auf die realistische Darstellung der körperlichen Veränderung fokussiert. Der realistische Anspruch kommt dabei aber nicht ohne die

⁷ Da hier keine Seitenzahlen angegeben werden können, wird jeweils auf das Kapitel verwiesen.

Reproduktion bestimmter Schönheitsideale, Körpernormen und Zuschreibungen aus. Deutlich wird dies in *41,3 kg – Magersucht?* etwa an zwei Seiten, die Jessicas Interaktion mit der personifizierten Anorexia nervosa, der „thin beauty“ „Ana“⁸ (36), zeigen. Die grafische Externalisierung in Form einer Personifikation ist in Comics ein vielfach eingesetztes rhetorisches Mittel, um eigentlich nicht sichtbare psychische oder physische Prozesse zu visualisieren (Peter und Venkatesan 2020, 57–74).⁹ Jessicas gedankliche Auseinandersetzung mit „Ana“ wird also als Dialog entworfen, wobei „Ana“ Jessica dazu anleitet, sich zu übergeben. Die Darstellung „Anas“ ist an Manga-Ästhetik orientiert, mittels derer – wie im Comic zuvor erklärt wird – Jessica in diversen Foren körperliche Ideale vermittelt werden (Sabisch 2011, 35–36). „Ana“ wird demgemäß normschön *feminin* realisiert: Sie hat lange Haare, große Augen, ein herzförmiges Gesicht und eine schmale Taille und zeigt damit die Idealvorstellung Jessicas, performiert aber für die Leser*innen auch ein Schönheitsideal, das im Comic nicht infrage gestellt wird, was insbesondere in Hinblick auf das Thema des Comics problematisch erscheint. Auch in *Ninette* wird die Erkrankung personifiziert (ab Kapitel 3 *Eine neue Verbündete*), nämlich als abgemagert erscheinende *femme fatale*-artige Figur, wobei besonders die Gesichtszüge markant sind, denen zusehends Bedrohlichkeit eingeschrieben wird. Gleichzeitig zitiert diese Figur aufgrund von Haaren und Kleidung einen – der Kindlichkeit Janettes/Nettes/Ninettes entgegenstehenden – als *böse* und *verführerisch* stigmatisierten Frauentypus. Im Unterschied zu *41,3 kg – Magersucht?* allerdings wird mit dieser Figur tatsächlich die Bedrohlichkeit der Erkrankung visualisiert – im didaktischen Setting wird hier auf Abschreckung gezielt.

Beide Comics folgen also einem klaren Handlungsbogen, der jeweils bestimmte Motive aufgreift und signifikante Stationen des Erkrankungs- und Heilungsprozesses erzählt: Beginn der Erkrankung, Steigerung, Eskalation, Therapie, *Heilung*.¹⁰ Beide Comics arbeiten primär mit realistischen Darstellungen und präsentieren Identifikationsfiguren, ohne dass hierbei auf piktoraler Ebene Schön-

⁸ Der Name ist als Abkürzung für Anorexia nervosa zu lesen und bezieht sich auf diverse Internetseiten, die unter der Bezeichnung, „Pro-Ana“ (und „Pro-Mia“ für Bulimia nervosa), Essstörungen als Lifestyle verklären.

⁹ Ein spannendes Beispiel hierfür ist Katie Greens bereits erwähnter Comic *Lighter Than My Shadow*, in dem die Protagonistin von einer Art Kritzelwolke begleitet wird, die für ihr Leid und die Präsenz der Erkrankung steht (Peter und Venkatesan 2020, 67). Aufschlussreich ist dabei, dass diese Visualisierung abstrakt bleibt und somit versucht, die Nicht-Fassbarkeit der Emotionen/Gedanken, zu symbolisieren.

¹⁰ Der Aufbau erinnert an das klassische fünftaktige *aristotelische Drama* – nach Gustav Freytag (1863) gegliedert in: Exposition (Einleitung), Komplikation (steigende Handlung), Peripetie (Höhe- und Wendepunkt), fallende Handlung mit retardierendem Moment (Inszenierung einer

heitsideale, Körpernormen bzw. überhaupt die Frage nach der Repräsentation und performativen Funktion der dargestellten Körper diskutiert wird.

4 *Blad* und *SIE*

Regina Hofers *Blad* bietet eine autobiografische Perspektive auf das Thema *Essstörungen* und versucht, die Erkrankung umfangreich zu kontextualisieren: Zentral sind der Umgang mit Körperlichkeit in der Kindheit und körperliche Veränderungen in der Pubertät sowie repressive, gewaltvolle Familienverhältnisse. *Blad* erzählt keinen Heilungsprozess, sondern bleibt ergebnisoffen. Wie schon der kontraintuitiv scheinende Titel verdeutlicht – ein pejorativer österreichischer Ausdruck, der ins Standarddeutsche am ehesten mit ‚fett‘ übersetzt werden kann –, widmet sich der Comic anhand des autobiografischen Zugangs dem Innenleben der Protagonistin. Verhandelt werden ihr Selbsterleben als *blad* und die Tatsache, dass Essstörungen nicht unbedingt mit Gewichtsverlust einhergehen müssen, sondern auch mit Gewichtszunahme verbunden sein können. Der Comic umfasst somit eine komplexe, mehrdimensionale Handlung, was mit der Komplexität der Darstellung korrespondiert.

In *Blad* werden Körper nicht per se als Identifikation für ein bestimmtes Zielpublikum angeboten, vielmehr wird an den Comic-Körpern selbst (die) Wahrnehmung (von Körpern) verhandelt (Rauchenbacher und Serles 2020) und Leiblichkeit zum grafischen Ausdruck gebracht. Dementsprechend arbeitet der Comic auch mit heterogenen, nicht auf Wiedererkennbarkeit zielenden Körpern, bei denen im Kontext erschlossen werden muss, dass sie das autobiografische Ich referenzieren, und die auch nicht notwendig als human erkennbar sein müssen. Besonders das Leitmotiv des schwarzen Punktes, der unter anderem als Muttermal, Nabel, Brustwarze oder als ornamentales Element in unterschiedlichen Kontexten verwendet wird, verdeutlicht zudem die Arbitrarität der Zeichen. In der Ästhetik der Abstraktion, der Transgression und des Monströsen, die *Blad* kennzeichnet, zeigt sich eine kritisch-subversive und selbstreflexive Dimension, die stets auf die – durch die Essstörung determinierte – Körperwahrnehmung verweist.

Diskurse über Monstrosität tragen immer eine identitätskritische Dimension mit sich, die in der binären Konzeption von ‚normal‘ und ‚abnormal‘ machtpolitisch analysierbar wird, wobei sich Konzepte des Normativen und des Monströsen gegenseitig konstituieren und es damit zur Notwendigkeit wird, dass das

Verzögerung) und schließlich Katastrophe; im Falle der beiden Comics würde hier die *Heilung* eingesetzt werden – mit Lösung des Konflikts und Katharsis.

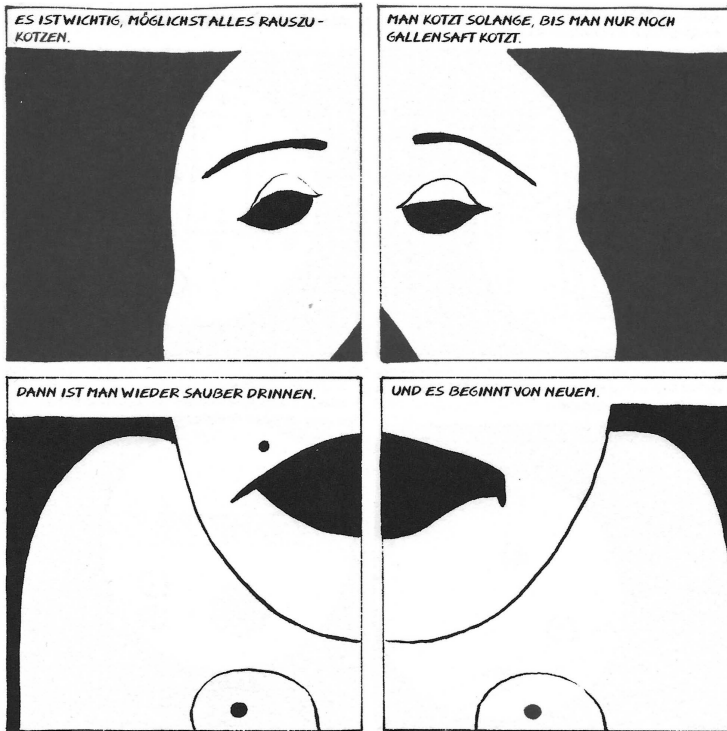


Abb. 2: Monstrosität des Körpers und Funktionalisierung von *split panels*.
Hofer, *Blad*, 49.

Subjekt durch sein „excluded other“ definiert wird (Shildrick 2002, 29–30). Das Monströse unterstreicht die Produktion und Wahrnehmung von Differenzen (Braidotti 2011, 242), kann produktiv als Störung von Konzepten von Identität, System und Ordnung verstanden werden und Abscheu erzeugen. Das nicht eindeutig Kategorisierbare, das *Dazwischen* sei „the ambiguous, the composite“ (Kristeva 1982, 4). *Blad* spielt mit der Transgression der Körperdarstellungen, fokussiert auf die Differenz zwischen diesen Körpern sowie zwischen dem Erwarteten und dem piktoral Realisierten, indem verbale und piktorale Ebene nicht übereinstimmen, aufeinanderprallen, sich widersprechen.

Exemplifiziert werden kann dieses transgressive Moment an einem *split panel* (Abb. 2), in dem die Protagonistin – aufbauend auf den vorhergehenden Seiten – die eigene Erfahrung samt angeeignetem Wissen über bulimisches Verhalten erläutert. Der distanzierten, abgeklärten Beschreibung des Sich-Übergebens steht die Darstellung eines abstrahierten *shoulder close-up* mit einem monströs wirkenden Kopf gegenüber, der zudem durch das Gutter viergeteilt ist, wohingegen das Sich-Über-

geben nicht gezeigt wird. Der monströse Körper visualisiert das leibliche Erfahren und wird explizit durch das Gutter als *verletzt* gezeigt.

Blad arbeitet sich an der Identifizierbarkeit der dargestellten Körper als menschliche Körper und des *einen* Körpers (des autobiografischen Avatars) ab. Text-Bild-Relationen bleiben oft widerstrebend-paradox und sind nicht selbsterklärend (Rauchenbacher und Serles 2020), was die Inkommensurabilität des dargestellten individuellen Leidens verdeutlicht (Rauchenbacher 2022). Die wiederholt eingesetzten *split panels* sind piktoral-rhetorischer Ausdruck für die Verletzungen von Körper und Psyche selbst. Die *Blad* eigene ästhetische Realisation, das Kreisen um Darstellungsmodi der leidenden Körper, verweist implizit immer auf die Frage danach, welches Wissen über den (eigenen) Körper überhaupt teilbar ist bzw. dargestellt werden kann.

Auch in Karin Kraemers *SIE* werden (leidende) Körper transgressiv und monströs präsentiert. *SIE* besteht aus sechs Heften, die unterschiedliche Alltagssituationen erzählen, wobei die Figuren bzw. die jeweils im Zentrum stehende „SIE“ von den anderen Figuren nicht zu unterscheiden ist. In einem Interview für das Magazin *Page* erläuterte Kraemer hinsichtlich der titelgebenden „SIE“, diese sei „ein Teil dieser Gesellschaft. Sie verkörpert die Verletzlichkeit, die bei jedem von uns in kritischen Situationen dazu führen kann, dass man ‚SIE‘ wird. Aber in den anderen Menschen um ‚SIE‘ herum kann man sich ebenfalls wiederfinden“. Innerhalb der Hefte gibt es keine geregelte bzw. „richtige Reihenfolge“, wie Kraemer erläutert, weil stets andere Geschichten hinzugefügt werden können (Gerdes 2016, o. S.).

Das Heft *Das Fest* kommt fast gänzlich ohne Text aus und die Seiten sind vollständig mit Tuschezeichnungen, manchmal auch Acrylweiß ausgefüllt. Die hier im Zentrum stehende „SIE“ geht einkaufen und schließlich nach Hause. Das nachfolgende Geschehen kann als Essanfall gelesen werden. Gezeigt wird ein Körper, jeweils im *shoulder close-up*, der zusehends schwerer erkennbar wird. Das Gesicht wird mehr und mehr übermalt (Abb. 3), eventuell Nahrungsreste symbolisierend, bis die Figur schließlich gänzlich von einer Farbschicht überzogen ist. Abstrahiert und monströs, teilweise mit den Umgebungsstrukturen versschmelzend, wird sie schließlich in zwei Ganzkörperdarstellungen in einem verwüsteten Raum platziert, als wäre mit dem Essanfall auch ein allgemeiner Kontrollverlust oder eine – nach außen gerichtete – Zerstörungswut einhergegangen. Die Figur bewegt sich daraufhin in einen Raum, der als Toilette erkennbar wird, und scheint sich zu übergeben. Die folgenden fünf Seiten spielen nun forciert mit der Frage nach der Wahrnehmbarkeit selbst. Es wird nämlich die Tür geschlossen gezeigt, die Leser*innen befinden sich außen, der Blick auf die Figur wird verweigert. Nach und nach zoomen die Zeichnungen an die Tür heran, bis schließlich auf zwei Seiten der Türbeschlag gezeigt wird – auf der ersten noch mit einem weißen Schlüsselloch, Licht



Abb. 3: Abstraktion des Körpers. Kraemer, *Das Fest*, [o. S.].

im Raum symbolisierend; auf der zweiten mit schwarzem. Kraemer thematisiert anhand der Tür, die bildtheoretisch als Schwellenmoment gelesen werden kann (Rauchenbacher und Serles 2020), Wahrnehmung und verweigert gleichzeitig einen voyeuristischen Blick auf die leidende Figur. Als sie schließlich wieder die Tür öffnet und gezeigt wird, ist sie gereinigt und beschließt, auch den Raum zu reinigen.

Erzählt wird ein singuläres Erlebnis, das nicht weiter kontextualisiert oder inhaltlich motiviert wird. Wie Anke Feuchtenbergers und Katrin de Vries' Episode *Das Fest* aus dem ersten Band der Trilogie *Die Hure h* (1996), so folgt auch das hier erzählte Fest nicht den erwarteten Regeln eines Festes. Beide Male werden anhand des Titels Vergesellschaftungsprozesse antizipiert, um produktiv konterkariert zu werden.

5 Resümee

Anhand des Themas *Essstörungen* kann die – Comics inhärente bzw. für Comics konstitutive – Fokussierung auf die gezeichneten Körper und ihre Embodiment-Qualitäten im Besonderen ausgearbeitet werden bzw. ermöglicht es das Medium,

auf die steten Modifikationen der Körper in der Auseinandersetzung mit Essstörungen zu fokussieren. Die exemplarisch analysierten Beispiele zeigen zudem eine – für das Medium Comic und Graphic Medicine je unterschiedlich aufschlussreiche – Spannbreite zwischen realistisch-identifikatorischen Darstellungen einerseits und Abstraktion sowie Transgression andererseits. Während erstere grafisch ideale und/oder normative und normierte Körperkonzepte zitieren, gerade weil sie sich an diesen Idealen abarbeiten und einen didaktisch-pädagogischen Zweck erfüllen, sind letztere widerstrebend und widersetzen sich einem expliziten identifikatorischen Moment. Der Anspruch eines didaktisch-pädagogischen Ansatzes (speziell für jüngere Zielgruppen) steht einer komplexen bild- und wahrnehmungskritischen Auseinandersetzung gegenüber, wobei zu sagen ist, dass – wie *41,3 kg – Magersucht?* und *Ninette* auch zeigen – die Thematisierung von Körperwahrnehmung zentraler Bestandteil der Auseinandersetzung mit Essstörungen sein muss. Je nachdem aber, ob der Fokus auf eine realistische Darstellung einer Außen-sicht – durchaus auch anhand etablierter Schönheitsideale und Normen – gelegt wird oder der erfahrene, gefühlte Körper, der Leib ins Zentrum rückt, ist Körperwahrnehmung nicht nur inhaltlich verhandelt, sondern wird selbst zum zentralen Gegenstand der Darstellung.

Besonders bei dem Thema *Essstörungen* erscheint dies insofern produktiv, als deutlich wird, dass Comics das Potenzial haben, die Erkrankungen abseits idealer, normierter und normativer Körper und visueller Konzepte zu verhandeln und damit ein alternatives Verständnis zu entwerfen, das auf Körperwahrnehmung fokussiert. Dies korrespondiert mit dem Aufbau der Handlung: Die analysierten Comics changieren zwischen der Einbettung in einen geschlossenen Handlungsbogen, der die einzelnen Stationen des Verlaufs einer Essstörung und des *Heilungs*-prozesses nachzeichnet und damit eine *Fallgeschichte* beschreibt, und einem achronischen, episodischen, mehrdimensionalen Erzählen, wobei die unweigerliche Unabschließbarkeit der Erkrankung performativ umgesetzt wird.

Bibliografie

- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. 2. Aufl. New York: Columbia, 2011.
- Chute, Hillary. *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia UP, 2010.
- Couser, Thomas. „Body Language. Illness, Disability, and Life Writing“. *Life Writing* 13.1 (2016): 3–10.
- Czerwicz, MK, Ian Williams, Susan Merrill Squier, Michael J. Green, Kimberly R. Myers und Scott T. Smith. *Graphic Medicine Manifesto*. University Park: The Pennsylvania State UP, 2015.
- Donovan, Courtney. „Representations of Health, Embodiment, and Experience in Graphic Memoir“. *Configurations* 22.2 (2014): 237–253.

- Eckhoff-Heindl, Nina und Véronique Sina (Hg.). *Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics*. Wiesbaden: Springer, 2020.
- El Refaie, Elisabeth. *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*. Jackson: UP of Mississippi, 2012.
- Farthing, Anthony und Ernesto Priego. „Graphic Medicine‘ as a Mental Health Information Resource. Insights from Comics Producers“. *The Comics Grid. Journal of Comics Scholarship* 6.3 (2016). <https://www.comicsgrid.com/article/id/3529/> (abgerufen am 10.1.2023).
- Feuchtenberger, Anke und Katrin de Vries. *Die Hure h. 2*. überarb. Aufl. Berlin: Reprodukt, 2003 [1996].
- Gerdes, Claudia. „Interview mit Illustratorin Karin Kraemer“. *Page*, 24. 8.2016. <https://page-online.de/bild/interview-mit-illustratorin-karin-kraemer> (abgerufen am 15.1.2023).
- Goodley, Dan. *Dis/ability Studies. Theorising Disablism and Ableism*. New York: Routledge, 2014.
- Green, Katie. *Lighter Than My Shadow*. St. Louis: Lion Forge, 2017.
- Green, Michael J. und Kimberly R. Myers. „Graphic Medicine. Use of Comics in Medical Education and Patient Care“. *British Medical Journal* 340 (2010): 1–8.
- Hawkins, Anne Hunsaker. *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*. 2. Aufl. West Lafayette: Purdue UP, 1999.
- Hofer, Regina. *Blad*. Wien: Luftschacht, 2018 (zuvor unter dem Pseudonym Borretsch. *Blad*. Teil 1 u. 2, 2008. <https://www.electrocomics.com> [abgerufen am 9.4.2019]).
- Huang, Michelle N. „Lighter Than My Shadow by Katie Green (review)“. *Configurations* 22.2 (2014): 299–301.
- Interactive Media Foundation. *Ninette: Dünn ist nicht dünn genug. Ein interaktives Comic in 11 Folgen*. 2017. <https://ninette.berlin> (abgerufen am 15.2.2022).
- Klar, Elisabeth. „Transformation und Überschreibung. Sprache und Text in ihrer Beziehung zum Körper-Zeichen in den Comics von Alfred“. *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Hg. v. Susanne Hochreiter und Ursula Klingenböck. Bielefeld: transcript, 2014. 169–189.
- Köbsell, Swantje. „Doing Dis_ability. Wie Menschen mit Beeinträchtigungen zu ‚Behinderten‘ werden“. *Managing Diversity. Die diversitätsbewusste Ausrichtung des Bildungs- und Kulturwesens, der Wirtschaft und Verwaltung*. Hg. v. Karim Fereidooni und Antonietta P. Zeoli. Wiesbaden: Springer, 2016. 89–103.
- Kraemer, Karin. *SIE*. Berlin: Reprodukt, 2016.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Übers. v. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. „Narrating the Lived Reality of Illness in Comics and Literature. Research by the PathoGraphics Team at Freie Universität Berlin“. *DIEGESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research / Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 8.1 (2019): 109–120.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. „Illness Narratives in Comics. Using Graphic Medicine in the Medical Humanities“. *Wiener Medizinische Wochenschrift* 132 (2020): 44–47.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei, Uta Kornmeier, Stef Lenk, Nina Schmidt und Susan Merrill Squier. *Sick! Kranksein im Comic – Reclaiming Illness Through Comics*. Ausstellungskatalog. Berlin, 2017.
- Leder, Drew. *The Absent Body*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1990.
- Peter, Anu Mary und Sathyaraj Venkatesan: *Gender, Eating Disorders, and Graphic Medicine*. New York: Routledge, 2020.
- Rauchenbacher, Marina. „Comics – posthuman, queer-end_um_un-ordnend“. *Genealogy+Critique* 8.1 (2022): 1–27.
- Rauchenbacher, Marina. „Comics from the German-Language Realm and Health Humanities. An Overview“. *The Health Humanities in German Studies*. Hg. v. Stephanie M. Hilger. London: Bloomsbury 2024. 79–98.

- Rauchenbacher, Marina und Katharina Serles. „Fragmented and Framed. Precarious ‚Body Signs‘ in Comics by Regina Hofer, Ulli Lust, Barbara Yelin and Peer Meter“. *Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics*. Hg. v. Nina Eckhoff-Heindl und Véronique Sina. Wiesbaden: Springer, 2020. 79–93.
- Sabisch, Ingrid. *41,3 kg – Magersucht?*. Berlin: Gütersloher Verlagshaus, 2011.
- Schmidt, Nina. „Beyond the Personal. The Systemic Critique of German Graphic Medicine“. *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 56.3–4 (2020): 368–388.
- Schildrick, Margrit. *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2002.
- Shilling, Chris. „Embodiment“. *Handbuch Körpersoziologie 1. Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*. Hg. v. Robert Gugutzer, Gabriele Klein und Michael Meuser. 2. überarb. u. erw. Aufl. Wiesbaden: Springer, 2022. 27–34.
- Squier, Susan M. „Literature and Medicine, Future Tense. Making it Graphic“. *Literature and Medicine* 27.2 (2008): 124–152.
- Squier, Susan M. und Irmela Marei Krüger-Fürhoff. *PathoGraphics. Narrative, Aesthetics, Contention, Community*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State UP, 2020.
- Szép, Eszter. *Comics and The Body. Drawing, Reading, and Vulnerability*. Columbus: The Ohio State UP, 2020.
- Waldschmidt, Anne. „Disability Goes Cultural. The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool“. *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. Hg. v. Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem und Moritz Ingwersen. Bielefeld: transcript, 2017. 19–27.
- Wegner, Gesine. „Reflections on the Boom of Graphic Pathography. The Effects and Affects of Narrating Disability and Illness in Comics“. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 14.1 (2020): 57–74.
- Whitlock, Gillian. „Autographics. The Seeing ‚I‘ of the Comics“. *Modern Fiction Studies* 52.4 (2006): 965–979.
- Williams, Ian. „Autography as Auto-Therapy. Psychic Pain and the Graphic Memoir“. *Journal of Medical Humanities* 32.4 (2011): 353–366.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Ingrid Sabisch. *41,3 kg – Magersucht?*. Berlin: Gütersloher Verlagshaus, 2011, 71.

Abb. 2: Regina Hofer. *Blad*. Wien: Luftschacht, 2018, 49.

Abb. 3: Karin Kraemer. *SIE*. Heft: *Das Fest*. Berlin: Reprodukt, 2016, o. S.

REFLECTIONS ON MATERNAL HEALTH CARE

2021 - BY VERENA
KRAUSE, A MIDWIFE
& GENDER STUDIES STUDENT

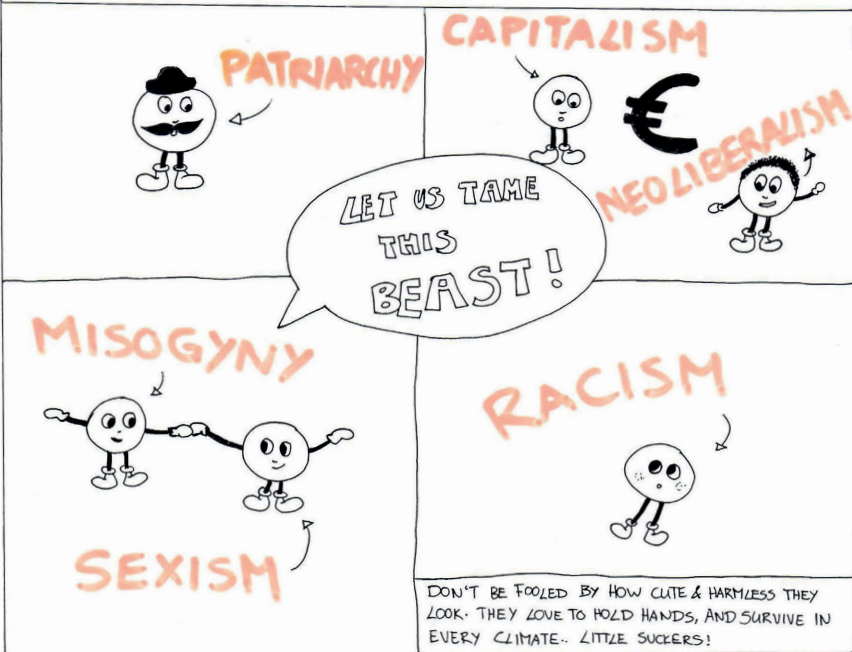
I ALWAYS LONGED
FOR BIRTHS THAT
WOULD FEEL LIKE
WATCHING A
GEORGIA O'KEEFE
PAINTING COMING
TO LIFE.. SOFT &
WARM COLORS UN-
FOLDING LIKE A
FLOWER. SPACES
OF VULNERABILITY.

HER BODY IS LIKE THE OCEAN, UNTAMEABLE, UNCONTROLLABLE.. AS STRONG AS IT IS SOFT!



INSTEAD, AT TIMES IT FEELS LIKE BEING TRAPPED IN A SCIENCE-FICTION MOVIE, WITH REAL-LIFE VILLAINS !!

LET ME PRESENT THE VILLAINS IN THIS STORY ...



DON'T BE FOOLED BY HOW CUTE & HARMLESS THEY
LOOK. THEY LOVE TO HOLD HANDS, AND SURVIVE IN
EVERY CLIMATE.. LITTLE SUCKERS!



ALTHOUGH THE WORLD HEALTH ORGANIZATION (WHO 2018) OPPOSES THE ROUTINE USE OF EPISIOTOMY DUE TO ITS HIGHER RATE OF COMPLICATIONS AND POORER WOUND HEALING, THE PROCEDURE IS STILL ROUTINELY PERFORMED IN MANY COUNTRIES - OFTEN WITHOUT MEDICAL INDICATION.

WILL A ROSE IN FRONT OF THE DELIVERY ROOM ONCE A YEAR MAKE UP FOR THIS ABUSE? ROSES REVOLUTION DAY ON 25 NOVEMBER STANDS AS A SYMBOL AGAINST VERBAL AND OBSTETRIC VIOLENCE IN THE DELIVERY ROOM. VICTIMS CAN PLACE A ROSE IN FRONT OF THE DELIVERY ROOM.

THE ARTIST IS RIGHT ABOUT ONE THING: THE MOST VALUABLE PART OF A WOMAN IS HER REPRODUCTIVE ORGANS OF COURSE! LET THE OBJECTIFICATION BEGIN!



FIG. 1: „L'ORIGINE DU MONDE“



DISGUSTING STUFF I HEARD AS A STUDENT MIDWIFE...

EMBEDDED IN UNEQUAL POWER DYNAMICS,
THE INFANTILISATION OF CHILDBEARING WOMEN
IS SOMETHING THAT HAPPENS FAR TOO OFTEN.

SPOILER ALERT: CARE PROVIDERS
SHOULD EMPOWER, NOT HUMILIATE.

"CRYING WON'T
HELP YOU NOW
EITHER...!"

HOW THE FUCK COULD I
FORGET THAT I'M A GROWN
WOMAN...? HM, IT MUST BE
THE PAIN I'M IN

ON THE MENU:
SEXISM AND RAW
MISOGYNY!



A SENIOR DOCTOR AFTER
SUPERVISING A BIRTH THAT JUST
TOOK PLACE: "AHH YOU KNOW..
SKIM WOMEN ARE SIMPLY BETTER
AT GIVING BIRTH... WHEN I LOOK AT
YOU, I BET YOU KNOW HOW IMPORTANT
FLEXIBILITY IS BOTH FOR BIRTHING AND
IN THE BEDROOM.. NO WONDER OBESE
WOMEN HAVE THE HARDEST BIRTHS."

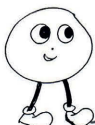
"THAT'S NO WAY TO GIVE
BIRTH! PUZZ YOURSELF
TOGETHER, YOU ARE NO
LONGER A LITTLE GIRL,
ARE YOU..?!"

"SHAVE YOURSELF
BETTER NEXT
TIME.."

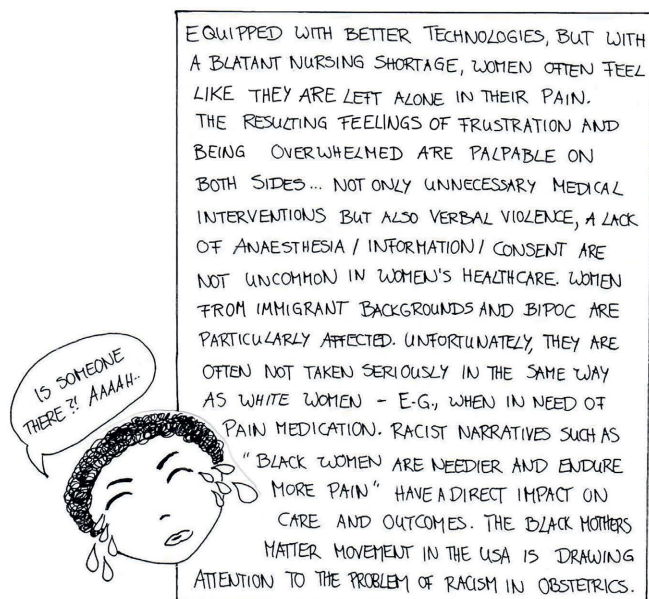
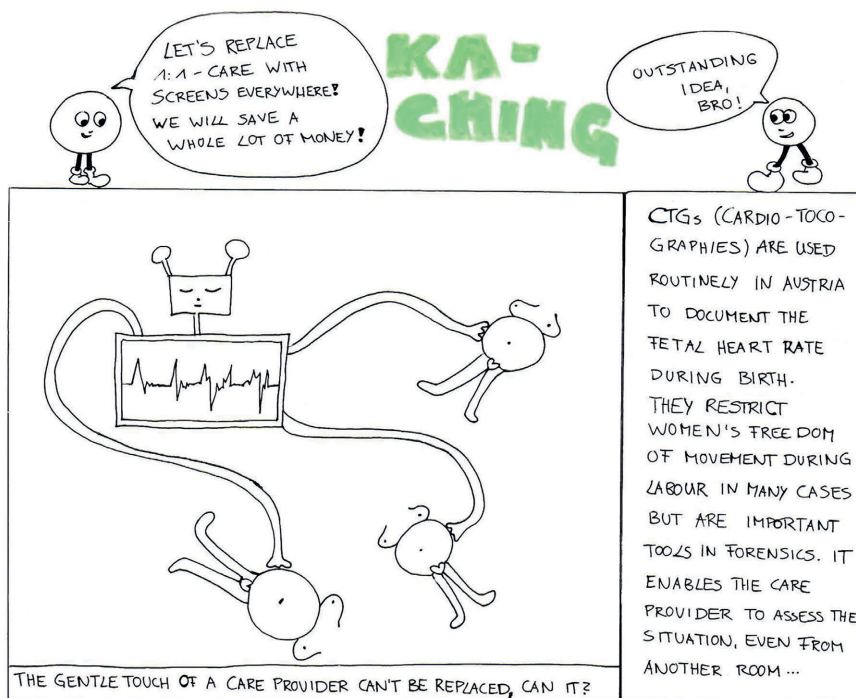


A WOMAN'S WORTH AND THE CYTOTEC SCANDALS

IN RECENT MONTHS, THE MEDIA COVERAGE OF A DRUG FOR INDUCING LABOUR WITH THE TRADE NAME CYTOTEC (THE ACTIVE MEDICAL INGREDIENT IS MISOPROSTOL) HAS CAUSED A HEATED DEBATE. THE DRUG WAS USED WITHOUT THE WOMEN BEING INFORMED OR GIVING THEIR CONSENT, AND IS SAID TO HAVE CAUSED A NUMBER OF COMPLICATIONS AND DAMAGES TO THE MOTHERS AND THEIR CHILDREN (BARTENS ET AL. 2020). THE FACT THAT CYTOTEC IS NOT APPROVED FOR THE INDUCTION OF LABOUR IN GERMANY AND IS ADMINISTERED AS A SO CALLED OFF-LABEL DRUG - I.E., IT MAY BE USED FOR OTHER PURPOSES WITHIN THE FRAMEWORK OF THERAPEUTIC FREEDOM - HAS CAUSED OUTRAGE. CYTOTEC ORIGINALLY CAME ON THE MARKET AS A STOMACHIC, AND IS COMMONLY USED IN OBSTETRICS BECAUSE IT IS CHEAPER THAN OTHER APPROVED DRUGS.



CASH
RULES
EVERYTHING
AROUND ME ...





AS I'M ALREADY IN THE PICTURE...
LET ME TELL YOU WHAT RACISM ACTUALLY DID FOR GYNAECOLOGY..

LET ME PRESENT OUR
"HERO" OF THE DAY :
DR J. MARION SIMS, BETTER
KNOWN AS ...

**"THE FATHER OF
GYNAECOLOGY"**

WELL.. I'D BETTER
BE THANKFUL FOR HIS
WORK! AT LEAST YOU
CAN ENJOY THE BENEFITS
OF HIS SPECULUM NOW..
A TRUE GENIUS!!

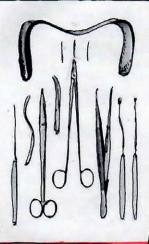


FIG. 2: "GYNAECOLOGICAL SURGEON" THOM 1952

PAINTING BY ROBERT THOM, AS PART OF THE "GREAT MOMENTS IN MEDICINE SERIES". IT'S THE ONLY KNOWN REPRESENTATION OF LUCY, ANARCHA AND BETSEY, THE THREE ENSLAVED WOMEN SIMS OPERATED UPON, REPEATEDLY... SIMS (1813-83), A GYNÆCOLOGIST IN ALABAMA, BECAME FAMOUS FOR INVENTING THE SPECULUM AND SUCCESSFULLY PERFORMING OPERATIONS ON VAGINAL FISTULAS. FISTULAS WERE COMMON IN THE 19TH CENTURY, ESPECIALLY IN BLACK, ENSLAVED WOMEN (DUE TO RARE, MULTIPLE PREGNANCIES, POOR NUTRITION, AND UNTREATED INFECTIONS). LIVING IN AN ERA WHEN IT WAS ASSUMED THAT BLACK PEOPLE WERE CAPABLE OF ENDURING MORE PAIN THAN WHITE PEOPLE, SIMS DID HIS EXPERIMENTS ON LUCY, ANARCHA & BETSEY WITHOUT ANAESTHESIA (!!!)

OUR MOTHERS OF GYNAECOLOGY:

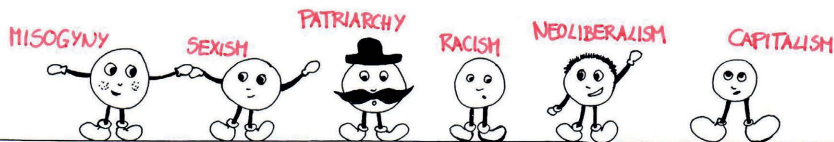
(the true heroines of this story..)



PERFORMING

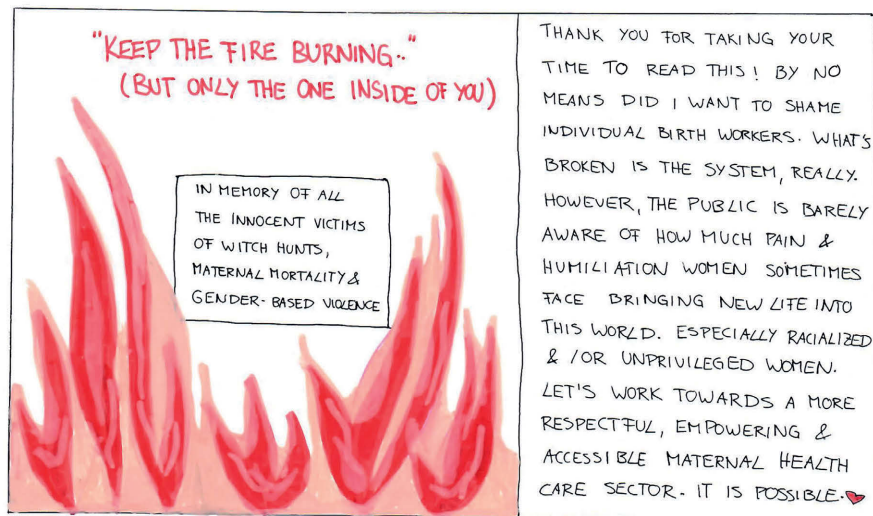
SIMS' STATUE WAS REMOVED
FROM CENTRAL PARK IN NYC,
WHERE IT HAD STOOD FOR
124 YEARS, IN 2018.

FIG. 3: "SISTERLY RESISTANCE", ARTHUR 2019.



THIS SHORT COMIC WAS INTENDED TO PROVIDE FOOD FOR THOUGHT ABOUT THE EXTENT TO WHICH THE VILLAINS OF THE STORYLINE HAVE SHAPED OUR MEDICAL SYSTEM AND THE WAY BIRTHING PEOPLE ARE TREATED. SOME OF THE VILLAINS ARE EASIER TO FIGHT, SOME MORE CHALLENGING. ONE THING IS CLEAR: YOU HAVE TO START SOMEWHERE. WOMEN ARE INCREASINGLY FINDING THEMSELVES LEFT ALONE DURING A PARTICULARLY VULNERABLE TIME, AND THE INCIDENCE OF POSTPARTUM DEPRESSION IS RISING. YET, THE SOLUTIONS ARE SO CLOSE AT HAND. FOR EXAMPLE, COMPREHENSIVE POSTPARTUM CARE, COVERED BY THE HEALTH INSURANCE FUND (WHICH ALSO REACHES LESS WEALTHY FAMILIES) WOULD BE DESIRABLE IN ORDER TO PROMOTE HEALTH AND WORK PREVENTIVELY. BUT AS LONG AS SAVINGS ARE BEING MADE IN THE AREA OF WOMEN'S HEALTH AND CARE WORK IN GENERAL, NOTHING WILL CHANGE.

WOMEN DESERVE BETTER ❤️

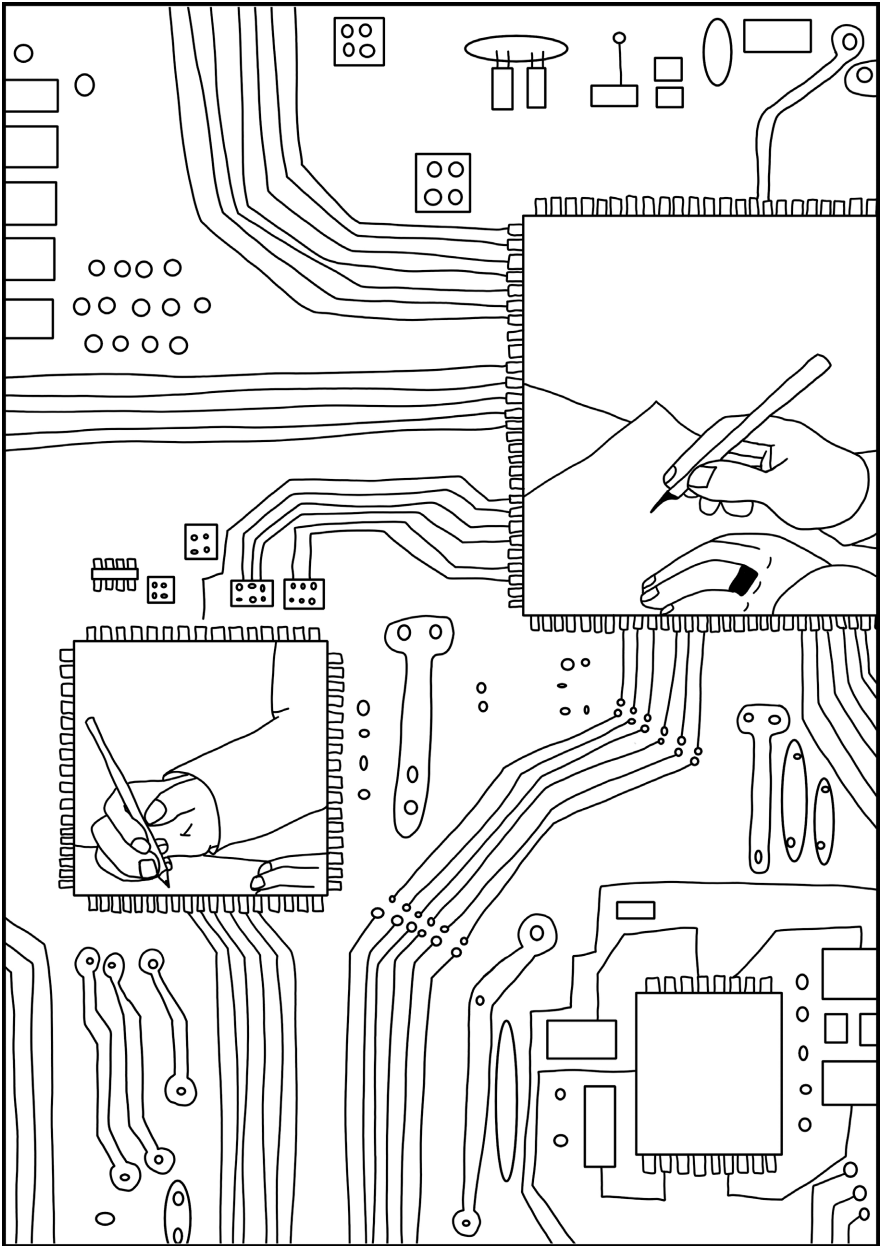


Bibliography

- Bartens, Werner, Felix Hütten, and Berit Uhlmann. “Schwere Geburt.” *Süddeutsche Zeitung*, February 21, 2020. <https://www.sueddeutsche.de/gesundheit/cytotec-geburt-wehen-nebenwirkungen-1.4806894> (accessed January 5, 2021).
- Medical Human Rights Network. “Patriarchal Attitudes and Discrimination of Women in Health-Care Facilities.” *The International Federation of Health and Human Rights Organisations* (IFHHRO), June 15, 2016. <https://www.ifhhro.org/news/patriarchal-attitudes-and-discrimination-of-women-in-health-care-facilities> (accessed January 5, 2021).
- World Health Organization. *WHO Recommendations: Intrapartum Care for a Positive Childbirth Experience*. Geneva: World Health Organization, 2018. <https://www.who.int/publications/i/item/9789241550215> (accessed June 10, 2023).

List of Images

- Fig. 1:** Courbet, Gustave. *L'Origine du monde*. 1866, oil on canvas. Musée d'Orsay. <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/lorigine-du-monde-69330> (accessed May 27, 2023).
- Fig. 2:** Thom, Robert. J. *Marion Sims: Gynecologic Surgeon, from The History of Medicine*. Circa 1952, oil on canvas. University of Michigan. <https://exchange.umma.umich.edu/resources/41241> (accessed May 27, 2023).
- Fig. 3:** Arthur, Jules. *Sisterly Resilience*. 2019, oil on canvas. The Resilient Sisterhood Project, Boston. O'Donnell, Christine. “Jules Arthur: Historical Narratives in Art.” *Very Private Gallery*, <https://veryprivategallery.com/jules-arthur-resilient-sisterhood-project> (accessed May 27, 2023).



Nachspann | Credits

Wieso Zusatzinformationen?

Why Additional Information?

Beiträger*innen | List of Contributors

Renée B. Adams is Professor of Finance at Saïd Business School, University of Oxford. Her research lies at the intersection between economics, finance, management, and psychology. In her work, she explores how group identity (typically gender), culture, preferences, and values affect group decision-making. Her recent research focuses on women in the art world, and she is currently exploring comic-making as a medium for conveying scientific ideas that challenge people's beliefs.

Vanessa Lyn Baumgärtel, a nursing science scholar and nurse, also focused on health care in the master's degree in gender studies. Born in Linz in 1996, the science enthusiast began her studies in 2015. The Gender Studies program at the University of Vienna offered her the opportunity to combine feminist perspectives, creativity, the natural sciences, and nursing. Working as an operating room nurse, she is currently gaining the qualifications required to switch to the pharmaceutical industry.

Kristy Beers Fägersten is Professor of English Linguistics at Södertörn University, Sweden. Her research focuses on native and non-native swearing, popular culture, comic art, and language and the media. She has coedited the volumes *Comic Art and Feminism in the Baltic Sea Region: Transnational Perspectives* (2021, Routledge) and *Comics, Activism, Feminisms* (2024, Routledge), and authored *Language Play in Contemporary Swedish Comic Strips* (2020, De Gruyter).

Barbara M. Eggert is the President of the Merz Academy at the University of Applied Arts, Design, and Media, Stuttgart. Her research, teaching, and curatorial projects predominantly focus on comics and comics objects. In her *Habilitation* project, she is investigating the functional spectrum of comics in exhibitions. Since 2020, she has been responsible for the comics symposium at NEXTCOMIC, Austria's annual comics festival. She also works as a curator and creates (web) comics, going by her nom de plume, *eggy*.

Anke Feuchtenberger, born 1963 in Berlin, East Germany, studied at the Kunsthochschule Berlin. Since 1997, she has been Professor of Drawing and Graphic Narration at the Hamburg University of Applied Sciences (HAW). Feuchtenberger emerged as a comics artist and began exhibiting in the 1990s. Her works have been published internationally by Reprodukt, NYRB, Futuropolis, and others. In 2020, she received the Max und Moritz Lifetime Achievement Award at the Erlangen International Comic Salon. Her book *Genossin Kuckuck* was nominated for the Leipzig Book Fair Prize in the fiction category in 2024 and won the Grand Prix Artémisia in 2025.

www.ankefeuchtenberger.de

Jul Gordon, born in 1982, lives in Hamburg. She works as a comics artist and illustrator, and also lectures at the HAW (Hamburg University of Applied Sciences). Her drawings and textile works have been shown internationally. Most recently, she has published comics with Colorama, Edition Moderne, 2d cloud, and Sigaretten Libri.

www.julgordon.de

Magdalena Härting works as a counselor in a women's shelter in Vienna. She is currently training to become a discrimination-aware psychotherapist, with a focus on women's empowerment. After completing art school and training as a hairdresser, she studied psychology in Innsbruck and gender studies in Vienna. Her passion for aesthetic creation and critical examinations of self-objectification formed the basis for her master's thesis and her comic *Schön Sein*.

Illi Anna Heger is a freelance author and comics artist with a background in the natural sciences. They focus on nonfictional graphic storytelling, additionally using multimodal approaches to make comics accessible beyond the visual. They are also known for their development of the gender-neutral German neo-pronouns *xier* and *sier*.

www.annaheger.de

Susanne Hochreiter has been working as an Assistant Professor at the Department of German Studies, University of Vienna, since 2007. She was a Visiting Lecturer in Berne (Switzerland) in 2002, a Visiting Professor at Wake Forest University in Winston-Salem (NC) in 2006/07, and a Max Kade Distinguished Visiting Professor at the University of Illinois at Urbana-Champaign in 2015. She has been a project leader in two FWF-funded projects: *Discursive Intersections in Literature on Hermaphroditism* (2011–2016) and *Visualities of Gender in German-Language Comics* (2019–2024). Her research interests include modern German and Austrian literature as well as comics and graphic novels, specializing in gender and queer studies. As an Equal Opportunity Officer, she is involved in the University of Vienna's gender equality and anti-discrimination activities.

Jiaqi Hou studies at the Kunsthochschule Kassel, where she focuses on comics and illustration. She also works in the fields of graphic recording and graphic design. In her work, she has a preference for the absurd and the poetic. Using autobiographical and autofictional comics, she tells stories about her experiences as a migrant – presenting both joy and melancholy.

cargocollective.com/jiaqihou

Nele Jongeling is an illustrator and comics artist. She studied graphic design and storytelling in Düsseldorf and Brussels. Her work is mostly autobiographical and discusses topics such as feminism, gender, and sexuality. Her latest graphic novel, *Emilia*, was published by Jaja Verlag in 2022 and addresses her own gender detransition. In addition to her work as an illustrator, she advocates for the visibility and support of detransitioners, conducts workshops and readings, and is working on new comic projects.

www.nelejongeling.de

As a midwife, **Verena Krause** holds the needs of expectant parents and families very close to her heart. Very aware of the significance of feminism in midwifery care and deeply interested in women's rights and reproductive justice, she completed a master's degree in gender studies at the University of Vienna. Throughout her midwifery studies, she has experienced the most wonderful moments as well as situations that have been less easy to deal with, which ultimately inspired her comic.

Elisabeth Kriebler worked as a research assistant, lecturer, and doctoral candidate at the University of Salzburg until March 2023. Her dissertation focuses on the theater and film adaptations of (queer) feminist autobiographical comics. Elisabeth's research interests include comics and autobiography studies, gender and queer theory, and media and adaptation studies.

Irmela Marei Krüger-Fürhoff is Professor of German Literature at Freie Universität Berlin. From 2016 to 2021 she was the head of a research project on illness narratives in comics and literature. Her co-edited volumes include *The Politics of Dementia: Forgetting and Remembering the Violent Past in Literature, Film and Graphic Narratives* (2022), *PathoGraphics: Narrative, Aesthetics, Contention, Community* (2020), and a special issue of *Closure: Kieler e-journal für Comicforschung* (7.5, 2021).

Kalina Kupczyńska, is a Research Assistant at the Institute of German Studies at the University of Lodz. She has held scholarships from the Alexander von Humboldt Foundation, the ÖAD, the DAAD, and the Polish National Centre of Science (NCN), and has published on German-language avant-gardes, contemporary Austrian literature, comic adaptations of literary texts, gender in comics, the history of comics, and comic autobiographies. Her co-edited volumes include *Familie und Comic: Kritische Perspektiven auf soziale Mikrostrukturen in grafischen Narrationen* (2023) and *Handbuch Polnische Comickulturen nach 1989* (2021).

Marlies Lengauer likes to draw as a hobby and would like to publish a comic one day, maybe an autobiographical one. Marlies has a master's degree in gender studies from the University of Vienna and works as a Spanish and physical education teacher.

Naomi Lobnig completed her teaching degree in German and Romance studies at the University of Vienna with a master's thesis on Alzheimer's in comics. She has a master's degree in gender studies from the University of Vienna and is interested in gender and queer theory, intersectionality, feminist literature, and comics studies. She offers workshops on gender, sexual and relationship diversity, empowerment, and anti-discrimination in the educational and social sector.

Renate Mowlam was born in 1973 in Vienna, where she now lives and works. Renate is a comics artist and construction engineer. She draws comics about medicine (patient information on diseases and their treatment), behavioral science, science in general, and other nonfiction topics. She has published six books so far and has taken part in comic exhibitions at the Medical University Vienna (2020–2023) and the NEXTCOMIC Festival in Linz (2021).
www.renatentwurf.at

Elizabeth "Biz" Nijdam is an Assistant Professor of Teaching and a Settler Scholar in the Department of Central, Eastern, and Northern European Studies at the University of British Columbia (UBC) in Vancouver, Canada, where she works on, learns about, and lives on the traditional, ancestral, and unceded territories of Musqueam, Squamish, and Tsleil-Waututh Nations. She is currently completing the manuscript of her book *Graphic Historiography: History & Memory through Comics and Graphic Novels* (Ohio State UP). Her research and teaching include representations of history in comics, comics and new media on forced migration, the intersections between Indigenous studies and German, European, and migration studies,

and feminist methodologies in the graphic arts. Biz sits on the Executive Committee of the International Comic Arts Forum, was formerly the Secretary of the Executive Board of the Comics Studies Society (2020–2023), and is the Director of the Comic Studies Cluster of the UBC's Public Humanities Hub.

Anna Nordenstam is Professor in Comparative Literature at the University of Gothenburg, Sweden. Nordenstam has written extensively on Swedish feminist comics and cartoons. Her publications include *Comics, Activism, Feminisms* (edited with K. Beers Fägersten and M. Wallin Victorin, Routledge, 2024), *Comic Art and Feminism in the Baltic Sea Region Transnational Perspective* (edited with K. Beers Fägersten, L. Romu, and M. Wallin Victorin, Routledge 2021), and several articles in international and Swedish anthologies and journals such as *European Comic Art*, the *Journal of Graphic Novels and Comics*, and *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*.

Marina Rauchenbacher was a member of the research project *Visualities of Gender in German-Language Comics* and is currently affiliated with the International Research Center Gender Studies and Performativity (ICGP) at the University of Music and Performing Arts, Vienna (mdw). Her research and academic teaching focus on visual culture studies, gender and queer studies, comics, and German-language literature. Marina is a board member of the Arbeitskreis Kulturanalyse and the Austrian Association for Comics (OeGeC).

Ranithild Salzer is an Assistant Lecturer of Cultural Studies at the Department of English and American Studies at Vienna University and the teacher's training college in Linz. She is a ComFor and Austrian Association for Comics (OeGeC) member. Her dissertation was titled *Making Marvelous Men: Masculinity Enactment in Early Marvel Comics*. She regularly gives seminars on comics, film, and masculinities studies, and has published articles on the comics of Joe Sacco and the connections between religion and superheroes.

Imke Schmidt and **Ka Schmitz** have been drawing comics for a long time and are currently living in Berlin.

Katharina Serles was part of the *Visualities of Gender in German-Language Comics* research team at the University of Vienna and is a board member of the Austrian Association for Comics (OeGeC). Her main fields of research and teaching include comics, literature, and the visual arts, as well as gender studies and image theories. From 2016 to 2018, she worked as an Artistic and Scientific Assistant at the Hochschule für Bildende Künste Dresden. From 2019 to 2023, she was Editor-in-Chief of the cultural-political journal *KUPFzeitung* and was involved in cultural policy on the boards of the interest groups IG Kultur Wien and IG Kultur Österreich.
www.katharinaserles.com

Véronique Sina is a film and media studies scholar at Goethe University Frankfurt. She is the Principal Investigator in the DFG-funded project *Queering Jewishness – Jewish Queerness: Discursive Constructions of Gender and “Jewish Difference” in (Audio-)Visual Media*. She specializes in gender/queer studies, intersectionality, intermediality, comics studies, media aesthetics, Holocaust studies, and Jewish visual culture studies. In 2023, she held a temporary position as a Full Professor (W3)

of Film Studies at Goethe University Frankfurt (spring/summer 2023). Prior to that, she was an interim Full Professor (W2) of Media Studies at Ruhr-University Bochum (spring/summer 2022). She cofounded the Committee for Comics Studies (AG Comicforschung) of the German Society for Media Studies (GfM) and is the coeditor of the interdisciplinary book series *Comicstudien* (De Gruyter). www.veronique-sina.de

Fiona Sironic completed her MA in gender studies at the University of Vienna with a thesis about queer theoretical and feminist approaches in the context of video games. Her master's thesis deals with queer theoretical and feminist approaches toward video games. For her bachelor's degree, she studied creative writing at the University of Applied Arts in Vienna and at the University of Hildesheim. As a writer, Sironic has won several prizes and scholarships. Additionally, she teaches workshops for creative writing and writes journalistic pieces on video games and pop culture. Her work (fiction and nonfiction) has been published in anthologies and magazines and her first novel was published by Ecco/HarperCollins in spring 2025.

Lynn L. Wolff is Associate Professor of German and affiliate faculty in Jewish Studies at Michigan State University. She is the author of *W. G. Sebald's Hybrid Poetics: Literature as Historiography* (2014, De Gruyter) and editor of *A Modernist in Exile: The International Reception of H. G. Adler* (2019, Legenda). Her forthcoming work in comics studies focuses on intersectionality, intermediality, and translation, and her current book project explores the visual dimensions of Holocaust testimony.

Blickwinkel – Mut zur Perspektive is a non-profit organization that creates comics based on qualitative interviews. They cover topics like discrimination, inclusion, and migration, and are intended to encourage readers to learn about political, social, and historical issues on a more personal level. The organization has also created educational materials for schools and workshops based on its comics. In addition, Blickwinkel – Mut zur Perspektive offers comic workshops that focus on personal expression.

Valerie Bruckbögl is the artist in the project. She created the comics for the publications *Blickwinkel edition #1* and *10fold – stories against discrimination*, conducting and documenting the interviews together with fellow project members.

www.blickwinkel-comics.at

Margareta Wallin Victorin holds a PhD and is a reader in art history and visual studies affiliated with Karlstad University, Sweden. Wallin Victorin has written extensively on Swedish feminist comics and cartoons. Her publications include *Comics, Activism, Feminisms* (edited with A. Nordenstam and K. Beers Fägersten, Routledge, 2024), *Comic Art and Feminism in the Baltic Sea Region: Transnational Perspectives* (edited with K. Beers Fägersten, A. Nordenstam, and L. Romu, Routledge, 2021), and several articles in international and Swedish anthologies and journals such as *European Comic Art*, the *Journal of Graphic Novels and Comic*, and *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*.

Born in Munich in 1977, **Barbara Yelin** studied illustration at the Hamburg University of Applied Sciences (HAW) under Professor Anke Feuchtenberger. She has produced a number of graphic novels, including *Irmira* (2014) and *Emmie Arbel: The Color of Memory* (2023). In 2016, she received the Max

and Moritz Prize for the best German-language comics artist, and in 2022, she was honored with the Pro Meritis Scientiae et Litterarum award. Her books have been translated into more than twelve languages and are regularly presented at exhibitions in Germany and abroad. Barbara Yelin lives in Munich with her partner and their son.

www.barbarayelin.de

Mara Zuckerhut is an academic slut. They are interested in exploring the pleasure of otherness – the freedom of being a monster, a pervert, a schizo, of being queer, abnormal, deviant. Coming from a background of comparative literature and gender studies, they surrendered to the allure of the multi-tentacled beast called new materialism in order to reach toward questions of embodiment and touch. They are currently exploring perversion as a tool for speculative f(r)iction, combining psychoanalysis, phenomenology, and quantum field theory to create a myth of an ontologically indeterminate self constituted by infinite touch.

Personenregister | Index of Persons

- Abel, Julia 86, 196, 302, 307, 318, 325
Adamczak, Bini 259–260, 262–263, 268, 271–272
Adams, Renée B. 12–13, 98, 113–117, 369
Affolter, Cuno 124, 138
Ahmed, Sara 215–216, 235, 248
Alaimo, Stacy 62, 63
Allen, Kenzie 23, 28–34, 36
Alvarez, Amalia 210–211, 215–217
Alvitre, Weshoyot 28–29, 33–34, 36
Andrae, Thomas 318, 325
Anhut, Anjin 105, 111
Anton, Uwe 319, 325
Apte, Mahadev 162, 164
Arendt, Hannah 24
Arthur, Jules 363, 365
Aspioti, Myrto 14
Attardo, Salvatore 162, 164–166
Backe, Hans-Joachim 246, 248
Ball, David M. 3
Bann, Stephen 127
Barad, Karen 88–95
Barczyk, Sarah 259
Barks, Carl 317–319, 325–327
Barrett, Frank J. 106, 111
Barry, Lynda 2–3, 10, 15, 49, 98–99, 180, 246, 284–285, 313–314
Bartens, Werner 361, 365
Bas Backer, Joris 259, 262, 264–266, 272–274
Bateson, Gregory 156, 164
Baumgart, Annika 6, 15
Baumgärtel, Vanessa Lyn 9, 12, 88–95, 369
Beaty, Bart 125, 127, 131, 137, 196
Bechdel, Alison 53, 179–181, 197–201, 219–225, 259–260
Beck, Michaela 346
Becker, Franziska 157
Beckmann, Anna 6, 15, 52–53, 63, 134, 137, 236, 248, 261, 272, 299
Beers Fägersten, Kristy 11, 139, 155–166, 272, 369, 372, 373
Bell, Nancy 161, 165
Berger, John 143, 148
Berger, Michele Tracy 24, 34
Berlyne, Daniel E. 160, 165
Berner, Frank 287, 297
Beuys, Joseph 130
Beyoncé 238
Bicker, Mathis 128, 137
Bilda, Linda 133, 137
Biller, Malin 210, 216
Bitenc, Rebecca A. 288, 297
Blank, Julianne 14, 196
Blöss, Willi 130, 137
Boal, Augusto 23, 34
Bogart, Leo 318, 325
Böger, Astrid 182–183, 185, 195
Bolter, J. David 79–80, 86
Bonneau, Laurent 288, 299
Borgstrom, Michael 321, 325
Botticelli, Sandro 131–132
Bovenschen, Silvia 62–63, 120–121
Braidotti, Rosi 350, 353
Braun, Alexander 318, 325
Bredenkamp, Horst 136–137
Bright, Susie 197–198, 200–201
Brooks, Wanda M. 235, 241, 248
Brost, Matthias 346
Brown, Nadia E. 236–237, 248
Bruckbög, Valerie 10, 230–231, 373
Brunetti, Ivan 98–99
Bulling, Nino 259, 262, 268–272, 274
Büscher, Andreas 287, 297
Butler, Judith 51, 80, 86, 101, 263, 266, 269, 271–273
Byrd, Ayana D. 234, 238, 240–241, 244, 248
Calogero, Rachel M. 143, 148
Carastathis, Anna 24, 34
Cardinal, Harold 31
Cardon, Eva 294, 296–297
Carrigan, Tim 101, 111
Cary, Kyla Marie 143, 148
Casamento, Nicole 246, 248
Casarez Lemi, Danielle 236–237, 248
Case, Menoukha Robin 210, 216
Chaney, Michael A. 181, 184, 195
Chiangong, Pepetual Mforbe 287, 299
Chicago, Judith 126

- Chin-Tanner, Tyler 23, 27, 34, 36
 Chin-Tanner, Wendy 23, 25, 27, 34, 36
 Choma, Becky L. 143, 148
 Chong, Dennis 156, 165
 Chute, Hillary L. 6–8, 15, 53, 63, 81–83, 86, 131,
 135, 137, 157, 179–185, 195, 197–201, 246,
 248, 259–261, 273, 306–307, 342, 353
 Cixous, Hélène 120–121
 Clarke, Juanne 241, 249
 Claudel, Camille 130
 Clewis, Robert 160, 165
 Cohn, Neil 162, 167
 Connell, Raewyn W. 101–102, 111
 Coogan, Peter 104, 111
 Cotten, Ann 262
 Courbet, Gustave 129, 133, 358, 365
 Couser, Thomas 345, 353
 Cox, Geoff 207, 216
 Craig, Allison V. 210, 216
 Crenshaw, Kimberlé 6, 15, 24, 34, 235, 248
 Crumb, Robert 139, 183
 Cuesta, Marta 208–209, 216
 Cvetkovich, Ann 55, 63
 Czerwicz, MK 341–342, 353
 da Vinci, Leonardo 129
 Dabiri, Emma 234, 248
 Dakanalis, Antonios 143, 148
 Dalmaso, Renata Lucena 293, 298
 Davies, Dominic 209, 216
 Davies, Paul F. 21
 Davis, Angela 237
 de Beauvoir, Simone 141–143, 148
 de Chirico, Giorgio 124
 de Crécy, Nicolas 127, 137
 de Dauw, Esther 101, 107, 111
 de Saint Phalle, Niki 129–130
 de Vries, Katrin 52, 352, 354
 DeFalco, Amelia 288, 292, 298
 Degele, Nina 301–302, 307
 Deines, Philipp 130
 DeKoven, Marianne 82, 86
 Deleuze, Gilles 56–59, 63
 Delgado, Richard 30, 34–35
 Deloria Jr., Vine 31
 Demetriou, Demetrakis 103, 111
 Demetris, Alex 288, 298
 Dickens, Charles 316
 Didring, Karin 210, 216
 Dieckmann, Letizia 288, 294, 298
 Diedrich, Stella 14
 Diengott, Nilli 52, 63
 Dietze, Gabriele 235, 248
 Disney, Walt 315–317, 319, 325–327
 Ditschke, Stephan 105, 111
 Donaldson, Mike 101–102, 110–111
 Donovan, Courtney 343, 354
 Doucet, Julie 85–86
 Druckman, James N. 156, 165
 Duchamp, Marcel 129
 Duffy, Damian 125, 137
 Duffy, Peter B. 23, 35
 Dyer, Richard 238, 248
 Eckel, Julia 246, 248
 Eckhoff-Heindl, Nina 261, 273, 307, 344,
 354–355
 Edelman, Lee 320, 325
 Eggermont, Steven 143, 149
 Eggert, Barbara M. 10, 21, 369
 Ehrentraut, Lina 259
 Eisenbraun, Amy Janel 158, 160, 166
 El Refaie, Elisabeth 182–184, 188–189, 191,
 194–195, 268, 273, 302, 306–307, 343–344,
 354
 Elkins, James 128, 137
 Ende, Xenia 262, 273
 Engel, Antke 316, 324–325
 Engelmann, Jonas 131, 137
 Ephameron (Eva Cardon) 287, 294–298, 300
 Erbe, Günter 324–325
 Ericson, John Alexander 346
 Eribon, Didier 315
 Etter, Lukas 77–79, 82, 87, 137
 Evans, Kate 209, 215
 Fahs, Breanne 164–165
 Falcus, Sarah 288, 298
 Fassbinder, Rainer Werner 324
 Faulhaber, Elisabeth 120
 Fawaz, Ramzi 6, 16, 26, 35, 101, 107, 109–111,
 260, 262, 267, 273
 Fecchi, Massimo 124, 137
 Fellner, Sebastian 167, 172
 Felshin, Nina 207, 209, 216
 Feuchtenberger, Anke 3, 12, 17, 52, 70, 120–121,
 136–138, 352, 356, 369, 373

- Feyersinger, Erwin 246, 248
Fine, Michael 287, 298
Fior, Manuele 126, 138
Fliedl, Konstanze 128–129, 137, 139
Flix 288, 298
Flowers, Ebony 233–234, 238–250
Foggia, Monica 130
Folkenflik, Robert 180–181, 184, 195
Forceville, Charles 189, 195
Foucault, Michel 220, 225
Frahm, Ole 9, 15, 123, 137–138, 221, 225, 261, 273, 307
Frank, Arthur 289, 298
Franz, Aisha 51, 53–56, 59–64
Fredrickson, Barbara L. 143–144, 146, 148–149
Freeman, Elizabeth 320, 325
Frena, Bernhard 9, 15
Freud, Sigmund 155, 341
Friedrich, Caspar David 186
Frühbeis, Lisa 131–132, 137, 139
Fuchs, Erika 316, 319, 325–326
Futerman, Liza 288, 298
Galvan, Margaret 157, 165, 167
Gansterer, Nikolaus 3
Gardner, Jared 51, 62–63, 155, 165
Garin, Alix 287, 289–291, 297–298, 300
Gavalier, Chris 104, 111
Gentileschi, Artemisia 130
Gerstein, David 319, 325
Gervex, Henri 129
Gibbons, Christina 25, 35, 155, 166
Gibson, Mel 6, 15
Gilman, Sander L. 238, 249
Gilmore, Leigh 181–182, 184, 195
Ginzburg, Karni 143, 149
Glitz, Julia 260, 273
Gloeckner, Phoebe 81–84, 86–87, 198
Goebel, Eckart 324–325
Goodley, Dan 341, 354
Gordon, Jul 13, 328–335, 369
Graefe, Steffen 324–325
Grande, Valentina 126, 137
Granér, Sara 208, 213, 216–217
Green, Justin 183
Green, Katie 344, 348, 354
Green, Michael J. 341, 353–354
Greene, Maxine 24, 35
Greer, Betsy 213, 216
Grennan, Simon 21, 288, 298
Gross, Fabian 318, 325
Grünewald, Dietrich 137, 287, 298
Grusin, Richard A. 79–80, 86
Grzeszyk, Tabea 54, 63
Guerrilla Girls 126, 128, 138
Guidroz, Kathleen 24, 34
Hahn, Ronald M. 319, 325
Haier, Kristina 133, 137
Haifisch, Anna 133, 137–138,
Halberstam, Jack 176–177
Hall, Justin 197, 199–201
Hallsall, Alison 259–260, 273
Haney López, Ian 30, 35
Hangartner, Urs 124, 126, 128, 130, 134, 138
Haq, Nav 207, 216
Haraway, Donna J. 9, 15, 168–172, 269, 271–273
Harder, Jens 129–130, 138
Hark, Sabine 321, 326
Harrasser, Karin 169, 172
Härting, Magdalena 12, 140–149, 370
Hartung, Heike 287, 294, 298
Hasters, Alice 233–234, 236, 238, 241–242, 245, 249
Hatfield, Charles 109, 111, 182, 196
Haugse, John 288, 298
Hay, Jennifer 156, 165
Haymoz, Felicie 346
Hayter, Catherine 74–75
Hazel, Vanessa 241, 249
Heger, Illi Anna 10, 256–257, 370
Heller, Marielle 77, 80, 87
Heller, Martin 123–124, 134, 138
Hemmingsson, Nina 157–158, 161, 165–166
Hempelmann, Christian F. 162, 164–165
Henderson, Lisa 264, 268, 273
Henning, Stacy L. 143, 149
Herman, David 51, 63, 87
Hermann, Nora 133, 137
Heyden, Linda-Rabea 127, 138
Hierl, Werner 124, 138
Hill, Joanne 23, 35
Hinchcliffe Voglio, Gabriela 208, 216
Hitler, Adolf 105
Hobbes, Thomas 160

- Hochreiter, Susanne 11, 14–15, 63, 138–139, 259, 267, 273, 307, 315–327, 354, 370
- Hof, Karina 75
- Hofer, Regina 273, 350, 354–355
- Hollinger, Karen 85, 86
- Honegger, Claudia 120–121
- hooks, bell 128, 138, 243, 244, 247, 249, 264, 273
- hornscheidt, Iann 16, 268–269, 271–273
- Hou, Jiaqi 13, 251–253, 370
- House, Rachael 204–205
- Howe, Sean 104–105, 107, 109, 111
- Hultman, Martin 212, 216
- Inge, M. Thomas 155, 165
- Irigaray, Luce 221, 223–225
- Jahnn, Hans Henny 324
- Jardine, Anja 321, 326
- Jehle, Werner 127, 138
- Jenkins, Henry 131, 138
- Johansson, Nanna 158, 163, 165, 168
- Jolly, Joanna 32, 35
- Jongeling, Nele 13, 275–281, 370
- Jost, John T. 143, 148
- Juno, Andrea 82, 86
- Kadak Collective 209, 216
- Kahlo, Frida 129
- Kasthuri, Raghabi Ravi 176–177
- Kauka, Rolf 124
- Keith, Verena M. 242, 250
- Kelp-Stebbins, Katherine 9, 15
- Kern, Rüdiger 14
- Kimmel, Michael 101, 103, 107, 111
- Klar, Elisabeth 6, 9, 15, 225, 261, 273, 302, 307, 343, 354
- Klein, Christian 86, 196, 302, 307, 318, 325
- Klengel, Katja 131, 133–134, 138–139
- Klepper, Martin 182–183, 196
- Klingenböck, Ursula 15, 63, 273, 287, 298, 307, 354
- Klint, Hilma af 130
- Knigge, Andreas C. 183, 196
- Kobabe, Mia 266, 273
- Köbsell, Swantje 341, 354
- Køhlert, Frederik Byrn 85–86, 182, 196, 306–307
- Kontos, Pia C. 288, 293, 298
- Kopin, Joshua Abraham 27, 35
- Kraemer, Karin 345, 351–352, 354, 355
- Kraß, Andreas 323, 326
- Krause, Verena 12, 357–367, 370
- Kriebler, Elisabeth 11, 77–89, 371
- Kristeva, Julia 220, 225, 312–313, 352, 354
- Kroschel, Katharina 6, 15
- Krug, Nora 25, 35, 74–75, 179, 181, 186–196
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei 11, 14, 126, 138, 284, 287–300, 301, 304, 307, 342, 345, 354–355, 371
- Kuhlmann, Martha B. 3
- Kuhn, Albert 124, 138
- Kuiper, Nicholas A. 160, 165
- Kukkonen, Karin 52, 57, 58, 60, 63, 182
- Kunow, Rüdiger 287, 298
- Kunzle, David 316, 326
- Kupczyńska, Kalina 6, 9, 11, 15, 51–64, 134, 137, 236, 248, 299, 371
- Küppers, Carolin 235, 249
- Kusama, Yayoi 130
- Kuster, Franziska 320, 326
- Lacan, Jacques 136
- Lambert, Thibaut 288, 299
- Lanser, Susan S. 51–52, 63, 307
- Larcenet, Manu 288, 299
- Laurien, Rouven 346
- Layne, Priscilla 247
- Leavitt, Sarah 287, 291–293, 297, 299, 300
- Lee, John 101, 111
- Lee, Stan 102, 105, 107, –109, 111–112
- Lefèvre, Pascal 155, 165
- Lejeune, Philippe 184, 188
- Lemi, Danielle Casarez 236–237, 248
- Lempp, Clarissa 54, 63
- Lengauer, Marlies 12, 14, 176–177, 197–201, 371
- Liinason, Mia 208–209, 216
- Lindberg, Ylva 157, 165
- Liotard, Jean-Étienne 120, 136, 139
- Litschauer, Michael 205
- Lobnig, Naomi 5–16, 176–177, 259–274, 284, 301–308, 371
- Lohaus, Arnold 145, 149
- López-Capparós, Beatriz 130
- Lötzerich, Suskas 259
- Lund, Martin 207, 209, 216
- Lupton, Deborah 302, 307
- Lustig, John 323, 326–327
- Macellari, Elisa 130
- Magritte, René 129

- Maisch, Helene 136
 Manet, Édouard 135
 Marie, Damien 288, 299
 Markus, Sandra 213, 216
 Martí, Josep 124, 138
 Marx, Karl 17
 Matter, Christine 293, 299
 Mazenauer, Beat 126, 128, 130, 134, 138
 McCloud, Scott 25, 35, 82, 86, 89, 95, 152–153,
 155, 162, 165, 183
 McGraw, A. Peter 162, 166
 McKinney, DW 240, 244, 246, 249
 McNair, Jonda C. 235, 241, 248
 Meesters, Gert 189, 195
 Mendieta, Ana 129
 Merleau-Ponty, Maurice 59
 Messerschmidt, James T. 101, 111
 Meteling, Arno 105, 111
 Meyer, Katrin 235, 249
 Michael, Olga 82–83, 86
 Michalitsch, Gabriele 315, 326
 Mitchell, W. J. T. 124, 138
 Modersohn-Becker, Paula 130
 Morgan, David H. J. 106, 111
 Morreall, John 158, 160, 165
 Moser, Michaela 287, 299
 Mowlam, Renate 10, 339, 371
 Mulkay, Michael 156, 165
 Müller, Eva 133, 134, 138–139
 Müller, Sabine Lucia 320, 326,
 Mulvey, Laura 82, 86
 Munch, Edvard 132
 Myers, Kimberly R. 341, 353, 356
 Nash, Jennifer 27, 35
 Neimanis, Astrida 59, 62, 63
 Nettmann 259
 Nijdam, Elizabeth „Biz“ 11, 23–36, 371
 Noll, Stephanie M. 143, 149
 Nordenstam, Anna 11, 139, 157, 165–166,
 207–217, 272, 372–373
 Nowotny, Joanna 9, 15
 Nünning, Ansgar 51, 63–64
 Nünning, Vera 51, 63–64
 Nüssli, Lika 288, 299, 301–308
 O’Keeffe, Georgia 357
 Oksman, Tahneer 305–307
 Oleszczuk, Anna 182, 196
 Outcault, Richard F. 126, 138
 Ovid 120
 Packard, Stephan 77, 86, 196, 236, 249, 301,
 304, 307
 Pannor, Stefan 318, 326
 Parker, Rozsika 213, 216
 Pascale, Celine-Marie 318, 326
 Pauer, Susanne 316, 326
 Paulson, Steve 168–169, 172
 Perkins, Karen R. 241, 249
 Picasso, Pablo 124
 Picone, Michael D. 127, 138
 Pistor, Florian 271, 273
 Plinius 124
 Pomerantz, Anne 161
 Popp, Wolfgang 324, 326
 Powers, Beth 23, 35
 Preciado, Paul B. 219, 220, 222–225
 Prince, Gerald 52, 63
 Prudhomme, David 127, 138
 Puig, Maya 346
 Pulé, Paul M. 212, 216
 Quattrocchi, Valeria 130
 Rae, Cardinal 29, 33–34, 36
 Rajewsky, Irina O. 78–79, 86
 Randle, Brenda A. 234, 236, 238, 349
 Raskin, Victor 155, 162, 164, 166
 Rauchenbacher, Marina 5–16, 53, 63, 74–75,
 120–121, 130, 132, 134–136, 138–139,
 204–205, 259–261, 267, 273, 312–314,
 341–355, 372
 Rauscher, Andreas 236, 249, 307
 Rehnolt, Andreas 323, 326
 Reinart, Sylvia 316, 326
 Reitingner, Elisabeth 287, 299
 Reynolds, Richard 104, 111
 Rihanna 238
 Ringgold, Faith 126
 Rippl, Gabriele 77–79, 82, 87, 137
 Robbins, Trina 157, 166
 Roberts, Tomi-Ann 143–144, 146, 148
 Robinson, Hilary 207, 216
 Roca, Paco 288, 299
 Rodin, Auguste 130–132
 Roher, Rebecca 288, 299
 Romu, Leena 139, 165, 272, 372–373
 Rosa, Don 319, 325

- Rosenberg, Meisha 81, 87
 Röske, Thomas 136
 Rossetti, Eva 126, 137
 Rossow, Judith 287, 297
 Rousseau, Ann 143, 149
 Rowe, Desirée Dianne 23, 35
 Rubens, Peter Paul 136
 Rubin, Gayle S. 320, 326
 Ryan, Marie-Laure 77, 87
 Rys, Rachel 23, 26, 35
 Sabin, Roger 209, 216
 Sabisch, Ingrid 345–348, 355
 Sako, Katsura 288, 298
 Salter, Anastasia 125–126, 139
 Salzer, Ranthild 11, 98, 101–112, 372
 Saraceni, Mario 155, 166
 Satrapi, Marjane 131, 179–181, 198
 Sava, Oliver 54, 63
 Schaefer, Lauren M. 143, 149
 Schallié, Charlotte 25, 35
 Schiele, Egon 130
 Schmidt, Imke 13, 37–44, 152–153, 312, 372
 Schmidt, Nina 341, 354–355
 Schmidt, Sarah Maria (harasananas) 21
 Schmitz, Ka 3, 13, 37–44, 152–153, 312, 372
 Schneider, Berit 346
 Schnitzler, Arthur 126
 Schröer, Marie 6, 15, 130, 134, 137, 139, 180, 182–185, 196, 236, 248, 299
 Schüwer, Martin 56–57, 62–63
 Schwarz, Anja 320, 326
 Schwarzer, Alice 323
 Schwitzer, Klaus-Peter 287, 297
 Scott, Dariack 6, 16, 26, 35, 260, 262, 273
 Sedgwick, Eve Kosofsky 260, 273, 322–323, 326
 Seier, Andrea 80, 87, 249, 272
 Serles, Katharina 2–3, 5–16, 49, 74–75, 98, 123–139, 152–153, 259, 261, 267, 273, 284–285, 349, 351–352, 355, 372
 Seven, John 244, 249
 Shavelson, Richard J. 145, 149
 Shildrick, Margrit 350, 355
 Shilling, Chris 343, 355
 Shoemaker, Nancy 31, 35
 Shurcliff, Arthur 158, 166
 Sieben, Anna 144, 149
 Sims, James Marion 363
 Sina, Véronique 6, 11, 14–16, 79–80, 84, 86–87, 89–90, 95, 101, 111, 134, 137, 233–252, 261, 273, 299, 307, 344, 354–355, 372–373
 Sironic, Fiona 9, 12, 167–174, 373
 Sjöberg, Lotta 213–217
 Smith, Sidonie 25, 35
 Smith, Suzette 238, 249
 Smith, Zoe D. 247, 249
 Solanas, Valerie 164
 Sonnenberg-Schrank, Björn 84–85, 87
 Sperandio, Christopher 288, 298
 Sperber, Dierdre 162, 166
 Spiegelman, Art 35, 180, 183
 Spivak, Gayatri Chakravorty 240
 Squier, Susan M. 303, 307, 342, 353–355
 Stein, Daniel 78–79, 87, 111
 Steinbrink, Gesa 14
 Steinem, Gloria 164
 Stephens, Elizabeth 59, 64
 Streeten, Nicola 156–157, 166
 Strömquist, Liv 132, 139, 157–159, 165–166, 208
 Szép, Eszter 6, 16, 176–177, 302–303, 307, 344, 355
 Szymanski, Dawn M. 143, 149
 Talmon, Anat 143, 149
 Tampold, Evi 288, 298
 Te Heesen, Anke 127, 139
 Tharps, Lori L. 234, 238, 240–241, 244, 248
 Theriault, Desiree 32, 35
 Thom, Robert 363, 365
 Thompson, Cheryl 244, 249
 Thompson, Maxine S. 242, 250
 Thon, Jan-Noël 87, 196, 236, 246, 248–249, 307
 Tolman, Deborah L. 85, 87
 Törne, Lars von 269, 273
 Trevor, Tom 207, 216
 Urcaregui, Maite 26, 35
 VALIE EXPORT 132
 Van der Heide, Dorul 124, 138
 Van Horn, William 323, 326–327
 Vandenbosch, Laura 143, 149
 Varnum, Robin 25, 35, 155, 166
 Vedder, Ulrike 287–288, 299
 Venema, Kathleen 288, 299
 Venkatesan, Sathyaraj 176–177, 348, 354
 Vidic, Corinna 346
 Vinci, Vanna 130

- Vizenor, Gerald Robert 31
von Törne, Lars 269, 273
Wagner-Egelhaaf, Martina 188, 190, 196
Waldschmidt, Anne 341, 355
Walgenbach, Katharina 6, 16
Walker, Alice 342
Wallin Wictorin, Margareta 11, 139, 157,
165–166, 207–219, 272, 372–373
Walrath, Dana 177, 288, 299
Wanzo, Rebecca 247, 250
Ware, Chris 3, 179, 182, 196
Warhol, Robyn 52–53, 63–64, 307
Warren, Caleb 162, 166
Warren, Jonathan 259–260, 273
Watson, Julia 25, 35
Wegner, Gesine 341–342, 355
Weyhe, Birgit 247, 250
White, Lydia 14
Whitlock, Gillian 180, 184, 190, 196, 342, 355
Whitted, Qiana 239, 250
Wilde, Lukas 236, 249, 307
Wilde, Oscar 322
Wildfeuer, Janina 236, 249, 307
Wilkins, Julia 158, 160, 166
Williams, Ian 341, 453, 455
Wilson, Dan 162, 166
Winfrey, Oprah 238
Winker, Gabriele 301–302, 307
Wittig, Monique 222, 225
Wolf, Werner 78, 87
Wolff, Lynn L. 11, 74–75, 179, 186, 196, 373
Wolk, Douglas 26, 35
Woo, Benjamin 131, 137
Wool-Rim Sjöblom, Lisa 208
Wright, Bradford J. 102, 104–105, 107, 109–111
Würzbach, Natascha 62, 64
Yang, Yuchen 103, 111
Yekani, Elahe Haschemi 235, 248
Yelin, Barbara 13, 65–70, 273, 298, 346, 355,
373–374
Young, Tory 51, 53, 64
Yus, Francisco 162, 166
Zelba 128
Zeuxis 124
Ziche, Silvia 317, 326
Zimmermann, Martina 293, 299
Zuckerhut, Mara 12, 219–227, 374

Sachregister

Das Sachregister erfasst zentrale Begriffe des Bandes in der folgenden Reihenfolge (sofern zutreffend): Substantiv, Verb, Adjektiv. Begriffe, die besonders oft genannt werden, werden nicht gesondert verzeichnet. Dies sind: Geschlecht/Gender, Körper/body, queerness, queer, queerend/queering und Repräsentation/representation. Lehnwörter aus dem Englischen/Deutschen sind kursiviert. Alle Verweise aus englischen und deutschen Beiträgen sind aufgeführt.

#metoo	#metoo	207, 210–211, 215
Abjekt	abject/ion	220–221, 225, 312–313, 354
able-bodied	able-bodied	101, 104
Ableismus	ableism	302, 354
abnormal, anormal	abnormal, anormal	260, 303, 306, 349, 374
Abstraktion, abstrakt	abstraction, abstract	34, 80, 130, 137, 152, 184, 285, 294, 348–349, 352–353
Adaption, adaptieren	adaptation, to adapt	21, 23, 28, 30, 32, 49, 77, 79–80, 84, 86, 98, 126, 138, 184, 196, 371
Adoleszenz, adoleszent	adolescence, adolescent	81, 83, 86, 139, 148–149, 194, 244, 345
Agency → Handlungsmacht	agency	75, 82, 263, 291
Akteur*in	agent	88, 90, 94, 149, 262, 323
Aktivismus/Aktivist*in, aktivistisch	activism/activist, activist	7–8, 11, 35, 126, 164, 166, 203, 204, 207–217, 242, 260, 369, 372–373
Alter, altern	age/aging, to age	8, 12, 195, 236, 283, 284, 287–299, 301–309, 316, 322, 341–342
alternative Comics	alternative comics	5, 26
Altersdiskriminierung	ageism	302
Ambiguität	ambiguity	261, 272, 315
Ambivalenz	ambivalence	31, 59, 238, 291–292, 306, 315, 321, 324
anal worker	anal worker	219–221, 224
Anthropomorphisierung, anthropomorph	anthropomorphization, anthropomorphic	212, 312
antihegemonial	anti-hegemonic	127–128, 135, 307
Appropriation/Aneignung, aneignen	appropriation, to appropriate	83, 123, 126, 159, 220
Armut	poverty	237, 317, 324
artist	artist	207
Asexualität, asexuell	asexuality, asexual	6, 15

Autobiografie, autobiografisch	autobiography, autobiographical	7, 11, 35, 53, 74–75, 86, 131, 155, 176–177, 179–196, 198, 238–239, 249, 259, 262, 288, 291, 294, 297, 305, 307, 341–343, 349, 351, 354, 370–371
Autofiktion, autofiktional	autofiction, autofictional	134, 179–180, 182, 190, 196, 370
autographics	autographics	8, 12, 175, 180, 184, 190, 196, 197–201, 341–342, 355
Autorität, autorisieren	authority, to authorize	52, 63, 81, 85, 319
Avatar	avatar	21, 61, 84–85, 131–132, 163, 185, 188, 239, 247, 351
Begehren	desire	6, 85, 87, 141–142, 156, 159, 215, 222, 224, 242, 267, 315–316, 320–323, 325–326, 346
Beziehungsweise/n	<i>Beziehungsweise/n</i>	259–276
Bildwissenschaft	image theory	124, 138, 372
Binarität, binär	binarity, binary	24, 27, 51, 58, 160, 169, 222, 261–262, 267–268, 272, 320, 322, 341, 349
biologisches Geschlecht	sex	13, 15, 223, 248, 260, 326, 358
Biopolitik, biopolitisch	biopolitics, biopolitical	219–220, 222
BIPoC	BIPoC	34, 129, 236, 240, 243, 362
Black Feminist	Black feminist	15, 23, 248,
Blackface	Blackface	41
Blackness	Blackness	30, 244, 247
Blickregime	regimes of the gaze	13
Brust	breast	134, 158–159, 222, 349
Care-Arbeit → Pflege → Sorgearbeit/-praxis	care/caring	92–93, 106, 244, 287–299, 301–307, 341, 354, 357–365, 369–370
cis-	cis-	27, 126, 131–132, 268, 272
colorism	colorism	242–244, 249
Comic-Pädagogik	comics pedagogy	11, 23–34
Coming-of-Age	coming-of-age	80, 243
Community, Gemeinschaft	community	169, 199, 253
Craftivism	craftivism	210, 213–215, 216
Critical Race Theory	critical race theory	23–24, 30, 34–35
cross-discursivity, cross-discursive	cross-discursivity, cross-discursive	82, 261
Cyborg	cyborg	9, 15

Dandy	dandy	323–325
Dekonstruktion	deconstruction	34, 267
Demenz	dementia	12, 287–299
Detransition, detransitionieren	detransition/detransitioning, to detransition	13, 278–281, 370
deviant	deviant	322, 374
Dichotomie	dichotomy	31, 160, 271
Differenz/Differenzierung, differenziert/differenzlogisch	difference/differentiation, differentiated	30–31, 58, 85, 233–234, 244, 247, 316, 318, 321, 344, 350, 353, 372
Differenzkategorien	categories of differences	247, 301–302
Diffraction/Diffraktivität, diffraktiv	diffraction, diffractive	9, 15
Dildo	dildo	219–225
Disability/Dis_ability/(Dis)ability/Dis/Ability	disability/dis_ability/(dis)ability/dis/ability	23, 194, 235, 302–304, 312, 341–342
disassembled	disassembled	9
Diskriminierung, diskriminieren, diskriminierend	discrimination, to discriminate, discriminatory	6, 13, 41, 126, 157, 161, 210–211, 230, 233–238, 241–242, 247, 302, 306, 370–371, 373
Diversität, divers → Vielfalt, vielfältig	diversity, diverse	23, 26–27, 38, 103, 209, 231, 259–260, 303, 371
Doing Gender	doing gender	101, 110, 261
Doing Masculinity	doing masculinity	102–104, 109–110
drag	drag	38, 230
dritter Raum	third space	267
Ehe	marriage	264, 319–322, 325
Emanzipation, emanzipieren, emanzipiert/emanzipativ/emanzipatorisch	emancipation, to emancipate, emancipatory	62, 120, 131–133
Empowerment → Ermächtigung, ermächtigen	empowerment, to empower	27, 59, 85, 123, 131, 135, 212, 259–260, 360, 364, 370–371
Enactment	enactment, to enact	98, 101–112, 181, 372
Entanglement	entanglement	80, 89, 91, 93, 284
entnaturalisieren	to denaturalize	83
Entstigmatisierung, entstigmatisierend	destigmatization, destigmatizing	303, 342

Erinnerung	memory	25, 28, 49, 92, 99, 181–182, 188, 191, 288–289, 291, 295, 301, 306, 371, 374
Erkrankung → Krankheit	illness	8, 88, 181, 183, 194, 273, 295, 298, 307, 337, 339, 341–346, 348–349, 353–355, 371
Ermächtigung, ermächtigen → <i>Empowerment</i>	empowerment, to empower	27, 59, 85, 123, 131, 135, 212, 259–260, 360, 364, 370–371
erotisches Dreieck	erotic triangle	323
essentialistisch	essentialist	24
Esstörung	eating disorder	12, 143, 341, 341–355
ethisch	ethical	133, 294, 303
Eurozentrismus, eurozen- tristisch	eurocentrism, eurocentric	31, 127, 234–235, 237–238, 241, 243, 246
Familie	family	167–168, 180, 183, 186–191, 194–195, 234, 238, 241, 259, 264, 287–288, 292, 294–295, 297, 315, 319–322, 325, 345, 349, 370–371
<i>female gaze</i>	female gaze	82
Feminismus, feministisch	feminism, feminist	8–9, 23–24, 51–66, 70, 80–83, 120, 123–139, 155, 157, 164, 180–181, 195, 203, 204–205, 207–217, 222, 267, 369–374
feministische Comics	feminist comics	23, 131, 157, 164, 208, 210, 212–215
Feministische Narratologie	Feminist Narratology	51–52
Fetischismus, fetischisiert	fetishism, fetishized	85
FLINTA*	<i>FLINTA*</i>	12, 129, 198
Fortpflanzung → Reproduktion	reproduction	134, 320, 322, 358
Fragment, fragmentiert	fragment, fragmented	34, 80, 123, 128, 135, 176, 261, 284, 296, 306
Frauenbild	image of women	318
Freund*innenschaft	friendship	54, 240, 259, 264–268, 272, 294, 345
Gefährte	companion	170, 172, 271
Gegennarrativ	counternarrative	208, 219
Gender Studies	Gender Studies	5–16, 23, 101, 157, 180, 341, 357, 369–374
Gender-Narratologie	Gender Narratology	11, 51–66
<i>Gendering</i>	gendering	52, 79, 262
Geschlechterperformance	gender performance	320

Gewalt, gewaltvoll/-sam	violence, violent	7, 26, 32, 34, 90, 104, 110, 120, 155, 157, 166, 215, 234, 266, 271–272, 291, 299, 349, 358, 362, 364, 371
Graphic Medicine	graphic medicine	12, 341–343, 353
Graphic Memoir	graphic memoir	180, 182–183, 185, 187, 189–190, 194, 291
Graphic Pathography	graphic pathography	341–342
Gutter	gutter	25, 34, 191, 260–261, 344, 350–351
Handlungsmacht → Agency	agency	75, 82, 263, 291
Health Humanities	Health Humanities	342
Hegemonie, hegemonial	hegemony, hegemonic	59, 101–106, 108–110, 180, 219, 223, 235–236, 238, 241, 247, 260, 272, 306, 316
Heterogenität, heterogen	heterogeneity, heterogenous	6, 80, 84–85, 135, 221, 349
Heteronormativität/ Heteronorm, hetero- normativ	heteronormativity, heteronorm/ hetero- normative	52, 80, 110, 219–225, 259, 268, 272, 315–316, 318–321, 325–326
Heterosexualität, hetero- sexuell	heterosexuality, heterosexual	39, 58, 101, 102, 106, 110, 221–224, 233, 321, 346
Hierarchie/Hierarchisierung	hierarchy/hierarchization	30, 58–59, 102, 181, 188, 207, 234, 240, 242, 246, 262, 302, 316, 320
Hochkultur	high culture	318
homosozial	homosocial	101–104, 106–107, 109, 322–324, 326
Humor → Witz	humor	8, 11, 41, 82, 151, 152, 155–166, 209, 246, 251, 312, 318, 321
Hybridität	hybridity	15, 78, 101, 103–105, 110, 128, 136, 184, 188, 261, 324, 342, 373
Hypermedialität, hypermedial	hypermediality, hypermedial	5, 79, 84, 261
Identifikation, identifikatorisch	identification, identificatory	82, 183, 318, 344, 346, 349, 353
Identität	identity	104, 106, 110, 111, 126–127, 135, 179–183, 185–187, 189, 194, 196, 211, 225, 235–236, 238–239, 249, 259–263, 266–269, 271–272, 273, 287, 292–293, 295, 297, 303, 307, 312, 316, 320, 322, 324, 343, 349–350, 354, 357, 369
Identitätsverlust	loss of identity	234
Ikonografie	iconography	243, 120, 123, 238, 251
imaginierte Weiblichkeit	imagined femininity	63, 120, 121

In_Stabilität	in_stability	315–316, 324
Indignität, indigen	Indigeneity, Indigenous	23, 28–32, 34–35, 236, 371
Interdependenz, interdependent	interdependence, interdependent	6, 8, 11, 14, 16, 248, 271, 301, 306, 342
Interlinearität	interlinearity	342
Intermedialität	intermediality	8, 11–12, 63, 73, 77–89, 137, 372–373
Interpiktorialität, interpiktorial	interpictoriality, interpictorial	123, 137–138
Intersektionalität, intersektional	intersectionality, intersectional	6–16, 23–36, 58, 126, 134, 139, 209, 227, 235–236, 239, 243, 247, 248–249, 299, 301, 307, 342, 371–373
Intra-Aktion	intra-action	88, 95
Ironie, ironisch	irony, ironic	25, 82, 157, 214–215, 215–216, 322
Kanon, kanonisch/kanonisiert	canon, canonical	11, 123–139, 181, 185, 342
Kapitalismus, kapitalistisch	capitalism, capitalist	26, 225, 271, 273, 302, 317, 357, 364
Karikatur, karikaturistisch	caricature, caricatured	155, 212, 247, 250
Kindheit	childhood	240, 244, 289, 349
Klasse	class	8, 11, 23, 26–27, 34, 58, 134–135, 137, 195, 239, 242, 248–249, 267, 273, 301, 303, 311–312, 315–328
Klassismus/Klassenfeindlichkeit	classism	134–135, 239
Klischee	cliché	38–40, 132, 152–153, 234, 291, 321
Kolonialismus, kolonial	colonialism, colonial	28–30, 123, 127–128, 220, 223, 234–235, 238
Kommodifizierung	commodification	136
Konstrukt/Konstruiertheit/ Konstruktion, konstruiert	construct/constructedness, constructed	5, 10, 24–25, 30–32, 34, 35, 39, 51, 53, 85, 86, 101, 103–104, 111, 123, 127, 139, 147, 149, 176, 179, 182, 186, 191, 195, 233, 235, 238, 241, 261, 268, 296, 303–304, 316, 321, 325, 341, 345, 372
Kontamination, kontaminiert	contamination, contaminated	219–225
Kontra-fick-tion	<i>Kontra-fick-tion</i>	219–225
Kontrasexualität, kontra-sexuell	countersexuality, countersexual	219–220, 223, 225
Körper-Zeichen	<i>Körper-Zeichen</i>	9, 15, 273, 302, 306–307, 354

Körperlichkeit	corporeality	12, 59, 132, 222, 260–261, 287–299, 306, 343, 349
Krankheit → Erkrankung	illness	8, 88, 181, 183, 194, 273, 295, 298, 307, 337, 339, 341–346, 348–349, 353–355, 371
Kunsterziehung	art education	21
Kunstzitat	art/artistic quotation	11, 126, 131, 133–136
Leib, leiblich	<i>Leib</i>	58–60, 62, 343, 349, 351, 353
lesbisch	lesbian	12, 39–40, 43, 199, 219–225, 289, 293
LGBTQIA+/LGBTQIA*	LGBTQIA+/LGBTQIA*	6–7, 207–208, 259–260, 273, 325
male gaze	male gaze	82–83, 85, 159
Männlichkeit, männlich	masculinity, masculine	38–42, 58–59, 85, 98, 101–112, 124, 126, 128–132, 212, 215–216, 224, 298, 317, 320, 322–324, 372
Marginalisierung, marginalisieren, marginalisiert/marginal	marginalization/marginality, to marginalize, marginalized/ marginal	24, 35, 59, 102–103, 127–128, 180–182, 260, 306, 322
Marvel Method	Marvel Method	101–112
maskulinistisch	masculinist	84
Materialismus	materialism	64, 273, 374
Materialität	materiality	59, 62, 78, 301
Misogynie	misogyny	81, 127, 129–130, 157, 357, 360, 364
Missbrauch	abuse	90, 149, 157, 166, 211, 215, 246, 358
Monster/Monstrosität, monströs	monster/monstrosity, monstrous	85–86, 302–303, 312–313, 349–351, 355, 374
Mutterschaft	motherhood	28, 130, 328
Nacktheit, nackt	nudity, nude	82, 126, 128–129, 132, 158
Narratologie, narratologisch	narratology, narratological	8, 11, 51–64, 125, 165, 301
Naturalisierung, naturalisiert	naturalization, naturalized	102, 238, 323
natürliches Haar	natural hair	236–238, 245, 249
Neoliberalismus, neoliberal	neoliberalism, neoliberal	131, 213, 215, 302, 315, 317, 357, 364
Nicht-Binarität, nicht-binär/ non-binär	nonbinarity, nonbinary	12, 209, 267
Norm/Normierung/ Normativität, normativ	norm/normativity, normative	38, 41, 152, 236, 238, 243, 302, 320, 348
Normalisierung, normalisiert/normal	normalisation, normalized/ normal	101, 148, 302–303, 306, 316, 320–321, 341, 349

Objektifizierung, objektifizieren	objectification, to objectify	82–83, 132, 136, 141–142, 144–146, 148–149, 159, 372, 358
Ökofeminismus	ecofeminism	212
<i>oppositional gaze</i>	oppositional gaze	128
<i>Othering</i>	othering	240
Pandemie, pandemisch	pandemia, pandemic	12, 49, 89, 272, 342
Parodie, parodieren, parodistisch	parody, to parody, parodic	82, 85, 123, 221–222, 244, 246, 261, 306
Patriarchat, patriarchal	patriarchy, patriarchal	38, 77, 81, 83, 85, 102–104, 127, 131, 139, 160–161, 208, 213, 299, 323, 357, 359, 364–365
Penis	penis	219, 221–222, 224
Penisneid	penis envy	221
<i>People/Person of Color</i>	People/Person of Color	103, 236, 257
Performativität, performativ	performativity, performative	51, 80, 84, 87, 88, 95, 135–136, 208, 261, 272, 304, 344, 349, 353, 372
Perversion	perversion	219–221, 293, 374
Pflege → Care-Arbeit → Sorgearbeit/-praxis	care/caring	92–93, 106, 244, 287–299, 301–307, 341, 354, 357–365, 369–370
Pflegekraft, Pfleger*in, Krankenpfleger*in	caregiver/care provider	230, 287, 296, 301, 303–306, 360, 362
<i>pictorial embodiment</i>	pictorial embodiment	343
piktoral	pictorial	21, 55–56, 58, 60, 90, 343, 346–347, 349–351
<i>pleasure</i>	pleasure	82–83, 85–86, 127, 155, 176, 220–221, 223–225, 374
Posthumanismus, posthuman/posthumanistisch	posthumanism, posthumanist	9, 12, 15–16, 51–64, 273, 312, 354
postkolonial	postcolonial	235
Prekarität, prekär	precariousness, precarious	13, 210, 272–273, 319, 321, 324, 335, 355
Privileg, privilegiert	privilege, privileged	23, 129, 135, 318, 320–321, 326
Pronomen	pronoun	257, 266, 370
Prüfer, geprüft	surveyor, surveyed	143
psychische Gesundheit/ Krankheit	mental health	12, 148, 341–344, 354
Psychopathologisierung	psychopathologization	120

Queer Studies/Theorie, queertheoretisch	Queer Studies/Theory, queer-theoretical	8, 11, 52, 64, 248, 322, 325–326, 370–373
queere Analyse/Lektüre	queer analysis/reading	315
queerfeministisch	queer-feminist	123–141, 263
race	race	8, 11, 15, 23–24, 26–28, 30, 34–35, 134, 138, 152, 229, 235, 243, 246–249, 267, 301, 303–304, 312, 326
rassifiziert	racialized	23, 28–31, 233, 238
Rassismus, rassistisch	racism, racist	13, 40–42, 110, 233–239, 241, 243, 246–247, 249, 357, 362–363
reassembled	reassembled	9
Reiteration, reiterierend	reiteration, reiterating	31, 79, 80, 83
Remedialisierung/Remediationisierung	remediation, to remediate	79–87
Reproduktion → Fortpflanzung	reproduction	134, 320, 322, 358
rhizomatisch	rhizomatic	9, 16
romantische Orientierung	romantic orientation	6
Schönheitsideale/-norm	beauty standards/ideals/norms	149, 237–239, 241, 243–246, 343–344, 348–349, 353
schwul	gay	39, 103, 199, 260
scrapbook, scrapbooking	scrapbook, scrapbooking	74–75, 187, 191
Selbstkonzept	self-concept	145–146, 149
Selbstreflexivität/Selbstreflexion, selbstreflexiv	self-reflexivity, self-reflexive	12, 15, 43, 53, 244, 296, 349
Selbstsorge	self care	293, 297, 299
Sequenz/Sequenzialität, sequenziell	sequence/sequentiality, sequential	56, 59, 80, 84–85, 127, 152, 176, 193, 210, 243, 261, 305, 342
Sexismus, sexistisch	sexism, sexist	26, 40, 110, 141, 148, 158–159, 164, 235, 243, 357, 360, 364
sexualisiert	sexualized	7, 141, 146, 243
sexualisierte Gewalt	sexual harassment, to sexually harass	7, 210–211, 215
Sexualität/sexuelle Orientierung	sexuality, sexual orientation	5–6, 23, 26, 81, 84–87, 157, 181, 219–221, 225, 238–239, 246, 249, 260–261, 267, 291, 293, 319–320, 322, 325–326, 370
Simultanität, simultan	simultaneity, simultaneously	26–28, 34, 85, 156, 191, 219, 261, 342
Solidarität, solidarisch	solidarity, solidaric	208, 211, 215, 244, 262–263, 268, 271–272, 291

Sorgearbeit/-praxis → Care-Arbeit → Pflege	care/caring	92–93, 106, 244, 287–299, 301–307, 341, 354, 357–365, 369–370
Sozialisation	socialization	145, 263
Stereotyp, stereotypisch	stereotype, stereotypical	26, 31–32, 79, 86, 135, 162–163, 164, 198, 230–231, 234, 244–246, 287
Stigma/Stigmatisierung, stigmatisiert	stigma, stigmatization, stigmatized	302–303, 348, 233, 238, 247
Subversion, subvertieren, subversiv	subversion, to subvert, subversive	27, 74, 77, 79–80, 83–84, 86, 123, 125–126, 128, 131, 133, 135, 159–160, 163, 189, 216, 219, 221, 225, 244, 246, 261, 306, 312, 319, 341–342, 344–345, 349
Superheld*in	superhero(ine)	8–9, 11–12, 15, 26, 35, 97, 98, 101–111, 113–117, 181, 249, 307, 317, 324, 372
Tod, sterben	death, to die	181, 188, 225, 264, 287, 289, 292, 294–295, 305, 341, 347
trans-separatistisch	trans-separatist	208
trans/transgender	trans/transgender	12, 27, 103, 208–209, 266, 269, 278
transcorporeality	transcorporeality	62
Transgression, transgressiv	transgression, transgressive	85, 345, 349–351, 353
Transition	transition	267, 280
Transmedialität, transmedial	transmediality, transmedial	21, 51, 77–79, 87, 196, 289
Trauma, traumatisch	trauma, traumatic	25, 157, 181, 183, 209, 233–234, 239, 281, 299, 305–306, 342
Underground Comix	underground comix	5, 157
Ungleichheit, ungleich	inequality, unequal	58, 157, 160, 164, 235, 242, 247, 307, 317–318
Unterdrückung, unterdrücken, unterdrückend	oppression, to oppress, oppressive	23–24, 26, 28, 31, 34–35, 74, 161, 220, 235–236
Verkörperung, verkörpern, verkörpert	embodiment, to embody, embodied	23, 25, 27–28, 51–53, 57–59, 62, 85, 90, 102, 131, 181–182, 185, 189–190, 194–195, 212, 219–220, 222–223, 225, 285, 287, 293, 341, 343–345, 352–353, 374
Verletzlichkeit/Verletztheit/ Verletzung/Vulnerabilität, verletzlich/verletzend	vulnerability, vulnerable	16, 155, 159, 163, 177, 243, 266–267, 271–273, 284, 291, 293, 303, 307, 351, 355, 357, 364
VerUneindeutigung	un-disambiguation	63, 316, 324

Verwandtschaft	kin, kinship	29, 168, 171–172, 267, 272–273, 290, 316, 326
Vielfalt, vielfältig → Diversität, divers	diversity, diverse	23, 26–27, 38, 103, 209, 231, 259–260, 303, 371
Visuelle Kulturen	Visual Culture (Studies)	8, 372
visuelle Künste	Visual Arts	23, 123, 216, 372
Voyeurismus, voyeuristisch	voyeurism, voyeuristic	83, 85, 352
Vulva	vulva	132, 139, 204
Weiblichkeit, weiblich	femininity, female/feminine	27–28, 30, 39, 42, 52, 54, 57, 59, 62, 80–86, 107, 120, 126–129, 131, 134, 136, 158–161, 176, 181, 186, 189, 195, 208, 213, 215, 233, 235, 238, 243–245, 263, 287–288, 291, 293, 295–297, 317–218, 320, 322–323
Widerstand/ Widerständigkeit, widerständig	resistance, resistant	157, 192, 213, 220, 222, 225, 260, 323, 344
Wiederholung/Wieder- holbarkeit, wiederholen, wiederholt	repetition/repeatability, to repeat, repeated	6, 9, 15, 40, 80, 85, 123, 221–222, 261, 306, 312, 342–344, 351
Witz → Humor	humor	8, 11, 41, 82, 151, 152, 155–166, 209, 246, 251, 312, 318, 321
<i>Women's Liberation Movement</i>	women's liberation movement	213
<i>womxn</i>	womxn	32, 34, 209
<i>Zine</i>	zine	204–205, 208–210, 260
Zwischenraum	in between	176, 261–262, 303, 312, 341

Index of Subjects

This index lists key terms from the volume in the following order (where applicable): noun, verb, adjective. Frequently recurring terms are not listed separately. These are: body/Körper, gender/Geschlecht, queerness, queer, queering/queerend, and representation/Repräsentation. Loanwords from German/English are italicized. All references from English and German contributions are listed.

#metoo	<i>#metoo</i>	207, 210–211, 215
object/ion	Objekt	220–221, 225, 312–313, 354
able-bodied	<i>able-bodied</i>	101, 104
ableism	Ableismus	302, 354
abnormal, anormal	abnormal, anormal	260, 303, 306, 349, 374
abstraction, abstract	Abstraktion, abstrakt	34, 80, 130, 137, 152, 184, 285, 294, 348–349, 352–353
abuse	Missbrauch	90, 149, 157, 166, 211, 215, 246, 358
activism/activist, activist	Aktivismus/Aktivist*in, aktivistisch	7–8, 11, 35, 126, 164, 166, 203, 204, 207–217, 242, 260, 369, 372–373
adaptation, to adapt	Adaption, adaptieren	21, 23, 28, 30, 32, 49, 77, 79–80, 84, 86, 98, 126, 138, 184, 196, 371
adolescence, adolescent	Adoleszenz, adoleszent	81, 83, 86, 139, 148–149, 194, 244, 345
age/aging, to age	Alter, altern	8, 12, 195, 236, 283, 284, 287–299, 301–309, 316, 322, 341–342
ageism	Altersdiskriminierung	302
agency	<i>Agency</i> /Handlungsmacht	75, 82, 263, 291
agent	Akteur*in	88, 90, 94, 149, 262, 323
alternative comics	alternative Comics	5, 26
ambiguity	Ambiguität	261, 272, 315
ambivalence	Ambivalenz	31, 59, 238, 291–292, 306, 315, 321, 324
anal worker	<i>anal worker</i>	219–221, 224
anthropomorphization, anthropomorphic	Anthropomorphisierung, anthropomorph	212, 312
anti-hegemonic	antihegemonial	127–128, 135, 307
appropriation, to appropriate	Appropriation/Aneignung, aneignen	83, 123, 126, 159, 220
art education	Kunsterziehung	21
art/artistic quotation	Kunstzitat	11, 126, 131, 133–136
artist	<i>artist</i>	207

asexuality, asexual	Asexualität, asexuell	6, 15
authority, to authorize	Autorität, autorisieren	52, 63, 81, 85, 319
autobiography, autobiographical	Autobiografie, autobiografisch	7, 11, 35, 53, 74–75, 86, 131, 155, 176–177, 179–196, 198, 238–239, 249, 259, 262, 288, 291, 294, 297, 305, 307, 341–343, 349, 351, 354, 370–371
autofiction, autofictional	Autofiktion, autofiktional	134, 179–180, 182, 190, 196, 370
autographics	<i>autographics</i>	8, 12, 175, 180, 184, 190, 196, 197–201, 341–342, 355
avatar	Avatar	21, 61, 84–85, 131–132, 163, 185, 188, 239, 247, 351
beauty standards/ideals/norms	Schönheitsideale/-norm	149, 237–239, 241, 243–246, 343–344, 348–349, 353
Beziehungsweise/n	Beziehungsweise/n	259–276
binarity, binary	Binarität, binär	24, 27, 51, 58, 160, 169, 222, 261–262, 267–268, 272, 320, 322, 341, 349
biopolitics, biopolitical	Biopolitik, biopolitisch	219–220, 222
BiPoC	<i>BiPoC</i>	34, 129, 236, 240, 243, 362
Black feminist	<i>Black Feminist</i>	15, 23, 248,
Blackface	<i>Blackface</i>	41
Blackness	<i>Blackness</i>	30, 244, 247
breast	Brust	134, 158–159, 222, 349
canon, canonical	Kanon, kanonisch/ kanonisiert	11, 123–139, 181, 185, 342
capitalism, capitalist	Kapitalismus, kapitalistisch	26, 225, 271, 273, 302, 317, 357, 364
care/caring	Care-Arbeit/Pflege/ Sorgearbeit/-praxis	92–93, 106, 244, 287–299, 301–307, 341, 354, 357–365, 369–370
caregiver/care provider	Pflegekraft, Pfleger*in, Krankenpfleger*in	230, 287, 296, 301, 303–306, 360, 362
caricature, caricatured	Karikatur, karikaturistisch	155, 212, 247, 250
categories of differences	Differenzkategorien	247, 301–302
childhood	Kindheit	240, 244, 289, 349
cis-	cis-	27, 126, 131–132, 268, 272
class	Klasse	8, 11, 23, 26–27, 34, 58, 134–135, 137, 195, 239, 242, 248–249, 267, 273, 301, 303, 311–312, 315–328
classism	Klassismus/Klassenfeindlichkeit	134–135, 239

cliché	Klischee	38–40, 132, 152–153, 234, 291, 321
colonialism, colonial	Kolonialismus, kolonial	28–30, 123, 127–128, 220, 223, 234–235, 238
colorism	<i>colorism</i>	242–244, 249
comics pedagogy	Comic-Pädagogik	11, 23–34
coming-of-age	<i>Coming-of-Age</i>	80, 243
commodification	Kommodifizierung	136
community	Community, Gemeinschaft	169, 199, 253
companion	Gefährte	170, 172, 271
construct/constructedness, constructed	Konstrukt/Konstruiertheit/ Konstruktion, konstruiert	5, 10, 24–25, 30–32, 34, 35, 39, 51, 53, 85, 86, 101, 103–104, 111, 123, 127, 139, 147, 149, 176, 179, 182, 186, 191, 195, 233, 235, 238, 241, 261, 268, 296, 303–304, 316, 321, 325, 341, 345, 372
contamination, contaminated	Kontamination, kontaminiert	219–225
corporeality	Körperlichkeit	12, 59, 132, 222, 260–261, 287–299, 306, 343, 349
counternarrative	Gegennarrativ	208, 219
countersexuality, countersexual	Kontrasexualität, kontra-sexuell	219–220, 223, 225
craftivism	<i>Craftivism</i>	210, 213–215, 216
critical race theory	<i>Critical Race Theory</i>	23–24, 30, 34–35
cross-discursivity, cross-discursive	<i>cross-discursivity, cross-discursive</i>	82, 261
cyborg	<i>Cyborg</i>	9, 15
dandy	<i>Dandy</i>	323–325
death, to die	Tod, sterben	181, 188, 225, 264, 287, 289, 292, 294–295, 305, 341, 347
deconstruction	Dekonstruktion	34, 267
dementia	Demenz	12, 287–299
to denaturalize	entnaturalisieren	83
desire	Begehren	6, 85, 87, 141–142, 156, 159, 215, 222, 224, 242, 267, 315–316, 320–323, 325–326, 346
destigmatization, destigmatizing	Entstigmatisierung, entstigmatisierend	303, 342

detransition/detransitioning, to detransition	Detransition, detransitionieren	13, 278–281, 370
deviant	deviant	322, 374
dichotomy	Dichotomie	31, 160, 271
difference/differentiation, differentiated	Differenz/Differenzierung, differenziert/differenzlogisch	30–31, 58, 85, 233–234, 244, 247, 316, 318, 321, 344, 350, 353, 372
diffraction, diffractive	Diffraktion/Diffraktivität, diffraktiv	9, 15
dildo	Dildo	219–225
disability/dis_ability/(dis)ability/dis/ability	Disability/Dis_ability/(Dis)ability/Dis/Ability	23, 194, 235, 302–304, 312, 341–342
disassembled	<i>disassembled</i>	9
discrimination, to discriminate, discriminatory	Diskriminierung, diskriminieren, diskriminierend	6, 13, 41, 126, 157, 161, 210–211, 230, 233–238, 241–242, 247, 302, 306, 370–371, 373
diversity, diverse	Diversität/Vielfalt, divers/vielfältig	23, 26–27, 38, 103, 209, 231, 259–260, 303, 371
doing gender	<i>Doing Gender</i>	101, 110, 261
doing masculinity	<i>Doing Masculinity</i>	102–104, 109–110
drag	<i>drag</i>	38, 230
eating disorder	Essstörung	12, 143, 341, 341–355
ecofeminism	Ökofeminismus	212
emancipation, to emancipate, emancipatory	Emanzipation, emanzipieren, emanzipiert/emanzipativ/emanzipatorisch	62, 120, 131–133
embodiment, to embody, embodied	Verkörperung, verkörpern, verkörpert	23, 25, 27–28, 51–53, 57–59, 62, 85, 90, 102, 131, 181–182, 185, 189–190, 194–195, 212, 219–220, 222–223, 225, 285, 287, 293, 341, 343–345, 352–353, 374
empowerment, to empower	<i>Empowerment</i> /Ermächtigung, ermächtigen	27, 59, 85, 123, 131, 135, 212, 259–260, 360, 364, 370–371
enactment, to enact	<i>Enactment</i>	98, 101–112, 181, 372
entanglement	<i>Entanglement</i>	80, 89, 91, 93, 284
erotic triangle	erotisches Dreieck	323
essentialist	essentialistisch	24
ethical	ethisch	133, 294, 303
eurocentrism, eurocentric	Eurozentrismus, eurozentristisch	31, 127, 234–235, 237–238, 241, 243, 246

family	Familie	167–168, 180, 183, 186–191, 194–195, 234, 238, 241, 259, 264, 287–288, 292, 294–295, 297, 315, 319–322, 325, 345, 349, 370–371
female gaze	<i>female gaze</i>	82
femininity, female/feminine	Weiblichkeit, weiblich	27–28, 30, 39, 42, 52, 54, 57, 59, 62, 80–86, 107, 120, 126–129, 131, 134, 136, 158–161, 176, 181, 186, 189, 195, 208, 213, 215, 233, 235, 238, 243–245, 263, 287–288, 291, 293, 295–297, 317–218, 320, 322–323
feminism, feminist	Feminismus, feministisch	8–9, 23–24, 51–66, 70, 80–83, 120, 123–139, 155, 157, 164, 180–181, 195, 203, 204–205, 207–217, 222, 267, 369–374
feminist comics	feministische Comics	23, 131, 157, 164, 208, 210, 212–215
Feminist Narratology	Feministische Narratologie	51–52
fetishism, fetishized	Fetischismus, fetischisiert	85
FLINTA*	FLINTA*	12, 129, 198
fragment, fragmented	Fragment, fragmentiert	34, 80, 123, 128, 135, 176, 261, 284, 296, 306
friendship	Freund*innenschaft	54, 240, 259, 264–268, 272, 294, 345
gay	schwul	39, 103, 199, 260
Gender Narratology	Gender-Narratologie	11, 51–66
gender performance	Geschlechterperformance	320
Gender Studies	Gender Studies	5–16, 23, 101, 157, 180, 341, 357, 369–374
gendering	<i>Gendering</i>	52, 79, 262
graphic medicine	<i>Graphic Medicine</i>	12, 341–343, 353
graphic memoir	<i>Graphic Memoir</i>	180, 182–183, 185, 187, 189–190, 194, 291
graphic pathography	<i>Graphic Pathography</i>	341–342
gutter	Gutter	25, 34, 191, 260–261, 344, 350–351
Health Humanities	Health Humanities	342
hegemony, hegemonic	Hegemonie, hegemonial	59, 101–106, 108–110, 180, 219, 223, 235–236, 238, 241, 247, 260, 272, 306, 316
heterogeneity, heterogenous	Heterogenität, heterogen	6, 80, 84–85, 135, 221, 349

heteronormativity, heteronorm/ heteronormative	Heteronormativität/ Heteronorm, heteronormativ	52, 80, 110, 219–225, 259, 268, 272, 315–316, 318–321, 325–326
heterosexuality, heterosexual	Heterosexualität, hetero- sexuell	39, 58, 101, 102, 106, 110, 221–224, 233, 321, 346
hierarchy/hierarchization	Hierarchie/Hierarchisierung	30, 58–59, 102, 181, 188, 207, 234, 240, 242, 246, 262, 302, 316, 320
high culture	Hochkultur	318
homosocial	homosozial	101–104, 106–107, 109, 322–324, 326
humor	Humor/Witz	8, 11, 41, 82, 151, 152, 155–166, 209, 246, 251, 312, 318, 321
hybridity	Hybridität	15, 78, 101, 103–105, 110, 128, 136, 184, 188, 261, 324, 342, 373
hypermediality, hypermedial	Hypermedialität, hypermedial	5, 79, 84, 261
iconography	Ikonografie	243, 120, 123, 238, 251
identification, identificatory	Identifikation, identifikatorisch	82, 183, 318, 344, 346, 349, 353
identity	Identität	104, 106, 110, 111, 126–127, 135, 179–183, 185–187, 189, 194, 196, 211, 225, 235–236, 238–239, 249, 259–263, 266–269, 271–272, 273, 287, 292–293, 295, 297, 303, 307, 312, 316, 320, 322, 324, 343, 349–350, 354, 357, 369
illness	Erkrankung/Krankheit	8, 88, 181, 183, 194, 273, 295, 298, 307, 337, 339, 341–346, 348–349, 353–355, 371
image of women	Frauenbild	318
image theory	Bildwissenschaft	124, 138, 372
imagined femininity	imaginierte Weiblichkeit	63, 120, 121
in between	Zwischenraum	176, 261–262, 303, 312, 341
in_stability	In_Stabilität	315–316, 324
Indigeneity, Indigenous	Indiginität, indigen	23, 28–32, 34–35, 236, 371
inequality, unequal	Ungleichheit, ungleich	58, 157, 160, 164, 235, 242, 247, 307, 317–318
interdependence, interde- pendent	Interdependenz, interdependent	6, 8, 11, 14, 16, 248, 271, 301, 306, 342
interlinearity	Interlinearität	342
intermediality	Intermedialität	8, 11–12, 63, 73, 77–89, 137, 372–373

interpictoriality, interpictorial	Interpiktorialität, interpiktorial	123, 137–138
intersectionality, intersectional	Intersektionalität, intersektional	6–16, 23–36, 58, 126, 134, 139, 209, 227, 235–236, 239, 243, 247, 248–249, 299, 301, 307, 342, 371–373
intra-action	Intra-Aktion	88, 95
irony, ironic	Ironie, ironisch	25, 82, 157, 214–215, 215–216, 322
kin, kinship	Verwandschaft	29, 168, 171–172, 267, 272–273, 290, 316, 326
<i>Kontra-fick-tion</i>	Kontra-fick-tion	219–225
<i>Körper-Zeichen</i>	Körper-Zeichen	9, 15, 273, 302, 306–307, 354
<i>Leib</i>	Leib, leiblich	58–60, 62, 343, 349, 351, 353
lesbian	lesbisch	12, 39–40, 43, 199, 219–225, 289, 293
LGBTQIA+/LGBTQIA*	LGBTQIA+/LGBTQIA*	6–7, 207–208, 259–260, 273, 325
loss of identity	Identitätsverlust	234
male gaze	<i>male gaze</i>	82–83, 85, 159
marginalization/ marginality, to marginalize, marginalized/marginal	Marginalisierung, marginalisieren, marginalisiert/marginal	24, 35, 59, 102–103, 127–128, 180–182, 260, 306, 322
marriage	Ehe	264, 319–322, 325
Marvel Method	<i>Marvel Method</i>	101–112
masculinist	maskulinistisch	84
masculinity, masculine	Männlichkeit, männlich	38–42, 58–59, 85, 98, 101–112, 124, 126, 128–132, 212, 215–216, 224, 298, 317, 320, 322–324, 372
materialism	Materialismus	64, 273, 374
materiality	Materialität	59, 62, 78, 301
memory	Erinnerung	25, 28, 49, 92, 99, 181–182, 188, 191, 288–289, 291, 295, 301, 306, 371, 374
mental health	psychische Gesundheit/ Krankheit	12, 148, 341–344, 354
misogyny	Misogynie	81, 127, 129–130, 157, 357, 360, 364
monster/monstrosity, monstrous	Monster/Monstrosität, monströs	85–86, 302–303, 312–313, 349–351, 355, 374
motherhood	Mutterschaft	28, 130, 328
narratology, narratological	Narratologie, narratologisch	8, 11, 51–64, 125, 165, 301
natural hair	natürliches Haar	236–238, 245, 249
naturalization, naturalized	Naturalisierung, naturalisiert	102, 238, 323

neoliberalism, neoliberal	Neoliberalismus, neoliberal	131, 213, 215, 302, 315, 317, 357, 364
nonbinarity, nonbinary	Nicht-Binarität, nicht-binär/ non-binär	12, 209, 267
norm/normativity, normative	Norm/Normierung/ Normativität, normativ	38, 41, 152, 236, 238, 243, 302, 320, 348
normalisation, normalized/ normal	Normalisierung, normalisiert/normal	101, 148, 302–303, 306, 316, 320–321, 341, 349
nudity, nude	Nacktheit, nackt	82, 126, 128–129, 132, 158
objectification, to objectify	Objektifizierung, objektifizieren	82–83, 132, 136, 141–142, 144–146, 148–149, 159, 372, 358
oppositional gaze	<i>oppositional gaze</i>	128
oppression, to oppress, oppressive	Unterdrückung, unterdrücken, unterdrückend	23–24, 26, 28, 31, 34–35, 74, 161, 220, 235–236
othering	<i>Othering</i>	240
pandemia, pandemic	Pandemie, pandemisch	12, 49, 89, 272, 342
parody, to parody, parodic	Parodie, parodieren, parodistisch	82, 85, 123, 221–222, 244, 246, 261, 306
patriarchy, patriarchal	Patriarchat, patriarchal	38, 77, 81, 83, 85, 102–104, 127, 131, 139, 160–161, 208, 213, 299, 323, 357, 359, 364–365
penis	Penis	219, 221–222, 224
penis envy	Penisneid	221
People/Person of Color	<i>People/Person of Color</i>	103, 236, 257
performativity, performative	Performativität, performativ	51, 80, 84, 87, 88, 95, 135–136, 208, 261, 272, 304, 344, 349, 353, 372
perversion	Perversion	219–221, 293, 374
pictorial	piktoral	21, 55–56, 58, 60, 90, 343, 346–347, 349–351
pictorial embodiment	<i>pictorial embodiment</i>	343
pleasure	<i>pleasure</i>	82–83, 85–86, 127, 155, 176, 220–221, 223–225, 374
postcolonial	postkolonial	235
posthumanism, posthumanist	Posthumanismus, posthuman/posthuma- nistisch	9, 12, 15–16, 51–64, 273, 312, 354
poverty	Armut	237, 317, 324
precariousness, precarious	Prekarität, prekär	13, 210, 272–273, 319, 321, 324, 335, 355

privilege, privileged	Privileg, privilegiert	23, 129, 135, 318, 320–321, 326
pronoun	Pronomen	257, 266, 370
psychopathologization	Psychopathologisierung	120
queer analysis/reading	queere Analyse/Lektüre	315
Queer Studies/Theory, queer-theoretical	Queer Studies/Theorie, queertheoretisch	8, 11, 52, 64, 248, 322, 325–326, 370–373
queer-feminist	queerfeministisch	123–141, 263
race	<i>race</i>	8, 11, 15, 23–24, 26–28, 30, 34–35, 134, 138, 152, 229, 235, 243, 246–249, 267, 301, 303–304, 312, 326
racialized	rassifiziert	23, 28–31, 233, 238
racism, racist	Rassismus, rassistisch	13, 40–42, 110, 233–239, 241, 243, 246–247, 249, 357, 362–363
reassembled	<i>reassembled</i>	9
regimes of the gaze	Blickregime	13
reiteration, reiterating	Reiteration, reiterierend	31, 79, 80, 83
remediation, to remediate	Remedialisierung/Remediationisierung	79–87
repetition/repeatability, to repeat, repeated	Wiederholung/Wiederholbarkeit, wiederholen, wiederholt	6, 9, 15, 40, 80, 85, 123, 221–222, 261, 306, 312, 342–344, 351
reproduction	Fortpflanzung/Reproduktion	134, 320, 322, 358
resistance, resistant	Widerstand/Widerständigkeit, widerständig	157, 192, 213, 220, 222, 225, 260, 323, 344
rhizomatic	rhizomatisch	9, 16
romantic orientation	romantische Orientierung	6
scrapbook, scrapbooking	<i>scrapbook, scrapbooking</i>	74–75, 187, 191
self care	Selbstsorge	293, 297, 299
self-concept	Selbstkonzept	145–146, 149
self-reflexivity, self-reflexive	Selbstreflexivität/Selbstreflexion, selbstreflexiv	12, 15, 43, 53, 244, 296, 349
sequence/sequentiality, sequential	Sequenz/Sequenzialität, sequenziell	56, 59, 80, 84–85, 127, 152, 176, 193, 210, 243, 261, 305, 342
sex	biologisches Geschlecht	13, 15, 223, 248, 260, 326, 358
sexism, sexist	Sexismus, sexistisch	26, 40, 110, 141, 148, 158–159, 164, 235, 243, 357, 360, 364

sexual harassment, to sexually harass	sexualisierte Gewalt	7, 210–211, 215
sexuality, sexual orientation	Sexualität/sexuelle Orientierung	5–6, 23, 26, 81, 84–87, 157, 181, 219–221, 225, 238–239, 246, 249, 260–261, 267, 291, 293, 319–320, 322, 325–326, 370
sexualized	sexualisiert	7, 141, 146, 243
simultaneity, simultaneously	Simultaneität, simultan	26–28, 34, 85, 156, 191, 219, 261, 342
socialization	Sozialisation	145, 263
solidarity, solidaric	Solidarität, solidarisch	208, 211, 215, 244, 262–263, 268, 271–272, 291
stereotype, stereotypical	Stereotyp, stereotypisch	26, 31–32, 79, 86, 135, 162–163, 164, 198, 230–231, 234, 244–246, 287
stigma, stigmatization, stigmatized	Stigma/Stigmatisierung, stigmatisiert	302–303, 348, 233, 238, 247
subversion, to subvert, subversive	Subversion, subvertieren, subversiv	27, 74, 77, 79–80, 83–84, 86, 123, 125–126, 128, 131, 133, 135, 159–160, 163, 189, 216, 219, 221, 225, 244, 246, 261, 306, 312, 319, 341–342, 344–345, 349
superhero(ine)	Superheld*in	8–9, 11–12, 15, 26, 35, 97, 98, 101–111, 113–117, 181, 249, 307, 317, 324, 372
surveyor, surveyed	Prüfer, geprüft	143
third space	dritter Raum	267
trans-separatist	trans-separatistisch	208
trans/transgender	trans/transgender	12, 27, 103, 208–209, 266, 269, 278
transcorporeality	<i>transcorporeality</i>	62
transgression, transgressive	Transgression, transgressiv	85, 345, 349–351, 353
transition	Transition	267, 280
transmediality, transmedial	Transmedialität, transmedial	21, 51, 77–79, 87, 196, 289
trauma, traumatic	Trauma, traumatisch	25, 157, 181, 183, 209, 233–234, 239, 281, 299, 305–306, 342
un-disambiguation	VerUneindeutigung	63, 316, 324
underground comix	<i>Underground Comix</i>	5, 157
violence, violent	Gewalt, gewaltvoll/-sam	7, 26, 32, 34, 90, 104, 110, 120, 155, 157, 166, 215, 234, 266, 271–272, 291, 299, 349, 358, 362, 364, 371
Visual Arts	visuelle Künste	23, 123, 216, 372
Visual Culture (Studies)	Visuelle Kulturen	8, 372

voyeurism, voyeuristic	Voyeurismus, voyeuristisch	83, 85, 352
vulnerability, vulnerable	Verletzlichkeit/Verletztheit/ Verletzung/Vulnerabilität, verletzlich/verletzend	16, 155, 159, 163, 177, 243, 266–267, 271–273, 284, 291, 293, 303, 307, 351, 355, 357, 364
vulva	Vulva	132, 139, 204
women's liberation movement	<i>Women's Liberation Movement</i>	213
womxn	<i>womxn</i>	32, 34, 209
zine	<i>Zine</i>	204–205, 208–210, 260

