

Comics und Intersektionalität

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 3

Comics und Intersektionalität



Herausgegeben von
Anna Beckmann, Kalina Kupczyńska,
Marie Schröer und Véronique Sina

DE GRUYTER

Wir danken der VolkswagenStiftung für die großzügige Förderung des Symposiums „Race, Class, Gender & Beyond. Intersektionale Ansätze der Comicforschung“ (20. bis 22. Oktober 2021 im Xplatorium Schloss Herrenhausen Hannover) sowie des vorliegenden Bandes, der ausgewählte Symposiumsbeiträge dokumentiert.

ISBN 978-3-11-079929-3

e-ISBN (PDF) 978-3-11-079938-5

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-079945-3

ISSN 2941-9549

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110799385>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2024938437

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.

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2024 Anna Beckmann, Kalina Kupczyńska, Marie Schröer und Véronique Sina, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

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

Einbandabbildung: © Sheree Domingo.

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Anna Beckmann, Kalina Kupczyńska, Marie Schröer und Véronique Sina
***Race, Class, Gender & Beyond – Comics und Intersektionalitätsforschung* — 1**

Sheree Domingo
Graphic Recording – Vortrag von Ole Frahm — 22

Sheree Domingo
Graphic Recording – Vortrag von Sylvia Kesper-Biermann — 24

Historien

Daniel Stein
Lynching und grafische Literatur: Zur Intersektionalität von Rachel Marie-Crane Williams' *Elegy for Mary Turner* (2021) — 29

Sylvia Kesper-Biermann
Comics & *Gastarbeiter:innen* in der Bundesrepublik (1970er–1980er Jahre) — 53

Ole Frahm
***Dark Mysteries*: Intersektionale Comic-Monstren — 69**

Sheree Domingo
Graphic Recording – Vortrag von Jasmin Wrobel — 92

Sheree Domingo
Graphic Recording – Vortrag von Marina Rauchenbacher — 94

Transgressionen

Jasmin Wrobel

(In)visível/(Un)sichtbar: Intersektionale Überlegungen zu Marcelo D'Saletes „sumidouro“ und Sirlene Barbosas und João Pinheiros
Carolina — 99

Marina Rauchenbacher

Boote | Grenzen | Unsicherheit. Das gesellschaftspolitische Potenzial von Comics über Flucht und Migration — 117

Katharina Serles

Im Transit verloren? Gender-Grenz-Überschreitungen in Franz Suess' *Paul Zwei* — 135

Sheree Domingo

Graphic Recording – Vortrag von Katharina Serles — 152

Sheree Domingo

Graphic Recording – Vortrag von Irmela Marei Krüger-Fürhoff — 154

Körper

Irmela Marei Krüger-Fürhoff

Verflochtenes Leben in Senior:innenheimen: Alter, Pflege, Sex und Sorge im Comic — 159

Dorothee Marx

Gezeichnete Körper? Intersektionale Perspektiven auf Disability im Comic — 177

Assunta Alegiani

Begehrende Körper: Intimität und Sexualität in Darstellungen von Dis/ability im Comic — 193

Sheree Domingo

Graphic Recording – Vortrag von Assunta Alegiani — 210

Emotionen

Annemarie Klimke

Emotion, Race und Gender in Superheld*innencomics — 215

Katharina Hülsmann und Elisabeth Scherer

Krisen-Zeichnungen: Gender und Depression in Essay Manga von Hosokawa Tenten und Nagata Kabi — 235

Sheree Domingo

Graphic Recording – Vortrag von Elisabeth Kriebler — 264

Sheree Domingo

Graphic Recording – Vortrag von Véronique Sina — 266

Intermedialitäten

Lynn L. Wolff

Intersektionalität durch Intermedialität: Das Ausloten von Subjektivität in autobiografischen Comics — 271

Elisabeth Kriebler

Autographics und Adaption: Über die intermediale Verbreitung des transgressiven und queeren ‚Autographischen Selbst‘ — 295

Véronique Sina

Intersektionalität remediated: Race, Class, Gender & Beyond in *The Handmaid's Tale* — 315

Autor*innenverzeichnis — 335

Anna Beckmann, Kalina Kupczyńska, Marie Schröer
und Véronique Sina

***Race, Class, Gender & Beyond* – Comics und Intersektionalitätsforschung**

In *Simians, Cyborgs and Women* (1991) kritisiert Donna Haraway, dass feministische Wissenschaftler*innen in ihrer Forschung viel zu oft vergäßen, bis drei zu zählen: „It has seemed very rare for feminist theory to hold race, sex/gender, and class analytically together – all the best intentions, hues of authors, and remarks in prefaces notwithstanding“ (129). Für eine intersektionale Perspektivierung plädierend, die „verschiedene Achsen sozialer Positionierung integriert“ (Lutz 2001, 215), postuliert Haraway eine ‚Theorie der Differenz‘, die dazu beitragen soll, Dichotomien zu überwinden und die wechselseitige Verschränkung unterschiedlicher Strukturkategorien kritisch zu reflektieren. Ansonsten, so schlussfolgert die Autorin, würden Forscher*innen auch zukünftig in binären Denkweisen verhaftet bleiben ohne jemals bis drei und erst recht nicht darüber hinaus zählen zu lernen (vgl. Haraway 1991, 129). Mit dem Sammelband *Comics und Intersektionalität* möchten wir dieser Forderung entsprechen und das Potenzial eines intersektionalen Ansatzes für die Comicforschung herausstellen. Konkreter geht es in diesem Sammelband um die Verzahnung verschiedener Differenzachsen wie etwa Gender, Sexualität, Alter, Klasse, Nationalität, Dis/Ability und Race im Medium Comic, aber auch im Kontext seiner Produktion und Rezeption. Dabei versammelt der vorliegende Band erstmalig eine Reihe von Beiträgen aus dem deutschsprachigen Raum, die sich aus dezidiert intersektionaler wie auch comictheoretischer Perspektive mit Fragen zur Ungleichheitsforschung auseinandersetzen und so das „kritisch-transformative Potenzial des Intersektionalitätskonzepts“ (Meyer 2017, 11) für die interdisziplinäre Comicforschung fruchtbar machen.

Bei dem Konzept der Intersektionalität handelt es sich um keine feststehende Methode oder Disziplin, sondern vielmehr um eine Perspektive auf ein spezifisches Material. In diesem Sinne lässt sich Intersektionalität als transdisziplinärer Forschungsansatz verstehen, der in enger Beziehung zu den Gender, Queer oder auch Disability und Postcolonial Studies steht. Als „herrschaftskritische Herangehensweise“ (Gouma und Dorer 2023, 183) ermöglicht eine intersektionale Perspektivierung die „gegenseitige Durchdringung sozialer Ungleichheitskategorien [...] in Verbindung mit den verschiedenen Ebenen der gesellschaftlichen Diskurse, Institutionen und Subjektpositionierungen zu theoretisieren und zu erforschen“ (Gouma und Dorer 2023, 183). Die von Assimina Gouma und Johanna Dorer erwähnten gesellschaftlichen Diskurse sind wiederum eng gekoppelt an den Aspekt

des Medialen, da sie – wie die Autorinnen konstatieren – „nicht losgelöst von einer alles umgebenden Medienwelt entstehen“ (2023, 183). Indem Medien Machtverhältnisse und hegemoniale Normalisierungsstrukturen und die mit ihnen verbundenen Exklusions- sowie Inklusionspraktiken nicht nur abbilden, sondern auch performativ (re-)produzieren, (de-)stabilisieren und (de-)konstruieren, spielen sie für das Konzept der Intersektionalität eine zentrale Rolle (vgl. Ernst 2023, 61).¹ Diese vielschichtigen medialen Herstellungs- und Repräsentationsprozesse (vgl. Ernst 2023, 58) gilt es kritisch zu reflektieren und intersektionale Analyseverfahren über disziplinäre Grenzen und Bedingtheiten hinweg für die noch junge Comicforschung nutzbar zu machen.

Comic- & Intersektionalitätsforschung

Sowohl im öffentlichen wie auch akademischen Kontext gewinnt das Konzept der Intersektionalität zunehmend an Popularität und Bedeutung (vgl. u. a. Lutz 2010; Küppers 2014; Carasthesis 2016; Hancock 2016; Bronner und Paulus 2017; Meyer 2017; Collins 2019; Sweetapple u. a. 2020; Haschemi Yekani u. a. 2022; Davis und Lutz 2023; Losleben und Musubika 2023). Die boomartige Verbreitung der Intersektionalität bezeugt die Produktivität und die Anschlussfähigkeit des Ansatzes und bestätigt die mehrfach artikuliert entwickelte Entwicklung der Intersektionalität „from an idea into a field of study“ (Hancock 2016, 4) oder gar zu „social literacy“ (Berger und Guidroz 2010, 7) im akademischen Umfeld. Die Herausgeberinnen des *Handbuchs Intersektionalitätsforschung* sprechen von einer „enorme(n) wissenschaftliche(n) Fruchtbarkeit des Konzepts“ (Biele Mefebue u. a. 2022, 4).

Während die „historischen Wurzeln der Intersektionalitätsdebatte“ (Winker und Degele 2020, 187) in der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung, genauer gesagt im *black feminism* der 1970er zu verorten sind, hat sich der Begriff der ‚Intersektionalität‘ innerhalb des internationalen Diskurses in den vergangenen Jahren zu einem regelrechten *Buzzword* entwickelt (vgl. Winker und Degele 2020, 191). Inzwischen lasse sich sogar ein „Intersektionalitätshype“ (2022, 9) beobachten, so Gabriele Dietze, Elahe Haschemi Yekani und Beatrice Michaelis, der sich – ausgehend von den Gender Studies – disziplinübergreifend bemerkbar mache. Betrachtet man den aktuellen Stand der Forschungsliteratur, so wird deutlich, dass die Perspektive der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Intersektionalitätsforschung ebenfalls innerhalb der aufstrebenden Comicforschung immer mehr an Bedeutung gewinnt, was nicht zuletzt das im Rahmen des Autor*innen-

1 Zum Verhältnis von Medien und Intersektionalität vgl. ebenfalls Campbell und Carilli 2021.

Bandes *Comicanalyse: eine Einführung* (2019) von Véronique Sina verfasste Kapitel „Intersektionale Comicanalyse“ veranschaulicht.² Aktuelle einschlägige Buchprojekte wie etwa *Comics Studies X Gender Studies. Schnittmengen von Forschung, Lehre und Praxis* (geplante Erscheinung 2024), *The LGBTQ + Comics Studies Reader. Critical Openings, Future Directions* (2022), *Intersectional Feminist Readings of Comics: Interpreting Gender in Graphic Narratives* (2022) oder *Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics* (2020) zeigen dabei einerseits die Vielfalt der Perspektivierungsmöglichkeiten in Bezug auf die Kategorien Gender, Sexualität, Ethnie, Race in Comicnarrativen, verweisen andererseits aber auch auf die Herausforderung, eine profunde Comicanalyse mit dem intersektionalen Ansatz zu verbinden. Wird diese Herausforderung jedoch nicht nur ernst-, sondern auch wahrgenommen und differenziert umgesetzt, wird schnell deutlich, wie gewinnbringend die Auseinandersetzung mit der ‚sequenziellen Kunst‘ aus intersektionaler Perspektive sein kann. Wie auch diverse, hier versammelte Beiträge verdeutlichen, nutzen viele (zeitgenössische) Künstler*innen die mediale Form des Comics, um ebenso persönliche wie gesellschaftspolitisch relevante Geschichten zu inszenieren, alternative Lebenswege aufzuzeigen und das ‚sichtbar‘ zu machen, was sich außerhalb des hegemonialen Diskurses befindet (vgl. Chute 2010; Sina 2016; Köhlert 2019; Eckhoff-Heindl und Sina 2020; Schröer 2022a; Schröer 2022b) und öffnen damit den (medialen) Raum für die Repräsentation und Verhandlung von Differenz- und Strukturkategorien, die es in ihrer vielschichtigen Verzahnung aus intersektionaler Perspektivierung genauer zu betrachten und kritisch zu reflektieren gilt.³

2 Das wachsende Interesse rezenter Comicforschung an der Analyse unterschiedlicher Strukturkategorien sowie Fragen der Intersektionalität und Ungleichheit zeichnet sich darüber hinaus im Rahmen einzelner Publikationen ab, die Geschlechter- und Machtverhältnisse gezielt analysieren (vgl. Chute 2010; Kupczyńska 2014; Cocca 2016; Sina 2016; Beckmann u. a. 2017; Abate 2018; Scott und Fawaz 2018; Stein 2018; Kupczyńska 2019; Kupczyńska 2020; Beckmann 2021; Beckmann 2022). Auch Ansätze der (Cultural) Disability Studies, die sich dem Comic, insbesondere dem medizinischen Comic (*graphic medicine*) widmen, halten langsam aber sicher Einzug in die internationale Comicforschung (vgl. Squier und Marks 2015; Czerwiec u. a. 2015). Darunter lassen sich auch zunehmend analytische Auseinandersetzungen ausmachen, die die Repräsentation und Konstruktion von Behinderung, auch jenseits pathologischer Zusammenhänge, in den Blick nehmen (vgl. Alaniz 2014; Heindl 2014; Foss u. a. 2016; Schneider 2018; Eckhoff-Heindl 2023; Marx und Wegner 2023). Genau wie Darstellungen von Alter(n) in Comics seit kurzem gewinnbringend erforscht werden (vgl. Berndt 2020; Krüger-Fürhoff u. a. 2022), werden auch Fragen von Klasse und Klassismus vereinzelt diskutiert, wobei dies bisher vor allem anhand früher Zeitungsstrips und in Bezug auf die Zeit der Industrialisierung erfolgt ist (vgl. Knigge 1996; Kelleter und Stein 2009; Frahm 2010; Balzer und Frahm 2011).

3 Beachtenswert ist etwa die 2019 auf der Social Media Plattform X (ehemals Twitter) gestartete Intervention #womenonpanels, die sich dezidiert gegen „inequality in comics studies“ richtet

Unter dem Begriff der ‚Intersektionalität‘ wird, wie einleitend erwähnt, im Allgemeinen das Ineinandergreifen und Zusammenwirken gesellschaftlich konstruierter identitätslogischer Kategorien⁴ verstanden sowie die Analyse der mit diesem Wechselspiel einhergehenden hierarchischen Machtverhältnisse, Diskriminierungs- und Ausgrenzungsstrukturen.⁵ Innerhalb eines intersektionalen Analyseansatzes werden verschiedene Ungleichheitskategorien nicht rein additiv, also im Sinne einer bloßen Verkettung oder auch Multiplikation unterschiedlicher Diskriminierungsformen (wie Rassismus, Sexismus, Antisemitismus, Ableismus etc.) betrachtet, sondern vielmehr in ihrer komplexen Verwobenheit problematisiert. Der Fokus auf die „Betrachtung der Interdependenzen zwischen verschiedenen sozialen Kategorien“ (Thiele 2020, 161) wird bereits durch die Bezeichnung ‚Intersektionalität‘ deutlich. Hierbei handelt es sich um die deutsche Übersetzung des englischen Begriffs *intersectionality*. Dieser wurde Ende der 1980er Jahre von Kimberlé Crenshaw in ihrem international rezipierten Aufsatz „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics“ (1989) eingeführt, um mit Hilfe der Straßenkreuzungs-Metapher (engl. *intersection*) die Verzahnung sexistischer und rassistischer Diskriminierungen im US-amerikanischen Rechtssystem zu verdeutlichen. Wie Martina Thiele erläutert, wollte Crenshaw mit der Einführung des Intersektionalitätsbegriffs „auf die besonderen Probleme Schwarzer Arbeitnehmerinnen auf-

(womenonpanels.home.blog). Die Initiative umfasst mittlerweile mehrere US-amerikanische Comicforscher*innen; #womenonpanels wurde zu einer aktiven Austauschplattform und Werkzeug von *empowering* im Bereich der Comicforschung. Anliegen der Initiative ist „to raise the visibility of women and non-binary individuals working in and around comics studies“. Als frühere Initiativen wären hier etwa die französische Plattform bdegalite.org zu nennen, ein 2015 gegründetes Kollektiv von über 250 Comicautorinnen gegen den Sexismus in der Comicbranche, sowie die polnische Plattform comixgrrrlz.pl, die seit 2004 queere, feministische und LGBTIQ*-Comicinitiativen unterstützt und medial sichtbar macht. Im deutschsprachigen Raum ist u. a. das Feministische Comic Netzwerk (feministische-comics.net) erwähnenswert.

4 Auch wenn Ansätze und Theorien der Intersektionalität mit Strukturkategorien operieren, „indem sie anhand dieser Kategorien herrschaftsförmige Sichtweisen und Praktiken freilegen und ihre machtförmigen Verschränkungen aufzeigen“ (Meyer 2017, 94), werden einzelne Kategorien, wie etwa Race, Class oder Gender nicht als fixe, ahistorische Konzepte verstanden. Vielmehr wird im Rahmen von Intersektionalitätsdebatten ein „nicht-essenzialistisches Verständnis von Kategorien“ zugrunde gelegt und davon ausgegangen, dass Differenzkategorien „selber Effekte historischer Diskurse sind“ (Meyer 2017, 94). Dementsprechend bewegt sich intersektionale Forschungsarbeit stets im Spannungsfeld der diskursiven kategorialen „Rekonstruktion und Dekonstruktion“ (Thiele 2020, 172).

5 Wie Katrin Meyer erläutert, bedeutet Intersektionalität „einerseits die Verschränkung von Machteffekten“ und bezeichnet andererseits „die Analyse dieser intersektionalen Zusammenhänge“ (2017, 18).

merksam machen, die aufgrund ihrer sozialen Stellung, ihrer ethnischen *und* geschlechtlichen Zugehörigkeit durch die Rechtsprechung diskriminiert wurden“ (2020, 161; Herv. im Orig.). Auch wenn der Begriff der Intersektionalität zunächst im Rahmen des US-amerikanischen *black feminism* Verwendung gefunden hat (vgl. Schrader und von Langsdorff 2014, 10), lässt sich die Verzahnung verschiedener Formen von Diskriminierung nicht nur auf Phänomene des Rassismus und Sexismus beschränken. Sie kann und muss vielmehr auf eine ganze Spannbreite der Überlagerung und Überschneidung unterschiedlichster Normierungs- und Ausschlussprozesse ausgeweitet und sowohl in gesellschaftspolitischen wie auch medialen Kontexten untersucht werden.

Im Laufe der in Deutschland geführten Debatte um eine angemessene, d. h. der Komplexität der Diskriminierungsverhältnisse gerechten Rahmung des Begriffs ‚Intersektionalität‘ wurde Crenshaws Ansatz einer kritischen Analyse und Weiterführung unterzogen. So wurde zum einen konstatiert, dass „die von Crenshaw geprägte Metapher der Intersektion als Kreuzung für das Anliegen der Intersektionalitätsanalyse eigentlich unpassend ist“ (Meyer 2017, 83), weil sie eher das punktuelle Zusammentreffen von Differenzachsen als die Simultaneität und Verwobenheit verschiedener Ungleichheitskategorien beschreibt. Zum anderen wurden komplementäre Konzepte vorgeschlagen – hervorzuheben wäre v. a. Walgenbachs „*integrale* Perspektive auf soziale Kategorien bzw. Machtverhältnisse“ (Walgenbach 2022, 7; Herv. im Orig.). „Durch die integrale Perspektive“, so Walgenbach, „kann die Idee der ‚Verschränkung‘ bzw. ‚Interdependenz‘ radikalisiert werden, indem Ungleichheiten bzw. Machtverhältnisse nicht mehr allein *zwischen* (...) Kategorien wirksam sind, sondern *innerhalb* einer Kategorie“ (2022, 8, Herv. im Orig.). Exemplifiziert wurde Walgenbachs Ansatz an der Kategorie Gender (vgl. Walgenbach 2007). Allein die Repliken auf Walgenbachs Ausweitung und Präzisierung des intersektionalen Konzepts bezeugen dessen Brisanz, die sich auch in den Beiträgen dieses Bandes in unterschiedlichen Facetten manifestiert. Dass dennoch – auch in diesem Band – an dem Terminus der Intersektionalität festgehalten wird, geht auf die internationale Durchschlagkraft des Begriffs zurück wie auch auf das Bedürfnis, „die Bedeutung von Crenshaw und anderen frühen Intersektionalitätstheorien, die diese kritische Perspektive geprägt haben, zu würdigen“ (Meyer 2017, 83). Auch „the term’s irresistible visuality“ (Nash 2019, 11) dürfte ein Grund für dessen globale Verbreitung und Nutzung in der Forschung sein.⁶

6 Explizit zu Intersektionalität und Visual Studies siehe *Revisualising Intersectionality* (Hashemi Yekani u. a. 2022).

Ein Überblick über die rezenten Veröffentlichungen zur Intersektionalität zeigt eine Palette von Disziplinen aus dem Bereich der Geistes- und Sozialwissenschaften, darunter Literatur- und Sprachwissenschaft, Medienwissenschaft, politische Bildung, Rechtswissenschaft, Erziehungswissenschaft, Arbeitssoziologie, Sozialpsychologie, Religionsforschung, Migrationsforschung. Intersektionale Herangehensweisen finden sich in kulturwissenschaftlich orientierten Men und Women Studies, Black und Critical Whiteness Studies, Disability Studies, Postcolonial Studies, Gender und Queer Studies sowie Jewish Studies. Dabei beschränkt sich die Applizierbarkeit der Intersektionalität nicht auf die Analysen der modernen bzw. postmodernen Verhältnisse, wie etwa die geschichtswissenschaftliche Studie zur Intersektionalität in der Frühen Neuzeit (vgl. Bähr und Kühnel 2019) sowie die in Gender- und Queer Studies angesiedelte Arbeit zur Intersektionalität aus mediävistischer Perspektive (vgl. Bennewitz u. a. 2019) demonstrieren. Damit wird der Fokus auch auf „historische Gewordenheit“ (Biele Mefebue u. a. 2022, 6) der Ungleichheitsverhältnisse gerichtet, wie es auch in einigen Analysen im vorliegenden Band der Fall ist (vgl. Frahm, Kesper-Biermann, Stein).

In diesem Sinne lässt sich Intersektionalität als dynamisches und disziplinen-übergreifendes Konzept verstehen, mit dessen Hilfe sowohl „die Verwobenheit von Ungleichheitskategorien auf verschiedenen Ebenen theoretisch“ (Winker und Degele 2020, 192) gefasst als auch multiple Formen der Diskriminierung, Hierarchisierung und Marginalisierung in den Blick genommen werden. Für die interdisziplinäre Comicforschung eröffnet eine intersektionale Perspektivierung die Möglichkeit, „mediale Differenzproduktionen“ (Haitz 2022, 1) kritisch zu beleuchten und dabei medientheoretische und -ästhetische Fragestellungen genauso zu berücksichtigen wie gesellschaftspolitische Aspekte. Durch eine intersektionale Betrachtung können „Machtverhältnisse beschreibbar“ (Haitz 2022, 2) und unterschiedliche Ausprägungen hegemonialer Ausgrenzungsstrukturen sowie heteronormative Zuweisungen in der ‚sequenziellen Kunst‘ aufgedeckt und untersucht werden, mit welchen comicspezifischen Mitteln „intersektional funktionierende Differenz[en]“ (Haitz 2022, 7) hergestellt und ggf. unterlaufen werden. Auch für die Entwicklungs- und Rezeptionsgeschichte des Comics sowie für dessen Inhalte, Narration und Ästhetik übernehmen identitätslogische Kategorien wie Gender, Klasse, Race und Dis/Ability sowie ihre wechselseitigen Verschränkungen eine strukturierende Funktion, die es im Kontext einer intersektionalen Perspektivierung zu reflektieren gilt (vgl. Sina 2019). Aufgrund seiner minoritären Position unter den Künsten bietet der Comic als „Zwischenmedium“ (Sina 2016, 38) und ‚Bastard der Kultur‘ (vgl. Mitchell und Spiegelman 2014, 29), eine geeignete Plattform für die Verhandlung von Ungleichheitsverhältnissen, wie in etlichen Beiträgen argumentiert wird. Dabei wird auch die Interdisziplinarität der Comicwissenschaft sichtbar, die innerhalb der Cultural Studies, aber auch im Bereich der Literatur-,

Medien- und Geschichtswissenschaft diverse Bindungen eingeht. Wichtig bleibt stets der aktivistische Aspekt, den Comics Studies mit der Intersektionalität teilen – die Problematisierung von verschränkten Differenzkategorien, sei es auf der Ebene der Gesellschaftsstruktur, der Identitätskonstruktion oder der medialen Repräsentation, erfolgt in vielen Fällen als eine *bottom-up*-Bewegung aus einem Solidaritätsgefühl mit marginalisierten Personen heraus.

Intersektionalität und Interdisziplinarität

Im Vordergrund der hier versammelten interdisziplinären Beiträge steht daher stets die Frage, wie Ungleichheitsstrukturen und normative Zuweisungen im Comic (re-)produziert und verhandelt werden. Neben den Gender Studies liefern Disability Studies, Queer sowie Postcolonial Studies wichtige Impulse für die intersektionale Comicanalyse. In den Disability Studies wird der Einfluss des intersektionalen Ansatzes in den Postulaten sichtbar, die Nicht/Behinderung als eine gleichberechtigte Kategorie neben Sexualität, Race, Geschlecht und sozialem Milieu zu behandeln. In der einschlägigen Forschung wird „die bedeutende Rolle der Intersektionalität hinsichtlich der De/Konstruktion von rigiden Normalitätsvorstellungen anstatt einer Engführung auf die Situation behinderter Menschen“ (Dobusch und Wechuli 2022, 8) hervorgehoben. Dabei rückt das Konzept des Ableismus und dessen Kopplung an andere Ausschlussmechanismen in den Vordergrund der Intersektionalitätsdebatten.

Eine queere Intersektionalitätsforschung hinterfragt Subjekt- und Identitätskonzepte u. a. im Modell der Disidentifikation, gedacht als „a performative mode of tactical recognition that various monoritarian subjects employ in an effort to resist the oppressive and normalizing discourse of dominant ideology“ (Muñoz 1999, 97). In der „Betonung nicht-konsistenter Seinsweisen“ (Dietze u. a. 2022, 9) macht die Queer-Theorie auf Grenzziehungen zwischen Geschlechtern, Sexualitäten, Körperlichkeiten aufmerksam, die Identitäten kulturell hervorbringen, und plädiert stattdessen dafür, „das Ich – bzw. *die Ichs* – zu vervielfältigen und verformbar zu machen“ (Dietze u. a. 2022, 9; Herv. im Orig.). In den kritischen Herausstellungen normativer Konzepte treffen sich die Queer Studies mit der an Differenz und Diversität interessierten intersektionalen Methodologie.

Besonders in der Verhandlung von Identitätsentwürfen im Comic manifestiert sich die interdisziplinäre Fruchtbarkeit intersektionaler Herangehensweise. So lässt sich fragen, inwiefern Comic-Auto/Biografien zur kritischen Reflexion über die Verhandlung von marginalisierten Identitäten im Sinn der Vermeidung einer „Identitätsolympiade“ (Martínez, 1998, hier zit. nach Dietze u. a. 2022, 5) beitragen.

Martinez beobachtet die Vermehrung von konkurrierenden Identitätskonzepten, die beim „Egozentrismus des Zentrums“ (1998, hier zit. nach Dietze u. a. 2022, 5) verharren und damit die Ansprüche der Intersektionalität de facto unterminieren. Wenn in pädagogischer Praxis von einer Tendenz gesprochen wird, Intersektionalität als „personal quality“ (Fantone 2022, 4) von mehrfach Diskriminierten zu verstehen und zu nutzen, so spiegelt sich darin der Trend, Intersektionalität mit Identitätspolitik zu verbinden. In auto/biografischen Comicnarrationen, die im vorliegenden Band analysiert werden, wird Identität nicht nur transnational, sondern auch intersektional verhandelt – als Identität „im Transit“ im Sinn der Flucht und/oder Geschlechts- bzw. Speziesverwandlung (vgl. Serles sowie Rauchenbacher im vorliegenden Band), als alterndes und/oder behindertes und begehrendes Ich (vgl. Krüger-Fürhoff, Alegiani und Marx im vorliegenden Band), als queeres Ich (vgl. Krieber im vorliegenden Band). Interessant ist dabei, wie das primär visuelle Medium Comic in seiner spezifischen hybriden Gemachtheit den Anspruch der Intersektionalität, die Identitätskategorien zu dezentrieren und zu pluralisieren, realisiert. Denn – wie die hier versammelten Analysen veranschaulichen, demonstriert die jeweils individuelle Art und Weise der grafischen Darstellung von Comicavataren die Differenzkategorien in ihrer Verwobenheit und macht auf ihre spezifische gesellschaftliche Un/Sichtbarkeit aufmerksam. Hier kann die Comicforschung produktive Allianzen mit der Forschung zur Populärkultur sowie den Visual Culture Studies schließen – der intersektionale Ansatz bietet vielfache Möglichkeiten, „to deconstruct various cultural myths and stereotypes thereby reinforced“ (Różalska 2009, 71) und hilft darüber hinaus „[to] articulate visual omissions related to appearances of minorities“ (Fantone 2022, 10).

Nicht zuletzt erscheint die Verflechtung zwischen dem intersektionalen Ansatz und der postkolonialen Perspektive vielversprechend – allein das für das postkoloniale Denken zentrale Phänomen des *othering* wird im Comic virulent, da es etwa mit Blick auf die Comicgeschichte und die im Comic erfolgende Wissensproduktion eine kritische Reflexion anstößt. Der Prozess „sich gegenseitig konstituierender Subordination und Domination und der Herstellung von westlicher Überlegenheit durch Differenzierung“ (Franke 2022, 5) kann im Comic historisch nachgezeichnet, aber auch in Verbindung mit dem intersektionalen Ansatz auf die „intersektionale/interdependente Dimension von Abgrenzung, Grenze(n) bzw. Grenzungen(en)“ (Rauchenbacher im vorliegenden Band, 131) verweisen. Dies kann sowohl mit Bezugnahme auf die aktuelle Debatte um Flucht und Migration, an denen sich auch Comicschaffende aktiv beteiligen, als auch mit Rekursen auf comictypische Monsterfiguren und von und an ihnen vollzogene Grenzüberschreitungen erfolgen (vgl. Frahm im vorliegenden Band).

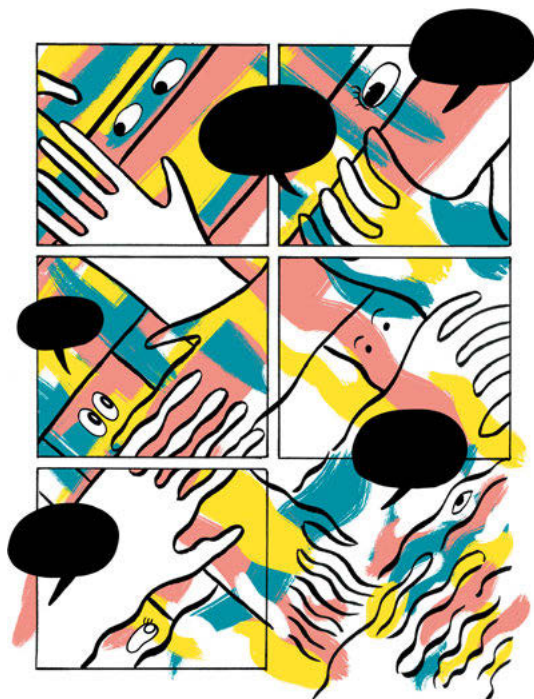


Abb. 1: Covermotiv von Sheree Domingo.

Repräsentationen, Perspektiven und Räume

Intersektional gedacht wurde natürlich auch schon vor dem von Winker und Degele konstatierten „Intersektionalitätshype“ (2020, 9), und auch vor Crenshaw und Haraway. Das Combahee River Collective etwa war eine Gruppe Schwarzer Feminist*innen, die sich von 1974 bis 1980 politisch engagierten und als eine der ersten Gruppierungen eine intersektionale Perspektive auf die Diskriminierungsverhältnisse ihrer Zeit anwendeten (vgl. Hoffmann 2021, 44).⁷ 1977 veröffentlichte das Kollektiv ein Manifest, das darauf hinwies, dass Analyse und Praxis der Politik der Gruppe auf der Tatsache beruhen, dass die großen Unterdrückungssysteme ineinandergreifen:

⁷ Das *Combahee River Collective* benannte sich nach dem Combahee River, an dem 750 versklavten Schwarzen Menschen durch Harriet Tubman befreit wurden (vgl. Combahee River Collective Hull a.u. 1982, Hull u. a. 2015).

The most general statement of our politics at the present time would be that we are actively committed to struggling against racial, sexual, heterosexual, and class oppression, and see as our particular task the development of integrated analysis and practice based upon the fact that the major systems of oppression are interlocking. The synthesis of these oppressions creates the conditions of our lives. (2014, 271)

Aus einer intersektionalen Perspektive geht es also, wie im Vorfeld detailliert erörtert wurde, den zitierten Aktivist*innen und Forschenden darum, dass Herrschaftsverhältnisse miteinander interagieren, einander durchkreuzen und zusammenwirken. Die Comickünstlerin Sheere Domingo hat das Verwobene und sich Überkreuzende im Motiv, das sie für unsere Tagung entworfen hat (und das diesem Band sein Cover gibt) aufgegriffen: Bunte Hände fassen ineinander, Arme überlagern sich, bis sie zu einem Gewebe werden und Augenpaare blicken aus verschiedenen Perspektiven (Abb. 1). Dabei deutet Domingo im Motiv schon an, was die Potenziale der Comics und einer intersektionalen Lektüre sein können: Stichworte wie Panelstruktur, Multimodalität, Materialität der Zeichnungen, Fragen der Farbgebung und Diversität der Stile sind neben einer Vielzahl anderer Aspekte zentral für die Analyse von Comics. Zwei Punkte, die im Motiv besonders gut hervortreten und uns für einen intersektionalen Ansatz besonders produktiv erscheinen, möchten wir im Folgenden kurz erläutern: 1) Die gezeichnete Materialität der Comics, die auch als die Ästhetik des Gemachten bezeichnet werden kann; 2) Die mit dieser Materialität und über sie hinaus gehende Vielzahl an Perspektiven und Räumen.

1) Die Ästhetik des Gemachten⁸ hat das Potenzial, Repräsentationen kritisch zu reflektieren und Zuschreibungen, die auf gesellschaftlichen Normen und Hierarchien beruhen, zu hinterfragen. Die gezeichnete Figur und ihr Körper fungieren als Leinwand, auf der sich die Striche und Zeichen, sowie die gesellschaftlichen Zuschreibungen überlagern und kreuzen, wie die Finger im Motiv von Sheree Domingo. Die Comicfigur ist eine Repräsentation; und zwar eine, die zeigt, dass sie gemacht bzw. gezeichnet wurde und damit auf den Herstellungsprozess verweist, der sie hervorgebracht hat. Themen von Herkunft, Hautfarbe, Alter, Krankheit, Dis/Ability, Klasse, sozialer Stellung, Geschlecht und Sexualität können so an der Comicfigur verhandelt werden. Gesellschaftliche Kategorisierungen können sichtbar und die Differenzkategorien reflektiert und problematisiert werden. Das Motiv zeigt die Möglichkeiten der Comics, Fragen von Repräsentation kritisch zu reflektieren und somit Zuschreibungen, die auf gesellschaftlichen Normen und Hierarchien beruhen, zu hinterfragen. Es ist das Potenzial, Identitätskategorien in ihrer (vermeintli-

⁸ Die „Ästhetik des Gemachten“ war Titel eines Symposiums, das vom 9. bis 11. November 2016 im Xplanatorium Schloss Herrenhausen Hannover stattfand und das ebenfalls von Véronique Sina co-organisiert sowie von der VolkswagenStiftung gefördert wurde. Im De Gruyter Verlag ist 2018 ein gleichnamiger Sammelband zur Tagung erschienen.

chen) Kohärenz infrage zu stellen und Normalisierungsvorgänge sowie spezifische Herrschaftsformationen zu analysieren.

2) Wie die Augen im Motiv blicken sich die Figuren in Comics um, einander oder uns an. Sie schauen Gegenstände an und aus den Panels hinaus in den leeren und zugleich mit Bedeutung und Möglichkeiten aufgeladenen Raum der Panelzwischenräume. Gleichzeitig blicken wir die Figuren, Gegenstände und Räume in Comics an. Die grafische Raumkonstruktion gibt dabei vor, wie wir auf die dargestellte Welt blicken. Der Comibraum ist dabei weder ein machtfreier noch ein diskriminierungsfreier Raum und es macht einen bedeutsamen Unterschied, ob wir von oben oder unten, von der Seite oder gerade auf die Figuren und das Geschehen blicken. Unsere Blicke sind mit denen der Figuren verschränkt. Wechselseitig greifen unsere Blicke, die Blickrichtungen der Figuren und die räumlichen Perspektiven ineinander, wie die Hände und Augen in Domingos Motiv und schaffen Räume, Zwischenräume und Bedeutungsebenen, die sozial und durch Machtverhältnisse geprägt sind. Bedeutung trägt auch die Panelstruktur. Welche Ausschnitte gewählt werden bestimmt, was wir sehen und was wir nicht sehen. Entsprechend muss gefragt werden: Welche Teile des Geschehens, der Figuren und ihrer Körper werden gezeigt? Welche Räume werden wie dargestellt und welche Figuren und Räume bleiben außen vor?

Die Darstellung, wer was oder wen auf welche Art und Weise anschaut, kann durch hierarchische Machtverhältnisse strukturiert sein, Diskriminierungen beinhalten, Personen ein- oder ausschließen. Die Darstellung kann aber auch provozieren, widersprechen, protestieren und so Machtkonstellationen hinterfragen. Es geht um Perspektiven im weitesten Sinne. Der Comibraum hat eine Perspektivstruktur, Autor*innen und Zeichner*innen sind positioniert und ihre Figuren existieren zwischen dem gezeichneten Raum und den gesellschaftlichen Positionen, die ihnen eingeschrieben und eingezeichnet sind. Wir, die Betrachter*innen schauen aus verschiedenen Perspektiven auf die jeweiligen Comicgeschichten. Wir sehen sie als Personen, als Forscher*innen, vielleicht als von Ausschlüssen selbst Betroffene.

Das Motiv illustriert das kritische Potenzial der Comics: Die Finger verlaufen ineinander, ein Auge zerfließt, wird (vielleicht) zu einem Finger, die Augen sind in heterogenen Stilen gezeichnet, die dennoch auf einem Bild koexistieren, die Farben zerfließen in uneindeutigen Grenzen und Flächen. Comics haben das Potenzial, uneindeutig zu sein. Sie können Differenzkategorien aufrufen, sie reproduzieren sie und haben gleichzeitig eine besondere Fähigkeit sie zu unterlaufen.

Wie, warum und wann sie das tun, das werden die in diesem Band versammelten Aufsätze zeigen. Gerahmt, begleitet und ergänzt werden einzelne Beiträge von Domingos Illustrationen und Comics: Sie fungieren als zusätzliche Perspektive, als visuell-verbale Lektüre und Kommentar zu den intersektionalen Lektüren der hier

versammelten Forschenden. Wir haben jeweils zwei bis drei Beiträge unter fünf Überschriften gebündelt: Historien, Transgressionen, Körper, Emotionen, Intermedialitäten. Andere Zuordnungen wären denkbar und ebenso sinnvoll gewesen; die von uns gewählte ist eine von vielen möglichen Konstellationen. Wir hoffen, dass die Dialoge zwischen den Beiträgen (so wie auch auf der zugrunde liegenden Tagung, in der die Einteilung wiederum eine andere war) Sektionsübergreifend – und intersektional – stattfinden. **Daniel Stein** eröffnet die erste Intersektion zum Thema HISTORIEN. In seinem Beitrag „Lynching und grafische Literatur: Zur Intersektionalität von Rachel Marie-Crane Williams’ *Elegy for Mary Turner* (2021)“ setzt er sich „mit dem politischen ebenso wie mit dem visuellen Erbe“ (Stein im vorliegenden Band, 30) des rassistischen US-amerikanischen Jim Crow South auseinander. Indem Stein einen intersektionalen Blick auf Williams’ grafische Darstellung und Verhandlung des Mordes an der Afroamerikanerin Mary Turner wirft, liefert er eine „Neuperspektivierung des Lynchnarrativs“ (Stein im vorliegenden Band, 30) aus comic- und kulturwissenschaftlicher Perspektive und verdeutlicht dabei zugleich das Potenzial des Mediums Comic für die kritisch-reflexive Aufarbeitung und Sichtbarmachung marginalisierter „Schicksale afroamerikanischer Frauen“ (Stein im vorliegenden Band, 49). Aus historischer Sicht analysiert **Sylvia Kesper-Biermann** in „Comics & Gastarbeiter:innen in der Bundesrepublik (1970er–1980er Jahre)“ drei wenig bekannte Beispiele der Comicproduktion sogenannter Gastarbeiter*innen aus den späten 1970er und frühen 1980er Jahren. Wie sie schreibt, ist die „Beschäftigung mit Werken von Arbeitsmigrant:innen [...] aus intersektionaler Perspektive interessant, weil in den Bildern sowohl Zuschreibungen als auch Selbstbilder zum Ausdruck kommen“ (Kesper-Biermann im vorliegenden Band, 54); mit Degele und Winker untersucht sie die drei Ebenen der Gesellschaftsstruktur, der Identitätskonstruktion und der Repräsentation. Im dritten Beitrag der Sektion HISTORIEN bringt **Ole Frahm** unter dem Titel „Dark Mysteries: Intersektionale Comic-Monstren“ die Prämissen der Intersektionalität und der Monster Theory zusammen, und analysiert monströse Comicfiguren als Reflexionsfiguren der Alterität. Intersektionale Konstellationen werden dabei in US-amerikanischen Horrorcomics der frühen 1950er Jahre aufgespürt; zur Debatte stehen Figurationen von Zombies, Riesenkraken und anderen monströsen Hybriden. Den Comic selbst diskutiert Frahm als ein monströses Medium, das sich als solches zur Herausstellung und Verhandlung der Ungleichheitsverhältnisse besonders eignet – so die These. Frahms Beitrag liefert eine passende Überleitung zur zweiten Intersektion zum Thema TRANSGRESSIONEN.

Jasmin Wrobel eröffnet diese mit ihrem Beitrag „(In)visível/(Un)sichtbar: Intersektionale Überlegungen zu Marcelo D’Saletes „sumidouro“ und Sirlene Barbosas und João Pinheiros *Carolina*“. Dafür untersucht und vergleicht sie die an „den Schnittstellen von *Race*, *Class* und *Gender*“ (Wrobel im vorliegenden Band,

101; Herv. im Orig.) marginalisierten Figuren aus Marcelo D'Saletes Erzählung „sumidouro“ (2014) und Sirlene Barbosas und João Pinheiros Biopic *Carolina* (2016). Ihre Close Readings zeigen das Potenzial der Comics, den Mythos der *democracia racial* subtil zu dekonstruieren, nicht zuletzt auch vor dem aktuellen politischen Hintergrund. **Marina Rauchenbacher** analysiert im Beitrag „Boote | Grenzen | Unsicherheit. Das gesellschaftspolitische Potenzial von Comics über Flucht und Migration“ Comics aus dem deutschsprachigen Raum als Gegenerzählungen zu medial prominenten Narrationen über Flucht und Migration. Die Lektüre ausgewählter Comicbeispiele (allen voran aus dem Band *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rand Europas* von 2017) erfolgt aus einer postkolonialen Perspektive – das Medium Comic versteht Rauchenbacher mit Bezug auf Homi Bhabha als einen „dritten Raum“ (Rauchenbacher im vorliegenden Band, 118) und damit als einen Ort, an dem „Akte der Abgrenzung“ (Rauchenbacher im vorliegenden Band, 130) intersektional sichtbar gemacht werden können. Das Erzählen von Migration spielt auch im folgenden Beitrag eine Rolle. **Katharina Serles** setzt in „Im Transit verloren? Gender-Grenz-Überschreitungen in Franz Suess' *Paul Zwei*“ zwei Narrative des Übergangs miteinander in Verbindung. Während im Fernsehen über den Tod von 71 Geflüchteten in einem Kühltransporter an der burgenländischen Grenze berichtet wird, erlebt der Protagonist Paul eine geschlechtliche Transformation, die im Comic vermeintlich zufällig an jene Menschen ‚in Transit‘ geknüpft wird. Serles untersucht, inwiefern Gender und Sexualität hier mit einer Fluchtgeschichte (und damit einhergehend Race und Nationalität/Ethnizität) verknüpft werden.

Die dritte Intersektion steht unter der Überschrift KÖRPER. Eingangs geht **Irmela Krüger-Fürhoff** unter der Überschrift „Verflochtenes Leben in Senior:innenheimen: Alter, Pflege, Sex und Sorge im Comic“ der Frage nach, wie das multimodale Medium Comic „die Überlagerungen und Wechselwirkungen von Alter mit weiteren Differenzkategorien wie Dis/Ability, Ethnizität und soziale Schicht“ (Krüger-Fürhoff im vorliegenden Band, 160) sowohl auf visueller als auch textueller Ebene verhandelt. Anhand vier ausgewählter Beispiele aus dem französisch- und deutschsprachigen Raum arbeitet sie die „ästhetische(n) wie auch gesellschaftspolitische(n) Impulse“ (Krüger-Fürhoff im vorliegenden Band, 173) heraus, die die verschiedenen Comics zur Thematisierung aber auch Überwindung „mehrdimensionaler Diskriminierung und Ausgrenzung“ (Krüger-Fürhoff im vorliegenden Band, 173) bieten. In „Gezeichnete Körper? Intersektionale Perspektiven auf Disability im Comic“ betrachtet **Dorothee Marx** die Konstruktion und Repräsentation von Behinderung und das Zusammenwirken verschiedener Identitätskategorien in zwei autobiografischen Comics. Aus Perspektive der Disability Studies analysiert Marx den Einfluss von Behinderung auf die Kategorie Geschlecht in *Dumb. Living Without a Voice* (2018) von Georgia Webber und die Auswirkungen von Race-basierten Zuschreibungen und Rassismus auf die Identität behinderter Frauen in *Dancing After TEN* (2020) von Chong und Webber.

Assunta Alegiani untersucht schließlich in ihrem Beitrag „Begehrende Körper: Intimität und Sexualität in Darstellungen von Dis/ability im Comic“ Repräsentationen diverser Körperbilder, Sexualpraktiken und Beziehungsmuster in den Comics *Building Stories* (2012) von Chris Ware, *Der Unfall* (2020) von Mikael Ross und *Trubel mit Ted* (2020) von Émilie Gleason. Alegiani fragt nach der Verschränkung von Sexualität, Begehren, Intimität und Behinderung und danach, welche Rolle Bilder im Herstellen und Aufrechterhalten von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit spielen.

Die vorletzte Intersektion steht unter dem Motto EMOTIONEN. Unter Rückgriff auf das Konzept der *Controlling Images* widmet sich **Annemarie Klimke** im ersten Beitrag der intersektionalen Verflechtung von „Emotion, Race und Gender in Superheld*innencomics“. Dafür unterzieht sie verschiedene Comics der nicht-weißen Figuren Storm (alias Ororo Munroe) und Batgirl (alias Cassandra Cain) einer detaillierten affekttheoretischen Analyse und zeigt dabei die verschiedenen sowohl sexistischen als auch rassistischen Kontrollbilder auf, die in dem populären Genre eingelassen sind. **Katharina Hülsmann** und **Elisabeth Scherer** widmen sich in „Krisen-Zeichnungen: Gender und Depression in Essay Manga von Hosokawa Tenten und Nagata Kabi“ dem Potenzial des Essay Manga, Depressionen für die Leser*innen „greifbar zu machen“ (Hülsmann und Scherer im vorliegenden Band, 235) und Krisen durch das autobiografische Zeichnen und Schreiben zu verarbeiten. Sie zeigen, nicht zuletzt anhand ausgewählter Close Readings, wie die Narration um Depression mit der um Class verknüpft wird.

Auch in der letzten Intersektion mit dem Titel INTERMEDIALITÄTEN geht es in zwei von drei Beiträgen um autobiografische Schreibweisen im Comic. **Lynn L. Wolff** verfolgt in ihrem Beitrag „Intersektionalität durch Intermedialität: Das Ausloten von Subjektivität in autobiografischen Comics“ die Strategien, die in den autobiografischen Comics der Künstlerinnen Emil Ferris, Dominique Goblet und Nora Krug zur Erforschung der eigenen Identität verwendet werden. Wolff zeigt auf, dass die Spannung zwischen unterschiedlichen Kommunikationsformen und unterschiedlichen Medien besonders gut geeignet sind, um die Komplexität und Vielfalt von Intersektionen von Gender, Sexualität, Alter, Klasse, Nationalität, Dis/Ability, Religion oder Race darzustellen. **Elisabeth Kriebler** beschäftigt sich in „Autographics und Adaption: Über die intermediale Verbreitung des transgressiven und queeren ‚Autographischen Selbst‘“ mit Bühnen- und Filmadaptionen autobiografischer Comics von Alison Bechdel und Phoebe Gloeckner. Zur Diskussion steht dabei das intermediale Potenzial der Adaptionen im Kontext einer intersektionalen Analyse von queer-feministischen Ich-Narrativen. Intermedialität und Intersektionalität dienen auch im abschließenden Beitrag als Analyseachsen. **Véronique Sina** stellt in „Intersektionalität remediated: Race, Class, Gender & Beyond in *The Handmaid's Tale*“ zwei Adaptionen des Romans *The Handmaid's Tale* (1985) der Autorin Margaret Atwood gegenüber. Anhand der vergleichenden Analyse

der Serie und des Comics zeigt sie das Zusammenspiel der gesellschaftlich diskursiv hervorgebrachten Differenzkategorien. Dabei betont sie die Spannbreite der komplexen Überlagerung und Verzahnung unterschiedlicher Differenzachsen und die verschiedenen hegemonialen Normierungs- sowie Ausschlussprozesse in beiden medialen Artefakten.

So unterschiedlich die Schwerpunktsetzungen und Ansätze der Beitragenden auch sein mögen; gemeinsam machen sie die Notwendigkeit eines multiperspektivischen intersektionalen Ansatzes deutlich. Der Band lädt dazu ein, den Blick für intersektionale Zusammenhänge zu schärfen, egal ob die Lektüre nun in der vorgeschlagenen Reihenfolge oder ‚kreuz und quer‘ erfolgt und die Graphic Recordings von Sheree Domingo als Addendum zum jeweiligen Beitrag oder als Einzelwerke inspiziert werden. Die Vielfalt und durchaus gewollte Heterogenität der Beiträge spiegelt sich nicht nur in den verschiedenen Definitionen und unterschiedlichen Verwendungsweisen des Intersektionalitätsbegriffs in diesem Band wider, sondern auch in den multiplen Formen geschlechtergerechter Sprache. Um exkludierenden Repräsentationsverhältnissen entgegenzuwirken und die Vielfalt geschlechtlicher Identitäten sprachlich abzubilden, wurde den Autor*innen bewusst die Wahl überlassen, welche Form des non-binären Genders (ob Gender*Star, Gender_Gap oder Gender:Doppelpunkt) sie für ihre Ausführungen verwenden möchten.

In der Hoffnung, dass sich aus den hier vorliegenden intersektionalen Lektüren viele weitere ergeben, bedanken wir uns an dieser Stelle bei all denen, die dieses Projekt möglich gemacht haben. Zunächst bedanken wir uns bei der VolkswagenStiftung für die großzügige Finanzierung und ganz besonders bei Anke Harwardt-Feye für die großartige und kompetente Unterstützung. So einige Studierende bzw. studentische Mitarbeitende haben entscheidend zur Realisierung der Veranstaltung und des Bandes beigetragen: Danke an Annkristin Dzierson für den technischen Support und die Social Media-Unterstützung, an Esthea Gehrke, Akadia Malki und Lina Heimann für die Zoom-Moderation, und an Annika Artmann, Hanna Novara, Annika Schwarz und Felix Wagner für das engagierte Lektorat. Unser besonders herzlicher Dank gilt außerdem De Gruyter und besonders Myrto Aspioti und Stella Diedrich, sowie den Herausgeberinnen der Reihe *Comicstudien* Juliane Blank, Irmela Marei Krüger-Fürhoff und Véronique Sina. Das Logo und Graphic Recording von Sheree Domingo haben das Symposium und diesen Band nicht nur visuell bereichert. Bernhard Frena hat mit dem Logo gearbeitet und für fantastische Poster und Goodies gesorgt. Wir danken der gesamten AG Comicforschung der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) für ihr Hosting und ihre Unterstützung.

Nicht zuletzt bedanken wir uns bei allen Beitragenden aus Comicforschung und -praxis, die das Symposium im Xplanatorium Schloss Herrenhausen Hannover

gestaltet und bereichert haben: Die Workshops, Lesungen und Podiumsdiskussionen lassen sich leider nicht ohne weiteres in Buchform archivieren. Umso glücklicher sind wir, dass sich hier neben einer großen Anzahl der Vorträge auch die Graphic Recordings wiederfinden, und neben der inspirierenden Inhalte auch ein bisschen Tagungsatmosphäre transportieren.

Quellenverzeichnis

- Abate, Michelle Ann. *Funny Girls: Guffaws, Guts, and Gender in Classic American Comics*. Jackson: University Press of Mississippi, 2018.
- Alaniz, José. *Death, Disability, and the Superhero. The Silver Age and Beyond*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.
- 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.
- Balzer, Jens und Ole Frahm. „Tragik, Schock, Ratlosigkeit“. *Geschichte und Gesellschaft – Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft* 37.1 (2011), 47–71.
- Bähr, Matthias und Florian Kühnel (Hg.). *Verschränkte Ungleichheit. Praktiken der Intersektionalität in der Frühen Neuzeit. Zeitschrift für historische Forschung. Beihefte* 56. Berlin: Duncker und Humblot 2019.
- Beckmann, Anna, Anastasia Blinzov, Olaf Braun und Christian Tischer. „de_konstruierte Identität. Aushandlungen von gender in der Hure h von Anke Feuchtenberger und Kathrin de Vries“. *Comics an der Grenze: Sub/Versionen von Form und Inhalt*. Hg. v. Matthias Harbeck, Linda-Rabea Heyden und Marie Schröer. Berlin: Bachmann Verlag, 2017. 165–178.
- 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, Margareta Wallin Wictorin. Abingdon, New York: Routledge, 2021.
- Beckmann, Anna. *Aus dem Rahmen gefallen. Narrative Unzuverlässigkeit und Strategien der Veruneindeutigung in Comics*. Berlin: unveröffentlichte Dissertationsschrift, 2022.
- Bennewitz, Ingrid, Jutta Eming und Johannes Traulsen (Hg.). *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*. Göttingen: V & R unipress, 2019.
- Berger, Michelle Tracy und Kathleen Guidroz. „Introduction“. *The Intersectional Approach*. Hg. v. Dies. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2010. 1–27.
- Berndt, Jaqueline. „Manga Aging: Grannies and Gutters“. *Spaces Between – Gender, Diversity and Identity in Comics*. Hg. v. Nina Eckhoff-Heindl und Véronique Sina. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2020. 175–186.
- Biele Mefebue, Astrid, Andrea Dorothea Bührmann und Sabine Grenz (Hg.): *Handbuch Intersektionalitätsforschung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2022.
- Bronner, Kerstin und Stefan Paulus. *Intersektionalität: Geschichte, Theorie und Praxis*. Stuttgart: UTB, 2017.
- Campbell, Jane und Theresa Carilli. *Intersectional Media: Representations of Marginalized Identities*. New York, London: Lexington Books, 2021.

- Carasthasis, Anna. *Intersectionality: Origins, Contestations, Horizons*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- Chute, Hillary. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Cocca, Carolyn. *Superwomen. Gender, Power, And Representation*. New York: Bloomsbury, 2016.
- Collins, Patricia Hill. *Intersectionality as Critical Social Theory*. Durham: Duke University Press, 2019.
- Combahee River Collective. „A Black Feminist Statement“. *Women's Studies Quarterly* 42.3,4 (2014 [1977]), 271–280.
- Cox, Sandra (Hg.). *Intersectional Feminist Readings of Comics: Interpreting Gender in Graphic Narratives*. London: Routledge, 2022.
- Crenshaw, Kimberlé Williams. „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 (1989), 139–167.
- Czerwec, MK., Ian Williams, Susan Merrill Squier, Michael J. Green, Kimberly R. Myers und Scott T. Smith (Hg.). *Graphic Medicine Manifesto*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2015.
- Davis, Kathy und Helma Lutz. *The Routledge International Handbook of Intersectionality Studies*. Abingdon, Oxon, New York: Routledge, 2023.
- Dietze, Gabriele, Elahe Haschemi Yekani und Beatrice Michaelis. „Seinsweisen oder Kategorien: Intersektionalität und ihre Methoden queeren“. Übers. v. Boka En und Michael En. *Handbuch Intersektionalitätsforschung*. Hg. v. Astrid Biele Mefebue, Andrea D. Bührmann und Sabine Grenz. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2022. 111–130.
- Dobusch, Laura und Yvonne Wechuli. „Disability Studies“. *Handbuch Intersektionalitätsforschung*. Hg. v. Astrid Biele Mefebue, Andrea D. Bührmann und Sabine Grenz. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2022. 51–64.
- Earle, Monalesia. *Writing Queer Women of Color. Representation and Misdirection in Contemporary Fiction and Graphic Narratives*. Jefferson: McFarland, 2019.
- Eckhoff-Heindl, Nina. *Comics begreifen. Ästhetische Erfahrung durch visuell-taktilen Erzählen in Chris Ware's Building Stories*. Berlin: Reimer, 2023.
- Eckhoff-Heindl, Nina und Véronique Sina (Hg.). *Spaces Between – Gender, Diversity and Identity in Comics*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2020.
- Ernst, Waltraud. „Phänomene des Werdens: Intersektionalität, Queer, Postcolonial, Diversity und Disability Studies als Orientierungen für die Medienforschung“. *Handbuch Medien und Geschlecht. Perspektiven und Befunde der feministischen Kommunikations- und Medienforschung*. Hg. v. Johanna Dorer, Brigitte Geiger, Brigitte Hipfl und Viktorija Ratković. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2023. 57–72.
- Fantone, Laura. „Intersectionality in Visual Media: From Identifications to Critical Grounds for Coalitions“. *Handbuch Intersektionalitätsforschung*. Hg. v. Astrid Biele Mefebue, Andrea D. Bührmann und Sabine Grenz. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2022. 335–350.
- Foss, Chris, Jonathan W. Gray und Zach Whalen (Hg.). *Disability in Comic Books and Graphic Narratives*. New York: Palgrave Macmillan UK, 2016.
- Frahm, Ole. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- Franke, Yvonne. „Komplexe Verhältnisse: Postkolonialität und Intersektionalität“. *Handbuch Intersektionalitätsforschung*. Hg. v. Astrid Biele Mefebue, Andrea D. Bührmann und Sabine Grenz. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2022. 65–78.
- Gateward, Frances und John Jennings (Hg.). *The Blacker the Ink. Constructions of Black Identity in Comics and Sequential Art*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2015.

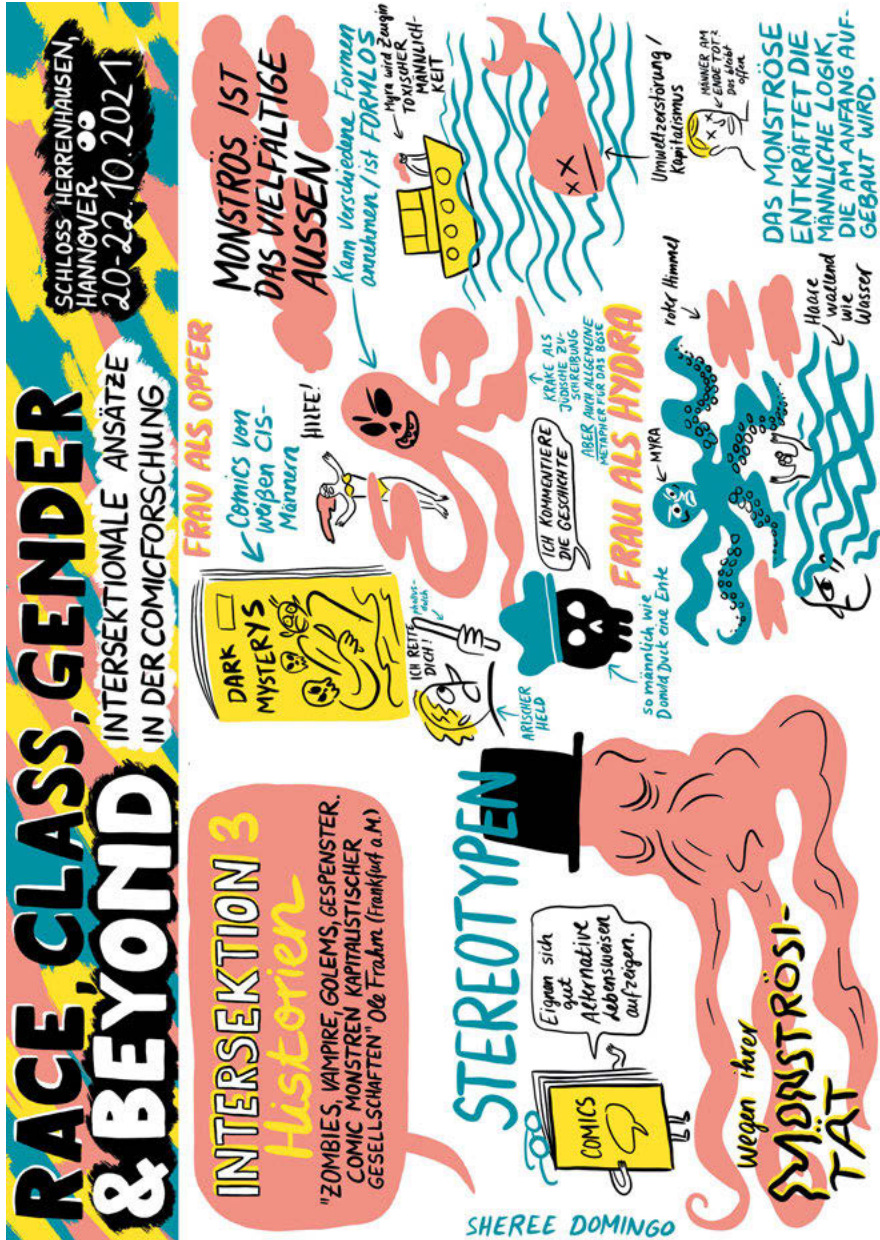
- Gouma, Assimina und Johanna Dorer. „Intersektionalität: Methodologische und methodische Herausforderung für die feministische Medienforschung“. *Handbuch Medien und Geschlecht. Perspektiven und Befunde der feministischen Kommunikations- und Medienforschung*. Hg. v. Johanna Dorer, Brigitte Geiger, Brigitte Hipfl und Viktorija Ratković. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2023. 183–197.
- Haitz, Louise. „Medienwissenschaft und Intersektionalität.“ *Handbuch Intersektionalitätsforschung*. Hg. v. Astrid Biele Mefebue, Andrea D. Bührmann und Sabine Grenz. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2022. 229–242.
- Halsall, Alison und Jonathan Warren (Hg.). *The LGBTQ+ Comics Studies Reader. Critical Openings, Future Directions*. Jackson: University Press of Mississippi, 2022.
- Hancock, Ange-Marie. *Intersectionality: An Intellectual History*. New York: Oxford University Press, 2016.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, 1991.
- Haschemi Yekani, Elahe, Magdalena Nowicka und Tiara Roxanne. *Revisualising Intersectionality*. Palgrave Macmillan/Springer Nature Switzerland: Cham, 2022.
- Heindl, Nina. „Becoming Aware of One’s Own Biased Attitude: The Observer’s Encounter with Disability in Chris Ware’s Acme Novelty Library No. 18“. *The Review of Disability Studies. An International Journal* (Special Issue: Art History and Disability Studies) 10.3–4 (2014), 40–51.
- Hoffmann, Arthur. „Combahee River Collective revisited. Zum aktuellen Verständnis von Intersektionalität im identitätspolitischen Diskurs“. *Soziologiemagazin* 2 (2021), 43–56.
- Hull, Gloria T., Patricia Bell Scott, Barbara Smith (Hg.). *But Some of Us Are Brave. Black Women’s Studies*. Old Westbury, NY: The Feminist Press, 1982.
- Kelleter, Frank und Daniel Stein. „Great, Mad, New. Populärkultur, serielle Ästhetik und der frühe amerikanische Zeitungcomic“. *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Hg. v. Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva und Daniel Stein. Bielefeld: transcript, 2009. 81–118.
- Knigge, Andreas C. *Comics: vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.
- Köhlert, Frederik Byrn. *Serial Selves. Identity and Representation in Autobiographical Comics*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2019.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei, Nina Schmidt und Sue Vice (Hg.). *The Politics of Dementia. Forgetting and Remembering the Violent Past in Literature, Film and Graphic Narratives*. Berlin: De Gruyter, 2022.
- Küppers, Carolin. „Intersektionalität.“ *Gender Glossar/Gender Glossary*, 8.1.2014. <https://www.gender-glossar.de/post/intersektionalitaet> (abgerufen am 20.6.2024).
- Kupczyńska, Kalina. „Gendern Comics, wenn sie erzählen? Über einige Aspekte der Gender-Narratologie und ihre Anwendung in der Comic-Analyse“. *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Hg. v. Susanne Hochreiter und Ursula Klingenböck. Bielefeld: transcript, 2014. 213–232.
- Kupczyńska, Kalina. „Historiographie und Gender als eine Herausforderung für Comicznarrative“. *Neues historisches Erzählen*. Hg. v. Monika Wolting. Göttingen: V & R unipress, 2019. 77–96.
- Kupczyńska, Kalina. „BLOOD, or: gender and nation in the contemporary Polish comic“. *The Routledge Companion to Gender & Sexuality in Comic Book Studies*. Hg. v. Frederick Luis Aldama. Abingdon, New York: Routledge, 2020. 375–389.
- Losleben, Lisa Katrin und Sarah Musubika. *Intersectionality*. Abingdon, New York: Routledge, 2023.
- Lutz, Helma. „Differenz als Rechenaufgabe: über die Relevanz der Kategorien Race, Class und Gender.“ *Unterschiedlich verschieden. Differenz in der Erziehungswissenschaft*. Hg. v. Helma Lutz und Norbert Wenning. Opladen: Leske + Budrich, 2010 [2001]. 215–230.

- Lutz, Helma, Maria Teresa Herrera Vivar und Linda Supik (Hg.). *Fokus Intersektionalität: Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2010.
- Marx, Dorothee und Gesine Wegner (Hg.). „Negotiating Empathy and the Lived Experience of Disability in and through Comics.“ *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 17.3 (2023). <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/toc/jlcds/17/3> (abgerufen am 20.6.2024).
- Mauer, Heike und Johanna Leinius (Hg.). *Intersektionalität und Postkolonialität: Kritische Feministische Perspektiven auf Politik und Macht*. Opladen: Verlag Barbara Budrich, 2020.
- Meyer, Katrin. *Theorien der Intersektionalität. Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2017.
- Mitchell, W. J. T. und Art Spiegelman. „Public Conversation: What the %\$#! Happened to Comics?“. *Critical Inquiry* 40.3 (2014), 20–35.
- Muñoz, José Esteban: *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1999.
- Nash, Jennifer C. *Black Feminism Reimagined after Intersectionality*. Durham: Duke University Press 2019.
- Rauchenbacher, Marina, Katharina Serles und Naomi Lobnig (Hg.). *Comics Studies X Gender Studies. Schnittmengen von Forschung, Lehre und Praxis*. Boston, Berlin: De Gruyter [erscheint 2024].
- Różalska, Aleksandra M.: „Intersectionality and Visual Culture: Approaches, Complexities and Teaching Implications“. *Teaching Visual Culture in an Interdisciplinary Classroom. Feminist (Re) Interpretations of the Field*. Hg. v. Elżbieta H. Oleksy und Dorota Golańska. Utrecht: Athena, 2009. 55–74.
- Schneider, Dorothee. „The ‘Affected Scholar’. Reading Raina Telgemeier’s Ghosts as a Disability Scholar and Cystic Fibrosis-Patient“. *CLOSURE. Kieler e-Journal für Comicforschung* 5 (2018). <https://www.closure.uni-kiel.de/closure5/schneider> (abgerufen am 20.6.2024).
- Schrader, Kathrin und Nicole von Langsdorff. *Im Dickicht der Intersektionalität*. Münster: Unrast, 2014.
- Schröer, Marie. „Ulysse[s] de Quartier“. *Transmediale Etüden des Prekären in Vernon Subutex von Luz – Despentès*. *Prekäre Männlichkeiten. Klassenkämpfe, soziale Ungleichheit und Abstiegsnarrative in Literatur und Film*. Hg. v. Lars Henk, Gregor Schuhen und Marie Schröer. Bielefeld: transcript, 2022a. 425–452.
- Schröer, Marie. „Autobiografie im Comic. Geschichte/n, Varianten, Potentiale“. *Studien zur Geschichte des Comics*. Hg. v. Bernd Dolle-Weinkauff und Dietrich Grünewald. Berlin: Bachmann Verlag, 2022b. 185–206.
- Scott, Darieck und Ramzi Fawaz (Hg.). *Queer about Comics. American Literature (Special Issue)*, 90.2 (2018).
- Sina, Véronique. *Comic – Film – Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Sina, Véronique. „Intersektionale Comicanalyse“. *Comicanalyse. Eine Einführung*. Stephan Packard, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas Wilde und Janina Wildfeuer. Stuttgart: Metzler, 2019. 151–184.
- Singer, Marc. „‘Black Skins’ and White Masks: Comic Books and the Secret of Race“. *African American Review* 36.1 (2002), 107–119.
- Squier, Susan und J. Ryan Marks (Hg.). *Configuration. (Special Issue: Graphic Medicine)*, 22.2 (2015). <https://www.graphicmedicine.org/configurations/> (abgerufen am 20.6.2024).
- Stein, Daniel. „Bodies in Transition: Queering the Comic Book Superhero“. *Queer(ing) Popular Culture. Themenheft Navigationen* 18.1 (2018), 15–38.
- Sweetapple, Christopher, Heinz-Jürgen Voß und Salih Alexander Wolter. *Intersektionalität: Von der Antidiskriminierung zur befreiten Gesellschaft?* Stuttgart: Schmetterling, 2020.

- Thiele, Martina. „Intersektionalität und Kommunikationsforschung: Impulse für kritische Medienanalysen.“ *Feministische Theorie und kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven*. Hg. v. Tanja Thomas und Ulla Wischermann. Bielefeld: transcript, 2020. 163–178.
- Walgenbach, Katharina. „Gender als interdependente Kategorie“. *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Hg. v. Katharina Walgenbach, Gabriele Dietze, Antje Hornscheidt und Kerstin Palm. Opladen: Verlag Barbara Budrich 2007. 23–64.
- Walgenbach, Katharina. „Gender als interdependente Kategorie“. *Handbuch Intersektionalitätsforschung*. Hg. v. Astrid Biele Mefebue, Andrea D. Bührmann und Sabine Grenz. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2022. 161–175.
- Wanzo, Rebecca. *The Content of Our Caricature. African American Comic Art and Political Belonging*. New York: New York University Press, 2020.
- Whaley, Deborah Elizabeth. *Black Women in Sequence. Re-inking Comics, Graphic Novels and Anime*. Seattle: University of Washington Press, 2015.
- Whitted, Qiana. *EC Comics: Race, Shock, and Social Protest*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2019.
- Winker, Gabriele und Nina Degele. „Intersektionalität: Zur Analyse sozialer Ungleichheiten“. *Feministische Theorie und kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven*. Hg. v. Tanja Thomas und Ulla Wischermann. Bielefeld: transcript 2020, 189–200.

Sheree Domingo

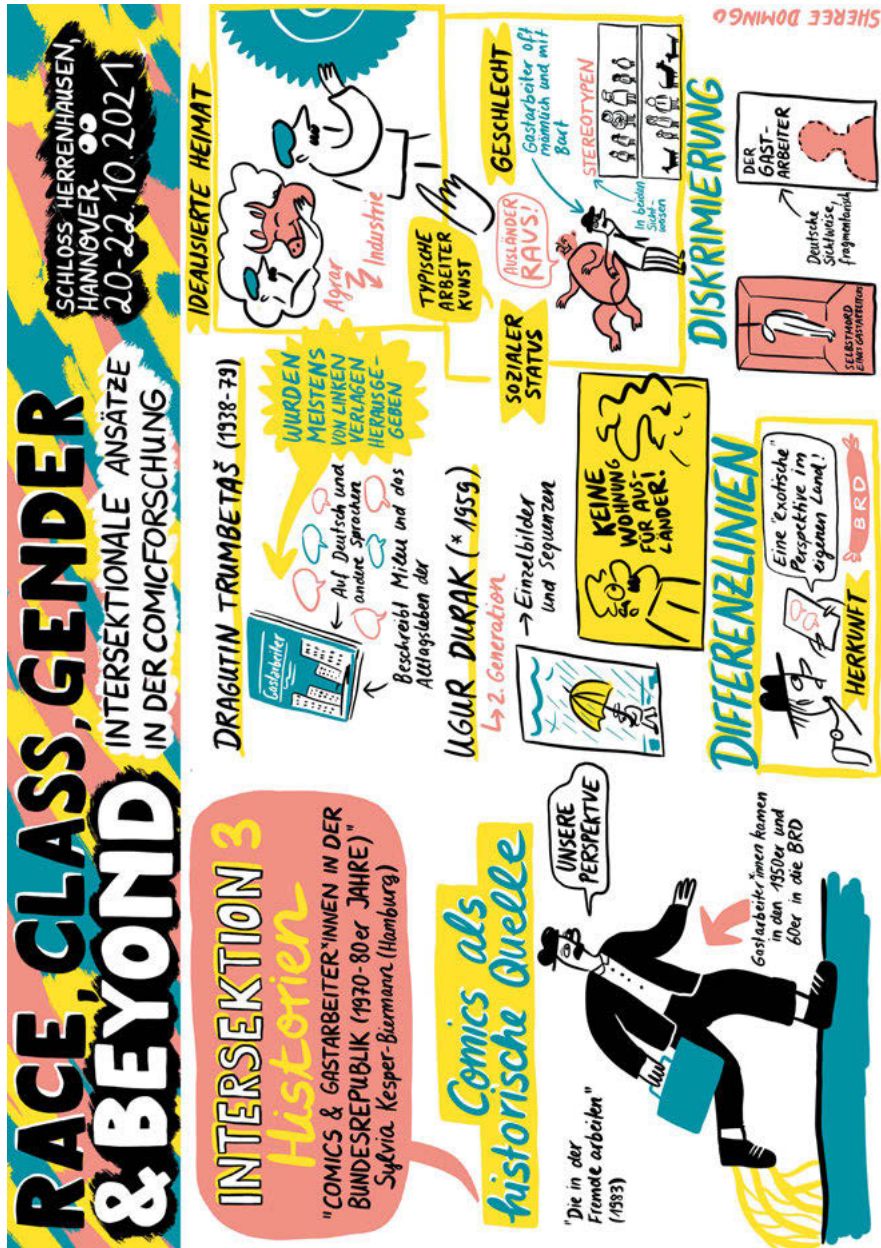
Graphic Recording – Vortrag von Ole Frahm



Sheree Domingo: Graphic Recording – Vortrag von Ole Frahm.

Sheree Domingo

Graphic Recording – Vortrag von Sylvia Kesper-Biermann



Sheree Domingo: Graphic Recording – Vortrag von Sylvia Kesper-Biermann.



Historien

Daniel Stein

Lynching und grafische Literatur: Zur Intersektionalität von Rachel Marie-Crane Williams' *Elegy for Mary Turner* (2021)

Einleitende Gedanken

Lynchmorde gehören zu den brutalsten Herrschaftsinstrumenten *weißer* Suprematie. Die Equal Justice Initiative aus Montgomery, Alabama, dokumentiert in ihrem Bericht *Lynching in America: Confronting the Legacy of Racial Terror* (2017) mehr als 4.400 solcher Morde auf US-amerikanischen Boden im Zeitraum von 1877 bis 1950. In den allermeisten Fällen waren die Opfer männliche Afroamerikaner aus den Südstaaten.¹ Die gängigste Rechtfertigung für diese Morde, die häufig mit der Demütigung, Folterung und Verstümmelung der Opfer einhergingen, war ein über viele Jahrzehnte hinweg und auch heute immer noch wirkmächtiges Narrativ: der Vorwurf der Vergewaltigung oder sexuellen Belästigung einer *weißen* Frau durch einen nach den rassistischen Stereotypen dieser Ära als animalisch und monströs verunglimpften Schwarzen Mann.² Dieses von Jacqueline Goldsby (2006, 5) als kulturelle Logik der rassistischen Lynchjustiz beschriebene Narrativ formt auch die historische Aufarbeitung dieser extralegalen, von Behörden und Gerichten oft geduldeten und bisweilen sogar forcierten Gewaltverbrechen an der afroamerikanischen Bevölkerung. Es dominiert spätestens seit David W. Griffiths Kino-Epos *BIRTH OF A NATION* (1915) die populäre Kultur der USA und wird seit einigen Jahren auch in Graphic Novels afroamerikanischer Autoren wie Kyle Baker (*Nat Turner*, 2008), Mat Johnson und Warren Pleece (*Incognegro*, 2008) und Jeremy Love (*Bayou* 2009, 2010) kritisch reflektiert.³

1 Vgl. Hentschel: „Die Hauptopfer waren Schwarze Männer. Aber auch Afroamerikanerinnen, Hispano- und indigene Amerikaner sowie *weiße*, zumeist jüdische Männer wurden in öffentlichen Schaustellungen hingerichtet“ (2021, 23).

2 Ich folge in diesem Beitrag Hentschels sprachlichen Überlegungen: „Ich verstehe und verwende die Bezeichnungen ‚*weiß*‘ und ‚Schwarz‘ als soziale Konstruktionen, Zuweisungen und Selbstkonstituierungen, in den politische Machtasymmetrien eingeschrieben sind. Diese Bezeichnungen sind durch hegemoniale Zuschreibungsdispositive zu Kategorien von Race verdichtet worden und bilden u. a. mit Geschlechterkategorien ein intersektionales Unterdrückungs-Suprematie-Geflecht. Um die rassistische Diskursgeschichte der Begriffe auch im Schriftbild zu verdeutlichen, wird Schwarz oft als groß (als Visualisierung von Emanzipationskämpfen) und *weiß* als kursiv (als Zeichen der Suprematiekritik) geschrieben“ (2021, 15).

3 Zur Ikonografie des Lynching in der grafischen Literatur vgl. Kunert-Graf 2018; Stein 2021.

Eine in diesem Narrativ routinemäßig vernachlässigte Opfergruppe sind afroamerikanische Frauen. Zwischen 1837 bis 1946 kamen insgesamt 173 Frauen durch Lynchmorde ums Leben, davon 144 Afroamerikanerinnen. Julie Buckner Armstrong spricht in ihrer Monografie *Mary Turner and the Memory of Lynching* von Frauen wie Mary Turner, die 1918 ermordet wurde und auf deren Fall ich mich in diesem Beitrag konzentrieren werde, als „statistical anomalies [whose] stories still count“ (2011, 18). Ihre Geschichten zählen auch deshalb, so Armstrong, weil sie etwas sichtbar machen, was durch das Rechtfertigungsnarrativ des Lynchmords zu verschwinden droht: die Schicksale und (Überlebens-)Kämpfe afroamerikanischer und damit mindestens dreifach – durch *class*, *race* und *gender* – diskriminierter Frauen.

Armstrongs Buch über Mary Turner dokumentiert die journalistische und literarische Auf- und Verarbeitung ihrer Ermordung. Es verfolgt eine Entwicklung von den ersten Zeitungsberichten und dem im Magazin *The Crisis* der National Association for Colored People (NAACP) abgedruckten Untersuchungsbericht „The Work of a Mob“ (1918) von Walter F. White bis hin zu Rachel Marie-Crane Williams' 2021 erschienenen *Elegy for Mary Turner. An Illustrated Account of a Lynching*. In ihrem Nachwort zu Williams' grafischer Erzählung, die im Zentrum dieses Beitrags steht und die gleich zu Anfang eine handgeschriebene Liste aller Lynchmorde an afroamerikanischen Frauen präsentiert, schreibt Armstrong: „Rachel Marie-Crane Williams' haunting graphic narrative *Elegy for Mary Turner* joins a long line of works giving voice to a story that refuses silence“ (2021, 51). Dass das Bestreben, Opfern wie Mary Turner eine Stimme zu geben, eine intermediale, d. h. Bild und Schrift auf vielfältige Weisen miteinander verschränkende Form annimmt, macht Williams' Werk zu einem besonders interessanten Beispiel US-amerikanischer Erinnerungskultur, die sich mit dem politischen ebenso wie mit dem visuellen Erbe des *Jim Crow South* auseinandersetzt und neue Leser:innen mit den Gräueltaten dieser Zeit konfrontiert.⁴

Mein Anliegen ist es nun, die von Armstrong als „re-gender[ing] [of] the lynching narrative“ (2011, 97) bezeichnete Neuperspektivierung des Lynchnarrativs durch eine intersektionale Lektüre von Williams' Darstellung des Mordes an Mary Turner zu bereichern. Ich möchte zeigen, dass ein an die beiden klassischen Aufsätze von Kimberlé Crenshaw (1989; 1991) angelehnter intersektionaler Blick auf Williams' grafische Intervention in das historisch verankerte Lynchnarrativ, das afroamerikanische Frauen entweder an den Rand der Erzählung drängt oder

⁴ Die Liste mit Studien zur Erinnerungskultur rassistisch motivierter Lynchmorde ist lang. Zu den wichtigsten Publikationen gehören Markovitz 2004; Goldsby 2006; Wood und Donaldson 2008; Madison 2011; Mitchell 2011; Alexandre 2012; Rushdy 2012.

ganz und gar unsichtbar macht, neue Erkenntnisse für eine kulturhistorisch geprägte, internationale Comicforschung eröffnet. Dazu werde ich wie folgt vorgehen: Ich stelle zunächst die theoretischen Grundlagen für meine intersektionale Analyse von Lynchmorden an afroamerikanischen Frauen vor, entfalte dann den historischen Kontext des Mordes an Mary Turner und widme mich daraufhin einem *close reading* von Williams' *Elegy of Mary Turner*.

Mit ihren im Stil der *Woodcut Novels* aus den 1910er bis frühen 1950er Jahren gehaltenen Zeichnungen, handschriftlichen Passagen, Fotografien, Faksimiles von Zeitungsartikeln und Postkarten sowie vielen weiteren Materialien schafft Williams ein Werk, das eher der grafischen Literatur als dem Comic zuzurechnen ist. Wir haben es hier definitiv nicht mit der Pop-Ästhetik von Superheld:innen zu tun, und auch nicht mit den in der Geschichte des Comics so prominenten anthropomorphischen Tierfiguren. Wir begegnen keinen *sound words*, *motion lines* oder ähnlichen comictypischen Konventionen. Statt einer aus Panelabfolgen bestehenden Erzählung, deren Bedeutungsmöglichkeiten sich auch aus dem Zusammenspiel von *panel* und *gutter* ergeben, d. h. von gerahmten Handlungsmomenten und den Leerstellen dazwischen, die in der Regel relativ schnell gelesen werden können, handelt es sich bei *Elegy for Mary Turner* um ein schwerfälligeres, zur langsameren Lektüre animierendes Werk. Schon allein das Seitenlayout, das in der Regel aus einem ungerahmten Bild mit darunter stehenden handschriftlichen Aufzeichnungen besteht, aber vielfach durch die bereits genannten historischen Dokumente unterbrochen wird, markiert die Differenz von Comic und illustriertem Bericht (dem im Untertitel benannten „illustrated account“).

Williams präsentiert eine an Erinnerungsalben (*scrapbooks*) angelehnte *mixed media*-Ästhetik auf einem im Sepia-Ton gefärbten Papier, die bis auf die rahmenenden Paratexte (*Acknowledgments*, *Introduction*, *Afterword*, *Postscript*) kaum Hinweise auf die Gegenwart enthält und die Leser:innen somit weitestgehend in den historischen Moment – das Jahr 1918 – versetzt. Darüber hinaus erhält Williams' Rückblick auf Mary Turners Ermordung neben seiner intersektionalen Perspektive – Turners *gender*, *race* und *class* sind entscheidende Gründe für ihren Tod – noch eine weitere signifikante Dimension. Er leistet erinnerungskulturelle Arbeit, indem er ein weibliches Opfer des Lynchmords für die heutige Generation von Leser:innen sichtbar macht. „African-American women have remained largely invisible while the patterns of violence that they encountered became obscured, routinized and thereby legitimated“ (1998, 926), merkt Patricia Hill Collins an.⁵ Vor

⁵ Collins argumentiert zudem: „Because violence permeates all segments of American society, it routinely supports hierarchies of race, gender, class, age, ethnicity, nation and sexuality“ (1998, 917).

diesem Hintergrund erscheint Williams' Erzählung auf dreifache Weise signifikant. Neben der Sichtbarmachung des Lynchmords an einer Schwarzen Frau als gewalt-sames Muster in der US-amerikanischen Geschichte und der Rekonstruktion einer intersektional bedingten historischen Gewalterfahrung, trägt sie auch zur Sichtbarkeit des Themas und seiner politischen Implikationen im Bereich der grafischen Literatur bei. Der Text erinnert demnach nicht nur an die Funktion von Gewalt als „site of intersectionality linking hierarchical power relations of race and gender“ (Collins 2017, 919–920); er wird selbst zu einem Ort, an dem Intersektionalität mit den Mitteln des grafischen Erzählens verhandelt wird. Allerdings ist dieser Ort durchaus prekär, weil mit Williams eine *weiße*, in den Südstaaten (North Carolina) geborene US-Amerikanerin auf die Ermordung Schwarzer Einwohner:innen Valdostas und damit auf das historische Trauma einer marginalisierten und von Diskriminierung betroffenen Bevölkerungsgruppe blickt, der sie selbst nicht angehört. Ihre Verantwortung als Erinnerungskulturarbeiterin erwächst aus ihrer historischen Verwandtschaft mit den Täter:innen.⁶

Lynchmord und Intersektionalität

Auch wenn Forscherinnen wie Sirma Bilge (2013), Anna Carasthatis (2016), Patricia Hill Collins (2019) und Jennifer C. Nash (2019) die Annahme komplizieren, dass Kimberlé Crenshaws Aufsätze „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Policies“ (1989) und „Mapping the Margins. Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color“ (1991) den Ursprung der Intersektionalitätstheorie darstellen, lässt sich ihre Bedeutung für die wissenschaftlichen Debatten und den politischen Aktivismus in den USA und darüber hinaus kaum bestreiten. Über die Vorläufer dieses Ansatzes und über Crenshaws Argumente ist seit den späten 1980er und frühen 1990er Jahren viel geschrieben worden, und die Theoriebildung hat sich seit dieser Zeit spürbar weiterentwickelt. Dennoch bleiben Crenshaws Überlegungen ebenso wichtig wie aktuell, sodass ich sie im Folgenden für meine Analyse von Williams' *Elegy for Mary Turner* nutzen möchte. Denn für das Ziel meiner Analyse, die Grundidee der Intersektionalität mit dem Dreiecksnarrativ der

⁶ Ich teile die Bedenken von Patricia Hill Collins: „While this emphasis on African-American women's victimization remains necessary, it simultaneously fosters the unfortunate consequence of portraying African-American women primarily as victims“. Es besteht die folgende Gefahr: „[that] it strips African-American women of agency [...] [and] can function as a mechanism of control“ (1998, 928). Eine ausführlichere Diskussion dieses ethischen Dilemmas bietet Stein 2021.

Lynchmorde zu konfrontierten, um die ästhetische Verfasstheit und erinnerungskulturelle Bedeutung von Williams' grafischer Reinszenierung zu erfassen, eignen sich Crenshaws Texte äußerst gut. Erkenntnisleitend für dieses Unterfangen ist Crenshaws vielzitierte Beobachtung, dass *race* und *gender* nicht als die einzigen Identitätsparameter und auch nicht einfach additiv verstanden, sondern intersektional als zwei prägende Elemente einer vielschichtigen Matrix von Alteritäten begriffen werden müssen: „Because the intersectional experience is greater than the sum of racism and sexism, any analysis that does not take intersectionality into account cannot sufficiently address the particular manner in which Black women are subordinated“ (1989, 140).⁷

Mir ist bewusst, dass meine Fokussierung auf Crenshaws Arbeiten als eine Verengung des Intersektionalitätsdiskurses angreifbar ist, ebenso wie meine Nutzung des Konzepts auch in Verbindung mit meiner eigenen Positionierung als heterosexueller *weißer* europäischer cis Mann als Form des „whitening intersectionality“ (Bilge 2013, u. a. 405–406) gelesen werden kann. Allerdings kritisiert Jennifer C. Nash Versuche, Intersektionalität als „black feminist property“ zu verstehen. Sie führt mit Blick auf die von ihr diagnostizierten „black feminism's proprietary attachments to intersectionality“ aus: „These attachments conscript black feminism into a largely protective posture, leaving black feminists mired in policing intersectionality's usages, demanding that intersectionality remain located in black feminism, and reasserting intersectionality's ‚true‘ origins in black feminist texts“ (2019, 3). Es sollte nicht überraschen, dass ich den vorliegenden Beitrag als Antwort auf Nashs Einladung verstehe, sich an der Erforschung der Lebenswelten und Erfahrungen Schwarzer Frauen zu beteiligen. „I advance a conception black feminism that is expansive“, schreibt Nash, „welcoming anyone with an investment in black women's humanity, intellectual labor, and political visionary work, anyone interested in theorizing black genders and sexualities in complex and nuanced ways“ (2019, 5).

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtung gestaltet sich das Lynchnarrativ, um das es mir hier geht, als äußerst komplex, denn alle Figuren in diesem Narrativ sind mehrfach kodiert und in diesem Sinne intersektional konfiguriert. Das umfasst die *weißen*, in der Regel männlichen Täter, die den Lynchmord zur Machterhaltung ihres suprematistischen Patriarchats nutzen; die *weißen* Frauen, die angeblich vor der sexuellen Gewalt Schwarzer Männer geschützt werden müssen und damit der Macht *weißer* Männer unterworfen werden; die Schwarzen Män-

7 Vgl. Collins zu den „limitations of race- or gender-only frameworks in providing an adequate analysis of African-American women's experiences with violence“ (1998, 918). Carasthathis (2016, Kap. 1) bietet einen Überblick über Konzepte wie „double jeopardy“ (*race* und *gender*) und „triple jeopardy“ (*race*, *gender* und *class*) von Frances Beal und anderen Theoretikerinnen des *black feminism*.

ner, die der ständigen Gefahr ausgesetzt sind, der Vergewaltigung oder sexuellen Übergriffen gegenüber *weißen* Frauen bezichtigt und dafür ohne die Chance auf einen fairen Gerichtsprozess ermordet zu werden; und die Schwarzen Frauen, denen dieses Narrativ aufgrund ihres Geschlechts und ihrer Rassifizierung überhaupt keine Handlungsmacht einräumt und sie maximal als Angehörige des Opfers erkennt.⁸

Crenshaws Aufsätze sind auch deshalb für meine Argumentation relevant, weil sie die menschenverachtende Praxis des Lynchmords zumindest cursorisch thematisieren. Dennoch weisen diese Texte gerade in dieser Hinsicht einen blinden Fleck auf, denn Crenshaw reduziert den Lynchmord letztlich auf die Tötung afroamerikanischer Männer und blendet die Morde an afroamerikanischen Frauen weitestgehend aus: „The lynching of Black males, the institutional practice that was legitimized by the regulation of white women’s sexuality, has historically and contemporaneously occupied the Black agenda on sexuality and violence“ (1989, 159). Crenshaw erkennt zwar zu Recht, dass der historische Fokus auf die männlichen Opfer der Lynchmorde das Projekt einer intersektionalen, auf die Diskriminierung Schwarzer Frauen ausgerichteten Analyse überlagert. Auch konstatiert sie wenige Jahre später: „rape accusations have historically provided a justification for white terrorism against the Black community, [...] [and] the fear of the Black rapist was exploited to legitimate the practice of lynching“ (1991, 1272). Aber die Frage nach der Rolle der Schwarzen Frau in diesem Narrativ stellt sie nicht.

Crenshaws Ausklammerung Schwarzer Frauen aus dem Lynchnarrativ ist bemerkenswert, weil diese Re-Iteration der tradierten Auslegung, nach der *weiße* Männer Morde an Schwarzen Männern begehen, denen sie die Vergewaltigung oder sexuelle Belästigung *weißer* Frauen vorwerfen, zumindest einen Teil der intersektionalen Erfahrung, um die es Crenshaw im Kern geht, ausblendet: die mehrfach begründete Ausgrenzungserfahrung Schwarzer Frauen. Crenshaw erkennt diese Ausgrenzung zwar durchaus an, wenn sie über die Vergewaltigungen Schwarzer Frauen durch *weiße* Männer spricht und sie als eine spezifisch intersektionale Gewalt gegen *women of color* liest, aber sie nutzt diese Überlegungen

⁸ Nicht immer wurde der Vergewaltigungsvorwurf geäußert. Die frühe Aktivistin Ida B. Wells konnte diesen Vorwurf nur bei etwa einem Drittel der von ihr untersuchten 728 Lynchmorde feststellen (1892, 14). Allerdings ist er für besonders prominente Morde – z. B. von Frank Embree (Fayette, Missouri, 1899), Jesse Washington (Waco, Texas, 1916) und Thomas Shipp und Abram Smith (Marion, Indiana, 1930) – nachgewiesen. Hentschel bemerkt: „Der eigentliche Grund der Hasshinrichtungen war aber nicht sexuelle Gewalt; nicht die Rache für *weiße* Frauen, sondern die Angst vor der politischen Schwächung *weißer* Männlichkeit und ihren Überlegenheitsphantasmen“ (2021, 30). Siehe dazu auch Apel 2004; Apel und Smith 2008; Simien 2011.

nicht, um das tradierte Muster des Lynchnarrativs um eine intersektionale Perspektive zu erweitern.⁹

Trotz aller Bestrebungen, die Erfahrungen Schwarzer Frauen in den Fokus ihrer Überlegungen zu stellen, bleibt Crenshaws Auseinandersetzung somit der etablierten Logik des Lynchmords verhaftet und wiederholt das in der Forschung oft als das Dreieck der Lynchjustiz bezeichnete Beziehungsgeflecht zwischen dem *weißen* weiblichen (angeblichen) Opfer sexualisierter Gewalt, dem der Ausübung dieser Gewalt bezichtigten Schwarzen Mann, sowie dem außerhalb von Recht und Gesetz agierenden Mob.¹⁰ Schwarze Frauen werden durch dieses Dreieck marginalisiert, sie werden „theoretisch ausradiert“ (Crenshaw 2019, 144), wie es in Céline Barrys deutscher Übersetzung von Crenshaws „Demarginalization the Intersection of Race and Sex“ heißt. So schreibt Armstrong über Mary Turner, deren Position als weibliches Opfer eines Lynchmords das Dreiecksnarrativ durchbricht:

Turner is one of the countless black women whose stories have received insufficient attention in a history of racial violence that for too long has been triangulated between white men, black men, and white women. As this case shows, black women played multiple roles: as victims, as loved ones left behind, and as those who fought back. (2011, 3)

Dennoch ist diese Rollenbeschreibung mit den zentralen Aspekten aus Crenshaws Aufsätzen kompatibel, darunter der Verweis auf die „multidimensionality of Black women’s experience“ (1989, 139) und die Beobachtung „[that] Black women’s particular interests are [...] relegated to the periphery in public policy decisions about the presumed needs of the Black community“ (1989, 162–163). Darüber hinaus ist auch Crenshaws Definition dessen, was wir heute als strukturellen Rassismus bezeichnen, in Mary Turners Geschichte bereits angelegt: „the process of recognizing as social and systemic what was formerly perceived as isolated and individual“ (1991, 1241–1242).

Besonders aufschlussreich sind Crenshaws Aussagen über die Verbindung von Intersektionalität und Narration. So bemerkt sie in „Mapping the Margins“, dass eine exklusive Identifikation von Afroamerikanerinnen als Frauen (*gender*)

⁹ Crenshaw argumentiert: „When Black Women were raped by white males, they were being raped not as women generally, but as Black women specifically: Their femaleness made them vulnerable to racist domination, while their Blackness effectively denied them any protection“ (1989, 158–159). Sie nennt zudem „sexist expectations of chastity and racist assumptions of sexual promiscuity combined to create a distinct set of issues confronting Black women“ (1989, 159).

¹⁰ Armstrong merkt an: „The white mob/accused black rapist/white woman triangle dominates the conversation today almost as much as it did one hundred years ago“ (2011, 18). Dietze hat für dieses Narrativ den Begriff „Rape-Lynching-Komplex“ im Sinne kontraproduktiver „Race-Gender-Konkurrenzen“ (2013, 43) geprägt. Siehe dazu auch Hentschel (2021).

oder als Schwarze (*race*) unweigerlich zu einer narrativen Auslöschung ihrer intersektionalen Erzählperspektive führt: „when the practices expound identity as women or person of color as an either/or proposition, they relegate the identity of women of color to a location that resists telling“ (1991, 1242).¹¹ In *Black Feminism Reimagined* spricht Nash daher auch von einer „doctrinal invisibility“ (2019, 10), der Schwarze Frauen genau dann ausgesetzt sind, wenn sie entweder nur als Frauen oder nur als Schwarze gelesen und ihre multiplen Diskriminierungserfahrungen damit ausgelöscht werden. Nash bezieht sich bei dieser Beobachtung auf die Analogie zur Straßenkreuzung, die Crenshaw zur Verdeutlichung ihrer Intersektionalitätsthese entwickelt hatte: „The point is that Black women can experience discrimination in any number of ways and that the contradiction arises from our assumptions that their claims of exclusion must be unidirectional“, notiert Crenshaw. Und sie schreibt weiter:

Consider an analogy to traffic in an inter-section, coming and going in all four directions. Discrimination, like traffic through an intersection, may flow in one direction, and it may flow in another. If an accident happens in an intersection, it can be caused by cars traveling from any number of directions and, sometimes, from all of them. Similarly, if a Black woman is harmed because she is in the intersection, her injury could result from sex discrimination or race discrimination. (1989, 149)

Auch wenn diese Analogie als reduktionistisch kritisiert worden ist, erweist sie sich für meine Analyse eines Re-Gendering des Lynchnarrativs in Williams' *Elegy for Mary Turner* als äußerst produktiv. Denn durch sie wird das Projekt der De-Marginalisierung Schwarzer Frauen, ihre Verschiebung von den Rändern in das Zentrum des Lynchingnarrativs, visuell und narrativ greifbar. Williams kommt somit Crenshaws Wunsch „to advance the telling of that [intersectional] location by exploring [...] race and gender dimensions“ (1991, 1242) nach, indem sie Turners Schicksal in den Mittelpunkt ihrer grafischen Aufarbeitung der Lynchmorde stellt, denen auch die junge Frau zum Opfer fällt. Das ist auch deshalb so wichtig, weil Schwarze Frauen als Mordopfer in dem umfangreichen fotografischen Archiv sogenannter „lynching spectacles“ (Wood 2011, 4) bis auf eine einzige Ausnahme nicht auftauchen. Bei dieser Ausnahme handelt es sich um zwei Fotos der am 25. Mai 1911 zusammen mit ihrem Sohn im Okfuskee County in Oklahoma ermordeten und vor ihrer Ermordung vergewaltigten Laura Nelson.¹² Frauen blieben damit zumin-

¹¹ Crenshaw diagnostiziert eine problematische „tendency to treat race and gender as mutually exclusive categories of experience and analysis“ (1989, 140).

¹² Die Fotos sind in James Allens *Without Sanctuary. Lynching Photography in America* (2000) abgedruckt und können auf der dazugehörigen Webseite (<https://withoutsanctuary.org/>) zusammen mit vielen anderen Fotos gesichtet werden. Kaba (2021,

dest in diesem Medium weitestgehend unsichtbar. Doch Williams' grafische, auf der historisch überlieferten textlichen Berichterstattung basierende Darstellung des Mordes an Mary Turner macht nicht nur die intersektionale Spezifität ihrer Erlebnisse sichtbar. Sie reklamiert zugleich die grafische Literatur als Ort der historischen Erinnerung an intersektionale Gewalt.¹³

Zur Intersektionalität von Rachel Marie-Crane Williams' *Elegy for Mary Turner. An Illustrated Account of a Lynching*

Mary Turner wurde 1918 in Valdosta, Georgia, von einem *weißen* Lynchmob ermordet.¹⁴ Sie war zu diesem Zeitpunkt 19 Jahre alt und dem Bericht von Walter F. White zufolge – dem prominentesten und effektivsten Abgesandten der NAACP – im achten Monat schwanger. Ihr Tod war Teil einer einwöchigen Mordserie, der in den Landkreisen Brooks und Lowndes auch 10 Männer zum Opfer fielen. Anlass dieser Morde war eine tödliche Auseinandersetzung zwischen dem *weißen* Farmer Hampton Smith und einem Schwarzen Tagelöhner namens Sidney Johnson. Johnson und ein unbekannter Komplize hatten Smith, der für seine Ausbeutung und schlechte Behandlung der Tagelöhner:innen bekannt war, nach einem Streit über einen ausbleibenden Lohn erschossen und dabei auch Smiths Ehefrau verletzt. Angespornt durch inflammatorische Zeitungsartikel, die mit rassistischen Epitheta wie „Black Trouble“ und „Black Terror“ operierten, machten sich *weiße* Einwoh-

viii) berichtet von der Fotografin Marion Palfi, die nach dem Lynchmord an dem Afroamerikaner Caleb Hill Jr. am 30. März 1949 in Irwington, Georgia, Fotos von der Kleinstadt und ihren Einwohner:innen, darunter Mitglieder des Ku-Klux-Klan, aber auch die Ehefrau des Opfers, machte. Das Porträt dieser Ehefrau ist symptomatisch, weil es einen Gegensatz zu den populären *lynching photographs* darstellt – wir sehen keinen toten und/oder verstümmelten männlichen Körper, sondern eine lebendige, trauernde, anmutige Frau – jedoch wird dieser Frau gleichzeitig eine eigenständige Identität verweigert, indem das Porträt nicht ihren Namen, sondern nur ihre Beziehung zu dem männlichen Opfer („wife of the victim“) benennt.

13 Es existieren keine fotografischen Zeugnisse des Lynchmords an Mary Turner, weswegen Williams nicht auf Bildmaterial für ihre Darstellung zurückgreifen kann bzw. zumindest nicht auf Material, das in direktem Zusammenhang mit Turners Geschichte steht.

14 Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf Armstrongs Rekonstruktion der Ereignisse (2011, Kap. 1), wohlwissend, dass sich der genaue Hergang allenfalls auf der Basis der Zeitungsberichterstattung und der Reportage von Walter F. White, der mit Augenzeug:innen gesprochen hatte, aber auch eine Anti-Lynching-Agenda verfolgte, die seinen Bericht maßgeblich beeinflusst haben könnte, ableiten lässt.

ner:innen auf die Suche nach Johnson und seinem angeblichen Mittäter und lynchten wahllos Schwarze Männer. Marys Ehemann Hayes wurde ermordet, weil Johnson und sein Komplize ihre Mordpläne angeblich in seinem Haus ausgeheckt hatten. Mary protestierte öffentlich gegen die Ermordung ihres Ehemannes und drohte, die Mörder anzuzeigen, was sie selbst zum Ziel des Lynchmobs werden ließ: „The people in their indignant mood took exceptions to her remarks as well as her attitude and took her to the river where she was lynched“, war in der *Savannah Morning News* zu lesen (zit. nach Armstrong 2011, 36).¹⁵

Mit der Tötung Mary Turners formiert sich das etablierte Dreiecks-narrativ des Lynchmords zu einer neuen intersektionalen Matrix.¹⁶ Denn nun rückt eine Schwarze Frau auf brutalste Weise ins Zentrum der Geschehnisse, weil ihre multiple Diskriminierung als sozial niedrig gestellte Afroamerikanerin durch ihren Protest öffentlich sichtbar wird. Indem sie den *domestic realm* verlässt und verbal auch die *color line* überschreitet, wird ihre gesellschaftliche Positionierung als schwangere – und damit eigentlich schutzbedürftige – Frau vollends durch den unterprivilegierten Status überlagert, der ihr aufgrund der Rassifizierungspraxis der Zeit zugeschrieben wird. Sie erleidet das gleiche Schicksal wie die männlichen Opfer, doch selbst im Tötungsakt bleibt eine spezifisch intersektionale Komponente erhalten. So ist in Walter F. Whites Bericht zu lesen, dass Mary Turner zum Zeitpunkt ihrer Ermordung im achten Monat schwanger war, der Lynchmob sich durch diese Tatsache aber nicht von seinen Gräueltaten abhalten ließ. Mary wurde an den Knöcheln kopfüber an einem Baum aufgehängt; der Mob verbrannte sie anschließend. Noch während sie am Leben war, schnitten ihre Mörder ihr das Baby aus dem Bauch und töteten es; daraufhin schossen sie hunderte Kugeln auf Marys leblosen Körper (vgl. White 1918, 222).¹⁷

Neben der Brutalität dieses Mordes, die durch Whites weitgehend dokumentarischen Duktus (mit Ausnahme des sarkastischen Untertons in Formulierungen

15 White schreibt dazu: „Mrs. Turner made the remark that the killing of her husband on Saturday was unjust and that if she knew the names of the persons who were in the mob that lynched her husband, she would have warrants sworn out against them and have them punished in the courts“ (1918, 222).

16 Ich übernehme die Metapher der Matrix von Patricia Hill Collins, die in *Black Feminist Thought* (1990) zeitgleich mit Crenshaws Arbeiten das Konzept einer „matrix of domination“ entwickelt.

17 Ähnlich wie Williams, die sich weigert, die Brutalität des Mordes an Mary Turner detailscharf zu zeigen, um das Risiko einzugehen, diesen Akt der *anti-black violence* zu reproduzieren, habe ich mich dazu entschieden, Whites Rekonstruktion der Tat nicht wörtlich zu wiederholen, sondern sie zu paraphrasieren – wohlwissend, dass damit auch ein Teil der *anti-lynching rhetoric* der NAACP verloren geht.

wie „tender feelings of the mob“ und den melodramatischen „two feeble cries“ des Babys) noch verstärkt wird, ist die gegen Marys Weiblichkeit gerichtete Aggression bemerkenswert. Mary wird nicht nur ermordet, sondern regelrecht (ab)geschlachtet; ihre Mörder werden zu perfiden Geburtshelfern, die ihr Baby töten und auf diese Weise Marys intersektionale Identität als Schwarze (Ehe-)Frau und Mutter auslöschen. In ihr potenzieren sich somit die Diskriminierungsachsen,¹⁸ die ihren Tod bedingen: neben *race* und *gender* sind es ihr sozialer Status – sie gehört der armen arbeitenden Bevölkerung an – und die regionale Spezifik ihrer Residenz – sie lebt in einem Bundestaat im Süden der USA, in dem das System der ‚Rassentrennung‘ gesetzlich verankert ist und politisch propagiert wird.

Gleichzeitig entsteht durch Whites Fokus auf Marys Schwangerschaft und ihre Rolle als werdende Mutter, die seine Anklage gegen des Unrechtssystem der Südstaaten auch als eine Entlarvung der Bigotterie der *weißen* Bevölkerung dieser Region präsentiert, ein signifikanter Kontrast zu der ebenfalls schwangeren *weißen* Ehefrau von Hampton Smith. White erwähnt diese zweite Schwangerschaft, die in der Zeitungsberichterstattung als „delicate condition“ (zit. nach Armstrong 2011, 38) umschrieben wird, wohl auch deshalb nicht, weil er keine falschen Sympathien für Smith erwecken will. Dabei könnte die Diskrepanz zwischen dem delikaten Zustand der *weißen* Mrs. Smith und der sadistischen Tötung von Mary Turner und ihrem Baby kaum größer sein. Diese Diskrepanz stellt Rachel Marie-Crane Williams in ihrer *Elegy for Mary Turner* besonders pointiert heraus, indem sie Mrs. Smith' Verwundung mit Marys Ermordung kontrastiert. Auf gerade einmal zwei Seiten (Williams 2021, 11–12) erfahren die Leser:innen, dass Mrs. Smith verwundet wurde – „His [Hampton's] wife was also struck; the shooter narrowly missed taking her life. The bullet passed very close to her heart“ – und dass sie zu dieser Zeit schwanger war: „When Mrs. Smith was shot, she was pregnant“. Wichtiger sind aber der beinahe märchenhafte Endpunkt dieser Episode – „Mrs. Smith recovered from the shooting and later had Hampton Smith's child!“ – und die intermediale Inszenierung von Mutter und Sprössling: Williams inkludiert ein Foto einer jungen Frau mit einem Baby auf dem Schoß und zwei weiße, gehäkelte Babyschuhe, die der jungen Mutter trotz des schmerzhaften Verlusts ihres Ehemannes eine Zukunft geben.

Marys Ermordung und die ihres Babys werden dagegen auf acht eigens nummerierten Seiten, die an die Nummerierung von Beweisstücken in Kriminalfällen erinnern, in all ihrer Grausamkeit entfaltet, ohne dass Williams die eigentliche Gewalt zeigt. Zwei dieser Seiten bleiben leer. Sie erinnern durch ihren besonders

18 Crenshaw beschreibt ein „single-axis framework“ (1989, 139), welches zugunsten der intersektionalen Analyse überwunden werden müsse.

deutlich auffallenden gelb-bräunlichen Sepia-Ton an unbeschriebene Manuskriptseiten, weisen also auf eine unvollständige Aktenlage im Archiv und, damit verbunden, auf ein lückenhaftes Bild US-amerikanischer Geschichte hin.¹⁹ Doch zunächst sehen wir eine liegende, ihren gewölbten Bauch haltende und von einem heiligscheinartigen Muster umgebene Mary (Abb. 1) – eine Anspielung auf die Heilige Maria, die sich nicht nur aus Marys Namen, sondern auch aus Williams' Bildgestaltung ergibt. Williams präsentiert Mary einerseits als christliche Ikone und damit als zeitlose, heilbringende Figur. Zugleich rufen ihre Kopfbedeckung und das Kleid aber auch Assoziationen mit einer der langlebigsten und tiefgreifendsten rassistischen Stereotype der US-amerikanischen Geschichte auf – der *Mammy*, die in zahlreichen Minstrel-Darstellungen und Hollywoodfilmen das Bild der de-sexualisierten, matronenhaften und sich um das Wohl der *weißen* Familie sorgenden Schwarzen Frau prägt, hier aber in einer ganz und gar unstereotypischen, würdevollen Pose gezeigt wird (vgl. Williams 2021, 27).²⁰

Die Erzählung ist in einem altmodischen, geschwungenen und handgeschriebenen Tuschestrich verfasst. Dieser Strich erzeugt zugleich eine körperliche Nähe zur aufschreibenden Person und eine Differenz zu eher comictypischen Formen des *lettering*. Der Text erwähnt zudem nicht nur das Datum ihrer Ermordung („May 19th 1918“), sondern auch den Wochentag, einen Sonntag, der gleichzeitig der Pfingstsonntag des Jahres war.²¹ Neben dieser religiösen Symbolik, die einen

19 Das Buch endet mit neun weiteren unbeschriebenen Seiten, die durch ihre identische Holzmaserung eine etwas andere Materialität evozieren. Zum einen greift diese Ästhetik die Tradition der *woodcut novels* auf, indem sie auf das Holz als formgebendes Material hinweist, und verbindet gleichzeitig den Baum als wohl prominentestem Ort des Lynchmords mit der Herstellung von potenziell geschichtstragendem Papier. Zum anderen wirken diese letzten Seiten wie ein Aufruf an die Lesenden, Geschichte zu schreiben, d. h. sich aktiv um die Bewahrung kultureller Erinnerung und die Rekonstruktion vergangener Verbrechen zu bemühen.

20 Als Marienfigur unterscheidet sich Mary Turner grundlegend von populärkulturellen Stereotypen afroamerikanischer Weiblichkeit. Williams kommentiert: „Black women are often presented in popular culture as characters with finite possibilities – as mammies, Jezebels, welfare queens, the all-powerful matriarch, the Hottentot Venus, gold diggers, soul queens, gangsta bitches, prude church ladies, and sista' saviors. These stereotypes threaten to crowd out accurate representations of black women seeking to build authentic selves and liberation from tiny cultural pigeonholes“ (2018). Crenshaw spricht von einer „representational intersectionality“ im Sinne einer „cultural construction of women of color“, definiert als „controversies over the representation of women of color in popular culture [that] can also elide the particular location of women of color, and thus become yet another source of intersectional disempowerment“ (1991, 1245).

21 Ich verdanke diese Erkenntnis Armstrongs Nachwort, in dem sie auf eine in *Elegy for Mary Turner* abgedruckten Seite eines Almanachs dieses Jahres verweist, der diese Tatsache anzeigt (2021, 51). Ein weiteres religiöses Motiv sind die Füße des gehenkten Hayes Turner, die auch auf dem Titelbild des Buchs erscheinen und die an die Füße von Jesus Christus am Kreuz von Golga-

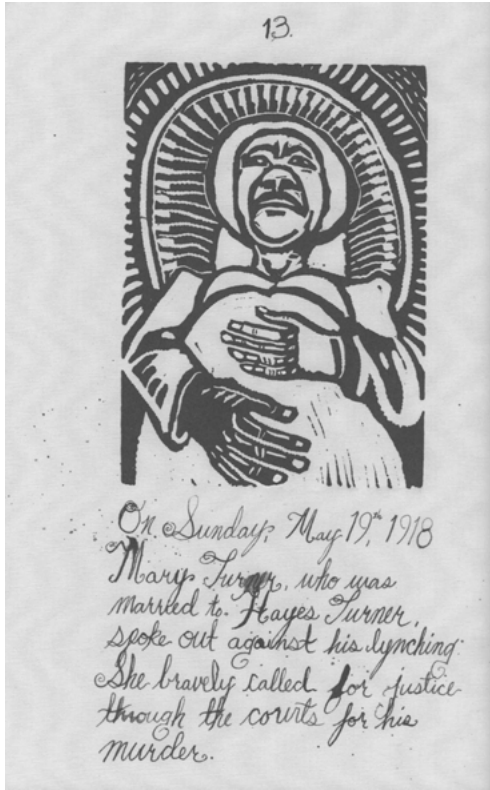


Abb. 1: Mary Turner als zweifache Ikone – Heilige Maria und Mammy-Figur.

Williams, Rachel Marie-Crane. *Elegy for May Turner: An Illustrated Account of a Lynching*. London: Verso, 2021. 27.

krassen Kontrast zwischen der friedlichen jungen Schwarzen Mutter und der unchristlichen Gewalt der Lynchmörder herstellt, richtet Williams die Aufmerksamkeit auf der zweiten Seite der Mordsequenz (vgl. 2021, 14) auf den Fötus in Marys Bauch (Abb. 2).²²

tha erinnern. Zur besonderen Körperlichkeit handgeschriebener und -gezeichneter grafischer Darstellungsformen („Marks made on paper by hand are an index of the body“; „embodied labor of drawing“) sowie Formen des *visual witnessing* siehe insbesondere Chute 2016, 20 und 27.

²² In ihrer Analyse der Fotos des gelynchten Frank Embree spricht Hentschel von deutlichen „Anklänge[n] an die christliche Ikonografie des Gekreuzigten. Das religiöse Bild des verehrten Herrn und Märtyrers wird aufgerufen, im Kontext der Lynchjustiz allerdings um ein Vielfaches verneint, wodurch der Getötete eine Negativfigur dessen darstellt, was er bezeichnet: Er ist alles, nur nicht heilig [...]. Er ist das, was getötet werden muss, damit Glaube, Ordnung und Sicherheit

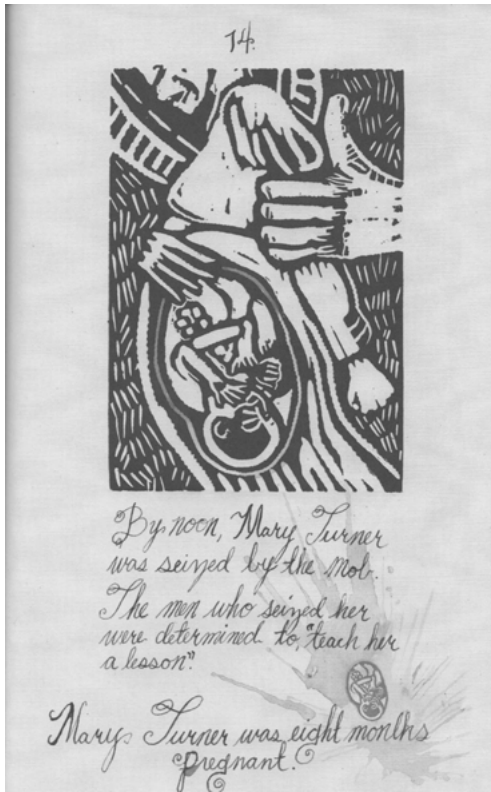


Abb. 2: Die schwangere Mary Turner und ihr ungeborener Fötus, dem Lynchmob ausgesetzt. Williams, Rachel Marie-Crane. *Elegy for May Turner*, 2021. 28.

Das Baby hat sich bereits gedreht, und wir sehen, wie Mary ihre schützende Hand über ihren Bauch legt. Doch in der unteren Hälfte der Seite, außerhalb der bildlichen Darstellung, hat der Fötus samt Fruchtblase bereits den Bauch verlassen und ist von roten Tintenspritzern, die Blut evozieren, umgeben. Das unheilvolle Ende wird hier antizipiert; es ist bereits klar, dass Marys ungewöhnliche Situation („Mary Turner was eight months pregnant“, lautet der letzte Satz auf der Seite) sie nicht vor ihrem Tod bewahren und auch den Tod des Babys nicht verhindern wird. Hier zeigt sich die besondere Grausamkeit des Mobs, denn trotz der Tatsache, dass Mary eine Frau und schwanger ist, entfaltet sich die brutale Logik des Lynchmordens unweigerlich.

imaginär sein können. [...] Er ist das Gründungsoffer einer *weißen* Gemeinschaft“ (2021, 28). Williams' Porträt der schwangeren Mary wendet diesen Bilddiskurs ins Weibliche.

Die nächste Seite (Williams 2021, 29) nutzt ein für die Darstellung von Lynchmorden in grafischen Erzählungen afroamerikanischer Künstler:innen typisches *Pars pro Toto*, wandelt es aber gemäß der historischen Überlieferung etwas ab (Abb. 3).



Abb. 3: Die Füße des Mordopfers in der Schlinge als genretypisches *Pars pro Toto*.
Williams, Rachel Marie-Crane. *Elegy for May Turner*, 2021. 29.

Statt der um den Hals des Opfers gelegten Schlinge, die wir von anderen Lynching-Bildern kennen, zeigt Williams Marys Füße in einer Schlinge. Denn Mary wurde kopfüber an den Füßen an einem Baum über dem Little River aufgehängt, mit Benzin übergossen und in Brand gesetzt, wie es die handgeschriebene Passage unter dem Bild berichtet. Doch Williams wählt eine symbolische anstatt einer realistischen Darstellungsweise. Erstens wird das Gezeigte bereits aufgrund der Holzschnittästhetik verfremdet; es setzt sich dadurch deutlich von den fotografischen, zumeist voyeuristischen und die Perspektive der *weißen* Zuschauer:innen privilegierenden Präsentation ab. Zweitens verdichten sich die Füße, das

Seil, die Flammen und die Blätter des Baumes zu einer Gesamtkomposition, die weniger das Grauen des Mordes und die Schmerzen des Opfers inszeniert als den kontemplativen Blick der Betrachtenden herausfordert. Andenken und Innehalten statt Schaulust am Lynching als historisches Spektakel scheinen hier die angebrachteren Rezeptionsformen. Drittens transzendieren das Seil und die Blätter das Bild; sie ranken sich um die handgeschriebene Bildunterschrift und erzeugen ein grafisches Echo – vielleicht sogar einen Widerhall des im Bild imaginierten historischen Lynchmords im gegenwärtigen Bewusstsein der Künstlerin. Dass die darauffolgende Seite (Williams 2021, 30) leer ist, kann daher auch als eine Aufforderung an die Lesenden verstanden werden, ihre eigenen Reaktionen auf den Mord zu Papier zu bringen, auch wenn es wohl unwahrscheinlich ist, dass jemand in das Buch selbst schreibt oder zeichnet. Es ist, als ob die Erzählung (und auch die Seitennummerierung) innehalten muss, um das soeben Gezeigte zu verkraften und überhaupt weiter erzählen zu können – zumal das, was folgt (Williams 2021, 31–32), an Brutalität kaum mehr zu überbieten ist (Abb. 4a und 4b).

Diese Seiten berichten von Marys Tod und der Geburt sowie dem nur Sekunden später folgenden Tod ihres Babys: „When the fire had burned away her clothing, a man took a large butcher knife and slit open her pregnant belly. The child fell from her open, empty, womb to the ground. The baby cried out. A man stepped forward from the mob and crushed the newborn’s fragile skull with the kneel of his heavy boot“ (Williams 2021, 31–32). Die *Woodcut*-Ästhetik der beiden Bilder entbindet Williams von der Notwendigkeit, das grässliche Geschehen allzu detailscharf zeigen zu müssen, doch es ist gerade die holzschnittartige, an Künstler wie Frans Masereel und Lynd Ward erinnernde, Darstellung, die in der Verbindung mit der schonungslosen verbalen Erzählung das Grauen verschärft. Williams greift hier sicher nicht zufällig auf die Ästhetik und sozialkritische Tradition der *woodcut novels* wie Wards *Wild Pilgrimage* (1932) zurück. Ward erzählt in 105 Holzschnitten die Geschichte eines Fabrikarbeiters, der während der Großen Depression die Stadt verlässt, um ein freies Leben auf dem Land zu genießen, und der im Wald auf einen gelynchten Schwarzen Mann trifft. Ward zeigt diesen Mann an einem Baum hängend, die Hände gefesselt, drei *weiße* Männer im Vordergrund stehend. Williams führt diese Tradition durch ihre Wahl der Technik weiter, gibt ihr aber auch eine intersektionale Wendung, indem sie auf ein weibliches afroamerikanisches Lynchopfer fokussiert und dieses Opfer zentral stellt.²³

Seite 31 zeigt das Baby, noch an der Nabelschnur hängend, in der Luft, etwas unterhalb Marys nach unten gerichtetem, schmerzverzerrtem Gesicht. Seite 32 trifft genau den Moment, in dem der Stiefelabsatz des Mannes den Kopf von „Baby

23 Ich danke Kalina Kupczyńska für diesen Hinweis.

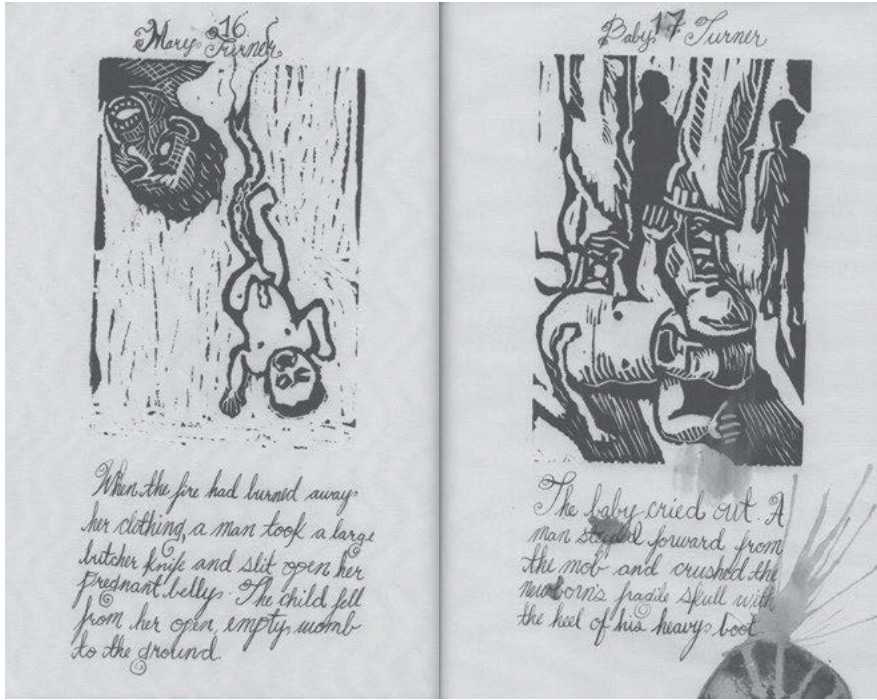


Abb. 4a und 4b: Der Lynchmob verschont weder Mutter noch Baby.
Williams, Rachel Marie-Crane. *Elegy for May Turner*, 2021. 31–32.

Turner“ (so die Bildüberschrift) zerquetscht. Die leicht rötliche Einfärbung unter dem Kopf des Babys schafft erneut die Assoziation mit Blut, wobei diese Farbe eigentlich als extradiegetisches Element erscheint – sie überschreitet den Bildrahmen, dehnt sich bis in die darunter stehende Textpassage aus und wirkt daher eher wie ein Fleck auf der Seite als diegetisches Blut. Diese doppelte Grenzüberschreitung, die ich als grafisch-spezifische Intersektion von innerdiegetischer historischer Welt und außerdiegetischer visueller Inszenierung verstehe, markiert das immer noch andauernde, generationenübergreifende Trauma der Lynchmorde. Die letzte Seite dieser Sequenz (Williams 2021, 33) erinnert bezüglich Inhalt und Bildkomposition wieder an Wards *Wild Pilgrimage*. Sie zeigt die immer noch kopfüber hängende Mary, ihr Gesicht totenkopfförmig entstellt, und darunter die Gesichter zweier mit Gewehren bewaffneter Männer (Abb. 5).

Um die Figuren herum gruppiert Williams eine Vielzahl heller Striche, die, so besagt es die handgeschriebene Erläuterung, den Klang der Schüsse symbolisieren, die der „mob of men and boys“ (2021, 33) auf die zu diesem Zeitpunkt bereits leblose Mary abfeuert. Es geht sicher nicht zu weit, den Mord an Mary Turner als

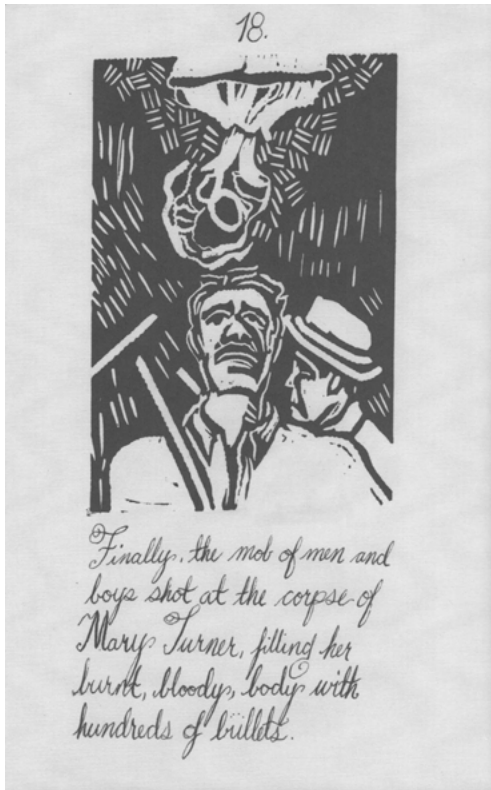


Abb. 5: Die ermordete Turner kopfüber, flankiert von den Anführern des Lynchmobs.
Williams, Rachel Marie-Crane. *Elegy for May Turner*, 2021. 33.

einen Akt zu begreifen, der ihre intersektionale Position als sozial schwache, schwangere Schwarze Frau im ‚rassensegregierten‘ Süden der USA auslöscht, in dem sie dem Mob ebenso wie die zehn männlichen Ermordeten zum Opfer fällt. Zugleich hebt der Mord Turner aus dem etablierten Lynchnarrativ heraus, weil er eine zentrale Legitimation der Lynchjustiz – den Schutz der *weißen* Frau vor der sexualisierten Gewalt Schwarzer Männer – umkehrt. Hier sind es *weiße* Männer und Jungen, die sexualisierte Gewalt ausüben und selbst das neugeborene Leben buchstäblich mit Füßen treten.

Es gäbe noch viel mehr zu Williams' illustriertem Bericht zu sagen, aber ich möchte mich hier auf einen letzten signifikanten Aspekt beschränken. Er betrifft die Struktur der Erzählung, die ebenfalls eine intersektionale Dimension aufweist. Dass die Schwarze Frau in Person von Mary Turner vom Rand der Ereignisse in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt und damit (wenn auch auf eine brutale

Weise) gleich mehrfach diskriminiert wird, habe ich bereits dargelegt. Dass sich diese De-Marginalisierung aber nicht nur in dem Re-Gendering des Lynchnarrativs, sondern auch in der Erzählstruktur der *Elegy for Mary Turner* niederschlägt, hat zunächst mit der paratextuellen Rahmung der Geschichte zu tun. Drei der insgesamt vier Paratexte sind von Frauen geschrieben – von Rachel Marie-Crane Williams, Mariame Kaba und Julie Buckner Armstrong – und nur das Postscript wurde von einem männlichen Nachfahren Mary Turners verfasst (C. Tyorone Forehand). Bereits hier zeigt sich ein gewisses *foregrounding* intersektionaler Perspektiven durch die Vielstimmigkeit der Rahmung (zwei *weiße* Frauen, eine Schwarze Frau, ein Schwarzer Mann). Darüber hinaus nimmt der Mord an Mary Turner auch dadurch eine zentrale Stellung ein, dass er etwa in der Mitte der Erzählung stattfindet und den grausamen Höhepunkt der Geschichte markiert. Auch er wird in diesem Sinne noch einmal gerahmt, und zwar von der Darstellung des die Mordserie auslösenden Todes von Hampton Smith und der Verwundung und Genesung seiner Frau sowie von den sich an diese tödliche Auseinandersetzung anschließenden sieben Lynchmorden. Gefolgt wird Marys Ermordung von Zeitungsberichten, Briefen, Telegrammen, Fotos und weiteren Zeitdokumenten sowie von den weit auseinanderklaffenden Reaktionen der *weißen* und der Schwarzen Bevölkerung. Drei weitere Lynchmorde folgen, und die Erzählung endet in der Gegenwart mit der Errichtung des *historical marker* im Gedenken an die Ermordeten und einem abschließenden Urteil, das wie die vorangegangene Erzählung in Schreibschrift verfasst ist, aber durch seine modernere Linienführung und den etwas dickeren, blauen Tintenstich auf eine andere Autor:innenschaft (möglicherweise auf Williams selbst) hindeutet: „We still wait for the arc of the moral universe to bend forward toward justice. There has never been a full reckoning of the racial violence in our country“ (Williams 2021, 49).²⁴

Abschließende Betrachtung

Ich schließe meine Überlegungen zur Intersektionalität des Lynchnarrativs in *Elegy for Mary Turner* mit einer kritischen Reflexion auf das soeben zitierte Ende der Erzählung ab. Denn Williams' Wunsch nach der Biegung des moralischen Bogens zu einer gerechten Gesellschaft konfliktiert mit anderen relevanten Analo-

²⁴ Williams paraphrasiert hier eine kurze Passage, die Barack Obama aus einer Rede von Martin Luther King, Jr. zitiert, welche King wiederum von dem Pfarrer Theodore Parker aus dem 19. Jahrhundert übernommen hatte: „the arc of the moral universe is long, but it bends toward justice“. Siehe dazu den Radiobeitrag „Theodore Parker And The ‚Moral Universe‘“ (2010).

gien. Da wäre zunächst Crenshaws Analogie der Straßenkreuzung, bei der der Verkehr in alle Richtungen verläuft und sich eben nicht teleologisch in eine Richtung verdichtet.²⁵ Innerhalb dieser Analogie mögen die Wege durchaus lang sein, aber sie führen in verschiedene Richtungen und damit nicht notwendigerweise in eine bessere Welt. Williams greift diese Analogie an einer Stelle auf, wenn sie den Mord von Hayes Turner synekdochisch in Form seiner vor dem Hintergrund einer Kreuzung baumelnden Füße zeichnet. Crenshaws Straßenkreuzung wird hier nicht zur mythologischen *crossroads* unzähliger Blues-Geschichten; Hayes Turner verkauft seine Seele nicht an den Teufel, um teuflisch guten Blues zu spielen. Für ihn ist die Kreuzung eine Sackgasse, sie wird zu einem buchstäblichen *dead-end*. Liest man diese Gewalt, die sich in Valdosta gegen Schwarze richtet, mit Collins als eine „saturated site of intersectionality where intersecting power relations are especially visible“ und diesen Ort als einen „intensified point [...] of convergence, or crossroads for intersectional power relations that facilitate the naturalization and normalization of political domination“ (Collins 2017, 1464), dann erscheint Williams' Elegie durchaus als ein ästhetisch wie historisch gesättigtes, sich von den Konventionen herkömmlicher Comics absetzendes und das Ineinandergreifen unterschiedlicher Machtdynamiken entlarvendes Beispiel grafischer Literatur.²⁶

Kritikerinnen wie Carastathis und Nash haben wiederholt die Bedeutung der zweiten Crenshaw'schen Analogie hervorgehoben, nämlich die des Kellers. Crenshaw hatte in „Demarginalizing the Intersection of Race and Gender“ geschrieben:

Imagine a basement which contains all people who are disadvantaged on the basis of race, sex, class, sexual preference, age and/or physical ability. These people are stacked – feet standing on shoulders – with those on the bottom being disadvantaged by the full array of factors, up to the very top, where the heads of all those disadvantaged by a singular factor brush up against the ceiling. (1989, 151)

25 Mikki Kendalls und A. D'Amicos *Amazons, Abolitionists, and Activists. A Graphic History of Women's Fight for Their Rights* (2019) präsentiert dagegen gleich zu Anfang ein eindeutig teleologisches Narrativ, in dem sich drei Ströme diverser Frauenfiguren zu einem, nach rechts und damit zukunftsgerichtetem Strom vereinen. Der Begleittext lautet: „This is for the ones who paved the way, the ones who learned to make a way, and for those who face roads yet unknown“ (2019, [2–3]).

26 Dass Williams diese Ästhetik ganz bewusst wählt, wird auch durch ihr zweites wichtiges historisches Werk, das deutlicher comichaft, mit Sprechblasen und Panelsequenzen arbeitende *Run Home If You Don't Want to Be Killed* (2021) über das Detroit Uprising aus dem Jahr 1943 ersichtlich.

Dieses Szenario insinuiert eine Gesellschaft, in der alle nach oben streben und aus dem Keller der sozialen Benachteiligung ausbrechen wollen. Crenshaw führt weiter aus:

Their ceiling is actually the floor above which only those who are not disadvantaged in any way re-side. In efforts to correct some aspects of domination, those above the ceiling admit from the basement only those who can say that 'but for' the ceiling, they too would be in the upper room. A hatch is developed through which those placed immediately below can crawl. Yet this hatch is generally available only to those who – due to the singularity of their burden and their otherwise privileged position relative to those below – are in the position to crawl through. Those who are multiply-burdened are generally left below unless they can somehow pull themselves into the groups that are permitted to squeeze through the hatch. (1989, 151–152)

Diese Passage erinnert in ihrer räumlichen Anordnung an die brutalsten Momente der Moderne: den transatlantischen Sklav:innenhandel, bei dem Afrikaner:innen unter menschenunwürdigen Zuständen über den Atlantik verschleppt wurden und ein Entkommen nach oben, an Deck der Sklav:innenschiffe, kaum denkbar war, und den Massenmord an den europäischen Juden:Jüdinnen in den Konzentrations- und Vernichtungslagern der Nationalsozialist:innen, aus denen trotz aller Anstrengungen so gut wie kein Entkommen war. Im Kontext der Lynchmorde erinnert sie zudem an eine schockierende Beobachtung von Sandy Alexandre, die das Lynchen einmal als „racial uplift in its most perverse, literal, and structural form“ (2012, 23) bezeichnet hat. Es geht mir bei diesen Assoziationen nicht darum, simple historische Kontinuitäten aufzuzeigen oder Crenshaws Analogie mit der Middle Passage oder dem Holocaust gleichzusetzen. Vielmehr möchte ich dazu anregen, von einer allzu hoffnungsvollen und zukunftsgerichteten Naivität zu warnen, die von einer stetig zunehmenden sozialen, politischen, wirtschaftlichen und rechtlichen Gleichberechtigung aller ausgeht und als Endpunkt dieser Entwicklung eine vollends gerechte Gesellschaft imaginiert. Ob sich der Bogen des moralischen Universums jemals der Gerechtigkeit annähert, bleibt eine offene Frage, deren Beantwortung durch die jüngsten politischen Ereignisse in den USA sicher nicht einfacher geworden ist. Aber dass Williams' mit *Elegy for Mary Turner* einen substantiellen Beitrag zur erinnerungskulturellen Aufarbeitung der intersektionalen Schicksale afroamerikanischer Frauen leistet, ist sicherlich nicht nur für die grafische Literatur ein großer Fortschritt.

Quellenverzeichnis

- Alexandre, Sandy. *The Properties of Violence. Claims to Ownership in Representations of Lynching*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.
- Allen, James. *Without Sanctuary. Lynching Photography in America*. Santa Fe: Twin Palms, 2000.
- Apel, Dora. *Imagery of Lynching. Black Men, White Women, and the Mob*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.
- Apel, Dora und Shawn Michelle Smith. *Lynching Photographs*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2008.
- Armstrong, Julie Buckner. „Afterword. Hidden Memories“. Rachel Marie-Crane Williams. *Elegy for Mary Turner*. London: Verso, 2021. 51–53.
- Armstrong, Julie Bruckner. *Mary Turner and the Memory of Lynching*. Athens: University of Georgia Press, 2011.
- Bilge, Sirma. „Intersectionality Undone. Saving Intersectionality from Feminist Intersectionality Studies“. *Du Bois Review* 10.2 (2013), 405–424.
- Carastathis, Anna. *Intersectionality. Origins, Contestations, Horizons*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- Chute, Hillary L. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. Boston: Hyman, 1990.
- Collins, Patricia Hill. *Intersectionality as Critical Social Theory*. Durham: Duke University Press, 2019.
- Collins, Patricia Hill. „On Violence, Intersectionality and Transversal Politics“. *Ethnic and Racial Studies* 40.9 (2017), 1460–1473.
- Collins, Patricia Hill. „The Tie That Binds: Race, Gender and US Violence“. *Ethnic and Racial Studies* 25.5 (1998), 917–938.
- 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 (1989), 139–167.
- Crenshaw, Kimberlé. „Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women“. *Stanford Law Review* 43.6 (1991), 1241–1299.
- Crenshaw, Kimberlé. „Das Zusammenwirken von *Race* und Gender ins Zentrum rücken: Eine Schwarze feministische Kritik des Antidiskriminierungsdogmas, der feministischen Theorie und antirassistischer Politiken (1988)“. Übers. v. Céline Barry. *Schwarzer Feminismus. Grundlagentexte*. Hg. v. Natasha A. Kelly. Münster: Unrast-Verlag, 2019. 143–184.
- Dietze, Gabriele. *Weißer Frauen in Bewegung. Genealogien und Konkurrenzen von Race- und Genderpolitiken*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Equal Justice Initiative. *Lynching in America. Confronting the Legacy of Racial Terror*. Montgomery, 3. Aufl.: Equal Justice Initiative, 2017.
- Goldsby, Jacqueline. *A Spectacular Secret. Lynching in American Life and Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Hentschel, Linda. *Schauen und Strafen. Gegen Lynchen*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2021.
- Kaba, Mariame. „Introduction: Say Her Name – 1918, 1949, 2021 – Mary Turner and the ‚Wife of the Victim‘“. In: Rachel Marie-Crane Williams. *Elegy for Mary Turner*. London: Verso, 2021, viii–xi.
- Kendall, Mikki und A. D’Amico. *Amazons, Abolitionists, and Activists. A Graphic History of Women’s Fight for Their Rights*. New York: Ten Speed Press/Random House, 2019.

- Kunert-Graf, Rachel. „Lynching Iconography. Looking in Graphic Narrative“. *Inks: The Journal of the Comics Studies Society* 2.3 (2018), 312–333.
- Madison, James H. *A Lynching in the Heartland. Race and Memory in America*. New York: Palgrave, 2011.
- Markovitz, Jonathan. *Legacies of Lynching. Racial Violence and Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Mitchell, Koritha. *Living with Lynching. African American Lynching Plays, Performance, and Citizenship, 1890–1930*. Urbana: University of Illinois Press, 2011.
- Nash, Jennifer C. *Black Feminism Reimagined. After Intersectionality*. Durham: Duke University Press, 2019.
- Rushdy, Ashraf H.A. *The End of American Lynching*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2012.
- Simien, Evelyn M. (Hg.). *Gender and Lynching. The Politics of Memory*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Stein, Daniel. „Black Bodies Swinging: Superheroes and the Shadow Archive of Lynching“. *Comic – Kunst – Körper*. Hg. v. Irmela Fürhoff-Krüger und Nina Schmidt. Themenheft *Closure: Kieler e-Journal für Comicforschung* 7.5 (2021), 54–78. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure7.5/stein> (abgerufen am 5.1.2023).
- „Theodore Parker And The ‚Moral Universe‘“. *All Things Considered*. National Public Radio Transcript (2. Sept. 2010). <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=129609461> (abgerufen am 5.1.2023).
- Ward, Lynd. *Wild Pilgrimage: A Novel in Woodcuts*. Mineola: Dover Publications, 2008 [1932].
- Wells, Ida B. *Southern Horrors. Lynch Law in All Its Phases*. 1892. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. <https://digitalcollections.nypl.org/items/634281e0-4abc-0134-346c-00505686a51c> (abgerufen am 10.7.2022).
- White, Walter F. „The Work of a Mob“. *The Crisis* (Sept. 1918), 221–223.
- Williams, Rachel Marie-Crane. *Elegy for Mary Turner. An Illustrated Account of a Lynching*. London: Verso, 2021.
- Williams, Rachel Marie-Crane. „How Does Bitch Planet Deconstruct the Stereotypes of Black Women in Prison?“. *Bound By Law. Bitch Planet Comics Studies Round Table (part two)*. Hg. v. Qiana Whitted. 8.3.2018. <https://themiddlespaces.com/2018/03/08/bitch-planet-2/> (abgerufen am 10.7.2022).
- Williams, Rachel Marie-Crane. *Run Home If You Don't Want to Be Killed: The Detroit Uprising of 1943*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, in association with the Center for Documentary Studies at Duke University, 2021.
- Wood, Amy Louise. *Lynching and Spectacle Witnessing Racial Violence in America, 1890–1940*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.
- Wood, Amy Louise und Susan V. Donaldson (Hg.). *Lynching in American Culture*. Themenheft *Mississippi Quarterly* 61.1–2 (2008).

Sylvia Kesper-Biermann

Comics & *Gastarbeiter:innen* in der Bundesrepublik (1970er–1980er Jahre)

Ein Mann ist allein unterwegs, er trägt einen Koffer, sein Ziel ist Deutschland. Sein Gesicht und sein Weg sind nicht zu erkennen, es scheint sich um eine weite, öde Strecke zu handeln, in der Ferne ist lediglich der Horizont zu sehen. Die Position der Betrachter:in ist nahe am Boden, sie schaut zu ihm auf, so dass der Fuß des Mannes im Vordergrund großen Raum einnimmt. Offensichtlich war der Mann bislang fest im Boden verwurzelt, doch jetzt muss er diese Wurzeln, wie es scheint, mühsam ausreißen, um sich auf seine Reise begeben zu können. Aber sie bleiben nicht zurück, sondern sie begleiten ihn (Abb. 1).

Diese schwarz-weiße Zeichnung des Griechen Vangelis Pavlidis eröffnet den Band *Die in der Fremde arbeiten ...* (Gesthuisen und Jerman 1983). Es handelt sich um einen Ausstellungskatalog, der sich mit der Situation von Arbeitsmigrant:innen in der Bundesrepublik der 1970er und 1980er Jahre beschäftigt. Die Künstler und wenigen Künstlerinnen aus den Herkunftsländern der sogenannten *Gastarbeiter:innen* thematisieren darin ihre Wahrnehmungen und Eindrücke für eine westdeutsche Öffentlichkeit, in der vor allem über die Arbeitsmigrant:innen gesprochen wurde. Das galt lange auch für die historische Migrationsforschung, in die zudem visuelle Quellen, vor allem Fotografien, erst spät Eingang fanden (vgl. Czycholl 2020, 13–21). Die deutschsprachige Comicforschung hat das Thema Comics und Migration zwar seit einigen Jahren für sich entdeckt, interessiert sich aber vor allem für die aktuelle Situation und weniger für historische Perspektiven (icon Düsseldorf 2020).¹ Zudem ist das Wissen darüber, dass auch in (West-)Deutschland der Comic „historisch einst ein Medium von Minderheiten war, ein Alltagsmedium zur Kommunikation in einer fremden Welt“, offensichtlich „im Laufe der Zeit verloren gegangen“ (Engelmann 2020).

Der Beitrag setzt an diesem Punkt an und verfolgt das Ziel, anhand von drei Beispielen aus den späten 1970er und frühen 1980er Jahren Comics, Zeichnungen und Karikaturen von *Gastarbeiter:innen* zu analysieren. Das geschieht im Hinblick auf die darin zum Ausdruck kommenden Differenzlinien Herkunft/Kultur, Klasse und Geschlecht. Sie gelten in der Intersektionalitätsforschung als zentrale Strukturkategorien von Ungleichheit und Unterdrückung, auch wenn über weitere in diesem Zusammenhang relevante Kategorien diskutiert wird (vgl. Degele

¹ Zu Migration und Comics siehe auch Rauchenbacher sowie Krüger-Fürhoff im vorliegenden Band.



Abb. 1: Arbeitsmigration in die Bundesrepublik aus Sicht der Herkunftsländer.

Vangelis Pavlidis in: Gesthuisen, Birger und Tina Jerman (Hg.). *Die in der Fremde arbeiten ...* Duisburg: Trikont, 1983. 13.

und Winker 2007). Die Beschäftigung mit Werken von Arbeitsmigrant:innen erscheint gerade aus intersektionaler Perspektive interessant, weil in den Bildern sowohl Zuschreibungen als auch Selbstbilder zum Ausdruck kommen und auf den drei Ebenen der Gesellschaftsstruktur, der Identitätskonstruktion sowie der Repräsentation (vgl. Degele und Winker 2007) in spezifischer Weise zu einem Gesamtbild zusammenwirken. Zunächst werden erstens der historische Kontext sowie die drei ausgewählten Bände und ihre Autor:innen kurz vorgestellt. Der zweite Abschnitt analysiert die Zeichnungen im Hinblick auf die drei genannten Differenzlinien. Drittens stehen die daraus resultierenden Diskriminierungserfahrungen im Vordergrund sowie die Frage, in welchem Verhältnis Selbstbilder und Fremdzuschreibungen zueinanderstanden.

Historischer Kontext und Fallbeispiele

Mit dem Begriff *Gastarbeiter:innen* bezeichnete man in der Bundesrepublik Arbeitsmigrant:innen aus Mittelmeerranrainernstaaten wie Italien, Spanien, Griechenland, Jugoslawien und der Türkei, welche seit Mitte der 1950er Jahre auf der Basis von Anwerbeabkommen in die Bundesrepublik kamen. Der Anteil aller ausländischen Staatsangehörigen an der Bevölkerung stieg von rund einem Prozent 1960 über knapp fünf Prozent 1970 auf gut sieben Prozent 1980 und blieb bis Ende der 1980er Jahre auf diesem Niveau. In absoluten Zahlen betrug die ausländische Wohnbevölkerung in den 1970er Jahren rund vier Millionen und stieg bis 1989 auf knapp fünf Millionen. Obwohl man zunächst von einem zeitlich begrenzten Aufenthalt und der Rückkehr in das Herkunftsland ausging, wurde spätestens in den 1970er Jahren klar, dass viele *Gastarbeiter:innen* mit ihren Familien dauerhaft in Deutschland bleiben würden (vgl. Herbert 2017, 196–216). Ihre Situation beschrieben einige von ihnen in sogenannter ‚Gastarbeiterliteratur‘ (vgl. Chin 2007; Kourabas 2021, 242–257) und hielten sie in Zeichnungen fest. Drei dieser Publikationen wurden für die Analyse ausgewählt.

Dragutin Trumbetaš wurde 1938 in Kroatien geboren und wuchs im damaligen Jugoslawien auf. 1966 kam er auf Arbeitssuche mit seiner Frau nach Deutschland, genauer nach Frankfurt am Main. Dort arbeitete er zunächst unter anderem als Bügler, Packer und Schriftsetzer, gleichzeitig begann er zu zeichnen und wandte sich der Schriftstellerei zu. Seit dem Beginn der 1970er Jahre ging er mehrmals mit Rückkehrabsichten in sein Herkunftsland, kehrte in einer „Dauerpendelmigration“ aber immer wieder nach Frankfurt zurück (Bayer 2013, 15). Trumbetaš Werke fanden im Rahmen einer zunehmenden Historisierung der Arbeitsmigration in die Bundesrepublik zunehmend Aufmerksamkeit. So wurden sie 1994 in einer Ausstellung über „Gastarbeiter in Frankfurt 1965–1985“ gezeigt und 2013 holte das Historische Museum eine Zagreber Ausstellung über den Künstler nach Frankfurt. In Kroatien wurde er nach der staatlichen Unabhängigkeit seit Mitte der 1990er Jahre als nationaler Künstler in Ausstellungen und Museen gewürdigt (vgl. Trumbetaš 2013).

Ein zentrales Thema seines künstlerischen Schaffens waren das Milieu und das Leben der *Gastarbeiter:innen* in der Bundesrepublik der 1970er Jahre, das er in Zeichnungen, Gedichten und Kurzgeschichten festhielt. 1972 entwarf er den Plan für einen *Gastarbeiter-Zyklus*, den er in den folgenden Jahren umsetzte. 1977 erschienen 64 dieser Bilder im Band *Gastarbeiter* (Trumbetaš 1977). Zielgruppen der Publikation waren zum einen Deutsche, zum anderen aber auch die Arbeitsmigrant:innen selbst, was schon daran deutlich wird, dass nicht nur die Einleitung, sondern auch die Bildunterschriften sowohl auf Deutsch als auch auf Kroatisch, Italienisch und Türkisch verfasst wurden. Im Buch tauchen ferner *Gastarbeiter:innen*

unterschiedlicher Herkunftsländer auf. Die durchgehend schwarz-weißen Zeichnungen sind Einzelbilder, jeweils auf einer Seite abgedruckt und mit einem Titel bzw. einer Bildunterschrift versehen. Es handelt sich demnach nicht um Sequenzen im engeren Sinne, eher um ein Kaleidoskop unterschiedlicher Aspekte der Arbeitsmigration in die Bundesrepublik. Wie Natalie Bayer (2013, 15) festgestellt hat, stehen die einzelnen Zeichnungen „in einem narrativen, jedoch non-linearen Zusammenhang“. Sie lassen sich in drei Gruppen einteilen. Es handelt sich erstens um Einzelportraits, zweitens um Szenen aus dem Alltagsleben – das ist die große Mehrheit – sowie drittens um an Karikaturen erinnernde Bilder, in denen eine eindeutig sozialkritische bzw. politische Aussage im Vordergrund steht. Seine Eindrücke hielt Trumbetaš vielfach zunächst in Form von Fotografien fest, die er von Personen sowie von Orten anfertigte. Wie die Frankfurter Ausstellung eindrücklich zeigt, entstanden seine Zeichnungen auf dieser Grundlage (vgl. Trumbetaš 2013, 25, 28, 29, 49). Der dokumentarische Charakter wird zudem dadurch unterstrichen, dass keine Sprechblasen und Texte verwendet werden, sofern sie nicht im Stadtbild, auf Plakaten, Schildern usw. zu sehen sind. Die Bilder wirken wie unbearbeitete und unkommentierte Momentaufnahmen und so wurden sie zeitgenössisch auch wahrgenommen. Eine Arbeit über Migration und Kunst vom Ende der 1980er Jahre bezeichnete das Buch von Trumbetaš als mittlerweile „klassische[n] Sozialreportage“, hob die „fast voyeuristische Akribie“, den „Detailreichtum“ und die „Schärfe der Beobachtung“ hervor (Weber 1988, 101)².

Ugur Durak ist deutlich jünger, 1959 geboren, und er stammt aus der Türkei. Wann er genau nach Deutschland kam, ist unklar. Wahrscheinlich ist er mit seiner Familie übergesiedelt, war selbst kein *Gastarbeiter*, sondern *Gastarbeiterkind*, gehörte also der zweiten Generation an. Vermutlich in den frühen 1980er Jahren studierte er an der Fachhochschule Köln Kunst. Seine Zeichnungen erschienen unter anderem in deutschen und türkischen Zeitungen (vgl. Durak 2020); 1985 veröffentlichte er den Band *Hüseyin im Paradies*.³ Die dort publizierten Zeichnungen bezeichnete er selbst als Cartoons oder Karikaturen. Es handelt sich um eine Sammlung sowohl von Einzelbildern als auch von Sequenzen unterschiedlicher Länge. Einige finden auf einer Seite Platz, die längste erstreckt sich über 13 Seiten. Oft wird eine klassische Panelstruktur und -aufteilung mit Rahmen verwendet. Die meisten Zeichnungen sind schwarz-weiß, einige aber auch farbig. Die fast durchgängig vorhandenen meist zweisprachigen Sprechblasen deuten darauf hin, dass Deutsche und Türk:innen als Zielgruppe ins Auge gefasst wurden. In Ugur Duraks Werk steht die

² Weber spricht in diesem Zusammenhang ausschließlich von Zeichnungen und verwendet die Begriffe Comic oder Karikatur nicht.

³ Ich danke Ralf Palandt für den Hinweis auf das Album.

Begegnung zwischen den (türkischen) *Gastarbeiter:innen* mit ihren Familien und der deutschen Bevölkerung im Mittelpunkt. Charakteristisch ist eine überspitzte und humoristische Darstellungsweise. Viele Sequenzen enden mit einer Pointe und haben, ganz anders als bei Trumbetaš, eine unterhaltende Komponente. Der Zeichenstil erscheint in den meisten Fällen flüchtig und selbstgemacht. Vielfach stehen Personen im Fokus, während Hintergründe entweder ganz weiß bleiben oder nur mit wenigen Strichen angedeutet werden. Allerdings gibt es auch Zeichnungen, in denen es genau umgekehrt ist. Dort verschwinden die Menschen fast vor einer überwältigenden städtischen Kulisse (Abb. 2).

Das dritte Beispiel, *Die in der Fremde arbeiten ...* (Gesthuisen und Jerman 1983), unterscheidet sich insofern von den beiden erstgenannten, als hier nicht in der Bundesrepublik lebende *Gastarbeiter:innen* zeichnen, sondern diejenigen, die in den Herkunftsstaaten geblieben waren. Sie schildern ihre Sicht auf die Fortgegangenen und deren Situation in Westdeutschland. Bei dem Band handelt es sich um den 1983 veröffentlichten Katalog mit einer Auswahl von Werken einer gleichnamigen Wanderausstellung. Die 84 Zeichnungen und Collagen stammen von 53 Künstler:innen, überwiegend aus dem damaligen Jugoslawien und der Türkei. Sie sind dementsprechend unterschiedlich gestaltet. Meist handelt es sich um schwarz-weiße Einzelzeichnungen in einem karikaturenhafte Stil, seltener um kurze Sequenzen.

Differenzlinien: Herkunft/Kultur, Sozialstatus, Geschlecht

Die Arbeitsmigration aus dem Mittelmeerraum war während der 1970er und 1980er Jahre ein aktuelles, in der Öffentlichkeit und den Medien der Bundesrepublik viel diskutiertes Thema. Gerade das Alltagsleben der *Gastarbeiter:innen*, ihre Empfindungen und ihre Begegnungen mit Deutschen gehörten jedoch zu den eher unbekannten, vielen Herkunftsdeutschen nur schwer zugänglichen Bereichen. „Wir haben verlernt, zu sehen, was sich rings um uns begibt“, heißt es in der Einleitung zu Trumbetaš Werk; die Zeichnungen „eröffnen uns Westdeutschen unsere eigene Welt von einer unbekannt gebliebenen Seite“, eine „exotische Welt“ im eigenen Land (Zwerenz, in: Trumbetaš 1977, 8–9). Verfasser dieser Zeilen war der 1957 aus der DDR übergesiedelte Schriftsteller Gerhard Zwerenz, dessen Werke häufig für kontroverse Diskussionen sorgten, und der unter anderem Sozialreportagen über das Leben in der Bundesrepublik vorgelegt hatte (vgl. Blume und Zündorf 2022). Die Arbeitsmigrant:innen wurden als Gruppe in Abgrenzung von der nicht-zugewanderten Bevölkerung konstruiert, was schon

an der geläufigen synonymen Verwendung des Begriffs *Ausländer:innen* deutlich wird (vgl. Miller 2018, 18–20). Die Herstellung von Differenzen zu den Deutschen war auch für die Selbstwahrnehmung zentral. Dabei wirkten mehrere Dimensionen intersektional zusammen, insbesondere Herkunft/Kultur, Sozialstatus und Geschlecht.

Die Herkunft spielte eine zentrale Rolle und taucht in den untersuchten Zeichnungen in verschiedener Hinsicht auf. Wie schon Abb. 1 deutlich gemacht hat, erscheint Herkunft als wesentlicher Bestandteil von Identität, der nicht verändert oder abgelegt werden kann. Diese Sichtweise thematisiert vor allem der Ausstellungskatalog, aber auch Ugur Durak. Die Migrant:innen nehmen ihre Wurzeln mit, sie tragen ihr Dorf weiterhin auf den Schultern mit sich und sind mit ihren Gedanken in der als Gegenbild idealisierten Heimat. Das Verhältnis zwischen Herkunfts- und Zielland wird als Gegensatz zwischen Agrar- und Industriegesellschaft, zwischen Land und Stadt inszeniert, häufig auch als Entwicklungs- bzw. Modernisierungsgefälle.

Die schwarz-weiße Zeichnung von Ugur Durak (Abb. 2) kombiniert alle diese Elemente: Der türkische *Gastarbeiter* Hüseyin befindet sich in der modernen, lauten, schmutzigen deutschen Großstadt mit ihren vielen Autos und unfreundlichen Bewohner:innen. Er merkt davon jedoch nichts, weil er mit seinen Gedanken in einer friedlichen, ländlichen Idylle, vermutlich in der Türkei, ist. Die Gedankenblase dominiert den oberen Teil des Bildes und ist damit fast genauso groß wie die tatsächliche Umgebung.

Die mit dem Herkunftsland verbundene andere Kultur wird eher in den Begleittexten als in den Zeichnungen angesprochen. So heißt es in der Einleitung zum Katalog *Die in der Fremde arbeiten ...*, „sie hatten die Kultur ihrer Heimat, ihre Kultur mitgebracht und damit die selbstverständlichen Probleme der Eingewöhnung in eine fremde Umwelt“ (1983, [8]). Unter Kultur wurden dabei unter anderem Sprache und Lebensformen verstanden. Bei Trumbetaš spielt der explizite Verweis auf die Herkunftsregionen der von ihm portraitierten *Gastarbeiter:innen* praktisch keine Rolle. Grund dafür ist vermutlich sein dokumentarisches Vorgehen, bei dem Gedanken und Gefühle der Figuren höchstens zu errahnen sind. Der eher einfache Zeichenstil wurde häufig mit der Tradition der so genannten jugoslawischen naiven Malerei in Verbindung gebracht (vgl. Weber 1988, 102). Weil die Hintergründe bzw. die jeweiligen Umgebungen im Gegensatz dazu sehr detailliert gezeichnet sind, führt die Kombination dieser unterschiedlichen Darstellungsweisen dazu, dass beides als nicht miteinander harmonisierend erscheint. Die türkische Familie (Abb. 3), offensichtlich gerade an einem Bahnhof in Deutschland angekommen, wirkt dementsprechend nicht nur durch Kleidung und Gesichtsausdruck in der neuen Umgebung, geprägt von Bankenhochhäusern, fremd und deplatziert.



Abb. 2: Inszenierung des Gegensatzes zwischen Herkunfts- und Einwanderungsgesellschaft. Ugur Durak, *Hüseyin im Paradies*, 1985. [7].

Der soziale Status und die damit verbundenen Lebensumstände, insbesondere die Arbeitsbedingungen, der Migrant:innen nehmen im Album von Trumbetaš deutlich größeren Raum ein als in den anderen beiden Werken. Viele Zeichnungen zeigen die Wohnverhältnisse, etwa in den Gemeinschaftsunterkünften, sowie die *Gastarbeiter:innen* bei ihren beruflichen Tätigkeiten. In Verbindung damit wird der Künstler selbst von Zwerenz in der Einleitung als Angehöriger einer spezifischen Gesellschaftsschicht vorgestellt. Er „ist ein Arbeiter, der nebenbei malt“, seine Werke sind „proletarische Kunst“ (Zwerenz, in: Trumbetaš 1977, 7, 13). Auch



Bild 4 Türkische Familie ist gekommen
Slika 4 Prispjela je turska obitelj

Disegno 4 Arrivo di una famiglia turca
Resim 4 Türk ailesi geldi

Abb. 3: Zeichnerische Gestaltung von Fremdheit.
Dragutin Trumbetaš, *Gastarbeiter*, 1977. Bild 4 (o. S.).

in anderen Veröffentlichungen wurden die *Gastarbeiter:innen* als „Proletarier in der BRD“ bezeichnet (Stielow 1981, 181). Die an den Zeichnungen abzulesende Selbstwahrnehmung ist eindeutig klassengebunden. Zwar tauchen deutsche Arbeiter auf, doch bewegen sich die Zugewanderten – anders als die Herkunftsdeutschen – niemals in bürgerlichen bzw. Mittel- oder Oberschichtmilieus.

Am Beispiel der Arbeitsmigrant:innen zeigt sich in intersektionaler Perspektive, wie „die Kategorien Klasse, Rasse und Körper [...] den Zugang zum Erwerbsarbeits-

markt, die ungleiche Verteilung von Löhnen und Gehältern sowie die möglichst kostengünstige Reproduktion der Arbeitskraft“ bestimmen (Degele und Winker 2007). Die *Gastarbeiter:innen* übernahmen in der Bundesrepublik in der Regel un- und angelernte Tätigkeiten in der industriellen Produktion mit hoher körperlicher Beanspruchung und schlechten Lohnbedingungen. Der Qualifikationsgrad war vergleichsweise niedrig und sie gliederten sich am unteren Ende der Arbeitsmarkthierarchie ein. Dieser Prozess wurde als „Unterschichtung“ bezeichnet (Geißler 2012). Er bewirkte den sozialen Aufstieg oder zumindest die materielle Besserstellung der deutschen Arbeiterschaft. Diese Sichtweise wird in allen untersuchten Beispielen in kritischer Absicht aufgegriffen, etwa in *Die in der Fremde arbeiten ...* (Abb. 4).

Die *Gastarbeiter:innen*, so die Aussage dieser Panelsequenz, ermöglichten das westdeutsche ‚Wirtschaftswunder‘, fanden dafür jedoch keine Anerkennung und keinen dauerhaften Platz in der Gesellschaft (vgl. Kourabas 2021, 189–191). Stattdessen erlebten sie Ausbeutung und Undankbarkeit – durch die Unternehmen, aber auch durch die deutsche Bevölkerung. Wie Alltagsgegenstände, die nach ihrem Gebrauch bzw. der Erfüllung ihres Zwecks achtlos weggeworfen werden, sollten die Arbeitsmigrant:innen nach erbrachter Leistung möglichst in ihre Herkunftsländer zurückkehren – wie Panel 8 zeigt, völlig alleingelassen von dem zuvor noch freundlichen Deutschen.

Schließlich bildet Geschlecht eine weitere wesentliche Dimension in den Zeichnungen. Der *Gastarbeiter* erscheint typischerweise als männlich und weist übereinstimmende stereotype spezifische Gestaltungsmerkmale auf, die ihn sofort als solchen zu erkennen geben (Abb. 1–4). Die Männer sind dunkelhaarig, haben oft einen Schnurrbart, rauchen Zigarette und haben eine Mütze auf dem Kopf. Sie sind häufig allein unterwegs, haben teilweise ihre Frauen und Kinder für den vorübergehenden Aufenthalt in Westdeutschland in den Herkunftsländern zurückgelassen. Insbesondere die Arbeitswelt erscheint als sehr männlich geprägt – obwohl bis zu einem Drittel der Arbeitsmigrant:innen Frauen waren (vgl. Mattes 2010). Bei Trumbetaš wird immerhin eine Frau, Steffa, an ihrem Arbeitsplatz als Tellerwäscherin gezeigt. Der Kroatie hält in seinen Bildern auch intime Momente fest, ‚Gastarbeiterliebe‘ und eine Familienszene mit einer stillenden Mutter (vgl. Trumbetaš 1977, Bild 51, 52). Ugur Durak zeichnet ebenfalls zugewanderte Familien, die sich unter anderem durch eine vergleichsweise hohe Kinderzahl auszeichnen (Abb. 5). In dieser Karikatur trifft eine allen Stereotypen entsprechende *Gastarbeiter:innenfamilie* auf ein ebenso klischeehaft dargestelltes deutsches Ehepaar: Die türkische Familie geht mit ihren sechs Kindern spazieren; das deutsche Paar führt stattdessen sechs Hunde aus und der Mann ist in bayerische Tracht gekleidet.

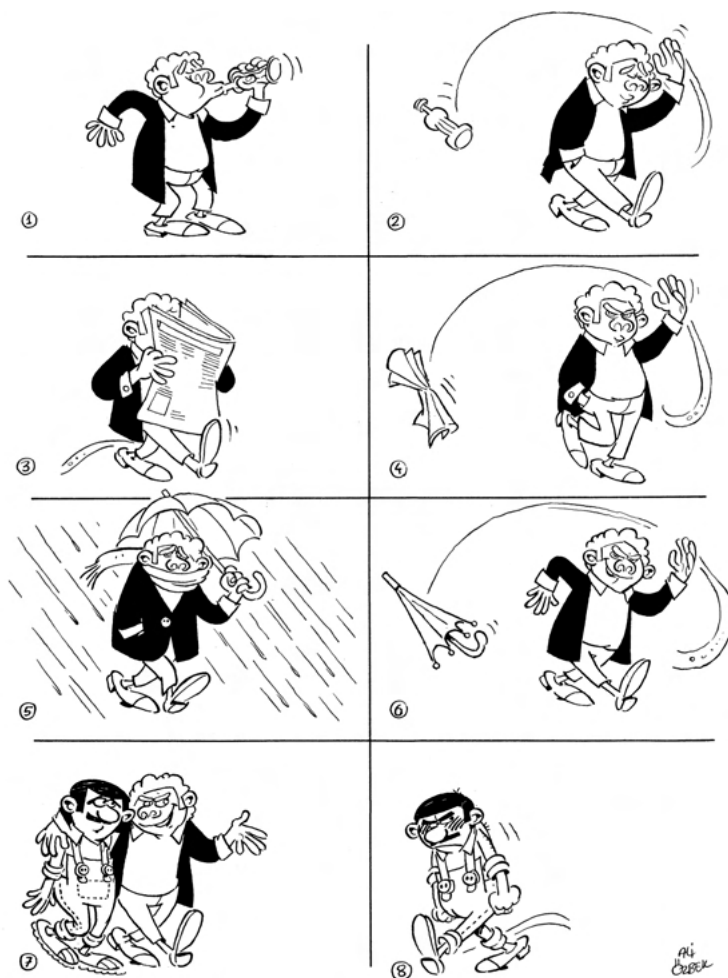


Abb. 4: Parallelisierung von Arbeitsmigration und Wegwerfprodukten.
 Ali Özbek in: Gesthuisen und Jerman, 1983. 14.

Die Migrantinnen werden, wie in diesem Beispiel, vor allem als Ehe- und Hausfrauen sowie Mütter portraitiert. Sie sind überwiegend an ihren Kopftüchern, aber auch an ihrer restlichen Kleidung zu erkennen und gehen häufig einige Schritte hinter ihrem Mann. Für Durak sind die zugeschriebenen Geschlechterrollen ein wichtiges Thema, und zwar in der Hinsicht, dass er mit dem in der deutschen Öffentlichkeit vorherrschenden Bild von der vermeintlichen Unterdrückung der ,ori-

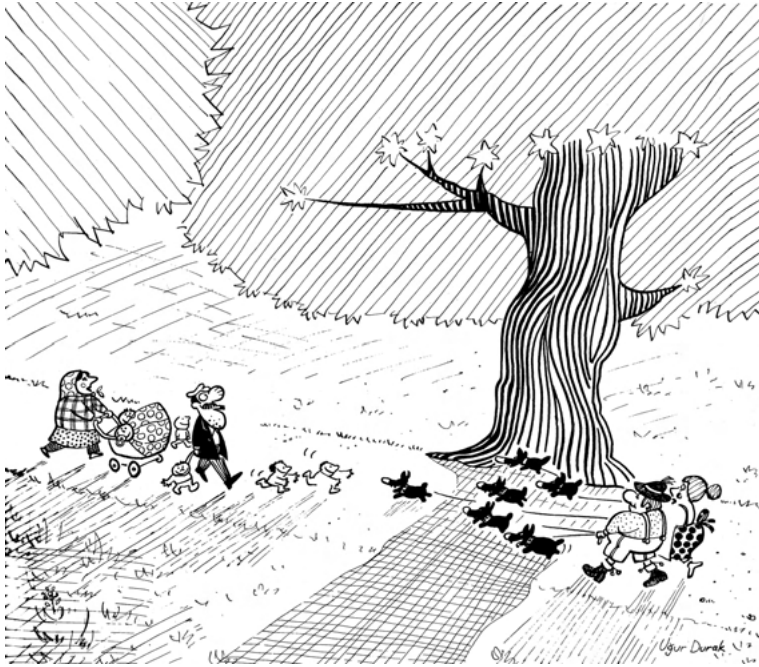


Abb. 5: Türkisch-deutsche Familienstereotype.
Durak, *Hüseyin im Paradies*, 1985. [5].

entalischen‘, in seinem Fall der türkischen Frau (vgl. Baquero Torres 2012, 316–318) spielt, es karikiert und ironisiert. Denn die Frauen in seinen Geschichten wirken weder unterwürfig noch einem Patriarchen ausgeliefert, vielmehr sind sie selbstbewusst und Hüseyin, dem türkischen Mann, vielfach überlegen. In der Sequenz „Die Rollen“ berichtet Hüseyin von seiner andauernden Arbeitslosigkeit; seine Frau sei jedoch nach wie vor erwerbstätig. Daher hätten beide „die Rollen tauschen“ müssen (Durak 1985, [25]). Man sieht die Familie daraufhin im letzten Panel bei einem Spaziergang im Park wie in Abb. 5, allerdings Hüseyin mit Kopftuch und Rock, den Kinderwagen einige Schritte hinter seiner Frau schiebend, während diese rauchend vorweg geht, in Hosen und mit einer Mütze auf dem Kopf.

Deutsche Mütter und Ehefrauen sind auf den Zeichnungen eher selten zu sehen. Die nicht-zugewanderten Frauen erscheinen bei Trumbetaš vorwiegend als Prostituierte. Auch in diesen Darstellungen überwiegt der dokumentarische Charakter; die Frauenkörper entsprechen nicht gängigen Schönheitsvorstellungen und wirken nicht idealisiert (vgl. Trumbetaš 1977, Bild 28, 30). Durak behandelt ebenfalls Prostitution und Rotlichtmilieu in seinen Comics (vgl. Durak 1985, [19]). Sexualität ist ein wichtiges Thema der in Deutschland lebenden Zeichner,

kommt jedoch bei den Zeichnungen der Künstler:innen aus den Herkunftsländern im Ausstellungskatalog nicht vor. Dabei spielt vermutlich die öffentliche Sichtbarkeit von Sexualität in der Bundesrepublik eine Rolle.

Selbst- und Fremdbilder, Diskriminierungserfahrungen

Die im vorangehenden Teil anhand der Zeichnungen erläuterten Differenzlinien Herkunft/Kultur, Sozialstatus und Geschlecht wirkten in spezifischer Weise zusammen, um den „Sozialtypus Gastarbeiter“ (Stielow 1981, 181) in Abgrenzung zur nicht zugewanderten Bevölkerung zu konstituieren. Kourabas (2021, 191) versteht *Gastarbeit* dementsprechend als „rassistisches, kapitalistisches, vergeschlechtlichtes und klassenbezogenes Zusammenspiel“. Die homogenisierte Gruppe der *Gastarbeiter:innen* erschien in den untersuchten Zeichnungen vorwiegend als männlich, mit einer durch ihre Herkunft geprägten fremden, von der (west-)deutschen deutlich zu unterscheidenden Kultur und sie befand sich aufgrund ihrer Tätigkeit als un- oder angelernte Arbeiter am unteren Ende der Gesellschaft. Die Kombination dieser Ungleichheitsdimensionen bildete die Ursache für vielfältige Diskriminierungserlebnisse in der westdeutschen Gesellschaft, welche die Künstler:innen in ihren Werken aufgriffen. Die Einleitung zu *Die in der Fremde arbeiten ...* spricht von den „Feindbild[ern],“ von „Erfahrung[en,] von Verachtung und Benachteiligung“ in der Bundesrepublik (Gesthuisen und Jerman 1983, [9]). Sie wurden zeitgenössisch mit dem Begriff der Ausländerfeindlichkeit zusammengefasst und konnten, wie Trumbetaš (1977, Bild 39) nahelegt, bis zum „Selbstmord einer Gastarbeiterin“ führen. Vor allem Ugur Durak, der die Interaktionen von zugewanderter und einheimischer Bevölkerung in den Mittelpunkt stellte, widmete sich den Diskriminierungserlebnissen. Ein Comic zeigt etwa, wie Hüseyin sich bei seinen Nachbar:innen Zucker ausborgen will. Er schellt vergeblich an deren Türen und wird von übergroßen Sprechblasen mit dem immer gleichen Text „Keine Wohnung für Ausländer“ weggestoßen (Durak 1985, [13]).

Die von den zugewanderten und in den Herkunftsländern gebliebenen Künstler:innen gezeichneten Bilder der *Gastarbeiter:innen* mit ihrer spezifischen Kreuzung mehrerer Differenzlinien stimmten überwiegend mit denen in der bundesdeutschen Öffentlichkeit vorherrschenden überein. Denn Comics und Zeichnungen von Deutschen, welche die Arbeitsmigrant:innen darstellten, ähnelten den hier vorgestellten sehr. Das zeigt beispielsweise ein Blick in zeitgenössische Lehrbücher für den Deutschunterricht dieser Zielgruppe (vgl. Kesper-Biermann 2021, 46–55). Die große Übereinstimmung zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung überrascht, zumal für

fotografische Selbst- und Fremdbilder von *Gastarbeiter:innen* im hier betrachteten Zeitraum fundamentale Unterschiede festgestellt worden sind (vgl. Czycholl 2020, 268).

Fragt man nach möglichen Gründen, kann man zum einen auf die von Degele und Winker (2007) für die Analyse von Intersektionalität vorgeschlagene Identitätsebene verweisen. Identitätskonstruktionen entlang verschiedener Differenzlinien, wie sie bei den *Gastarbeiter:innen* vorlagen, dienen demnach der „Verminderung von Unsicherheiten in der eigenen sozialen Positionierung durch Ab- und Ausgrenzung“. Zum anderen handelt es sich bei den untersuchten Beispielen teilweise um selbstironische und selbstkritische Karikaturen, die auch die Sichtweisen der Nicht-Zugewanderten adressierten, aufgriffen und sich aneigneten. Im Vorwort zum Album *Gastarbeiter* heißt es: „Wenn Trumbetas [!] einen Gastarbeiter nur in Umrissen zeichnet, ist er genau. Er zeichnet ihn so fragmentarisch, wie wir Nicht-Gastarbeiter ihn sehen, weil wir ihn so sehen wollen“ (Zwerenz, in Trumbetaš 1977, 9). Ferner waren wohl zeitgenössische, transnational bedeutsame Deutungsmuster etwa von Modernisierung, also dem ‚Entwicklungsgefälle‘ zwischen verschiedenen Regionen innerhalb Europas, oder von Migration als einem Prozess, bei dem zwei oder mehr unterschiedlich gedachte Kulturen notwendigerweise konflikthaft aufeinander treffen mussten, von Bedeutung (vgl. Kesper-Biermann 2021, 53).

Schließlich wäre zu fragen, inwiefern Publikationsbedingungen und -kontexte eine Rolle spielten. Denn die Comics und Cartoons der Arbeitsmigrant:innen stießen insbesondere im sozialpädagogischen, linksalternativen und gewerkschaftsnahen Milieu auf Interesse. Dieses engagierte sich gegen Diskriminierung, setzte sich für Verständigung und Integration ein (vgl. Kourabas 2021, 264–269). Alle Verlage, in denen die drei analysierten Beispiele erschienen, lassen sich dieser Szene zurechnen. Den internationalen Karikaturenwettbewerb *Die in der Fremde arbeiten ...* hatten die Volkshochschule der Stadt Duisburg, die *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, die IG Metall und der *Verein Freunde und Förderer interkultureller Beziehungen* ausgeschrieben; die Zeichnungen von Trumbetaš wurden seit den späten 1970er Jahren „im linksliberalen, gewerkschaftlich organisierten Milieu rezipiert [...], in kleinen Galerien und alternativen Kulturzentren gezeigt“ (Trumbetaš 2013, 7). Vielleicht wurden sie gerade deshalb als besonders authentisch und treffend angesehen und einem breiten Publikum zugänglich gemacht, weil sie das eigene deutsche Bild, die eigene Sichtweise bestätigten. So trugen die Zeichnungen – unbeabsichtigt – dazu bei, Differenzlinien und Ungleichheitsdimensionen in der Figur der *Gastarbeiter:in* fortzuschreiben, wenn nicht zu verstärken.

Quellenverzeichnis

- Art. „Ugur Durak“. *Lambiek Comiclopedia*, 21.6.2020. https://www.lambiek.net/artists/d/durak_ugur.htm (abgerufen am 11.7.2022).
- Baquero Torres, Patricia. „Postkoloniale Pädagogik. Ansätze zu einer interdependenten Betrachtung von Differenz“. *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Hg. v. Julia Reuter und Alexandra Karentzos. Wiesbaden: Springer VS, 2012. 315–326.
- Bayer, Natalie. „Dragutin Trumbetaš – Kunst als widerständiges Handeln“. *Drago Trumbetaš: Gastarbeiter in Frankfurt* [Katalog zur Ausstellung im Historischen Museum Frankfurt a. M. vom 3.5. bis 15.9.2013]. Frankfurt a. M.: Henrich Editionen, 2013. 12–21.
- Blume, Dorlis und Irmgard Zündorf. „Biografie Gerhard Zwerenz“. *LeMO-Biografien, Lebendiges Museum Online, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*. <http://www.hdg.de/lemo/biografie/gerhard-zwerenz.html> (abgerufen am 30.9.2022).
- Chin, Rita. *The Guest Worker Question in Postwar Germany*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Czycholl, Claudia Valeska. *Bilder des Fremden. Visuelle Fremd- und Selbstkonstruktionen von Migrant*innen in der BRD (1960–1982)*. Bielefeld: transcript, 2020.
- Degele, Nina und Gabriele Winker. „Intersektionalität als Mehrebenenanalyse“. *Portal Intersektionalität. Forschungsplattform und Praxisforum für Intersektionalität und Interdependenzen*, 07.2007. <http://portal-intersektionalitaet.de/theoriebildung/ueberblickstexte/degelewinker/> (abgerufen am 6.6.2024).
- Drago Trumbetaš: Gastarbeiter in Frankfurt* [Katalog zur Ausstellung im Historischen Museum Frankfurt a. M. vom 3.5. bis 15.9.2013]. Frankfurt a. M.: Henrich Editionen, 2013.
- Durak, Ugur. *Hüseyin im Paradies. Cartoons*. Bornheim-Merten: Lamuv, 1985.
- Engelmann, Jonas. „Fluchtwege in der Kultur – Comics und Migration“. *Comic. Das Magazin für Comic-Kultur*, 22.3.2020. <https://www.comic.de/2020/03/fluchtwege-in-der-kultur-comics-und-migration/> 6.6.2024.
- Geißler, Rainer. „Verschenkte Bildungsressourcen durch Unterschichtung und institutionelle Defizite. Der Beitrag des vertikalen Paradigmas zur Erklärung und zum Verständnis der Bildungsungleichheit im Kontext von Migration“. *Soziale Ungleichheit in der Einwanderungsgesellschaft. Kategorien, Konzepte, Einflussfaktoren [Tagungsdokumentation im Auftrag der Abteilung Wirtschafts- und Sozialpolitik der Friedrich-Ebert-Stiftung]*. Hg. v. Patricia Pielage, Ludger Pries und Günther Schultze. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2012. 12–28.
- Gesthuisen, Birger und Tina Jerman (Hg.). *Die in der Fremde arbeiten ... Karikaturisten aus Griechenland, Italien, Jugoslawien, Spanien und der Türkei zeichnen die Situation ihrer Landsleute in der Bundesrepublik*. Duisburg: Trikont, 1983.
- Herbert, Ulrich. *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*. 2. Aufl. München: C.H. Beck, 2017.
- Icon Düsseldorf (Hg.). *Krieg und Migration im Comic. Interdisziplinäre Analysen*. Bielefeld: transcript, 2020.
- Kesper-Biermann, Sylvia. „... daß das Fremde nicht fremd zu sein braucht“. Comics im Sprachunterricht für bundesrepublikanische ‚Gastarbeiter‘ in den 1970er und 1980er Jahren“. *Zwischenräume – Geschlecht und Diversität im Comic*. Hg. v. Christine Gundermann. Berlin: Bachmann Verlag, 2021. 37–58.

- Kourabas, Veronika. *Die Anderen ge-brauchen. Eine rassismustheoretische Analyse von „Gastarbeit“ im migrationsgesellschaftlichen Deutschland*. Bielefeld: transcript, 2021.
- Mattes, Monika. „Migration und Geschlecht in der Bundesrepublik Deutschland. Ein historischer Rückblick auf die ‚Gastarbeiterinnen‘ der 1960/70er Jahre“. *Zeitgeschichte-online*, 1.1.2010. <https://zeitgeschichte-online.de/themen/migration-und-geschlecht-der-bundesrepublik-deutschland> (abgerufen am 6.6.2024).
- Miller, Jennifer A. *Turkish Guest Workers in Germany. Hidden Lives and Contested Borders, 1960s to 1980s*. Toronto u. a.: University of Toronto Press, 2018.
- Stielow, Reimar. *Körper – Sinnlichkeit – Sinn – Menschen- und Welt-Bilder als Strukturelemente zu einer Theorie der ästhetischen Erziehung*. Königstein/Ts.: Forum Academicum, 1981.
- Trumbetaš, Dragutin. *Gastarbeiter*. Frankfurt a. M.: Büchergilde Gutenberg, 1977.
- Weber, Eva. *In zwei Welten. Migration und Kunst*. Frankfurt a. M.: Neue Kritik, 1988.

Ole Frahm

Dark Mysteries: Intersektionale Comic-Monstren

Die mangelnde Auseinandersetzung mit der ‚sequenziellen Kunst‘ aus intersektionaler Perspektive ist umso verwunderlicher, insofern sich Comics aufgrund ihrer medialen Beschaffenheit besonders gut eignen, alternative Lebenswege aufzuzeigen und das ‚sichtbar‘ zu machen, was sich außerhalb des hegemonialen Diskurses befindet. (Beckmann u. a. 2021)

In dieser starken These, mit der zur Konferenz *Race, Class, Gender & Beyond – Intersektionale Ansätze der Comicforschung* eingeladen wurde, werden die mediale Beschaffenheit der Comics und die Möglichkeiten der Repräsentation alternativer Lebenswege aufeinander bezogen. Comics werden so indirekt außerhalb des hegemonialen Diskurses gesetzt, den sie als populäres Medium im langen 20. Jahrhundert doch maßgeblich mit ihren sexistischen, rassistischen und antisemitischen Figuren geprägt haben. Populäre Figuren wie Flash Gordon, viele Superhelden oder die austauschbaren Helden Hansrudi Wäschers bestätigen und propagieren die bis heute dominante patriarchale, *weiße*, heteronormative und koloniale Männlichkeit, die sich im Kampf gegen das Andere nicht selten phallischer Objekte bedienen.¹ Das heißt, Comics eignen sich auf jeden Fall auch zur Stabilisierung der phallogozentrischen Ordnung, in der intersektionale Unterdrückungen, wo nicht gelehnt, so doch zumeist ignoriert werden.

Doch es kann auch vorkommen, dass diese Männlichkeit *in* solch einem hegemonialen Diskurs herausgefordert wird. Auch in populären Figuren können sich alternative Lebenswege artikulieren, in denen sich Class, Race, Dis/Ability und Gender so unauflöslich überlagern, dass sie sich der Normierung entziehen, wo sie nicht von dieser ausgegrenzt, verfolgt und sogar vernichtet werden. Solche Figuren treten beispielsweise in den Horror-Comicheften an die Oberfläche, die nach dem Zweiten Weltkrieg bis Mitte der 1950er Jahre ausgesprochen populär waren. Oft ist es gerade der *weiße*, sich souverän gebende heterosexuelle Mann, der aufgrund seiner Überheblichkeit, Skrupellosigkeit, Gier, Gewinnsucht und Gewalttätigkeit in grauenhafte Situationen gerät, die ihm das Leben kosten oder selbst in ein anderes, untotes Subjekt verwandeln. Vor allem aber lassen sich Vampir*innen, Zombies, Golems, und Gespenster als Figuren verstehen, in denen Kämpfe um Geschlecht, Körperlichkeit, *Race* und Klasse lesbar werden.² Monströse Figuren überschreiten

¹ Eine Bewegung, die sich dann auch auf die Comic-Theorie und ihre Interpretationen übertragen kann (vgl. Frahm 2021a, 62–72).

² Zum Golem vgl. Frahm 2018a, zur Figur des Gespensts Frahm 2018b.

dabei die Grenzen, die analytisch gerne gezogen werden.³ Zombies signifizieren nicht immer *Race*, Vampir*innen keineswegs immer *gender*, Golems rufen nicht notwendig antisemitisch konnotierte Geschichten auf und Gespenster sind nur gelegentlich Echos des kommunistischen Manifests. Gerade das kann sie geeignet erscheinen lassen, intersektionale Konstellationen auch dort aufzuspüren, wo sie auf den ersten Blick in der Genrekonvention unsichtbar bleiben. Eine umfänglichere Studie zur Intersektionalität monströser Comicfiguren ist ein Desiderat der Comicforschung. Schon die Beziehung zwischen den florierenden *Monster Studies* und der Forschung zur Intersektionalität ist wenig untersucht.⁴ Das begründet sich auch darin, dass die Debatte über Intersektionalität vornehmlich ausgehend von den Rechtswissenschaften, in der Sozialtheorie und oft in enger Verbindung mit politischem Aktivismus geführt wurde (vgl. Romero 2018, 38–60; Collins 2019, 21–85; Bohrer 2019, 81–100), während die *Monster Studies* ihre kulturtheoretischen Überlegungen selten auf Subjekte beziehen, deren Situation durch den Begriff der Intersektionalität erfasst werden kann. Dabei bereiten Jeffrey Jerome Cohens einflussreiche Thesen zur *Monster Culture* methodisch den Bezug zu Intersektionalitätsdebatten vor: „Any kind of alterity can be inscribed across (constructed through) the monstrous body, but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual“ (Cohen 1996, 7). Die Nähe zum Diskurs der Intersektionalität ist ebenso offensichtlich wie die Differenz der Perspektive: „As a discourse, intersectionality bundles together ideas from disparate places, times, and perspectives, enabling people to share points of view that formerly were forbidden, outlawed, or simply obscured“ (Collins 2019, 2). Der von Patricia Hill Collins hier angesprochene Diskurs setzt erst Ende der 1980er Jahre ein, und so kann die *Monster Theory* als ein plausibler theoretischer Hintergrund für die Betrachtung der Monstren als „Reflexionsfigur[n] kultureller, politischer, ethnischer, religiöser, ökonomischer oder sexueller Alterität“ erscheinen (Scharold 2015, 35). Wenn im Diskurs der Intersektionalität die unauflösliche Überlagerung von Machtstrukturen und die daraus resultierenden Marginalisierungsmomente betont werden, ließe sich aus der Perspektive der *Monster Theory* dies auch als stete Überschreitung der jeweiligen Identitätsfeststellungen verstehen. Die These, von der die folgende Analyse eines Heftes der Serie *Dark Mysteries* ausgeht, lautet: in den monströsen Figuren der Comics reflektiert sich Intersektionalität, was durch die als monströs zu begreifende Comic-

3 „Monstrosität entsteht, wenn diese Überschreitung [...] sich auf ein gewisses Verbot des bürgerlichen, religiösen oder göttlichen Rechts bezieht“ (Foucault 2003, 87–88).

4 Eine Ausnahme bildet der Artikel von Campbell (2013), der am Beispiel einer Fernsehserie Überlegungen der *Monster Studies* und Intersektionalität zusammendenkt. Im deutschsprachigen Raum fehlen entsprechende Ansätze ganz: vgl. z. B. die Sammelbände von Geisenhanslüke u. a. 2009 oder Kyora u. a. 2011, die im Übrigen beide keine Beiträge zu Comics enthalten.

form ermöglicht wird. Um die eingangs zitierte These zuzuspitzen: Der Grund, warum Comics sich besonders gut eignen, alternative Lebenswege aufzuzeigen, ist ihre Monstrosität.

Dark Mysteries: *Living Dead*

Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre fluten zahlreiche Comichefte die amerikanischen Kioske. Was man in ihnen findet, sind keine persönlichen, sondern Genre-geschichten mit recht übersichtlichen Plotvarianten. Viele Stories in der nur vier Jahre (von 1951 bis 1955) währenden Serie *Dark Mysteries* leben beispielsweise davon, dass die Welt nicht so ist, wie sie erscheint.⁵ Sie birgt die im Titel versprochenen dunklen Geheimnisse, die nie große Verschwörungen imaginieren und damit die in den 1950ern geläufige Paranoia vor einer kommunistischen Unterwanderung wiederholen, sondern meist monströsen Charakter haben. Viele Kurzgeschichten tragen *Horror* oder *Terror* im Titel; Skelette, Gespenster und Monstren sollen die Konsumierenden gruseln, nicht selten laden sie mit ihren Phantasien zur Reflexion der Gegenwart ein. Nicht nur die weithin gerühmten Serien der *Entertaining Comics* (*Vault of Horror*, *Crypt of Terror*),⁶ sondern auch Titel wie *Eerie*, *Witchcraft* oder eben die *Dark Mysteries* bieten eine Darstellung der Nachkriegswirklichkeit, die im Kalten Krieg als unpatriotisch erscheint, weil sie an dem Horror der normierenden, von brutalen Ausschlüssen und einer noch brutaleren Vergangenheit geprägten Gesellschaft wenig Zweifel lassen.⁷ Im Oktober 1954, dem Monat, in dem der Comics Code angenommen wird, der solchen Heften ein Ende setzt, wird auf dem Cover der 20. Ausgabe der Serie ein Rachemotiv angedeutet: ein Henker wird von den Skeletten seiner Opfer heimgesucht. In der dazugehörigen Geschichte kehrt der ermordete Jean Noir aus dem Grab zurück, um sich an dem Henker zu rächen, der nicht nur ihn, sondern auch viele andere ermordet hat (vgl. Altman 1954). Dass der

5 *Dark Mysteries* erschien neben Titeln wie *Mysterious Adventures*, *Romantic Hearts* oder *Fight Against Crime* im New Yorker Story-Verlag, der damit die unterschiedlichen Genres (Romance, Crime, Horror) bediente, aber erfolgloser hinsichtlich Western (*Pawnee Bill* erreichte nur drei Ausgaben) und Krieg (*Fighting War* immerhin fünf Nummern) war. Die Serie *Dark Mysteries* erschien keineswegs immer zweimonatlich, so gab es im April 1954 keine Nummer und nach der Nummer 20 eine Pause von vier Monaten, nachdem im Oktober 1954 der Comics Code eingeführt wurde (vgl. Nyberg 1998, 155–166; Beaty 2005, 155–166).

6 Zu *Entertaining Comics* (EC) und den gesellschaftlichen Implikationen vgl. Whitted 2019.

7 „Currently no extended scholarly interrogation of Warren comics exists“ (Kruse 2020, 148), stellt Zack Kruse in seinem Artikel über die 1960er-Comics des Warren Verlags fest. Das gilt für viele andere Verlage und Zeichnende ebenfalls und so auch für die im Folgenden diskutierte Serie.

Kontext von solchen Rachephantasien nicht nur immanent im Horrorgenre zu suchen, sondern auch in der Geschichte des Zweiten Weltkriegs und der Vernichtung der Juden*Jüdinnen zu finden ist, bezeugt die dritte Geschichte des Heftes *The Living Dead*, die davon handelt, wie Ivor Blau, Sohn des Nazi-Wissenschaftlers Klaus Blau, dessen Opfern begegnet. Erst sieht es aus, als schliefen sie nur, doch es sind ehemalige KZ-Häftlinge, die durch die Versuche des Vaters von Ivor zu Untoten wurden. Der Vater zögerte nicht, seinem eigenen Sohn ein Serum zu injizieren, das ermöglichte, den Blutverlust deutscher Soldaten auszugleichen. Das dunkle Geheimnis des Vaters sucht nun den Sohn heim. Ohne es zu wissen, verliebt er sich in eines von dessen Opfern: Vania, ein Name, der schon in der zweiten Geschichte des ersten Heftes der *Dark Mysteries* erscheint (vgl. Cameron 1951)⁸ und wie in einem Romance Comic scheint das Abenteuer ein wundervolles Ende zu nehmen (Abb. 1).



Abb. 1: Mehr Ironie ist in einem Horrorcomic kaum vorstellbar.

John D'Agostino. *The Living Dead* (Dark Mysteries 20). New York: Story Comics, Oktober 1954. 22 (Ausschnitt).

⁸ In Lou Camerons *The Corpse's Embrace* hat Vania ebenfalls orange Haare und in mehreren Panels ein gelbes Kleid (vgl. Cameron 1951, 1).

Die blonden Haare des Helden spiegeln sich im gelben Kleid der Gastgeberin, dessen Freizügigkeit die Adjektive des Blocktextes „excitingly beautiful“ (D’Agostino 1954, 3) bestätigen soll. Die Figuren sind freigestellt, es gibt keinen Hintergrund, ein Strahlenkranz hebt sie aus dem Dunkel hervor, das die beiden Liebenden auch in ihren hier noch nicht erzählten Geschichten umgibt. Doch dieses Panel findet sich schon im Zentrum von Seite drei und die Geschichte ist längst nicht zu Ende. Es stellt sich heraus, dass Vania Ivors Vater kennt. Sie erzählt Ivor von dem Experiment mit sechs KZ-Häftlingen, deren Transport durch einen verschneiten Wald an die Todesmärsche erinnern kann (vgl. D’Agostino 1954, 5).⁹ Das Experiment wird unterbrochen, Klaus Blau lässt die sechs Häftlinge als Zombies zurück und taucht unter.¹⁰ Vantias *Dark Mystery* ist, so stellt sich heraus, von einem Panel zum anderen zum Zombie zu werden, ein Zombie, der geduldig mit den anderen darauf gewartet hat, von Ivors durch das Serum präparierte Blut aus ihrem Zustand zwischen Leben und Tod erlöst zu werden – und eben das will sie nun erreichen (Abb. 2). Während Vania und Ivor in der Umarmung von der Seite zu sehen sind und so ihre Hautfarben sie verbinden und die Betrachtenden diese Szene aus der Distanz sehen, scheint nun die Hand des Zombies in dem gleich breiten Panel nach den Betrachtenden zu greifen, ganz als seien sie in der Position Ivors. Zugleich, so vergewissert das nächste Panel, greift der Zombie nach Ivor, der in ein weißes Nichts flieht, das andeutet, dass er den Zombies nicht entkommen wird.

Diese frühe und drastische Formulierung der Wahrheit, dass die Erinnerung der Überlebenden an die Vernichtung sie zu Wesen zwischen Leben und Tod macht (und die zumeist mit der Figur des Golems assoziiert wird, vgl. Frahm 2019), artikuliert eine Reflexion der Form: Vania ist nicht das, als was sie die heteronormative Projektion imaginiert („excitingly beautiful“, D’Agostino 1954, 3), sondern – wie alle Zeichen im Comic – *living dead*. Die Verräumlichung der Zeichen, ihre Materialisierung trennt sie, wie Jacques Derrida gezeigt hat, von ihrem Ursprung und lässt sie doch nicht ganz sterben, weil sie *als Zeichen* in ihrer Iterabilität weiterhin performative Kraft entfalten (vgl. Derrida 1988). „Like the letter on the page“, formuliert Jeffrey Jerome Cohen das Monströse des Zeichens, „the monster signifies something other than itself, it [...] always inhabits the gap between time of upheaval that created it, and the moment into which it is received, to be born again“ (Cohen 1996, 4).

Aus der Perspektive von *The Living Dead* führt allerdings der Begriff der Wiedergeburt in die Irre, weil er die Dichotomie zwischen Leben und Tod aufrecht-

⁹ Vgl. zur Darstellung von Todesmärschen und der Bedeutung des Schnees, Frahm 2006, 169.

¹⁰ Das Untertauchen der Täter wie die Rache der Opfer ist ein wiederkehrendes Motiv in den Horrorcomics (vgl. Streb 2021, 111–114; Frahm 2021b, 44–50).

erhält. Das Monströse bewohnt die Spalten als lebende Tote. Die phallogozentrische Sehnsucht, den lebenden Toten zu entkommen (meist durch die Behauptung der Präsenz wie sie in der gezeichneten Einheit der Figuren angedeutet wird, Abb. 1) wird durch die Figur Ivors besetzt, während Vania sich sogar im Text vom Monster zum „Monstor“ (Abb. 2, Blocktext) verändert und ihre „changing“ Form (Abb. 2, Blocktext) im Buchstaben verdoppelt. Setzt die phallogozentrische, heterosexistische Phantasie auf die Wiederkehr der Identität, auf das Selbstidentische des Schönen (im Kontext des Dritten Reichs auch als Arisches identifiziert, vgl. Lacoue-Labarthe und Nancy 1997), erinnern die *living dead* daran, dass diese aufgrund der notwendigen Iterabilität der Zeichen nie selbst identisch sind und immer als andere wiederkehren.

„Living Dead“ scheint mir, wenn sich das verallgemeinern lässt, die erste entscheidende mediale „Beschaffenheit“ zu sein, die im Comic ermöglicht, „alternative Lebensentwürfe“ zu erzählen – die in diesem Falle grausam erzwungen wurden. Es wirkt, als schiefen nicht nur die untoten Überlebenden, sondern auch die Zeichen, die sie darstellen, darauf wartend, in der Lektüre altern und alternieren zu können: ihre Lesbarkeit selbst zwischen den Panels befragend. Die kurze, phantastische Geschichte eröffnet im Spiel mit den stereotypen Zeichen eine Reflexion über die Erfahrung der Überlebenden der Lager, deren *Dark Mys-*

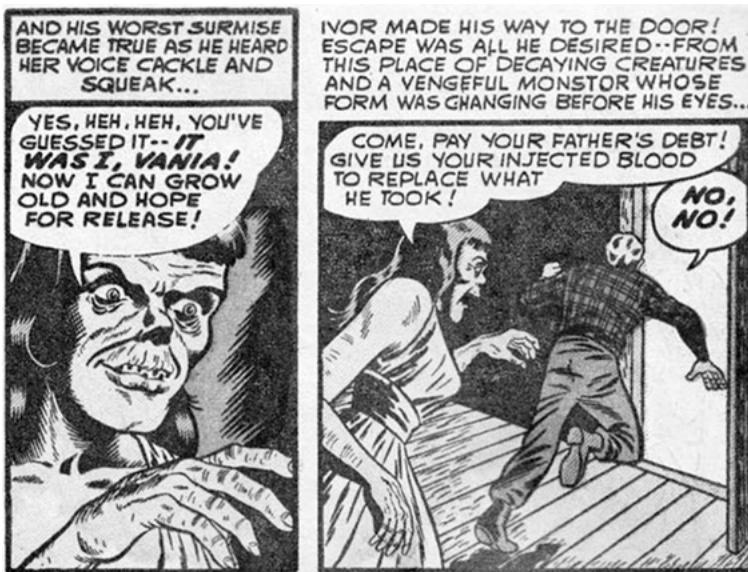


Abb. 2: Die phallogozentrische Figur des Mannes flieht vergeblich vor der lebenden Toten. D'Agostino, *The Living Dead* (Dark Mysteries 20), Oktober 1954. 25 (Ausschnitt).

teries im Alltag der 1950er Jahre oftmals nicht artikuliert werden konnten, aber sich selten genug – und dann doch überraschend deutlich – in den Comicheften sedimentierten (vgl. Marks 2018).

Das Skelett der Comicseiten

In der Eröffnungsgeschichte desselben Heftes mit dem Titel *The Clutch of the Devil Fish*, hat die Protagonistin Myra wie die bereits erwähnte Vania orange Haare und trägt wie sie ein gelbes Kleid. Der männliche Protagonist Eban Frost ist blond wie Ivor Blau und sadistisch wie die Nazis, auch wenn das Splash-Panel etwas anderes ankündigt (Abb. 3). Hier sieht es aus, als ob er gegen einen Totenkopf-Tintenfisch kämpfte, der eine wehrlose Frau in seinen Fängen hält. Als Erzählinstanz wird ein Totenkopf eingeführt, der mit seiner schief sitzenden Kapitänsmütze an die vielen Matrosenfiguren im Comic der 1930er Jahre anknüpft – Popeye, Donald Duck oder auch an den etwas später erscheinenden Pat Ryan von *Terry and the Pirates*.



Abb. 3: Das irreführende Splash-Panel.

Alvin Hollingsworth. *The Clutch of the Devil Fish* (Dark Mysteries 20), Oktober 1954. 3 (Ausschnitt).

Der Totenkopf wird hier als Erzählinstanz eingeführt und könnte – wie sich im Verlauf der Geschichte herausstellen wird – als Leiche von Eban Frost sprechen, der links mit blonden Haaren das Schwert gegen die Krake erhebt. Das Blau von Ebans Mütze spricht ebenso dafür, wie die erste Zeile auf der zweiten Seite, in der Ebans Kopf und der etwas kleinere Totenkopf zusammen eine Art Januskopf bilden (vgl. Hollingsworth 1954, 2). Zugleich berichtet er aber eher beobachtend davon, wie Eban und seine walfangenden Brüder – David, Ben, Luke and Mark – Zyanid in das Wasser kippen, aus Hass auf das Meer, von dessen Ausbeutung sie sich zugleich nähren: „[...] they glared with hate at the boat which was to take them away from home for several months [...]“ (Hollingsworth 1954, 1). Der Totenkopf kommentiert die Gewalt der Brüder und führt als anonyme*r Erzähler*in durch die Handlung. Dabei wird der Schädel nicht wieder neben den Text platziert, sondern in die weißen Fugen zwischen den Panels. Zudem lenkt er gelegentlich den Blick, beispielsweise auf einen Todesschrei (vgl. Hollingsworth 1954, 4), verbindet sich mit dem Körper des mordenden Oktopusses (vgl. Hollingsworth 1954, 5), oder wiederholt die Kopfhaltung eines Sterbenden (vgl. Hollingsworth 1954, 6). Seine Blickrichtung gibt mögliche Haltungen der Betrachtung vor, zugleich weist der Wechsel seiner Position auf den Seiten auch etwas Ornamentales auf, was auch dadurch deutlich wird, dass er, allerdings ohne Kapitänsmütze, in anderen Horrorgeschichten des Zeichners Alvin Hollingsworth in *Dark Mysteries* erscheint, von dem diese Geschichte wahrscheinlich gezeichnet wurde.¹¹ In *Witches Feast at Dawn* (Hollingsworth 1952a) funktioniert der Totenkopf wie eine visuelle Vanitas-Chiffre, der an die Vergänglichkeit aller Dinge erinnert. Für *The Note of Death* ist der Totenkopf immer frontal in den Panels gezeichnet (Hollingsworth 1952b). Im Splash-Panel von *The Wish of Doom*, das in *Dark Mysteries* Nr. 9 (Hollingsworth 1953a) veröffentlicht wurde, vervielfältigt sich der Totenkopf hinter einer Figur, die entfernt an Eban Frost gemahnt – es ist auch eine Seegeschichte, wie *The Curse of the Shooting Star* (Hollingsworth 1953b), wo der Totenschädel immer wieder in den Blocktexten erscheint, um in *The Skeletons Revenge* (Hollingsworth 1953c) zur Titelfigur zu werden. Dort ist der Totenkopf wie in *The Clutch of the Devil Fish* häufiger zwischen den Panels positioniert, aber ohne Matrosenmütze, denn das Skelett wartet in einem Höhlensee auf die Rache an seinem Mörder – was wiederum Hollingsworths Faible für Geschichten belegt, in denen Wasser und das Meer eine eigene Rolle spielen. In *Horror of the Ghostly Pilot* (Hollingsworth 1953d) ist der Totenkopf eingekastelt zwischen zwei Panels, tritt aber auch im Bild auf: als gespenstischer Pilot,

¹¹ Hollingsworth hat diese Geschichte nicht signiert, aber die stilistischen Ähnlichkeiten mit den anderen hier erwähnten und signierten Geschichten ist unübersehbar. Zu Hollingsworths Biographie vgl. Quattro 2020, 150–164.

der sich an gierigen, gewissenlosen Unternehmern rächt – in diesem Fall zwei Flugzeugbauern, die seinen Tod als Testpiloten in Kauf genommen haben (vgl. Hollingsworth 1953d, 1 und 7). In *The Clutch of the Devil Fish* ist die Logik ähnlich, auch wenn der Totenkopf selbst keine eigene Rolle spielt, sondern vor allem dazu zu dienen scheint, keine stabile Signifikanz herzustellen. In jeder Konstellation gewinnt er eine spezifische Bedeutung.

Sein stummer Ort zwischen den Panels deutet darauf hin, dass dieses Skelett – wie die weißen Fugen zwischen den Panels – eine organisierende Kraft bildet: Die weißen Fugen sind sichtbar, aber opak. In einer „Anatomie des Comics“ ließen sich die weißen Fugen entsprechend weniger als Schnitte in „ein bereits vorausgehendes Ganzes“ verstehen (Packard 2009, 83), denn als blanke Knochen.¹² Sie sezieren nicht das Ganze, sondern legen das Skelett eines deformierten, vielleicht sogar monströsen Körpers frei, der niemals ganz abgeschlossen sein kann. Die Fuge als Skelett zu deuten, erinnert aber vor allem an den Tod einer (einheitlichen) Bedeutung und damit einer eindeutigen Identifizierung. Das heißt keineswegs, dass der weiße Raum zwischen den Panels neutral ist. Im Gegenteil: Er ist formlos (weiß), geformt durch die Ränder der Panels, die der Totenkopf überschreitet, und zugleich Form (Schädel) und weiß. Die Form des Schädels verdeutlicht die Formlosigkeit der Fugen als Zerfall der Form, der nicht neutral sein kann, weil um seine Deutung viele Auseinandersetzungen stattfinden. Seine Farbe wie die Farbe der Fugen ist in diesem Sinne kein neutraler Raum jenseits aller Farben, sondern stellt als Raum des Zerfalls die Frage nach dem Abjekten. Barbara Creed hat Julia Kristevas Begriff des Abjekten so interpretiert, dass die Leiche als „the ultimate in abjection“ erscheint (Creed 1993, 9), sie verknüpft diesen Gedanken mit der Ambiguität des Abjekten (Creed 1993, 10), das auch dadurch entstehe, dass es keine Grenze habe. Hollingsworths Totenschädel zwischen den Panels erlaubt, dieses weiße Außerhalb der Panels selbst als Abjektes zu verstehen, als etwas Monströses, das die Lektüre eines Ganzen destabilisiert: „Although this destabilisation is apparently covered over when the gaps between panels are presumed to disappear through the fiction of temporal lapse or perspective shift, they nevertheless leave a residual trace in the spatial field of the page’s body“, fasst Donald Ault diese Ambivalenz zusammen (2000, 126). Der Totenkopf unterbricht die durch die Erzählung überbrückte Unterbrechung zwischen den Panels und erinnert so an die Funktion der Spur: nämlich niemals neutral sein zu können. Als Skelett umfassen die Zwischenräume zwischen den Panels diese wie der Tintenfisch die Brüder, die er mit seinen Tentakeln umfasst und erwürgt (vgl. Hollingsworth 1954, 4, Panel 4, aber auch Abb. 4, Panel 6). Eine Pointe der Geschichte

12 Eine nicht unübliche Vorstellung in der Theorie der Comics (vgl. z. B. Davies 2019, 73–74).

ist, dass der Tintenfisch in der Geschichte, um es mit Ault zu sagen, verdeckt wird durch das stereotype Bild der Frau, der „overpowering beauty“ (Hollingsworth 1954, 2) zugeschrieben wird. „No one's seen her“ (Hollingsworth 1954, 2), stellt



Abb. 4: Die letzte Seite von *The Clutch of the Devil Fish*.

Hollingsworth, *The Clutch of the Devil Fish* (Dark Mysteries 20), Oktober 1954. 9.

Eban Frost fest und gleichzeitig haben die Lesenden sie gesehen – und ebenso verhält es sich mit den Fugen zwischen den Panels.

Es darf an dieser Stelle offenbleiben, ob das Abjekte als *chora* an die Vorstellung der phallischen Mutter gebunden ist, wie es Luce Irigarays Lektüre des Timaios nahelegt und von Judith Butler aufgrund dieser Zentrierung kritisiert wurde (vgl. in Bezug auf Comics Frahm 2021a, 70) – aber es wird sich zeigen, dass in *The Clutch of the Devil Fish* eine interessante Lektüre des Abjekten vorgeschlagen wird. Das *Dark Mystery* ist hier *weiß* und *nicht-weiß* zugleich, und zersetzt als Skelett den zentrierenden Blick – nachdem es im Splash-Panel die phallische Projektion genährt hat. Die *living dead* in den Panels werden vom *dead dead* des Weißen umgeben, das sich aber mit allen möglichen Projektionen bevölkern lässt, die das Tote, Abjekte, Verworfenen wieder in Bilder zu übersetzen sucht. Wie der Tintenfisch am Ende der Geschichte den phallischen Mann umklammert und auflöst (Abb. 4), so umklammern die weißen Flächen diese Geschichte und verunsichern die Versuche einer vereindeutigenden Lesart.

Comics als *vagina dentata*

Schon im ersten Panel von *The Clutch of the Devil Fish* verdoppelt sich der Totenkopf in dem Bild (Abb. 3). Während das Bild des Totenkopfs wiederholt wird, treten Text und Bild auseinander. Kaum eine der im einführenden Text gegebenen Informationen ist im Bild wiederzufinden: „the cold waters“ (Hollingsworth 1954, 1) sind nur ganz klein, grün am Rand zu erahnen. Der Text benennt die Voraussetzung der Geschichte: die Brüder sind „on their trip for fortune to be stripped from the bellies of gigantic monsters of the deep“ (Hollingsworth 1954, 1) – gemeint ist hier aber nicht die im Bild gezeigte Krake, sondern der Wal, wie das Ende des Textes andeutet: „a dank, smelly whaling vessel, soon to be filled with mountains of blubber and gallons of whale oil“ (Hollingsworth 1954, 1), eine Bekräftigung der das Meer ausbeutenden Tätigkeit der Brüder, die kein Maß zu kennen scheint. Das Auseinandertreten von Bild und Text ist auch bemerkenswert, weil das Motiv der Kapitalisierung der Natur am Ende der Seite noch einmal unterstrichen wird: „We just love the money it brings“ (Hollingsworth 1954, 1), spricht einer der Brüder ungeniert aus. Zwischen dieser Aussage und dem Text im Splash-Panel steht die Frau im Griff des *Devil Fish*, auf die sich ein sexistischer Spruch im Panel darunter bezieht, den einer der Brüder in einem gelben Pullover von sich gibt: „A girl in any port“ (Hollingsworth 1954, 1). Damit wird – scheinbar überlegen – die zuvor von einem alten Seemann geäußerte Warnung, dass in der See Hexen leben, in den Wind geschlagen. Wie der Spruch suggeriert auch der

Titel *The Clutch of the Devil Fish* mit dem Bild einer monströsen Totenkopfkrake, dass der männliche Held die hilflose Frau aus den Tentakeln des Monsters mit dem – den Phallus verlängernden – Stock retten muss, der im Verlauf der Geschichte allerdings zu einem Dolch schrumpft. Der Krake wird mit dem Totenkopf identifiziert, der dann die Fugen bevölkert, die so nicht nur Knochen, sondern selbst zu Tentakeln werden.

Der Kampf gegen den Kraken ist ein auch aus vielen anderen Comics bekanntes Bild. In *2023 Super Police* von Clem Gretter und Ken Fitch, im Mai 1935 in *New Fun* Nr. 4 veröffentlicht, ruft die vom Oktopus gefangene Joan nach Rex Cosmos, dem Helden mit der Strahlenpistole (Gretter und Fitch 1935a); im selben Heft erlegt Don Drake mit seiner „atomic energy gun“ ein „many armed beast“ (Gretter und Fitch 1935c), dessen Tentakeln ihn schon in dem Heft zuvor umklammern (Gretter und Fitch 1935b). Dass es sich bei diesem phallogozentrischen Phantasma nicht nur um eine Grille der 1930er Jahre handelt, sondern um eine diskursive Formation, bewies kürzlich Thilo Krapp in seiner Version von *20 000 Meilen unter dem Meer*, der dieses Motiv in allen offensichtlichen psychoanalytischen Dimensionen wieder aufgegriffen hat (vgl. Krapp 2022, 209–218): diese Darstellungen eint, dass die Arme des Oktopus als medusische Schlangen zu lesen sind, die Öffnung des Schlunds, so er zu sehen ist, gleicht der *vagina dentata*, die den Helden zu kastrieren droht (vgl. Creed 1993, Part 2). In den genannten Comics gelingt es den Helden meist, bei Krapp mit einer Axt, die Tentakeln abzuschlagen. Die projizierte Kastrationsangst wandelt sich in einen ungehemmten Gewaltakt, der die Kastration mehrfach wiederholt und darin zu bannen sucht. Das Splash-Panel in Hollingsworths *The Clutch of the Devil* nimmt diese Projektion auf und scheint sie zu bekräftigen, doch nur, um sie im Verlauf der Handlung zu verkehren. Es zeigt sich, dass der Held die Frau gar nicht aus den Fängen des Kraken retten muss, denn sie *ist selbst* der *Devil Fish* – wie der blonde Mann namens Eban schließlich, allerdings zu spät, bemerkt.

Barbara Creed geht in ihrer Studie über Horrorfilme *The Monstrous Feminine* auf Sigmund Freuds kurzen, wie einschlägigen Text zur Medusa ein, dessen Fixierung auf die „Vervielfältigung der Penisymbole“ (Freud 1972, 47) den aktiven Anteil der Figur der Medusa verdränge. Freud unterschlägt „the active terrifying aspects of the female genitals – that they might castrate“ (Creed 1993, 275).¹³ Für Freud steht das Kopfab schlagen durch Perseus als Bild für die Kastration („Kopfab-

13 Natürlich ist *The Clutch of the Devil Fish* nicht der einzige Comic, der diese Konstellation vorstellt. Hy Fleishman signiert beispielsweise *Medusa* in *Dark Mysteries* Nr. 9, 1952, wo ein blonder Hüne mit Schlangenphobie sich selbst in eine Schlange verwandelt. Von Fleishman ist auch *Medusa's Head* in *Mister Mystery* Nr. 15 vom Februar 1954. In seiner graphischen Finesse, die Zähne der *vagina dentata* hervorhebend, beeindruckt Rudy Palais' *Medusa's Head* in *Tomb of Terror*

schneiden = Kastrieren“, Freud 1972, 47) und erläutert die „grauerregende Wirkung“ „des weiblichen Genitals“ (Freud 1972, 48) nicht, während Creed in den Zähnen der Medusa die *vagina dentata* ein Bild für die Kastrationsangst erkennt. In vielen Comics lässt sich der Tintenfisch wiederum als verschobenes oder auf den Kopf gestelltes Bild der Medusa erkennen. Im Splash-Panel von *The Clutch of the Devil Fish* steht Eban wie Perseus den vervielfältigten Penisymbolen gegenüber, die er nicht mit einem Schild spiegelt, sondern denen er mit einem Symbol für „das erigierte männliche Glied“ (Freud 1972, 48) begegnet, das die Kastrationsangst zugleich ausstellt und im Zitat der Abenteuercomics, in denen die Vernichtung der Tentakel-Monster mit Strahlenpistolen meist ohne größere Probleme gelingt, ein Mittel „zur Einschüchterung des bösen Geistes“ ist (Freud 1972, 48). Der Schwung der Haare der Frau deutet in diesem Splash-Panel eben auf den Mythos der Medusa: ihre Haare schmiegen sich an den Arm des Tintenfischs an und dessen Tentakeln werden kaum zufällig später als „snakelike arms“ bezeichnet (Hollingsworth 1954, 4). Myra wird den Mann schließlich umschlingen und erdrücken – und Kopf und Körper trennen (Abb. 4 im sechsten Panel), „sucking tentacles with amazing bonecrushing strength“ (Hollingsworth 1954, 7). Dem so isolierten, vom Körper gleichsam kastrierten Kopf ist die Sprechblase: „Myra [...] you're the devil fish!“ (Hollingsworth 1954, 7) zugeordnet. So versucht der zerteilte, fragmentierte Körper des heterosexuellen Mannes, von dem als zweifelhaft gelten darf, ob er selbst als „bereits vorausgehendes Ganzes“ (Packard 2009, 83) begriffen werden kann, eben das Prinzip einer einheitlichen Identität, eines bereits vorausgehenden Ganzen, das heißt hier der Identität von Myra und dem Kraken, auf *einen* Körper zu projizieren. Aber Name, Figur und Erscheinung finden gerade nicht in einem vorausgehenden Sein zusammen, sondern treten von Panel zu Panel anders werdend auseinander.¹⁴ Hollingsworth macht sich über diese Vorstellung lustig, indem er den Comic als *vagina dentata* inszeniert und so den Medusa-Mythos umkehrt.

Die verletzte Figur

Die letzte Seite der kurzen Geschichte bietet den Betrachtenden sehr verschiedene Ansichten von dem, wer oder was Myra *ist* (Abb. 4). Im ersten Panel er-

Nr. 5, 1952: die zweite Seite zeigt, wie die Schlangen der Medusa sich über alle Panels ausbreiten, die Zwischenräume selbst in Schlangen verwandelnd.

¹⁴ Es ist hier nicht der Ort, die Frage zu verfolgen, ob sich nicht Comics selbst als *vagina dentata* verstehen ließen, indem diese nämlich den Blick abschnitten. Die Heldencomics, in denen gezeigt wird, wie dieses Monster besiegt wird, wären gerade Ausdruck dieser Angst.

scheint sie wie zuvor als Frau. Ihre wehenden Haare zitieren das Splash-Panel (Abb. 3) und deuten damit indirekt schon auf ihre Identität als Krake voraus, wie sie auf dieser Seite vorgeführt wird. Eban behauptet hier verbal seine Überlegenheit über den Teufelsfisch und stellt seine durch die Morde an seinen Brüdern verunsicherte männliche Subjektivität durch die Bitte um Bestätigung wieder her. Diese Subjektivität ist nicht nur – wie wir gesehen haben – mörderisch, sie ist auf Anerkennung angewiesen, durch die sie ihr Handeln als gerechtfertigt verstehen kann. Eban lacht das Lachen der Täter (vgl. Theweleit 2015). Das referiert doppelt auf das erste Panel, in dem Myra auf der zweiten Seite in der Geschichte erscheint (vgl. Hollingsworth 1954, 2): nicht nur wird sie ganz gezeigt, sie hat im Netz, mit dem sie gefangen wird, wie auf dem Ruderboot eine Verletzung, beide Male verbinden sich ihre orangen Haare mit der grünen See. Das vierte Panel der letzten Seite vereint Myra und Eban als Silhouetten, ganz flach verweisen sie auf die Materialität der Comicseite (Abb. 4). Im fünften Panel sitzt Myras Kopf – wie im Splash-Panel der Totenkopf – auf dem Oktopus, auch der Griff der Hand kehrt wieder. Im sechsten Panel hat Myras Profil die Farbe des Teufelsfischs angenommen. „A strange astonishing change was taking place. Myra’s arms and legs were turning into thick sucking tentacles“ (Hollingsworth 1954, 7), kommentiert nun der Text nachträglich, die Differenz zwischen Text und Bild unterstreichend, denn dieser Vorgang war schon im vorherigen Panel zu beobachten. Die Veränderung, die nun vor sich geht, ist die Verwandlung des Gesichts, die ebenso unkommentiert bleibt wie die Verdoppelung der Gliedmaßen und die Veränderung der Farben: Das Gelb ihres Kleides, das Orange ihrer Haare, die Farbe ihrer Haut verschwinden im Grün. Ihre Verwandlung lässt undeutlich werden, welches ‚ihre‘ Hautfarbe, was ‚ihre‘ Körperform oder ‚ihre‘ Kontur ist. Wenn ihre Haut zuerst Ebans gleich erschien, so wird nun ihre Andersheit betont, die sich nicht in *einer* Figur zeigt, sondern im Wechsel *zwischen* den Figuren. Ebans Kopf wiederum zitiert den Totenkopf des Splash-Panels, was hier das Mörderische seiner Taten unterstreicht.

Schließlich ist Myras Verwandlung vorerst abgeschlossen. Im letzten Panel ist ihr menschliches Profil nicht mehr zu erkennen, die Augen des Oktopus stehen weit auseinander – und aus einer Tentakel ragt noch eine Hand, als wollte sie auf die Wortbedeutungen von *Monster* hinweisen: ‚monstrare‘ lässt sich als zeigen und warnen übersetzen (vgl. Cohen 1996, 4). Der Text kommentiert an dieser Stelle partiell: „She took *wicked* Eban into the sea he and his brothers detested ...“ (Hollingsworth 1954, 7). Wenige Seiten zuvor wird der Oktopus noch deutlich anders gewertet: „An *evil looking* octopus“ (Hollingsworth 1954, 4), was als wortspielerischer Kommentar zum letzten Panel gelesen werden kann. Für diese Beschreibung gibt es im Bild keine Entsprechung, weil das Tier kaum zu sehen ist und so nicht böse aussehen kann. Stattdessen ist der Himmel in diesem Panel so

orange wie die Haare von Myra. Im Panel zuvor ist der Schrei orange koloriert und dringt aus einer gelben Tür, die Farbkombination nimmt wiederum Myras Farben auf (vgl. Hollingsworth 1954, 4, Panel 2). Ein weiterer Mord geschieht unter orange-gelben Himmel (vgl. Hollingsworth 1954, 6, Panel 3). Myra wölbt sich sozusagen über das Geschehen, das sie hier unsichtbar als Krake vorantreibt. Doch der Schrei, „AHHHH! ...“ (Hollingsworth 1954, 6) ist in den Farben des Oktopus gehalten.

Wenn der Himmel in dem viertletzten Panel der Geschichte die Komplementärfarben von Ebans Jacke und Myras Kleid vereint und damit die verbundenen schwarzen Silhouetten farbig umspielt, wirkt das durchaus ironisch: vor dieser Kitschkulisse der einsamen Insel macht Eban Myra gleichsam einen Heiratsantrag. Es wird kein Zweifel gelassen, dass der eigentliche Horror wäre, für immer mit einem solchen Sadisten zu leben – und entsprechend nimmt Myra sein „Hold me close“ (Abb. 4, Hollingsworth 1954, 7) ganz in der Tradition der Comics wörtlich (vgl. Frahm 2010, 332–334). Im letzten Panel schließlich ist der Ärmel von Ebans lila Jacke noch einmal zu erkennen, gerahmt von einem orangen Himmel, dem gelb unterlegten „The End“ und der Farbe des Kraken. Das Monströse verteilt sich nicht nur in unterschiedlichen Körpern, sondern auch in Farben. Diese sind formlos, durch keine Kontur abgegrenzt. Das Monströse entzieht sich einer eindeutigen Identifizierung. Zwar reproduziert es stereotype Klischees, aber als Himmel überschreitet es diese zugleich. Myra erinnert im Namen an ‚myriad‘, ‚Myriaden‘: die Unzahl. Sie ist nicht nur ein Körper, sondern viele. Monströs ist nicht der *Devil Fish* selbst, der durch das von den Brüdern in das Meer gekippte „Cyanide“ verrückt wird (Hollingsworth 1954, 2), sondern seine Verwandlung, seine Vielgestaltigkeit, in der – so erzählt diese Geschichte – möglich wird, dem ‚bösen‘ Eban und seinen Brüdern das Handwerk zu legen. Dabei bleibt offen, ob es in einer eigentümlichen Dialektik nicht gerade das Gift ist, das diese Verwandlung provoziert.

Das Unzählige der Identität, das Vielgestaltige und Vielfarbige der Formlosigkeit, ist nicht das Andere des *weißen*, männlichen (mörderischen) Subjekts, was ja jeweils bedeuten würde, dass das Formlose durch das phallische Subjekt definiert würde. Nein, das Monströse ist ein vielfältiges Außen, das sich nicht auf *das Weibliche* oder auf *die Natur* reduzieren lässt. Es ist nicht nur orange, gelb, grün, sondern auch weiß und sogar lila. In seiner Unzähligkeit, seiner Zerstreung überschneiden sich im Monströsen vielfältige Subjektivierungen, die mit jeder Wiederholung andere Formen und Farben materialisieren können – aber immer mit dem Formlosen und Unförmigen verbunden bleibt. Das Monströse wäre in diesem Sinne

the site where discourse meets its limits, where the opacity of what is not included in a given regime of truth acts as a disruptive site of linguistic impropriety and unrepresentability, illuminating the violent and contingent boundaries of that normative regime precisely through the inability of that regime to represent what might pose a fundamental threat to its continuity. (Butler 1992, 53)

Die fundamentale Bedrohung durch diesen störenden, opaken, monströsen Ort wird in dieser siebenseitigen Geschichte als Hoffnung realisiert, die – hier ganz im wörtlichen Sinne – toxische, heterosexuelle Männlichkeit selbst zu unterbrechen. Wenn die von den Männern gesetzte Wahrheit die Wahrheit der Ausbeutung der Natur mit allen und vor allem gewalttätigen Mitteln ist, und darin das normative Regime repräsentieren, unterbricht das ‚Sein‘ von Myra / *Devil Fish* dieses Regime, weil es selbst kein ‚Sein‘ innerhalb der Grenzen etabliert, sondern dessen Kontinuität unterbricht. Diese Geste der Unterbrechung, die im Comic zwischen den Panels gängig ist, wird hier eben als dieser Ort der Opazität verstanden, an dem die Diskurse ihre Grenze erreichen – und die Vorstellung eines vorausgegangenen Ganzen zersetzen.

Myra wird Zeugin der toxischen Männlichkeit, sie beobachtet die lachenden Täter (vgl. Hollingsworth 1954, 3). Für ihre prekäre Position ist es von Bedeutung, dass sie selbst zweifach verletzt wird. Ihre zweite Verletzung wird auf der letzten Seite noch einmal ausdrücklich thematisiert: „What happened to your hand, Myra?“, fragt Eban und Myra spielt es herunter (Hollingsworth 1954, 7, Abb. 4, Panel 2). Eban fragt noch einmal misstrauisch nach, vor einem orangen Hintergrund, der ihn schon so umfängt wie im Panel darunter Myras Haare: „... just an accident“ (Hollingsworth 1954, 7, Panel 3). Der angebliche Unfall war als Angriff auf Seite fünf zu sehen, wo Eban in der letzten Zeile das Messer in einen Tentakel schleudert, in dem es stecken bleibt: „The knife reached its target and the tentacle jerked as the sharp point pierced the tough hide“ (Hollingsworth 1954, 5), beschreibt der Blocktext diese Verletzung ausführlich. Die Formulierung des Durchstechens der „harten Tierhaut“ (Hollingsworth 1954, 5) deutet die Gewalt als Penetration und Vergewaltigung an. Die sechste Seite zeigt wiederum in der letzten Zeile Myra wie den Tintenfisch wie auf Seite fünf zweimal und macht deren Beziehung so schon strukturell deutlich. Ist der Tintenfisch mit dem Messer, so ist sie nun mit einer Verletzung zu sehen. Ein Blocktext im Panel – „Eban didn’t notice the bandage on Myra’s left arm“ (Hollingsworth 1954, 5) – weist die Betrachtenden ausdrücklich darauf hin. Margrit Shildrick hat im Anschluss an Butler eine solche Verletzlichkeit für die Ethik des Monsters geltend gemacht – als „vulnerability to the other, and the vulnerability of the self“ (Shildrick 2002, 13), eine Verletzlichkeit, die den Status des Subjekts selbst in Frage stellt. Das Monströse werde auf das Andere projiziert, um sich vom Leibe zu halten was „the security of closure and self-sufficiency“ (Shildrick 2002, 11) unterminiert. Die Fugen zwi-

schen den Panels sind in diesem Sinne gerade nicht als *closure* zu lesen, sondern als Schnitte, als Verwundungen, die weniger das Ganze anatomisch zerlegen, sondern in denen die Verletzlichkeit dem Anderen gegenüber und des Selbst lesbar wird, das nie als Ganzes erscheint. Und so kann der Arm, der aus den Tentakeln kommt, auch als eine solche Verwundung des Anderen im Anderen gesehen werden. Die Verwendung der Farben, das Ausweiten der Figur in das Formlose zeigt diese Verwundung an, die den monströsen Körper nicht allein durch das Messer verwundbar erscheinen lässt, sondern eben als verletzlich, weil er offen und stetig veränderbar ist.

Zwei Dinge am selben Platz

„Yes, you see some of us were girls drowned before our time“ (Hollingsworth 1954, 7, Abb. 4), erläutert Myra / *Devil Fish* etwas kryptisch ihre / seine Herkunft und zitiert fast wortgleich, mit der entscheidenden Differenz des wertenden Adjektivs den alten Seemann von der ersten Seite, der vor gelbem Hintergrund warnt: „pretty girls drowned before their time“ (Hollingsworth 1954, 1). In gewisser Weise materialisiert Myra die männlich konnotierte Projektion von „pretty“ (zum Monster als Projektion vgl. Cohen 1996, 4). Welche Mädchen vor ihrer Zeit starben und warum deutet der Ort der Handlung an, der gleich im ersten Satz der Geschichte genannt wird: „It was from the cold waters near the Salem lands“ (Hollingsworth 1954, 1). Die Hafenstadt Salem an der Ostküste der USA ist nicht nur als Walfängerstadt bekannt, sondern auch berüchtigt für mehrere Prozesse wegen angeblicher Hexerei, die 1692 dort stattgefunden haben und mit 15 Todesurteilen endeten.¹⁵ Im Januar 1953, mehr als ein Jahr vor der Veröffentlichung von *The Clutch of the Devil Fish*, erinnerte Arthur Millers am Broadway uraufgeführtes und bis heute als Klassiker geltendes Stück *The Crucible* an die Vorgänge in Salem. In der essayistischen Einleitung schreibt er: „But all organization is and must be grounded on the idea of exclusion and prohibition, just as two objects cannot occupy the same space“ (Miller 2006, 350). Genau dies, so ließe sich aber behaupten, macht Myra, die eben nicht nur eins ist, sondern zwei an demselben Platz und deshalb den Gedanken der Ausschließung unterläuft. So wird eine *andere* Form der Organisation, eine andere Gründung imaginierbar. Das ist das trügerische am Splash-Panel, das Myra und den *Devil Fish* getrennt zeigt, an zwei

¹⁵ Die Literatur dazu ist umfangreich. In Bezug auf den Comic gibt es nichts, vgl. aber Geoff 2020, der S. 159 betont, dass Salem die große Bedeutung auch erhalten hat, weil die Prozesse gut dokumentiert wurden. Sein Artikel behandelt zwei Comics über Prozesse in den Südstaaten.

Orten und *nicht* an demselben Platz. Die ganze Geschichte dient implizit dazu, diese *falsche* Auffassung, auf deren affektives Einverständnis bei den Lesenden Hollingsworth rechnen kann, weil es alle Klischees bedient, zu korrigieren zugunsten der Auffassung, dass sich *zwei* Identitäten *auf demselben Platz* finden. In der Diskussion über Intersektionalität ist darauf hingewiesen worden, dass sich in bestimmten Identitäten, wie die afro-amerikanischer Frauen, „both a women question and a race problem“ überlagern, wie Mary Romero die Autorin Anna Julia Cooper zitiert (Romero 2018, 42). Kimberlé Crenshaw schreibt in ihrem grundlegenden Artikel von einer Verletzung („harm“) an der „intersection“ durch „sex discrimination or race discrimination“ (1989, 149). Die „conceptual limitations of the single-issue analyses“ (Crenshaw 1989, 149), die durch die Intersektionalität herausgefordert wird, bekommt in *The Clutch of the Devil Fish* ein – wie im Traum verschobenes, verdichtetes – Bild, denn diese intersektionale Erfahrung wurde gerade vom Mainstream verdrängt, wenn nicht verleugnet.¹⁶

Eines der als Hexen ermordeten Mädchen von Salem, Tituba, arbeitete beim Pastor, der die Hexenprozesse maßgeblich vorangetrieben hat. Miller nennt sie ganz im rassistischen Jargon seiner Zeit „Negro slave“ (Miller 2006, 351). Neuere Forschung bezweifelt die Richtigkeit dieser Bezeichnung: „There is no reference anywhere in the seventeenth-century documents to Tituba as an African or as someone of African background. [...] She was never described as black or as a Negro“ (Breslaw 1998, XXI). Es darf allerdings angenommen werden, dass Alvin Hollingsworth die Quellen des 17. Jahrhunderts nicht konsultierte, sondern Millers Projektion auf Tituba kannte und indirekt aufnahm. Er war von den Zeichnern der *Dark Mysteries*, soweit bekannt alles Männer, der einzige Afro-Amerikaner. Die weiteren Zeichner der *Dark Mysteries* hatten ganz unterschiedliche Hintergründe: Jon D’Agostino ist mit seinen Eltern aus Italien in die USA eingewandert. Hy Fleishman war der Sohn von David and Molly Zamoskiewicz, die aus Polen eingewandert sind.

Wie gesehen ist Myras Identität ebenfalls nicht einheitlich: und so lässt es sich vermuten, dass die Geschichte eine indirekte Reflexion auf Tituba und die Hexenprozesse ist. In dieser Perspektive verwandelt sich die Methode, Wale mit Gift zu jagen in einen interessanten Kommentar, nämlich als Beschreibung der Praxis des FBI unter Hoover oder auch in Bezug auf die Senate Hearings zu den *comic books*, die nur wenige Monate vor Veröffentlichung der Geschichte stattgefunden haben.¹⁷ Mit Arthur Millers Formulierung ließe sich vielleicht für die Comics sagen, dass sie auch verfolgt wurden, weil in ihnen immer wieder zwei

¹⁶ Es wäre eine genauere Untersuchung wert, wie sich dies zur Geschichte *Posessed* oder *Love’s Decoy* von Alvin Hollingsworth in *Negro Romance* Nr. 2 (Hollingsworth 1950a und 1950b) verhält. Sie zeigen sich auf den ersten Blick eher als „single issue analyses“ (Crenshaw 1989, 149).

¹⁷ Vgl. Nyberg 2008, 155–166.

‚Dinge‘ denselben Platz einnehmen. Sie machten so intersektionale Identitäten zwar nicht direkt erzählbar, aber indirekt in der Überlagerung verschiedener Identitäten. Dass schließlich Hexenfiguren oft erhängt, also erwürgt wurden, wie beispielsweise auf dem Holzschnitt *The Witchfinder* (abgedruckt in Williams und Williams Adelman 1992, 95) zu sehen ist, lässt die Rache des Oktopusses noch einmal triftiger erscheinen.

Zusammenfassung

Die Horrorcomics der 1950er Jahre zeigen immer wieder, dass die vermeintliche ‚Normalität‘ mit klaren Identitäten trügen kann. Das ist das Grauen, das sie aktivieren, das aber in dem hier diskutierten Heft der *Dark Mysteries* in beiden Geschichten umgekehrt wird. Die Lesenden werden eingeladen, sich mit dem *weißen*, heterosexuellen, blonden, kräftigen Mann zu identifizieren, der in dem einen Fall Sohn eines SS-Arztes, in dem anderen Fall ein skrupelloser Walfänger ist. Dies wird aber nicht als ‚dunkles Geheimnis‘ inszeniert, sondern das Geheimnis, so wird den Lesenden Glauben gemacht, sollen die Frauen verbergen, deren schöne Oberfläche – ganz in der sexistischen Tradition der *femme fatale* – trügt. Aber dieser sexistische Blick wird von den Geschichten nicht bestätigt. Das ‚dunkle Geheimnis‘ bezeichnet vor allem die Wahrheit, dass diese Figuren *nicht eins* sind oder genauer *zwei auf einer* Stelle. Es ist ja gerade nicht so inszeniert, dass die Zombies und der Krake die *wahre* Identität der Figur anzeigen, sondern wie in einer Umkehrung der Superhelden-Identitäten der 1940er Jahre zwei gleichzeitig existierende Identitäten (vgl. Frahm 2010, 262–264).¹⁸ Vielleicht ließe es sich auch so beschreiben, dass die Zeichen als lebendige Tote im Comic konstitutiv eine Inkongruenz in der Reiteration erzeugen, weil sie sich gegenseitig heimsuchen. Dies wird durch das opake Skelett der Fugen möglich, das die Panels schneidet. Diese *Verletzlichkeit der Form*, die sich auch in der Verletzlichkeit der Figuren reflektieren kann, macht die Comics meines Erachtens geeignet, „das sichtbar zu machen, was sich außerhalb des hegemonialen Diskurses befindet“ (Beckmann u. a. 2021). Dies kann innerhalb der engen Genre-Grenzen und der offensichtlichen Reproduktion von Klischees und Stereotypen stattfinden, indem das Formlose des Monströsen sich über die Panels

¹⁸ Während Hollingsworth in seinen Comics für *Negro Romance* (Hollingsworth 1950a, Hollingsworth 1950b) die Intersektionalität seiner Protagonistinnen im Handlungsverlauf andeuten kann, bleibt diese Andeutung aber weitgehend den Genre-Konventionen unterworfen, in denen sich die Überlagerung verschiedener Verletzungen nicht artikulieren kann. *Race* spielt in den Comics kaum eine Rolle.

verteilt, in seiner Formlosigkeit verletzlich bleibt, und damit Identitäten außerhalb des hegemonialen Diskurses artikulieren kann – und mit jeder Wiederholung die Frage stellt, wie es weitergeht in der Lektüre, selbst wenn die Geschichte endet.

Quellenverzeichnis

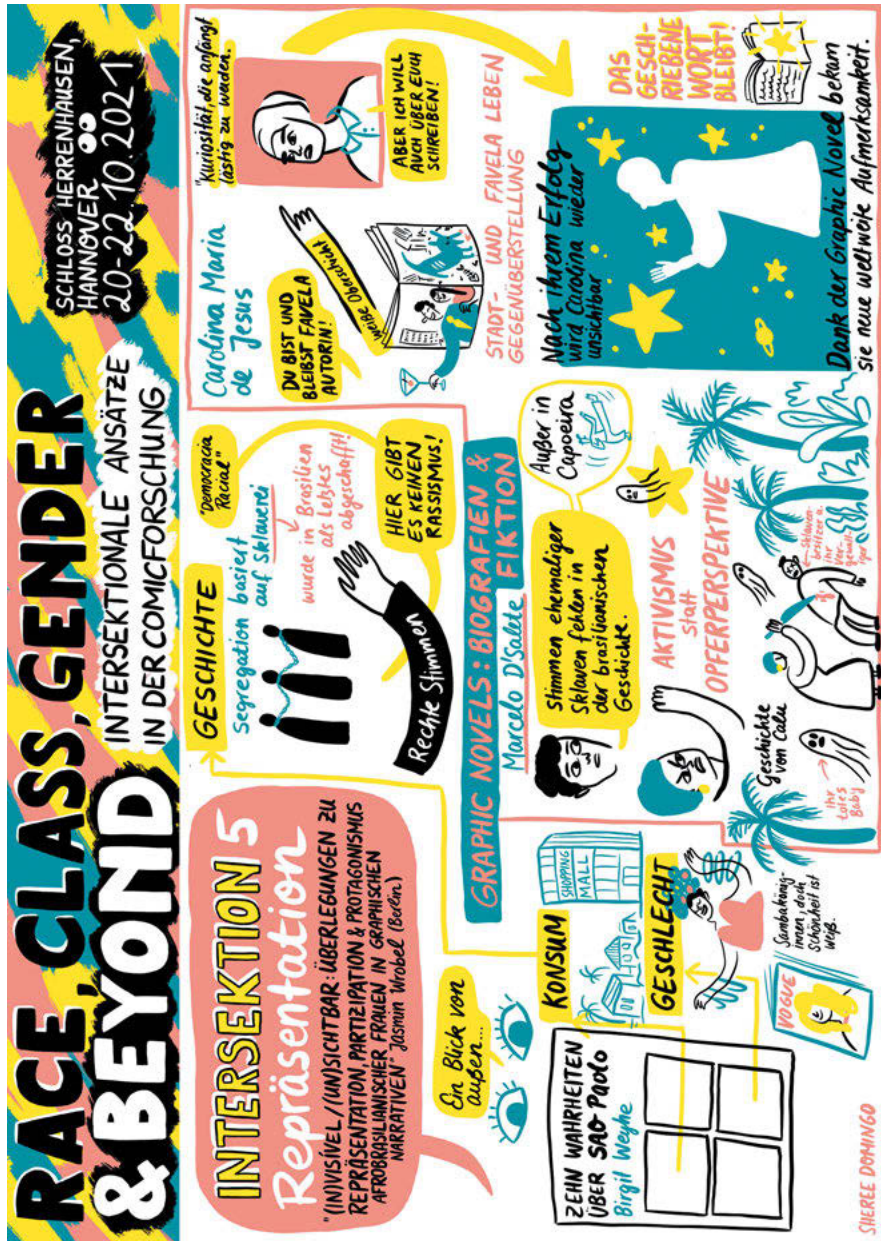
- Beckmann, Anna, Kalina Kupczyńska, Marie Schröer und Véronique Sina. *Race, Class, Gender and Beyond – Intersektionale Ansätze der Comicforschung*. Call for Papers <https://agcomic.net/2021/11/22/race-class-gender-beyond-recap/> (abgerufen am 6.10.2022).
- Altman, Gerald. *Flames of Hate* (Dark Mysteries 20). New York: Story Comics, 1954.
- Ault, Donald. „Cutting Up“ Again Part II: Lacan on Barks on Lacan. *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Hg. v. Anne Magnussen und Hans-Christian Christiansen. Kopenhagen: Museum Tusculanum 2000. 123–140.
- Beatty, Bart. *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*. Jackson: Mississippi University Press, 2005.
- Bohrer, Ashley J. *Marxism and Intersectionality. Race, Gender, Class and Sexuality under Contemporary Capitalism*. Bielefeld: transcript, 2019.
- Breslaw, Elaine G. *Tituba, Reluctant Witch of Salem. Devilish Indians and Puritan Fantasies*. New York: New York University Press, 1996.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter*. London, New York: Routledge, 1992.
- Cameron, Lou. *The Corpse's Embrace* (Dark Mysteries 1). New York: Story Comics, 1951.
- Campbell, Peter Odell. „Intersectionality bites: Metaphors of race and sexuality in HBO's *True Blood*. *Monster Culture in the 21st Century*“. Hg. v. Marina Levina und Diem-My T. Bui. London, New Delhi: Bloomsbury, 2013. 98–113.
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Monster Culture* (Seven Theses). *Monster Theory*. Hg. v. Jeffrey Jerome Cohen. Minneapolis, London: Minnesota University Press 1996. 3–25.
- Collins, Patricia Hill. *Intersectionality as Critical Social Theory*. Durham, London: Duke University Press, 2019.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London, New York: Routledge, 1993.
- Crenshaw, Kimberlé. „Demarginalizing the Intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics“. *The University of Chicago Legal Forum* 140.1 (1989), 139–167.
- D'Agostino, John. *The Living Dead* (Dark Mysteries 20). New York: Story Comics, 1954.
- Davies, Paul Fisher. *Comics as Communication. A Functional Approach*. Cham: Palgrave, 2019.
- Derrida, Jacques. „Signatur, Ereignis, Kontext“. *Randgänge der Philosophie*. Übers. v. Donald Watts Tuckwiller. Wien: Passagen, 1988. 291–314.
- Foucault, Michel. *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975)*. Übers. v. Michaela Ott. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Frahm, Ole. *Genealogie des Holocaust*. Paderborn: Fink, 2006.
- Frahm, Ole. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo, 2010.
- Frahm, Ole. „Mickey und der Golem. Reflexionen des Holocaust im Comic“. *Darstellen, Vermitteln, Aneignungen. Gegenwärtige Reflexionen des Holocaust*. Hg. v. Bettina Bannasch und Hans-Joachim Hahn. Göttingen: V&R unipress, 2018a. 215–256.

- Frahm Ole. „Die Gespenster der Comics“. *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung*, 4.5 (2018b), S. 13–46. <<http://www.closure.uni-kiel.de/closure4.5/Frahm>> (abgerufen am 12.10.2022).
- Frahm, Ole. „Comics als Unform. Fünf Szenen“. *Comics als Form. Bildsprache, Ästhetik, Narration*. Hg. v. Jörn Ahrens. Berlin: Bachmann Verlag, 2021a. 33–74.
- Frahm, Ole. „Ghosts, Golems, Angels: The Medial Specificity of Comics Representing the Holocaust“. *Beyond MAUS. The Legacy of Holocaust Comics*. Hg. v. Hans-Joachim Hahn, Markus Streb und Ole Frahm. Wien: Böhlau, 2021b. 33–62.
- Freud, Siegmund. „Das Medusenhaupt“. *Gesammelte Werke XVII, Schriften aus dem Nachlass 1892–1938*. Hg. v. Anna Freud. Frankfurt am Main: Fischer, 1972⁵ [1941]. 45–48.
- Geisenhanslüke, Achim und Georg Mein (Hg.). *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld: transcript, 2009.
- Geoff, Daniel V. „Witches in the South: Past, Present, and in Comics“. *Politics of Horror*. Hg. v. Damien K. Picariello. Cham: Palgrave, 2020, 159–170.
- Gretter, Clem und Ken Fitch. *2023 Super Police* (New Fun 4). New York: National Allied Publications, Mai 1935a, 32.
- Gretter, Clem und Ken Fitch. *Don Drake on the Planet Saro* (New Fun 3). New York: National Allied Publications, 1935b, Cover.
- Gretter, Clem und Ken Fitch. *Don Drake on the Planet Saro* (New Fun 4). New York: National Allied Publications, 1935c, 17.
- Hollingsworth, Alvin. *Possessed* (Negro Romance 2). New York: Fawcett, 1950a.
- Hollingsworth, Alvin. *Love's Decoy* (Negro Romance 2). New York: Fawcett, 1950b.
- Hollingsworth, Alvin. *Witches Feast at Dawn* (Dark Mysteries 9). New York: Story Comics, 1952a.
- Hollingsworth, Alvin. *The Note of Death* (Dark Mysteries 10). New York: Story Comics, 1952b.
- Hollingsworth, Alvin. *The Wish of Doom* (Dark Mysteries 12). New York: Story Comics, 1953a.
- Hollingsworth, Alvin. *The Curse of the Shooting Star* (Dark Mysteries 13). New York: Story Comics, 1953b.
- Hollingsworth, Alvin. *The Skeletons Revenge* (Dark Mysteries 14). New York: Story Comics, 1953c.
- Hollingsworth, Alvin. *Horror of the Ghostly Pilot!* (Dark Mysteries 15). New York: Story Comics, 1953d.
- Hollingsworth, Alvin. *The Clutch of the Devil Fish* (Dark Mysteries 20). New York: Story Comics, 1954.
- Krapp, Thilo. *20 000 Meilen unter dem Meer*. Hamburg: Carlsen, 2022.
- Kruse, Zack. „.... Just as You Will Do to One Another!: Colonialism That Consumes Itself in Warren Publications' Creepy“. *Politics of Horror*. Hg. v. Damien K. Picariello. Cham: Palgrave, 2020. 147–157.
- Kyora, Sabine und Uwe Schwagmeier (Hg.). *How To Make a Monster. Konstruktionen des Monströsen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Lacoue-Labarthe, Philippe und Jean Luc Nancy. „Der Nazi-Mythos“. *Das Vergessen(e)*. Hg. v. Christoph Tholen und Elisabeth Weber. Wien: Turia und Kant, 1997. 158–190.
- Marks, Darren C. „Sgt. Rock is Jewish? Joe Kubert, Jews and the Holocaust in American Comic Books 1938–2006“. *Jewish Culture and History* 2 (2020), 166–187.
- Miller, Arthur. „The Crucible“. *Collected Plays 1944–1961*. New York: The Library of America, 2006. 343–455.
- Nyberg, Amy Kiste. *Seal of Approval*. Jackson: Mississippi University Press, 2008.
- Packard, Stephan. *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*. Göttingen: Wallstein, 2009.
- Quattro, Ken. *Invisible Men. The Trailblazing Black Artists of Comic Books*. San Diego: IDW, 2020.
- Romero, Mary. *Introducing Intersectionality*. Cambridge: Polity, 2018.

- Scharold, Irmgard. „Zur Definition des Monsters und des Monströsen“. *Monster. Fantastische Bildwelten zwischen Grauen und Komik*. Hg. v. Peggy Große, Georg Ulrich Großmann und Johannes Pommeranz. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2015. 26–40.
- Shildrick, Margrit. *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. London: Sage, 2002.
- Streb, Markus. „Early Representations of Concentration Camps in Golden Age Comic Books. Graphic Narratives, American Society, and the Holocaust“. *Beyond MAUS. The Legacy of Holocaust Comics*. Hg. v. Hans-Joachim Hahn, Markus Streb und Ole Frahm. Wien: Böhlau, 2021. 103–124.
- Theweleit, Klaus. *Das Lachen der Täter: Breivik u. a. Psychogramm der Tötungslust*. Wien: Residenz, 2015.
- Whitted, Quiana J. *EC Comics. Race, Shock and Social Protest*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2019.
- Williams, Selma R. und Pamela Williams Adelman. *Riding the Nightmare. Women and Witchcraft from the Old World to Colonial Salem*. New York: Harper Perennial, 1992.

Sheree Domingo

Graphic Recording – Vortrag von Jasmin Wrobel



Sheree Domingo: Graphic Recording – Vortrag von Jasmin Wrobel.

Sheree Domingo

Graphic Recording – Vortrag von Marina Rauchenbacher



Sheree Domingo: Graphic Recording – Vortrag von Marina Rauchenbacher.

—

Transgressionen

Jasmin Wrobel

(In)visível/(Un)sichtbar: Intersektionale Überlegungen zu Marcelo D'Saletes „sumidouro“ und Sirlene Barbosas und João Pinheiros *Carolina*

Zum Einstieg: Birgit Weyhes *Zehn Wahrheiten über São Paulo*

Im Jahr 2012 nahm die deutsche Comiczeichnerin und Illustratorin Birgit Weyhe (*1969) an dem Austauschprogramm *Osmose* des Goethe-Instituts in Porto Alegre teil,¹ das es ihr ermöglichte, einige Wochen in São Paulo zu verbringen. Entstanden ist in dieser Zeit u. a. der zweisprachige Comic *Zehn Wahrheiten über São Paulo / Dez verdades sobre São Paulo*, in dem sie auf zehn separaten Seiten Beobachtungen oder Merkmale beschreibt, die die bevölkerungsreichste Stadt Südamerikas aus ihrer Sicht charakterisieren.² Drei der zehn „Wahrheiten“, die in Weyhes Comic unter den Titeln „Geschichte“, „Konsum“ und „Geschlecht“ aufeinanderfolgen, kreisen hierbei um die Kategorien *Race*, *Class* und *Gender*. Birgit Weyhes ‚Blick von außen‘, der gerade an den Intersektionen dieser „differenz- und identitätsstiftende[n] Strukturkategorien“ (Sina 2019, 151) hängen zu bleiben scheint, soll als Heranführung an den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung dienen. Hierzu werden im Folgenden einige Schlüsselaspekte herausgestellt und kontextualisiert.

In das sechste Kapitel „Geschichte“ führt Birgit Weyhe mit einem Zitat des österreichischen Schriftstellers Stefan Zweig ein, das sie von ihrem Avatar vorlesen lässt: „... dass alle diese schon durch die Farbe sichtbar voneinander abgezeichneten Rassen in vollster Eintracht miteinander leben“. Weyhe schließt an: „Brasilien, ein Land

1 Im Rahmen des von José Aguiar koordinierten und von Augusto Paim kuratierten Austauschprogramms reisten die brasilianischen Comiczeichner:innen Paula Mastroberti, João Montanaro und Amaral nach Deutschland, während Aisha Franz, Mawil und Birgit Weyhe einige Wochen in Brasilien verbrachten. Die künstlerischen Ergebnisse des Austauschs wurden in dem Band *Osmose: Brasil e Alemanha em quadrinhos* = *Osmose: Brasilien und Deutschland in Comics* (2013) veröffentlicht.

2 Birgit Weyhes *Zehn Wahrheiten über São Paulo* ist auch auf ihrer Webseite abrufbar: <https://birgit-weyhe.de/sao-paulo/> (abgerufen am 17.3.2022). Im Folgenden wird bei Zitaten und Verweisen nur auf das entsprechende Kapitel verwiesen.

ohne Rassismus?“ Das wie der gesamte Comic schwarz-weiß gezeichnete Panel zeigt vier Personen mit verschiedenen Hautschattierungen, unterschiedlichen Haarstrukturen und Augenformen. Die Idee oder vielmehr der Mythos einer *democracia racial*, einer ‚Rassendemokratie‘, den Weyhe hier durch das Zitat aus Zweigs *Brasilien: Ein Land der Zukunft* (1941) anklingen lässt, wurde 1933 durch das Werk *Casa-Grande & Senzala*³ des brasilianischen Soziologen Gilberto Freyre etabliert. Freyre vertrat die Ansicht, dass mehrere Faktoren, darunter die angeblich engen Beziehungen zwischen den Plantagenbesitzer:innen und versklavten Zwangsarbeiter:innen sowie der vermeintlich gütige Charakter des portugiesischen Imperialismus, die Herausbildung strenger ‚Rassenkategorien‘ im kolonialen Brasilien verhindert hätten (vgl. Freyre 1990 [1965]). Diese Idee einer *democracia racial* in Brasilien ist bis heute ein – meist von rechtskonservativer Seite – vorgetragenes Ausfluchtargument, wenn es um Themen wie Marginalisierung, Diskriminierung und strukturelle Gewalt geht. Die soziale und ethnische Segregation in Brasilien fußt aber auf der Geschichte der Sklaverei. Wie von Weyhe festgehalten, war Brasilien 1888 das letzte Land auf dem amerikanischen Kontinent, das die Sklaverei abschaffte. Viele der ehemals versklavten Menschen verließen daraufhin die Plantagen, kehrten aber kurz darauf unter noch schlechteren Arbeitsbedingungen zurück, da sie anderswo keine Arbeit fanden. In den Städten mussten sie zudem mit zugewanderten Arbeiter:innen konkurrieren (vgl. Rinke und Schulze 2013, 110–111). Viele zogen in die entstehenden Favelas in den Außenbezirken oder auf den Hügeln der Stadt wie z. B. in Rio de Janeiro, wobei einige der ersten Siedlungen als *bairros africanos* (‚afrikanische Stadtviertel‘) bezeichnet wurden. Diese soziale und ethnische Segregation setzt sich bis heute zum Teil fort, wie Weyhe in ihrem siebten Kapitel „Konsum“ festhält. Sie beobachtet in den ersten fünf Panels: „São Paulo boomt. / Es gibt eine solide Oberschicht / die sich nicht scheut für 500 Euro / in gemieteten Buffets Kindergeburtstage auszurichten. / Die bewachten Konsumtempel lassen keinen Wunsch offen“. Die Panels 2–4 zeigen die Mitglieder *weißer* Kleinfamilien aus der Paulistaner Oberschicht auf einem Familienfoto und auf den pompös ausgerichteten Kindergeburtstagen. Im fünften Panel wird der Blick der Rezipient:innen auf die Einkaufszentren gelenkt. Während sich im Bildhintergrund englischsprachige Schlagwörter der konsumorientierten oberen Gesellschaftsschicht auf Etiketten und Schildern versammeln („Cool!“, „New“, „Sweet“, etc.), ist im Bildvordergrund ein Schwarzer Sicherheitsmitarbeiter zu sehen. Das Panel leitet über zu Weyhes eigentlicher Beobachtung oder „Wahrheit“, die um den Zusammenhang

3 Die Studie ist 1965 unter dem Titel *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft* bei Kiepenheuer & Witsch in der Übersetzung von Ludwig Graf von Schönfeldt auf Deutsch erschienen.

von Kapitalismus und neokolonialen Strukturen kreist: „Dort [gemeint sind die „bewachten Konsumtempel“; Anmerk. J. W.] findet man auch viele Afrobrasilianer“. Panel 6 zeigt insgesamt 47 skizzenhaft angedeutete Figuren, vermeintliche Besucher:innen der Einkaufszentren. Nur acht Figuren sind hierbei umkreist, sie stehen für den von Weyhe beobachteten Anteil afrobrasilianischer Personen in den Einkaufszentren – eine Darstellung, die eine eklatante Diskrepanz in Brasilien illustriert, die die Philosophin und Frauenrechtlerin Djamila Ribeiro wie folgt zusammenfasst: „[d]ie schwarze Bevölkerung stellt mit 51 Prozent die Mehrheit, ist aber immer noch in der Minderheit, was die gesellschaftliche und politische Repräsentanz anbelangt“ (2022). Die Legende des darauffolgenden Panels ergänzt nun die ironische Beobachtung: „Hauptsächlich als Wachmänner, Putzfrauen und Kindermädchen“ und zeigt drei Schwarze Menschen in diesen Funktionen. Das siebte Kapitel schließt mit einem Panel mit schwarzem Tintenklecks, in weißen Lettern ist darin geschrieben: „Armut hat eine Farbe“. Eine künstlerische Entscheidung, die simplifizierend wirken könnte, stünde sie für sich allein, denn der Tintenklecks scheint die systemische Marginalisierung, Diskriminierung und Gewalt zu verbergen, die für die prekären Lebensverhältnisse vieler Schwarzer Menschen in Brasilien ursächlich ist. Er verbirgt auch ihre Rolle als aktive Gestalter:innen der brasilianischen Gesellschaft und ‚normalisiert‘ bzw. automatisiert eine sozio-ökonomische Zuordnung an der Schnittstelle von *Race* und *Class*. Durch den Kontext des vorangehenden Kapitels wird die systemische Fortsetzung kolonialer Strukturen aber deutlich, indem nicht nur der Mythos einer *democracia racial* ironisch hinterfragt wird, sondern auch der einer vermeintlichen Meritokratie, der zufolge die gesellschaftliche Position und Stellung einer Person allein von der eigenen Leistung abhängt. Durch das achte Kapitel „Geschlecht“ bringt Weyhe noch eine weitere Betrachtungsachse ein, wobei hier vor allem die Exotisierung und Sexualisierung Schwarzer Frauen fokussiert wird. Hierzu im Gegensatz stehen die an hegemoniale gesellschaftliche Normen geknüpften Schönheitsideale, wie sich – ohne in diesem Fall näher auf Weyhes bildliche Darstellungen einzugehen – bereits aus den Bildlegenden ablesen lässt: „Die farbigen Frauen in den Reiseprospekten! / Die Sambaköniginnen! / Im Alltag dagegen ist Schönheit weiß. / Die Haare werden blondiert und geglättet. / In Modezeitschriften gibt es oft keine einzige farbige Frau. / [...] / Für den Sex darf es dann wieder exotischer sein“. Die scharfe Diskrepanz zwischen Wertschätzung und sexuellem Begehren lässt sich hier genau an den Intersektionen von *Race*, *Class* und *Gender* verorten.

An Weyhes Beobachtungen anschließend sollen im Folgenden zwei Werke afrobrasilianischer Comickünstler:innen vorgestellt und diskutiert werden, deren Figuren sich mit eben diesen Marginalisierungs-, Diskriminierungs- und Gewaltmustern an den Schnittstellen von *Race*, *Class* und *Gender* auseinandersetzen müssen: Marcelo

D'Saletes im 17. Jahrhundert spielende Erzählung „sumidouro“ (2014) und Sirlene Barbosas und João Pinheiros grafisches Biopic *Carolina* (2016).

Marcelo D'Saletes „sumidouro“: rassifizierte und sexualisierte Gewalt im kolonialen Brasilien

Der aus São Paulo stammende Marcelo D'Saletes ist zweifellos einer der international bekanntesten brasilianischen Comiczeichner:innen. D'Saletes Werk umfasst – neben diversen kleineren Arbeiten – vier Graphic Novels.⁴ In den beiden zuerst erschienenen Werken, *Noite Luz* („Nacht Licht“)⁵ (2008) und *Encruzilhada* („Kreuzweg“) (2011), setzt er sich mit den urbanen Peripherien São Paulos auseinander.⁶ D'Saletes spätere Werke *Cumbe*⁷ (2014) und *Angola Janga* („Klein-Angola“) (2017) thematisieren den Aufstand des Quilombo dos Palmares, einer Siedlung der Sklaverei entflohener Menschen im brasilianischen Nordosten des 17. Jahrhunderts. Stilistisch folgt D'Saletes insgesamt einer *chiaroscuro*-Tradition. Die urbanen Erzählungen charakterisieren sich durchgehend durch dicht gefüllte Panels und Schattierungen, während sich D'Saletes „traço [...] sujo e poético“⁸ – in den Worten Marcelo Yukas D'Saletes „schmutzige und poetische Linienführung“ – in den Palmares-Narrativen bedingt durch deren Verortung im kolonialen Brasilien mit weiten Landschaftsszenarien abwechselt. Allen Werken gemeinsam ist D'Saletes kinematografischer Blick: Weitwinkelperspektiven und schnell wechselnde Detailaufnahmen geben seinen Comics zeitweilig einen filmhaften Charakter. Auch machtasymmetrische Beziehungen zwischen den Figuren werden auf ähnliche

4 Im November 2022 ist Marcelo D'Saletes fünfte Graphic Novel *Mukanda Tiodora* bei Veneta erschienen.

5 Alle Übersetzungen von Titeln sind – soweit nicht anders angegeben – solche der Verfasserin.

6 Die 40 Seiten umfassende Erzählung „Risco“ (lässt sich mit ‚Risiko‘, aber auch ‚Strich‘ übersetzen), die ebenfalls im gegenwärtigen São Paulo spielt, wurde 2014 zunächst separat veröffentlicht und 2016 in die zweite Edition von *Encruzilhada* integriert.

7 Das Titelwort *cumbe* entstammt der Kimbundu-Sprache und wird in einigen lateinamerikanischen Ländern auch als Synonym für *quilombo* verwendet. In dem für *Cumbe* angefertigten Glossar werden die komplexen Bedeutungsgehalte des Begriffs in Verbindung mit der Sonne, dem Tag, Licht, Feuer und Kraft/Stärke gebracht (D'Saletes 2014, 171).

8 Yukas Kommentar zu *Encruzilhada* ist auf der Webseite von Marcelo D'Saletes abrufbar: https://www.dsalete.art.br/hq_encruzilhada.html (abgerufen am 17.3.2022). Siehe in diesem Zusammenhang auch eine Untersuchung von Nohora Arrieta Fernández, die *Cumbe* bezüglich einer Ästhetik der Ambiguität unter Rückgriff auf das Konzept der *opacité* von Édouard Glissant analysiert hat (2019).

Weise angedeutet, durch aufeinanderfolgende *high* und *low angle shots* oder indem jeweils auf die Füße bzw. das Schuhwerk der Figuren gezoomt wird. So stehen sich in *Noite Luz* und *Encruzilhada* häufig Figuren in schweren Stiefeln bzw. nagelneuen Sneakern und Figuren in Flip-Flops gegenüber; in *Cumbe* und *Angola Janga* werden die ebenfalls schweren Stiefel der Plantagenbesitzer den meist nackten Füßen der versklavten Figuren entgegengestellt. Außerdem ist seinen Werken gemeinsam, dass sie fast ohne Text auskommen: Die stillen Panels überwiegen bei Weitem, es gibt keine Bildlegenden und daher auch keine dominante Erzählstimme, nur die ebenfalls auf ein Minimum reduzierten Dialoge der Figuren.

Die mehr als zehnjährige Recherchearbeit für das 430 Seiten starke Werk *Angola Janga*, in deren Rahmen auch das früher veröffentlichte *Cumbe* entstanden ist, führte D'Salete für Bildstudien wiederholt in die Serra da Barriga, den historischen Schauplatz des Quilombo dos Palmares. Zudem konsultierte er diverse Bildarchive, Chroniken und polizeiliche Dokumente. Was dieses dokumentarische Material nicht liefert, sind die Positionen und Blickwinkel der zum größten Teil aus Angola, Mosambik und dem Kongo entführten Menschen – Stimmen, die nach wie vor in der offiziellen brasilianischen Geschichtsschreibung fehlen, die aber in anderen Wissenssystemen, z. B. der Capoeira oder dem Samba, durchaus existieren. Auch D'Saletes Werk setzt an diesen Leerstellen im offiziellen Archiv an. In einem Interview mit *The Huffington Post* bemerkt er hierzu:

The scars caused by slavery are still poorly understood and discussed [...]. Brazil is an extremely unequal, racist country, and this is closely related to its past. We can't continue to consider slavery as something soft in our history. [...] More than quantitative data, my intention was to speak from the perspective of enslaved Africans in the period and address the modes of resistance of these people. From the most individual way to the forms of collective struggle. There are few such stories in comic format that tried to address this in a very personal way. [...] We need fiction to try to overcome these limits and create new reading possibilities. (zit. nach Frank 2015)⁹

9 An anderer Stelle führt er weiter aus: „You could say that my comic art was initiated by the perception of a certain absence of a Black experience in the arts, an absence I noticed in films, books, and conversations with friends – but especially in comics. [...] In my comics, taking up these Black and peripheral narratives in all their complexity became the crucial point. [...] The lack of the archive [...], the gap, the unspoken, the ‚crack‘ in the document, these are precisely the spaces where the artist's creation and exploration begins. It is in this space that we can generally create instigating narratives, beyond the original record, beyond the fact. Furthermore, fiction makes it possible to connect documents or facts that are not necessarily related historically“ (zit. nach Wrobel und Breitenwischer 2022).

Einige Aspekte sind hier hervorzuheben: D'Salete orientiert sich in seinen grafischen Erzählungen zwar an Dokumenten und Bildern aus dem kolonialen Brasilien, bedient sich aber der Fiktion, um bestehende Lücken zu schließen. Seine Geschichten erzählt er aus einer persönlichen Perspektive, es handelt sich bei den Erzählungen allerdings weder um einfache ‚Opfer-‘ noch um ‚Heldennarrative‘. Vielmehr zeigt D'Salete, wie sich seine vielschichtigen Figuren mit unterschiedlichen Diskriminierungs- und Gewaltmustern auseinandersetzen müssen, wobei es vor dem Hintergrund von Palmares ganz dezidiert um aktiven – individuellen sowie kollektiven – Widerstand geht.

In „sumidouro“, einer der vier Erzählungen in *Cumbe*, geht es um individuellen, weiblichen Widerstand und die missbräuchliche Beziehung zwischen der versklavten Calu und dem Plantagenbesitzer senhor Tomé. Das Titelwort *sumidouro* leitet sich von dem portugiesischen Verb *sumir* (‚verschwinden‘) ab und bezeichnet einen tiefen Brunnen mit einer unterirdischen Verbindung zu einem Fluss. Laut Clóvis Mouras *Dicionário da escravidão negra no Brasil* (2004), aus dem Marcelo D'Salete in seinem Glossar zitiert, handelte es sich dabei um einen Ort, an dem u. a. die Todesstrafe durch Ertränken an „rebellischen Sklaven“ (zit. nach D'Salete 2014, 172) vollzogen wurde. Eingeleitet wird die Erzählung durch ein Panel, das die Nahaufnahme eines anderen Todessymbols zeigt: einen Ochschädel. In den folgenden Panels wird langsam herausgezoomt, der größer werdende Blickwinkel enthüllt zunächst das Gesicht von Tomé, dann seinen ganzen Körper, die Peitsche, die er in der Hand hält, die Spelunke, in der er sich befindet, bis man die Szene schließlich aus einer düsteren Weitwinkelperspektive sieht. Diese Art der Einführung der Figur, deren Blick dem der Leser:innen begegnet, antizipiert das gewaltsame Ende von „sumidouro“. Tomé murmelt vor sich hin: „Calu não podia ter feito isso. / Não podia ... Agora será diferente“ [Das hätte Calu nicht tun dürfen. / Sie hätte es nicht tun dürfen ... Nun wird alles anders]¹⁰ (D'Salete 2014, 52). In der Tat zeigt das nächste Panel den dunklen Schlund des *sumidouro*, der das gesamte Bild einnimmt und als eine Art ästhetisch-konzeptuelles Leitmotiv für die Erzählung fungiert. Hier begegnen die Leser:innen auch Calu, der Protagonistin, zum ersten Mal. Sie steht über den Brunnen gebeugt und spricht offenbar zu jemandem: „Ele vai voltar pra cá. / Você precisa ver o senhor Tomé. / Mas antes eu te conto o que aconteceu lá ...“ [Er wird zurückkommen. / Du musst senhor Tomé unbedingt sehen. / Aber vorher erzähle ich Dir noch, was dort passiert ist ...] (D'Salete 2014, 54–55). Die Rückblende, die hiervon ausgehend aus

¹⁰ Die eher wörtlichen Arbeitsübersetzungen aus *Cumbe* sind im Folgenden solche der Verfasserin. Literarische Übersetzungen von *Cumbe* (2017) und *Angola Janga* (2019) hat Lea Hübner vorgelegt (bahoe books); ihre Übersetzung von *Angola Janga* erhielt 2019 den Rudolph Dirks Award in der Kategorie *South America: Best Scenario*.

Calus Perspektive erzählt wird, deutet an, was geschehen ist. In einer Abfolge von sechs stillen Panels (Abb. 1) sieht man, wie sich eine Tür hinter der in der Küche arbeitenden Calu langsam öffnet, senhor Tomé eintritt und die Tür hinter sich schließt. Im ersten Panel hängt im Hintergrund das Bild eines weißen Kreuzes auf schwarzem Hintergrund, ein Symbol der Christianisierung im Zuge des Kolonialismus und einer bestimmten Moralvorstellung, das in der rechten Bildhälfte durch den dunkel schattierten Türrahmen und die weiße Tür gespiegelt wird. Das zweite Panel zeigt ein *close-up* von Calus Händen und einem Küchenmesser, mit dem sie eine Karotte schneidet, ein Moment bzw. Motiv, das für den Ausgang der Erzählung bedeutsam ist. Im dritten Panel wird auf die dunkel schattierte Tür geblendet, nur die Hand und der Torso der eintretenden Figur sind zu sehen. Calu blickt sich nicht um; dass sie die sich öffnende Tür bemerkt und weiß, wer eintritt, wird im vierten Panel durch eine Träne angedeutet, die ihr über die Wange läuft. Diese Art der Darstellung impliziert auch, dass es sich hierbei um eine Situation handelt, die bereits häufiger vorgekommen ist. Insgesamt wird der zeitliche Ablauf der Handlung – von der geschlossenen Tür im ersten Panel bis zur Detailaufnahme von Tomés Hand, wie sie die Tür schließt – durch die Verteilung auf sechs stille Panels gestreckt. In dem Moment, in dem sich die Tür und damit die Fluchtmöglichkeit für Calu schließt, wird auf Tomés Frau auf der Veranda des Farmhauses geschwenkt. Die Seite, die hier als Erzähleinheit fungiert, schließt mit einem *close-up* ihres nachdenklichen Gesichts, wiederum ein Bildmotiv, das eine zukünftige Handlung andeutet.

Im darauffolgenden, halbseitigen Panel wird Calu mit deutlich gerundetem Bauch dargestellt, die von D'Salete nur angedeutete Vergewaltigung hat eine Schwangerschaft zur Folge (vgl. D'Salete 2014, 59), sehr zum Missfallen der Ehefrau von senhor Tomé (vgl. D'Salete 2014, 60). Nach der Geburt des Kindes nimmt diese es in einem Moment der Ablenkung an sich. Calu arbeitet zu diesem Zeitpunkt wieder in der Küche, Panelabfolge und -komposition sind parallel zu denen in Abb. 1 gestaltet, wieder wird das Küchenmesser gezeigt (vgl. D'Salete 2014, 65). Nur die Aggressorin ist diesmal eine andere. Von Calu unbemerkt nimmt Tomés Ehefrau das Kind aus seiner Wiege und wirft es in den *sumidouro* (vgl. D'Salete 2014, 66–67), was in drei weitläufigen Panels, die sich der Szene langsam von hinten nähern, ebenfalls nur angedeutet wird. Calu vertraut sich in der Folge einem Geistlichen an (vgl. D'Salete 2014, 71–72), womit sie Tomés Zorn auf sich zieht. Er bringt sie gefesselt zurück zur Plantage (vgl. D'Salete 2014, 73). Als Tomé einige Stunden und Getränke später plant, sie mit der Peitsche zu bestrafen (vgl. D'Salete 2014, 74–75) – hier wird an die Anfangsszene angeschlossen –, findet er Calu halluzinierend am Rande des Brunnens vor. In dem Moment, in dem er ihr den ersten Peitschenhieb geben will (vgl. D'Salete 2014, 77), öffnet Calu die Augen, geht auf ihn zu und küsst ihn. Zunächst scheint er von dieser Geste gerührt zu sein, doch beginnt



Abb. 1: Calu arbeitet in der Küche, als senhor Tomé zur Tür hereinkommt. Marcelo D'Saleta. *Cumbe*. São Paulo: Veneta, 2014. 58.

kurz darauf, die junge Frau zu würgen, bis sie sich nicht mehr bewegt (vgl. D'Saleta 2014, 78). Als ‚Sklavin‘ muss sie passiv bleiben und die sexualisierte Gewalt ertragen; der Schritt der Annäherung darf nicht von ihr ausgehen: „Não podia ser assim. / Não desse jeito“ [So geht es nicht. / Nicht so.] (D'Saleta 2014, 79). Als Calu das Bewusstsein wiedererlangt, holt sie das zuvor erwähnte Küchenmesser hervor, das in ihrer Schürze versteckt war. Die Gesichter und insbesondere die Augenpartien beider Figuren werden in Nahaufnahmen gezeigt, die die emotionale Intensität der Situation unterstreichen und gleichzeitig die Machtverhältnisse umkehren, als Calu auf ihren Vergewaltiger und den Vater ihres Kindes hinabblickt und diesen niedersticht (vgl. D'Saleta 2014, 80–81). Ihre Tränen verwandeln sich in den letzten Panels der Erzählung (Abb. 2a und 2b) in eine Geistgestalt ihres Babys.

Durch den *vissungo*,¹¹ ein Wiegenlied, das sie ihrem Kind in der Erzählung bereits vorgesungen hatte, erhebt sich die Erscheinung in die nächtliche Dunkelheit, höher und höher, bis sie zu einem der Sterne wird. Fast wirkt es, als würde sich das Kleinkind in den mütterlichen Leib zurückziehen, eine Art Gegengeburt in den ewigen Sternenhimmel.



Abb. 2a und 2b: Calus Kind steigt in den Himmel auf.
D'Salete, *Cumbe*, 2014. 84–85.

Diese Art der Darstellung verbindet Calus individuellen Widerstand mit der Geschichte um Palmares, dessen letzter Herrscher Zumbi dos Palmares (1655–1695) hieß.¹² *Zumbi* bezeichnet auf Kimbundu eine Seele oder einen Geist, der nachts umherstreift. Wenn der *sumidouro* in der Erzählung als ästhetisch-konzeptuelles

¹¹ Als *vissungos* wurden eigentlich Arbeitsgesänge in metaphorischen Versen bezeichnet, die der verschlüsselten Kommunikation zwischen den Arbeiter:innen dienten (vgl. D'Salete 2014, 173).

¹² Zumbi ist bis heute eine der bedeutendsten Symbolfiguren für die afrobrasilianische Kultur und Geschichte sowie für die *Resistência Negra*, den Schwarzen Widerstand. Zumbis Todestag, der 20. November, wird in Brasilien jährlich als *Dia da Consciência Negra*, als Tag des Schwarzen Bewusstseins, begangen.

Leitmotiv für das gewaltsame Verschwinden(lassen) Schwarzer Menschen und Geschichte fungiert – die Vergewaltigungen Schwarzer Frauen sind eines dieser unaufgearbeiteten Kapitel –,¹³ so steht diese abschließende Szene für das Leitmotiv der gesamten Graphic Novel: *cumbe*, das nicht nachlassende Licht, der nicht nachlassende Widerstand des *quilombos* im kolonialen und gegenwärtigen Brasilien. Oder, wie es an anderer Stelle in *Cumbe* heißt: „Cumbe virá novamente. / Cumbe é força ... Ele sempre retorna.“ [Cumbe wird wiederkommen. / Cumbe ist Kraft ... Und kommt immer zurück.] (D’Saete 2014,130).

(Un)sichtbar: Sirlene Barbosas und João Pinheiros *Carolina*

Die brasilianische Schriftstellerin Carolina Maria de Jesus (1914–1974), deren Werk und Leben sich Sirlene Barbosas und João Pinheiros Graphic Novel *Carolina* (2016) widmet, wuchs im Bundesstaat Minas Gerais auf, verbrachte aber die meiste Zeit ihres Lebens in der Favela do Canindé in São Paulo, wo sie als alleinerziehende Mutter von drei Kindern als *catadora de papel*¹⁴ arbeitete. Carolina de Jesus war als Kind nur zwei Jahre zur Schule gegangen, hatte aber dennoch sehr früh eine große Leidenschaft für das Lesen entwickelt. Sie sammelte und las die Bücher, die sie auf der Straße fand, und begann 1955, ein eigenes Tagebuch zu schreiben. Durch einen Zufall lernte sie 1958 Audálio Dantas kennen, einen Journalisten, der nach Canindé kam, um eine Reportage über das Leben in der Favela zu schreiben. Das Tagebuch einer Bewohnerin von Canindé, eine ‚authentische Stimme direkt aus der Favela‘, kam Dantas für sein Vorhaben mehr als gelegen. Bei der Lektüre erkannte er aber auch Carolina de Jesus’ literarisches Talent und half ihr schließlich bei der Veröffentlichung. Das Tagebuch wurde 1960 unter dem Titel *Quarto de despejo: diário de uma favelada* veröffentlicht; *quarto de despejo* kann hierbei mit ‚Abstellraum‘ oder ‚Rumpelkammer‘ übersetzt werden, eine Metapher, die Carolina de Jesus in ihrem Buch für die Favela do Canindé verwendet. Der Launch war unerwarteterweise sehr erfolgreich: 10.000 Exemplare wurden in den ersten drei Tagen verkauft, mehr als 100.000 Exemplare in den ersten Monaten. Bis heute wurde *Quarto de despejo* in 40 Ländern und 14 Sprachen ver-

¹³ Vergleiche in Bezug auf die Bedeutung der weiblichen Figuren und ihren Widerstand in Marcelo D’Saetes Gesamtwerk Wrobel 2019, 113–116.

¹⁴ Als *catadora* werden in Brasilien Personen bezeichnet, die ihren Lebensunterhalt durch das Sammeln und Verkaufen von wiederverwertbaren Feststoffen verdienen. Carolina Maria de Jesus sammelte überwiegend Papier und Pappe.

öffentlich und ist damit eines der meistgelesenen Bücher der brasilianischen Verlagsgeschichte (vgl. Barbosa und Pinheiro 2016, [109]).¹⁵ Trotz dieses Welterfolges war Carolina de Jesus' gesellschaftlicher ‚Aufstieg‘ nur vorübergehender Natur, wahrscheinlich aus zwei Gründen: Erstens wurde sie von ihren Leser:innen aus der oberen Mittelschicht als eine Art Kuriosität erachtet; die ‚authentische‘ Lebensgeschichte einer ‚Favela-Autorin‘ lasen sie gern. Als Carolina begann, über sie – also über die neuen Nachbar:innen – zu schreiben, und das tat sie, als sie aus Canindé wegzog, wurde ihre Anwesenheit den Bewohner:innen des gehobeneren Stadtviertels lästig. Zweitens wurden Stimmen wie die von Carolina de Jesus seit Beginn der Militärdiktatur 1964 systematisch zum Schweigen gebracht, da sie die soziale Ungleichheit in Brasilien anprangerten und der auch vom Militärregime propagierten Idee einer *democracia racial* entgegenstanden. *Quarto de despejo* wurde in den späten 1960er und in den 1970er Jahren in Brasilien nicht mehr herausgegeben.

Der brasilianische Comiczeichner João Pinheiro stieß auf Carolina de Jesus' Werk durch einen Zufall, als er in einem Antiquariat in São Paulo nach neuem Material suchte. Sirlene Barbosa, seine Lebensgefährtin und Doktorandin der Erziehungswissenschaften, beschäftigte sich damals mit der Abwesenheit Schwarzer Schriftsteller:innen in den Lehrplänen der Schulen und war von Carolina Maria de Jesus' Werk und ihrer Lebensgeschichte fasziniert. Gemeinsam beschlossen sie, an einer Comic-Biografie der Autorin zu arbeiten – nicht zuletzt, um sie durch das Comicformat einer neuen Leser:innenschaft zugänglich zu machen.

In ihrem Tagebuch *Quarto de despejo* zeigt Carolina Maria de Jesus die Polartät von São Paulos Stadtzentrum und den urbanen Peripherien auf, indem sie einen aufschlussreichen Vergleich anstellt und sich metaphorisch auf die Stadt als das ‚Wohnzimmer‘ und auf die Favela do Canindé, in der sie zwischen 1947 und 1960 lebte, als ‚Rumpelkammer‘ (*quarto de despejo*) der Gesellschaft bezieht:

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludo, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (sic; Jesus 1960, 37)

¹⁵ 1962 wurde *Quarto de despejo* von Johannes Gerold unter dem Titel *Tagebuch der Armut* auch ins Deutsche übersetzt und von Christian Wegner verlegt. Der Untertitel der Übersetzung, der das N-Wort enthält, wurde 1983 in *Das Leben in einer brasilianischen Favela* angepasst; herausgegeben wurde die Fassung mit neuem Titel vom Lamuv-Verlag. Für die Wiedergabe der Zitate aus *Quarto de despejo* wird neben der portugiesischen Originalausgabe im Folgenden auf die englische Übersetzung *Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria de Jesus* (Jesus 2003 [1962]) von David St. Clair zurückgegriffen.

When I am in the city I have the impression that I am in a living room with crystal chandeliers, rugs of velvet, and satin cushions. And when I'm in the favela I have the impression that I'm a useless object, destined to be forever in a garbage dump. (Jesus 2003 [1962], 29)

In Sirlene Barbosas und João Pinheiros Graphic Novel *Carolina* wird diese metaphorische Dichotomie aufgegriffen und zur Kulisse und treibenden Kraft der Visualisierung von Carolinas Lebensumständen und ihres literarischen Werks, wie im Folgenden skizziert werden soll. Der erste Blickkontakt zwischen der Protagonistin und den Leser:innen wird von João Pinheiro im Vorübergehen hergestellt, in einer der belebten Straßen São Paulos (vgl. Barbosa und Pinheiro 2016, [12]). Die Rezipient:innen werden in die teilnehmende Position einer Passantin versetzt, die den Weg der Schriftstellerin kreuzt. Dieser flüchtige Moment der ersten Begegnung mit Carolina Maria de Jesus wird von einem Plakat an einer Wand in der Nähe begleitet, das ein Zitat aus der Kurzgeschichte „Abraçado ao meu ran-cor“ („Umarmt von meinem Groll“) (1986) von João Antônio zeigt: „Na noite de São Paulo você esquece que o dia vai nascer“ [Nachts in São Paulo vergisst man, dass der Morgen anbrechen wird]. In der Erzählung ist dieses Zitat ein Slogan, der sich an die *boêmios* (Bohemiens) richtet und sich in diesem Kontext auf das attraktive Nachtleben von São Paulo bezieht (vgl. Antônio 2001 [1986], 73). Bei Barbosa und Pinheiro fügt sich derselbe Slogan in eine ganz andere Atmosphäre ein. Platziert auf einem Straßenplakat wird er zu einer inoffiziellen Bildlegende, die nicht nur de Jesus' schwierige Lebensbedingungen spiegelt, sondern auch dem entmutigenden Ton der anderen Bildlegenden entspricht:

Fome. Sente um embrulho quando esta palavra vem à mente ... / A fome é a pior das enfermidades. / Será seu destino: lutar diariamente, por toda a vida, apenas para saciar a fome? (Barbosa und Pinheiro 2016, [12])

[Hunger. Sie spürt ein Knurren, wenn ihr dieses Wort in den Sinn kommt ... / Hunger ist das schlimmste aller Leiden. / Wird das ihr Schicksal sein: jeden Tag für den Rest ihres Lebens zu kämpfen, nur um den Hunger zu stillen?]

Auf ihrem langen Heimweg durch das urbane Labyrinth von São Paulo, eine große Tasche voller Papier auf dem Rücken und von einem anderen Passanten gedemütigt, wiederholt Carolina mantrenhaft für sich selbst: „Sou poetisa“ [Ich bin Dichterin] (Barbosa und Pinheiro 2016, [15]). Die daran anschließende Doppelseite (Abb. 3a und 3b) ist ein künstlerischer Versuch João Pinheiros, die zuvor erwähnte metaphorische Dichotomie grafisch zu inszenieren. Sie enthält als Bildunterschriften Carolina de Jesus' Vergleich zwischen Stadt- und Favela-Leben. Die Gesichter der ‚Bewohner:innen‘ des ‚Wohnzimmers‘ werden in fragmentierten Detailaufnahmen auf zum Teil fast monströse Weise beim Essen und lachend gezeigt; im äußersten rechten Viertel des letzten Panels sieht man Carolina de Jesus



Abb. 3a und 3b: Metaphorischer Vergleich zwischen Stadt- und Favela-Leben.

Sirlene Barbosa und João Pinheiro. *Carolina*. São Paulo: Veneta, 2016. 16–17.

mit ihrem schweren Papierbeutel auf dem Rücken an den Barbesuchern vorbeigehen. Auf der gegenüberliegenden Seite schauen die Rezipient:innen dagegen aus weiten Winkeln auf eine Schar Urubus (Rabengeier) und einen Hund, die sich am Müll zu schaffen machen; Canindé wird als trostloser, verlassener Ort dargestellt. Die Zitate aus *Quarto de despejo* sind den beiden Seiten jeweils als kursiv gedruckte Bildlegenden beigelegt.

Wie bereits erwähnt, war Carolinas literarische Chronik ein unerwarteter Erfolg, der ihr auch den Umzug in ein besseres Haus im Stadtteil Santana ermöglichte. Barbosa und Pinheiro lenken die Aufmerksamkeit der Leser:innen zu Beginn des dritten Kapitels von *Carolina* auf die verschiedenen Reaktionen, die die Autorin in der neuen Umgebung hervorruft und die zwischen Überraschung und Unglauben, aber auch rassistischen Kommentaren schwanken (vgl. Barbosa und Pinheiro 2016, [89]). Gleichzeitig erhielt Carolina de Jesus in dieser Zeit auch Anerkennung und Wertschätzung von anderen Autor:innen, unter anderem von der bekannten brasilianischen Schriftstellerin Clarice Lispector, eine Szene, die auch von Pinheiro eingefangen wird (vgl. Barbosa und Pinheiro 2016, [92]), der sich für seine schwarz-weißen Bildstudien insbesondere an zeitgenössischen Fotografien orientiert hat.



Abb. 4: Schaulust und Ablehnung in der ‚gehobenen‘ Gesellschaft.
Barbosa und Pinheiro, *Carolina*, 2016. 98.

Kurz nach diesem ersten Erfolg beginnt die anfängliche Anerkennung jedoch zu schwinden: Carolina wird in der großbürgerlichen Gesellschaft nicht als ‚gleichberechtigt‘ erachtet, sondern eher als ein Kuriosum, das langsam beginnt, lästig zu werden. Sie merkt sehr schnell (die Bildlegenden in Abb. 4 zusammenfassend), dass sie – obwohl sie einen der größten Bestseller aller Zeiten geschrieben hat – von den lokalen Medien und der „High Society“ immer als Schriftstellerin zweiter Klasse angesehen werden wird. Sie wurde von der *alta sociedade* „konsumiert“ –

dieses Moment der Schaulust ist im Panel durch die übergroßen Köpfe dargestellt – wie ein Produkt, das man benutzt und dann wegwirft, eine bittere Analogie zu ihrer eigenen Metapher der Favela do Canindé als *Quarto de despejo*. Mit ihrem zweiten Buch, *Casa de Alvenaria*, das 1961 erschien, konnte sie an den Erfolg ihres Debüts nicht mehr anknüpfen; „nach und nach“, wie es am Ende der Bildlegende in Abb. 5 heißt, „wird ihr Name aus den Nachrichten verschwinden“.



Abb. 5: Carolina Maria de Jesus verschwindet vor den Augen der Leser:innen. Barbosa und Pinheiro, *Carolina*, 2016. 99.

In Sirlene Barbosas und João Pinheiros *Carolina* wird das Abgleiten der Schriftstellerin in die Vergessenheit visuell genau durch die Seiten Papier inszeniert, die sie berühmt gemacht haben (Abb. 5). Wie Herbstblätter fallen die Seiten hinab und lassen Carolina aus dem Blickfeld der Leser:innen verschwinden, sie wird (wieder) unsichtbar.

Zusammenführung

Es gibt eine auffällige visuelle Analogie zwischen *Carolina* und „sumidouro“, insbesondere aber auch Marcelo D’Saletes jüngstem Werk *Angola Janga*, die einer abschließenden Zusammenführung beider Analysen dienen soll. Der Moment, in dem Carolina Maria de Jesus’ Tagebuch veröffentlicht wird, wird in der Graphic Novel von Barbosa und Pinheiro auf sehr spezifische Weise dargestellt. Indem sich der Blickpunkt der Rezipient:innen immer weiter vom Ausgangspunkt, der Favela do Canindé, entfernt, erhalten sie einen Ausblick auf São Paulo aus dem Weltraum. Sie teilen diesen Blickpunkt mit Carolina, die sich ebenfalls erhebt und nach einem Stern am Himmel greift (vgl. Barbosa und Pinheiro 2016, 82–84), was den Titel des nächsten Kapitels „Vedete da favela“ (etwa ‚Favela-Star‘) (Barbosa und Pinheiro 2016, 87)¹⁶ vorweg nimmt und die Erfüllung von Carolinas innigstem Wunsch andeutet. Doch dieser hier auch visuell inszenierte ‚Aufstieg‘ wird (vorerst) nur vorübergehend sein. *Angola Janga* handelt wie *Cumbe* von der Geschichte der Sklaverei und spielt daher ebenfalls im kolonialen Brasilien des 17. Jahrhunderts – mit einer Ausnahme. Das letzte Kapitel des Buches, „Passos na noite“ (‚Schritte in der Nacht‘), zeigt gewissermaßen eine Invertierung der zuvor besprochenen Szene: Aus dem Weltall bewegt sich der Blickpunkt der Rezipient:innen auf São Paulo zu, bis er eine kleine Seitenstraße erreicht, in der ein Mädchen sitzt, eine Figur, die Leser:innen als Dara wiedererkennen. Dara ist eine der Protagonist:innen von *Angola Janga* und, in D’Saletes Fiktion, die Tochter von Zumbi dos Palmares. Plötzlich tut sich ein Abgrund auf, und das Mädchen wird von ihm verschluckt. Sie fällt in ein dunkles Nichts, das in einer Maschinerie endet, die – vielleicht – eine Art Zuckerrohrsaft produziert und damit für die Maschinerie der Sklaverei stünde, die unverdaute historische Vergangenheit, die D’Saletes für die prekäre Gegenwart vieler Schwarzer Menschen im gegenwärtigen Brasilien verantwortlich macht (vgl. 2017, 390–396; Wrobel 2019, 115–116). Die kleine Dara steht in dieser Darstellung für unzählige Menschen, die auf den Straßen der brasilianischen Großstädte ihren Lebensunterhalt

¹⁶ „Vedete da favela“ ist auch der Titel eines von Carolina Maria de Jesus komponierten und eingesungenen Sambas, der 1961 auf der LP *Quarto de despejo* erschien.

verdienen müssen, wie Carolina Maria de Jesus, die als eine der ersten Schwarzen Schriftstellerinnen Brasiliens in gewisser Hinsicht auch eine Tochter des Widerstandskämpfers Zumbis ist. Gerade vor dem Hintergrund der aktuellen Regierung Brasiliens¹⁷ ist die Aufarbeitung, (Nach)zeichnung und schließlich (Neu)erzählung Schwarzer Geschichte(n) an den Intersektionen von *Race*, *Class* und *Gender* von lebenswichtiger Bedeutung. Speziell Comics und grafische Erzählungen zu diesen Themenbereichen haben in den letzten Jahren auch verstärkt internationale Aufmerksamkeit auf sich gezogen. So wurde die US-amerikanische Übersetzung von *Cumbe* 2018 mit dem Eisner Award in der Kategorie *Best U. S. Edition of International Material* ausgezeichnet,¹⁸ die deutsche Übersetzung von *Angola Janga* erhielt 2019 den Rudolph Dirks Award in der Kategorie *South America: Best Scenario* und *Carolina* wurde ebenfalls 2019 mit dem *Prix 2019 du Jury œcuménique de la BD* in Angoulême geehrt. Carolina Maria de Jesus, die heute eine der zentralen Referenzfiguren des *feminismo negro* und (immer noch unterrepräsentierter) Schwarzer Schriftstellerinnen in Brasilien ist, sollte am Ende Recht behalten. In dem Theaterstück *Diário de Bitita* (2017), einer Adaption ihrer Bücher *Quarto de despejo* (1960) und *Diário de Bitita* (1977, posthum) unter der Regie von Ramon Botelho, zitiert die Schauspielerin Andréia Ribeiro Carolina Maria de Jesus wie folgt:

Uma palavra escrita não pode nunca ser apagada. Por mais que o desenho tenha sido feito a lápis e que seja de boa qualidade a borracha, o papel vai sempre guardar o relevo das letras escritas. Não, senhor, ninguém pode apagar as palavras que eu escrevi.¹⁹

[Ein geschriebenes Wort kann niemals ausgelöscht werden. Auch wenn die Zeichnung mit Bleistift vorgenommen wurde und der Radiergummi guter Qualität ist, wird das Papier doch immer den Abdruck der geschriebenen Buchstaben beibehalten. Nein, mein Herr, niemand kann die Worte auslöschen, die ich geschrieben habe.]

17 Der vorliegende Artikel wurde im Frühjahr 2022 verfasst, vor der Präsidentschaftswahl im Oktober 2022.

18 *Cumbe* wurde unter dem Titel *Run for It: Stories of Slaves Who Fought for Their Freedom* von Andrea Rosenberg übersetzt und 2017 von Fantagraphics verlegt.

19 Der betreffende Auszug des von Andréia Ribeiro vorgetragenen Monologs ist auf dem schuldidaktischen YouTube-Kanal Videoteca in der Reihe *Heróis de todo mundo* („Helden aus aller Welt“) zu sehen: https://www.youtube.com/watch?v=mLkJy86VU84&ab_channel=VIDEOTECA (abgerufen am 21.12.2022).

Quellenverzeichnis

- Antônio, João. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001 [1986].
- Arrieta Fernández, Nohora. „Lo que contiene esa oscuridad”: Estéticas de la ambigüedad en la novela gráfica *Cumbe* de Marcelo D'Saleta“. *Mitologías hoy* 20 (Dezember 2019), 141–164.
- Barbosa, Sirlene (A) und João Pinheiro (W/A). *Carolina*. Pesquisa e argumento de Sirlene Barbosa. Roteiro e desenhos de João Pinheiro. Prefácio de Raffaella Fernandez. São Paulo: Veneta, 2016.
- D'Saleta, Marcelo (W/A). *Cumbe*. São Paulo: Veneta, 2014.
- D'Saleta, Marcelo (W/A). *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta, 2017.
- Frank, Priscilla. „Striking Graphic Novel Tells The Story of Brazilian Slavery Through The Eyes Of The Oppressed“. *Huffingtonpost*, 7.4.2015. https://www.huffpost.com/entry/marcelo-dsaleta-brazilian-slavery_n_7011238 (abgerufen am 19.3.2022).
- Freyre, Gilberto. *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft*. Übers. v. Ludwig Graf von Schönfeldt. München: Klett-Cotta, 1990 [1965].
- Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Livr. Francisco Alves, 1960.
- Jesus, Carolina Maria de. *Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria de Jesus*. Übers. v. David St. Clair. New York: New American Library, 2003 [1962].
- Jesus, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2014 [1977].
- Osmose: Brasil e Alemanha em Quadrinhos = Osmose: Brasilien und Deutschland in Comics*. Koord. Goethe-Institut Porto Alegre. Porto Alegre: Libretos, 2013.
- Ribeiro, Djamilá. „Wir bekämpfen das Bild von Karneval, Strand und sinnlichen Frauen“. Übers. v. Nicola Abé. *Der Spiegel*, 20.2.2022. <https://www.spiegel.de/ausland/rassismus-in-brasilien-wir-bekaempfen-das-bild-von-karneval-strand-und-sinnlichen-frauen-a-1159b1cc-5107-4793-8bde-15663cc62fb4> (abgerufen am 19.3.2022).
- Rinke, Stefan und Frederik Schulze. *Kleine Geschichte Brasiliens*. München: C.H. Beck, 2013.
- Sina, Véronique. „Intersektionale Comicanalyse“. *Comic-Analyse. Eine Einführung*. Hg. v. Stephan Packard, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas Wilde und Janina Wildfeuer. Stuttgart: J.B. Metzler, 2019. 151–184.
- Weyhe, Birgit. *Zehn Wahrheiten über São Paulo. Dez verdades sobre São Paulo*. 2013. <https://birgit-weyhe.de/sao-paulo/> (abgerufen am 19.3.2022).
- Wrobel, Jasmin. „História(s) redenhada(s): visualizando analogias entre hoje e o passado – periferias urbanas, resistência negra e vozes femininas na obra de Marcelo D'Saleta“. *ArtCultura* 21.39 (Juli–Dezember 2019), 99–116.
- Wrobel, Jasmin und Dustin Breitenwischer. „Closing the Gap: Graphic Narratives and the Archive of Afro-Diasporic Resistance – A Conversation Between Breana Nuñez, Marcelo D'Saleta, and André Diniz“. *Amerikastudien/American Studies* 67.2 (2022), 241–267.

Marina Rauchenbacher

Boote | Grenzen | Unsicherheit

Das gesellschaftspolitische Potenzial von Comics über Flucht und Migration

Theoretische Einführung

Im vorliegenden Artikel¹ wird – exemplarisch anhand von Comics aus dem deutschsprachigen Raum – das Potenzial des Mediums Comic ausgelotet, *Gegenerzählungen* zu medial dominanten – vor allem in Wahlkampfzeiten häufig instrumentalisierten – Narrativen von Flucht und Migration zu kreieren.² Dabei gehe ich davon aus, dass Comics pädagogisch-educative Qualitäten im Sinne der Förderung von visueller Medien-Kompetenz bieten, die eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Thema abseits gängiger Berichterstattung fördern und im Besonderen auch deren intersektionale bzw. interdependente Dimension in ihrer Komplexität hervorheben können. In diesem Sinn folgt der Artikel einem pragmatisch-aktivistischen Zugang, der auf kulturwissenschaftlichen Theorien fußt. Als Beispiele, die politisch eine Gegenerzählung und alternative Perspektiven verlangen, können etwa die Darstellung anonymer Menschenmassen anstelle von Individuen dienen (vgl. u. a. Mazzara 2015), die Stigmatisierung von verschleierte Frauen und jungen Männern mit Migrationshintergrund sowie *racial profiling*.³

Aus einer bild- bzw. medienkritischen Perspektive sind solche medialen Darstellungen als „unmoored and floating images“ einzuordnen, die einer wachsenden Zahl an „ disenfranchized, invisible, or even disappeared and missing people“

1 Dieser Aufsatz basiert auf einem Vortrag bei der – diesem Band vorausgegangenen – Tagung *Race, Class, Gender & Beyond. Intersektionale Ansätze der Comicforschung* (20.–22. Oktober 2021, Schloss Herrenhausen, Hannover) sowie auf dem Beitrag *Bringing Viewpoints to Mind. German-Language Comics on Flight and Migration* bei der 2. Jahreskonferenz der Comics Studies Society *Comics/Politics* (25.–27. Juli 2019, Ryerson University, Toronto, <https://comicsstudies.org/wp-content/uploads/2022/02/ComicsPoliticsProgramFinal.pdf>, abgerufen am 18.2.2022).

2 ‚Flucht‘ und ‚Migration‘ benennen zwar unterschiedliche Prozesse und werden rechtlich unterschiedlich behandelt; jedoch können ‚Migrant*innen‘ selbst dann, wenn sie nicht unmittelbaren Menschenrechtsverletzungen oder Verfolgungen ausgesetzt sind, mit anderen Gefahren konfrontiert sein (u. a. <https://www.amnesty.org/en/what-we-do/refugees-asylum-seekers-and-migrants>, abgerufen am 18.2.2022). Zu Migration und Comics siehe auch Kesper-Biermann im vorliegenden Band. Zur Behandlung von Flucht und Grenzpolitik im Comic siehe auch Serles im vorliegenden Band.

3 Die Medienberichterstattung rund um die sogenannte ‚Kölner Silvesternacht‘ bzw. das anschließende Vorgehen der Polizei kann beispielhaft verstanden werden (vgl. u. a. Mertol und Schachtsiek 2016).

gegenüberstehen, wie es Hito Steyerl prägnant formuliert, um auf das Ungleichgewicht zwischen der großen Anzahl an Bildern ohne Referenten und den vielen Menschen ohne Repräsentation hinzuweisen (2012, 171). Die Menschlichkeit der Geflüchteten wird – so betont etwa Dominic Davies hinsichtlich der Berichterstattung über den Tod Alan Kurdis im Jahr 2015⁴ – ausgeblendet und zwar „by emphasizing their ‚otherness‘, epitomizing the more general media, political and public discursive construction“ (2020a, 180).

In Hinblick auf den Beitrag des Mediums Comic zu politischen Diskussionen (bzw. politischer Propaganda) zeigt sich – so sei an dieser Stelle vorausgeschickt –, dass es in besonderem Maß in der Lage ist, dem entgegenzuwirken, was Steyerl als ‚gegenwärtige‘ Funktion von Kameras als „tools of disappearance“ – im Gegensatz zu „tools of representation“ – beschreibt (2012, 168). Konstitutiv für einen gegen-erzählerischen Charakter ist sein Status im Dazwischen (z. B. aufgrund seiner zeichentheoretischen Hybridität und des Gutters), eine inhärente, als produktiv zu verstehende ‚Unsicherheit‘ und damit eine ebenso produktiv destabilisierende Wirkung hinsichtlich von Repräsentation, epistemologischen Konzepten und Wahrnehmung. Comic hat das Potenzial, eine ‚fotografische Realität‘ zu stören (Davies 2020a, 182); funktioniert „intersubjective, immersive representational“ und bietet den Leser*innen die Möglichkeit zu „affective and ethical exchanges as we project meaning into the gaps and gutters of the comics page, as well as the diasporic subject’s life story“ (Naghibi, Rifkind und Ty 2020, 296; auch Davies 2020a, 184).

In einer kulturtheoretischen und -historischen Ausdifferenzierung ist es zudem aufschlussreich, postkoloniale Theorien in die Analyse einzubeziehen – so etwa Homi K. Bhabhas Denkfigur des ‚dritten Raumes‘. Comics zu Migration und Flucht mit postkolonialer Theorie zu lesen ist naheliegend, ermöglicht nicht nur ein Verständnis der politischen und kulturhistorischen Kontexte sowie der prinzipiellen intersektionalen/interdependenten Dimensionen, die bei medialen und politischen Diskussionen von Flucht und Migration evident sind, sondern ist auch deswegen zielführend, weil „der imaginative Raum eines ‚Dritten Ortes‘ dargestellt werden [kann], mit dem sich viele MigrantInnen identifizieren, die sich weder dem Herkunftsland ihrer Eltern noch der Kultur im Einwanderungsland zugehörig fühlen“ (Eder 2010). Zudem verbindet Comic und die Figur des ‚dritten Raumes‘ bzw. der

4 Der Leichnam des dreijährigen, aus Syrien stammenden Alan Kurdi wurde am 2.9.2015 an der türkischen Mittelmeerküste gefunden und von der türkischen Fotojournalistin Nilüfer Demir fotografiert. Die Publikation der Fotografie löste internationales Entsetzen aus sowie eine umfassende Diskussion über ethische Standards in der Bildberichtserstattung (u. a. <https://web.archive.org/web/20150904044635/http://www.tagesschau.de/ausland/tote-junge-101.html>, abgerufen am 6.10.2022; https://www.zeit.de/kultur/2015-09/fluechtling-mittelmeer-bodrum-toter-junge-syrien?utm_referrer=https%3A%2F%2Fde.wikipedia.org, abgerufen am 6.10.2022).

damit von Bhabha kontextualisierten ‚kulturellen Hybridität‘ die Bedeutung des Zwischenraums (vgl. Trabert 2020). Bhabha konturiert den ‚dritten Raum‘ bekanntermaßen anhand der Metapher des ‚Treppenhauses‘:

as liminal space, in-between the designations of identity, [it] becomes the process of symbolic interaction, the connective tissue that constructs the difference between upper and lower, black and white. The hither and thither of the stairwell, the temporal movement and passage that it allows, prevents identities at either end of it from settling into primordial polarities. (Bhabha 2004 [1994], 5)

In der Differenz des Dazwischen wird das Nachdenken über bzw. das *Neudenken* eines Unsteten, Subversiven, eines ‚Dritten‘ ermöglicht, was strukturell – und dazu gibt es umfassend Literatur – in Comics eben in der Verhandlung der Zwischenräume festgemacht werden kann, in den Wiederholungsstrukturen, den Unterbrechungen, dem Gutter (vgl. u. a. Frahm 2010; Sina 2016; Eckhoff-Heindl und Sina 2020; Rauchenbacher 2022), was in weiterer Folge auch ein Neudenken der (Bedeutung der) Grenze ermöglicht (vgl. u. a. Harbeck, Heyden und Schröder 2017; zum Thema Migration und Flucht vgl. u. a.: Eder 2013 und 2021).

Comics haben aufgrund ihrer Artifizialität das Potenzial Rahmen und Zwischenräume nicht nur offen zu legen, sondern im Zuge dessen auch die Fragmentierung und (zeitliche) Situiertheit von Wissen und Wahrnehmung zu performieren; sie fordern – so könnte man sagen – die Leser*innen kontinuierlich auf, das Gelesene neu zu evaluieren (Postema 2013, 50). Einschränkend muss hier entgegengehalten werden, dass der damit formulierte Anspruch an die Lektüre von Comics eine bestimmte Lesekompetenz voraussetzt, die nicht als gegeben angesehen werden kann. Gleichzeitig aber werden Comics in der Regel nicht im Kontext von Medienberichterstattung verwendet – im Gegensatz zur Rezeption (nicht dem Anspruch!) fotojournalistischer Medienberichterstattung, wird Comic eben nicht per se ein dokumentarischer Charakter zugeschrieben.⁵ Das Comic-Medium bietet zudem aufgrund seiner strukturellen Eigenschaften (siehe oben) Möglichkeiten, den als ‚anders‘ markierten Körper und die ihm – in einem kolonialistischen Gestus eingeschriebene – ‚spektakuläre Qualität‘, die auf einer forcierten Markierung der Differenz durch die jeweiligen Betrachter*innen beruht, zu unterwandern (vgl. Rifkin 2020, 649).

⁵ Insofern kann der – etwas hyperbolischen – Bemerkung, dass „das fotografische Bild [...] die Zeichnung heute mehr denn je als ein Gegenüber“ brauche (Wenzel 2017, 24), bedingt zugestimmt werden.

Damit wird die – von Gayatri Chakravorty Spivak beschriebene – Prozesshaftigkeit des *othering* hervorgehoben (Spivak 1985).⁶ Hillary Chute folgend möchte ich das Medium Comic als Möglichkeit sehen, die Aufmerksamkeit neu zu lenken: „to the relationship of part to whole, to the self-conscious buildup of information that may or may not coalesce into meaning“ (Chute 2016, 17) und so produktiv zu einem – übergreifend für die Auseinandersetzung mit Flucht und Migration insgesamt notwendigen – ‚Resignifizierungsprozess‘ (vgl. Mazzara 2015, 451) beizutragen.

In Hinblick auf das diskutierte Thema zeigt das Medium Comic spezifische pädagogische bzw. aufklärerische Qualitäten, bietet Möglichkeiten zur Förderung von (visueller) Medien-Kompetenz und trägt zum Verständnis unterschiedlicher Narrative von Flucht und Migration bei, die – wie Daniel Stein u. a. betonen – interkulturell und überregional zu denken sind (vgl. 2020). Gleichzeitig ist das Medium in einer produktiven Form unsicher, destabilisierend, nötigt zur Hinterfragung der eigenen Situation, des eigenen Wahrnehmens und Einordnens, was im Folgenden neben den theoretischen Ansätzen von Bhabha und Steyerl auch Johan Schimanski und Trinh T. Minh-ha folgend verdeutlicht und anhand ausgewählter Arbeiten aus dem deutschsprachigen Raum – insbesondere des Bandes *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas* (2017) – exemplarisch analysiert wird.

Comics zu Flucht und Migration aus dem deutschsprachigen Raum

Comics aus dem deutschsprachigen Raum reflektieren über Flucht und Migration aus vielfältigen Perspektiven sowie für unterschiedliche Zielgruppen und verdeutlichen die Komplexität des Themas. Um nur einige zu nennen: Parsua Bashis Graphic Memoir *Nylon Road* (2006) thematisiert die Flucht der Protagonistin vor einem repressiven Ehemann und dem iranischen Regime in die Schweiz (vgl. Rauchenbacher 2023); Büke Schwarz' *Jein* (2020) erzählt vom Migrationshintergrund der Protagonistin, ihrer türkischen Familie und den Vorurteilen, mit denen sie in Berlin konfrontiert wird; die zweiteilige Arbeit *Homestories*, die die Journalistin Vina Yun mit den Künstlerinnen Tine Fetz, Patu, Moshtari Hilal und Sunanda Mesquita gestaltete, fokussiert die koreanische Diaspora in Wien; Nacha Vollenweiders *Fußnoten* (2017) erzählt die argentinische Herkunft der Familie. Birgit Weyhe thematisiert – u. a. in *Madgermanes* (2016) und *German Calendar No December* (2018) – Zwangsmigration

⁶ Vgl. etwa als historische Dokumente dieses *otherings* mittels Fotografie die weitverbreiteten Arbeiten von Rudolf Lehnert und Franz Landrock zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

und Kolonialismus; letzteres ist auch das zentrale Thema von Marion Hulverscheidts und Hendrik Dorgathens Sammelband *Raus Rein* (2016). Reinhard Kleists *Der Traum von Olympia* (2015) erzählt die Geschichte der somalischen Sprinterin Samia Yusuf Omar, die auf der Flucht im Mittelmeer ertrunken ist. Der Sammelband *Geschichten aus dem Grandhotel* (2016), das Projekt *Alphabet des Ankommens* (2017) des Deutschen Comicvereins und *Unsichtbar* (2019) von Ursula Yelin und Barbara Yelin haben einen dokumentarischen Ansatz und widmen sich den Lebensbedingungen von geflüchteten Menschen und Asylsuchenden in Deutschland und der Schweiz. Der Sammelband *Comic Culture Clash* (2016) beschäftigt sich mit bewaffneten Konflikten, Flucht und Vertreibung; in *Drawn to Berlin* (2018) reflektiert Ali Fitzgerald über ihre Comic-Workshops in Unterkünften von Geflüchteten. Auch Ausgaben der Comic-Magazine *Ampel* und *Strapazin* widmeten sich dem Thema. Im bereits genannten Band *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas* der Migrant Image Research Group wird ein fotojournalistisch-dokumentarischer Ansatz mit medientheoretischen und medienkritischen Diskussionen konfrontiert und mit Comics kontrastiert. Ein dokumentarischer Ansatz ist zudem für den bekanntesten deutschsprachigen Comic zu Migration und Flucht, Nino Bullings *Im Land der Frühaufsteher* (2012), entscheidend, in dem unter anderem die weiße Hegemonie über das Thema und seine (künstlerische) Repräsentation thematisiert werden.

Der Fokus auf den deutschsprachigen Raum impliziert keine kultur- oder gesellschaftspolitische Festlegung, sondern soll Bezugspunkte für interkulturelle und transnationale Analysen aufzeigen. Mehrere der genannten Comics wurden ins Englische übersetzt, erschienen simultan auf Deutsch und Englisch, einer nur auf Englisch. Gerade in Hinblick auf das vorliegende Thema zeigt diese Mehrsprachigkeit einen zunehmenden transnationalen Anspruch von Comics (vgl. Kauranen 2019a, 65) und damit auch „processes of de-bordering“ (83).

Boote

Es gibt also eine Vielzahl von Comics aus dem deutschsprachigen Raum, die sich mit Flucht, Migration, Diaspora auseinandersetzen und dabei insbesondere die Fluchtbewegungen seit 2015 reflektieren. In Hinblick auf das Thema ‚Grenze‘ bzw. ‚Grenzüberschreitung‘ sowie den Prozess der *Abgrenzung* als hegemonialen Gestus ist vor allem die Flucht über das Meer vielverhandelt – die *boat refugee narratives* (vgl. Shemak 2011) – und damit die Trope vom ‚überfüllten Boot‘.

Zentral behandelt wird dies unter anderem in dem Band *Lampedusa*, der 2017 von der Migrant Image Research Group, einem Zusammenschluss von Künstler-

*innen, Fotograf*innen, Wissenschaftler*innen und Verleger*innen, auf Englisch und Deutsch veröffentlicht wurde. Die Gruppe diskutiert den Status der italienischen Insel Lampedusa als Anlaufpunkt für Geflüchtete aus dem Mittelmeerraum. *Lampedusa* bietet eine Vielzahl von medienkritischen, -theoretischen und gesellschaftspolitischen Essays und Interviews, enthält Arbeiten von Comic-Künstler*innen, Verleger*innen, Aktivist*innen, Medienwissenschaftler*innen und ist insgesamt als ein grundlegender Beitrag zum Verständnis des Potenzials von Comics für eine kritische (Re-)Lektüre von Narrativen von Flucht und Migration zu verstehen. Der Band inkludiert zudem elf grafisch-narrative Arbeiten, die unterschiedliche Stationen einer Flucht erzählen – vorwiegend stammen sie von der italienischen Künstlerin Emilie Josso und dem Kollektiv Twins Cartoon,⁷ ergänzend gibt es einen kooperativen Comic des deutschen Comic-Künstlers Nino Bulling und der Autorin und Verlegerin Anne König.

Anhand einer Analyse der preisgekrönten Fotografie *Rescue Operation*⁸ des italienischen Fotojournalisten Massimo Sestini, die aus der Vogelperspektive ein Boot mit geflüchteten Menschen zeigt, macht die Medienhistorikerin Estelle Blaschke in einem Beitrag für den Band die latenten Narrative der Bedrohung und Verteidigungsnotwendigkeit deutlich, die mit Fotos von großen Gruppen von Geflüchteten verbunden werden: „Um nicht selbst unterzugehen, muss man sich gegen den Ansturm von Flüchtlingen schützen“ (2017, 164). *Rescue Operation* kann exemplarisch für die Zuschreibung einer ‚bedrohlichen Illegalität‘ gelesen werden, wodurch – wie Federica Mazzara betont – alle *boat people* als potenziell kriminell und bedrohlich markiert werden (vgl. 2015, 454–455). Die Fotografie zeigt eben kein Individuum, sondern eine anonyme Masse; das Foto hat eine „Qualität des Spektakels“ (Blaschke 2017, 161), die die machtpolitische Kluft zwischen den Menschen im Boot und den Zuschauer*innen hervorhebt (vgl. u. a. dazu Mazzara 2015).⁹

Aus einer kulturwissenschaftlich-postkolonialen Perspektive ist diese Blickmacht mit Trinh's Begriff des ‚Grenzereignisses‘ denk-, analysier- und dekonstruierbar. Das schauende, klassifizierende Subjekt bleibt selbst unsichtbar, verortet aber ‚die Anderen‘ bzw. markiert sie zuerst als ‚Andere‘:

Die Macht hat sich stets das Recht angemäht, die – aus ihrer Perspektive – Anderen zu markieren, während sie selbst unmarkiert blieb. Im Rahmen einer Ökonomie der Bewegung stellt

⁷ Haitham El-Seht und Mohammed El-Seht.

⁸ <https://www.massimosestini.it>, abgerufen am 22.3.2022.

⁹ Wie Emilie Josso in *Migrierende Bilder* anmerkt, lässt die Strategie, die Leser*innen mit Massendarstellungen zu konfrontieren, vergessen, „dass sie Individuen sind, mit denen man etwas gemeinsam haben könnte“ (Josso 2017a, [85]).

sich das herrschende Selbst, das ‚universale Subjekt‘, als flexibel, raumgreifend, ‚farblos‘ und in seinen Bewegungen ungebunden dar. Die Anderen hingegen, die in den Randzonen der Unbeweglichkeit Gefangenen, gelten als ‚farbig‘ und authentisch, d. h. als problemlos zu verorten und an die Tradition gebunden. Eifrig ziehen wir die Demarkationslinien für Andere, während WIR für uns selbst nur Grenzen festsetzen, sobald UNSER Interesse auf dem Spiel steht. (Trinh 2017 [2011], 103–104; Herv. im Orig.)

Comics haben aufgrund ihrer spezifischen Strukturen die Möglichkeit, diese machtpolitischen Dimensionen exzeptionell zu thematisieren; sie verdeutlichen im Besonderen die Rolle der Leser*innen (siehe u. a. Scott McClouds Rede vom „special crime“; 1993, 68) und sind selbst- bzw. metareflexiv. Dies lässt sich schon an den – großteils auf den ersten Blick (ästhetisch) wenig ausdifferenziert erscheinenden – Arbeiten von Twins Cartoon zeigen, so beispielsweise in *Auf dem Weg von Kairo nach Rashid*. Twins Cartoon zitieren Medienberichterstattung über Flucht anhand der Titelseiten von Tageszeitungen (vgl. 2017, [64–66]) und verdeutlichen durch die damit einhergehende Multiplikation der Massendarstellungen deren narrative Dominanz, verfremden sie aber gleichzeitig durch die schematisierten, holzschnittartigen Zeichnungen.

Erzählt wird in dieser Arbeit vom Besuch einer Bootskonstruktionsstelle in Rashid, einer ägyptischen Hafenstadt, die vielen Flüchtenden als Startpunkt dient. Als dort der Arbeiter Ghazal von einem der Besucher*innen/Interviewer*innen gefragt wird, ob er jemanden kenne, der bei dem letzten Bootsunfall ums Leben gekommen sei, antwortet er, dass die angemessene Frage lauten müsse, welche*r Bewohner*in der Insel „nicht einen oder mehrere Personen kennt, die im Meer ertrunken sind“ (2017, [53]). Diese einprägsame Antwort wird konfrontiert mit der schematisch-holzschnittartigen Darstellung eines Bootes voller geflüchteter Menschen, wobei nicht klar wird, wessen Perspektive hier eingenommen wird. Die Zeichnung bedient sich – so könnte man im Rückgriff auf visualitätstheoretische bzw. medienkritische Ansätze sagen – einer „kollektive[n] Bildsprache“ (Heller 2017, 218), kommentiert „unmoored and floating images“ (Steyerl 2012, 171). Das Panel scheint zudem nur einen Ausschnitt zu zeigen: Sowohl auf der linken als auch auf der rechten Seite sind Arme zu sehen – Figuren ertrinken.

Das Bootnarrativ wird in Folge durch eine Auseinandersetzung mit der Bootskonstruktion selbst weiter thematisiert (vgl. Twins Cartoon 2017, [72]). Eine halbe Seite zeigt Ghazal und zwei Besucher*innen in einem Bootsrumpf (Abb. 1). Während die drei Figuren alleine stehen und für sich bleiben, reflektiert Ghazal die Zweckentfremdung des Rumpfes, der ursprünglich als Kühlschrank für Fische gedient hatte. Der gezeigte, bis auf die drei Figuren leere Raum wird so mit der Rede über den überfüllten Raum konfrontiert und das Nicht-Gezeigte bzw. das Nicht-Zeigbare zum Thema gemacht.

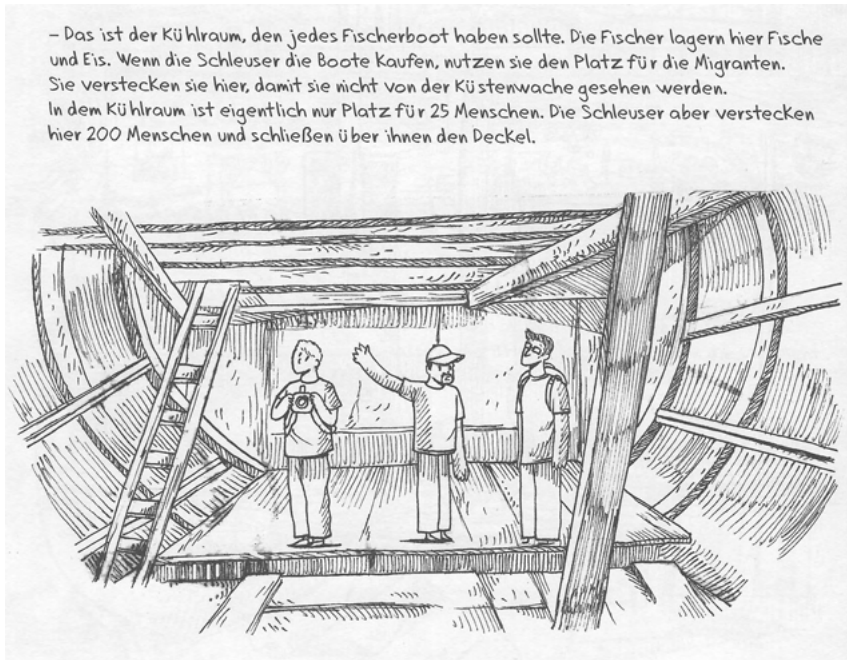


Abb. 1: Der zweckentfremdete Bootsrumpf.

Twins Cartoon. „Auf dem Weg von Kairo nach Rashid“. *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas*. Hg. v. Migrant Image Research Group. Leipzig: Spector Books, 2017. [43]–[76], hier [72].

Wenn auf der folgenden Seite zwischen den Figuren bzw. dem Fisch am oberen Rand und der lakonischen Aussage, „Früher haben wir Fische gegessen, jetzt essen uns die Fische!“ ([73]), am unteren Seitenrand ein auffallender weißer Zwischenraum zu sehen ist, kann diese demonstrative Leerstelle auch als Gegengewicht zu den „floating images“ verstanden werden. Der Zwischenraum, der leere Raum fordert die Leser*innen auf, sich die im Meer sterbenden und verschwindenden Menschen vorzustellen – es ist zentral, dass hier *kein* Bild eines überfüllten Bootes die Imagination lenkt bzw. ablenkt (Abb. 2).

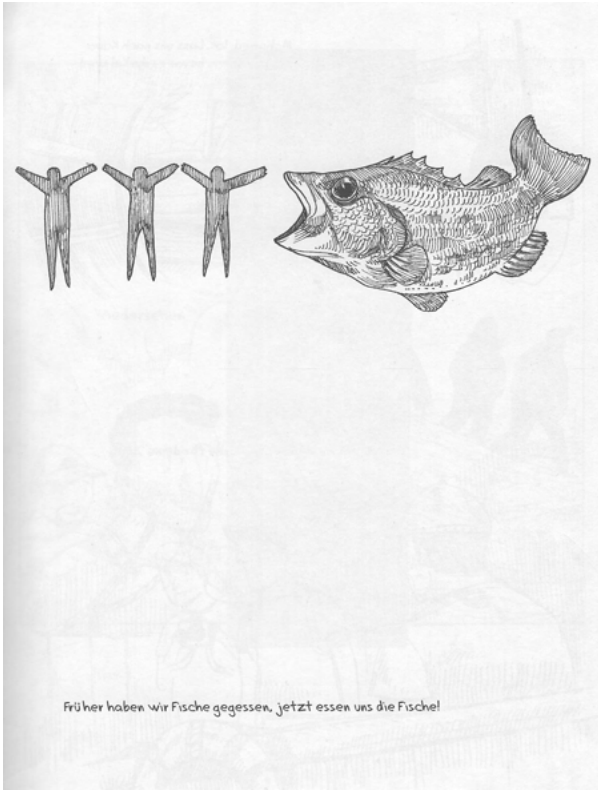


Abb. 2: Leerer Raum und Imagination.

Twins Cartoon, „Auf dem Weg von Kairo nach Rashid“. *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas*, 2017. [73].

Grenz(ung)en

Meere sind bedeutsam als Areale, die Reise und Verbindung ermöglichen, aber auch als Gebiete der Trennung (vgl. Mazzara 2015 und 2016; Bauer 2016 [2014]; Kauranen 2019b, 26). Allerdings sind auf dem Meer – zumindest ohne die entsprechende technische Ausstattung – nationale Grenzen nicht oder nur erschwert sichtbar; Orientierung geht verloren. Darstellungen des Meeres können so auch antagonistisch zu jenen von Landkarten verstanden werden, die – wie Mara Stuhlfauth-Trabert und Florian Trabert (vgl. 2020) verdeutlichen – in Comics über Flucht und Migration eben just für Orientierung entstehen. Dahingegen ist das Meer selbst tendenziell eine undefinierte, gefährliche Grenzzone – zumindest für

Flüchtende. Der Erfolg der Flucht über das Meer hängt davon ab, ob es den Flüchtenden gelingt, europäischen Boden zu betreten – und hier entscheidet sich der Status des Meeres als Raum der Verbindung oder der Trennung. Zudem verdeutlicht das Meer die Willkür (nationaler) Grenzen und deren Bedingungen – soziales Ungleichgewicht, Kolonialismus und Rassismus – im Besonderen. Was als Grenze zu verstehen ist und was eine (gelungene) Grenzüberschreitung ist, hängt von der Deutungshoheit des mächtigen Blicks ab; schließlich ist das Überschreiten einer Grenze ein Wagnis.¹⁰

Grenzen müssen – in einer politisch subversiven Bewegung – explizit und wiederholt zum Gegenstand der Verhandlung gemacht werden. Johan Schimanski etabliert dafür produktiv den Begriff der ‚Grenzung‘: ‚Grenzen‘ sind „nicht länger unverrückbare Gegenstände“, sondern „*Grenzungen (borderings [...]), Begrenzungen und Entgrenzungen [...]*. Wie Nationen und Identitäten — beides Erscheinungen, die eng mit Grenzen verbunden sind – verlangen Grenzen fortlaufend nach Bestätigung und Verhandlung“ (2020, 26–27; Herv. im Orig.). Sie sind insofern ‚unbekannt‘, als „wir als Körper immer in einer Beziehung zur Grenze stehen und es uns daher unmöglich ist, die ganze Grenze von beiden Seiten zugleich wahrzunehmen. [...] Queren wir eine Gebietsgrenze, so versuchen wir stets, eine Grenze des Wissens zu queren“ (47).

Die stete Verhandlung des Status von Grenzen ist – wie Trinh ausführt – eine programmatische Notwendigkeit, über „den Grenzübertritt sprechen – als eine der wichtigsten Thematiken der derzeitigen Kulturpolitik – bedeutet das Konzept ‚Grenze‘ gewissermaßen zu entleeren, es abzuschütteln oder aber im Schwebezustand zu lassen – und damit zu verhindern, dass es sich ‚niederlässt‘ bzw. ‚wieder angesiedelt‘ wird“ (2017, 95). Comics – so kann man anschließen – bieten in diesem Sinn schon aufgrund ihrer medialen Bedingungen „a kind of ‚border thinking““ (Davies 2020b, 398 – mit Bezug auf Walter D. Mignolo), muss doch die Figuration der ‚Grenze‘ in Comics stets multipliziert gedacht werden (siehe oben).

Die wiederholte Darstellung des Meeres und die Frage danach, was anhand des Meeres denn überhaupt *zeigbar* ist bzw. die Verhandlung von Grenzen anhand des Meeres denkt immer auch die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Nicht-Sichtbaren mit – und dabei die Beziehung der Körper zum Raum. Wie unter anderem das Projekt *MissingMigrants* aufzeigt, sind zwischen 2014 und März 2022 im Mittelmeer 23.674 Menschen ertrunken oder verschwunden.¹¹ Nur

¹⁰ Ich möchte an dieser Stelle explizit darauf hinweisen, dass mein Blick ein Blick von außen ist, der sich die Frage stellt, wie Comics strukturell zu einer subversiven Diskussion von Grenzen beitragen können, indem über diese Grenzen reflektiert wird. Dies impliziert nicht, dass ich die reale Betroffenheit, die Bedrohung, die eine flüchtende Person erlebt, beurteilen kann.

¹¹ Vgl. <https://missingmigrants.iom.int>, abgerufen am 1.4.2022.

wenige der Toten werden gefunden und identifiziert – sind sichtbar oder werden sichtbar gemacht, wie z. B. der Twitter-Account *The Refugee List* (@refugee_list) deutlich macht.¹² Sie verschwinden, ihre gesellschaftliche Exklusion wird absolut und die ihnen – bspw. durch versagte Hilfeleistung oder Schlepper angetane – Gewalt somit auch verschleiert. Gleichzeitig führt ihre *Nicht-(mehr)-Sichtbarkeit* – wie in Anschluss an Judith Butler formuliert werden kann – auch zu einem Mangel an *Betrauerbarkeit* (vgl. Butler 2020).¹³

Comics, die sich mit dem Meer als Grenze auseinandersetzen, thematisieren unweigerlich diese Nicht-Darstellbarkeit. Dies zeigen etwa insbesondere zwei Darstellungen des menschenleeren Meeres in der Arbeit *Lesvos, November 2015* (2016) von Nino Bulling und dem Borderspace Documentation Collective, erschienen in dem Magazin *Strapazin*. Besonders aber in Bullings und Königs *Wege einer Ware* wird deutlich, dass die Oberfläche des Meeres selbst als Grenze fungiert, die potenziell den Blick (der Leser*innen) auf die Toten blockiert.¹⁴ So kann denn der Blick unter die Oberfläche als ein transgressiver, potenziell destabilisierender und gleichzeitig politisch notwendiger Akt der Grenzüberschreitung beschrieben werden. Auf einer Seite zeigt links eine vertikale Sequenz acht Panels mit einem Schmugglerboot in Seenot; das neunte zeigt nur das Meer (Abb. 3). Der Rest der Seite ist in drei größere Panels unterteilt, von denen das erste die prosaische Bildunterschrift trägt: „Der Kutter fuhr von Rashid nach Lampedusa, an Bord waren etwa 300 Menschen. Jeder hatte für die Überfahrt zwischen 1.500 \$ und 3.000 \$ gezahlt“ (2017, [186]). Eine Wolke im ersten Panel und ein Vogel im dritten kommentieren die Situation der Flüchtenden distanziert-gefühllos: „Bald regne ich über euch ab. // Ich sehe viele Tote im Meer, aber sie sind mir egal.“ ([186]). Dazwischen steht der Ausschnitt eines Bootsrumpfes, in dem die Flüchtenden gefangen sind. In der Gegenüberstellung der beiden Sequenzen werden exzeptionell Sprachlosigkeit angesichts des Geschehens und Unbeteiligtheit der Beobachter*innen verdeutlicht – sowie gleichzeitig die Nicht-Darstellbarkeit der Toten.

In Twins Cartoons *Auf dem Weg von Kairo nach Rashid* präsentiert die vorletzte Seite ein ultimatives Grenzereignis (Abb. 4). Sie funktionalisiert die Struktur des Comics, um einen zentralen machtpolitischen Hintergrund zu fassen: Wäh-

¹² Im Falle der Ertrunkenen, die gefunden werden, steht der Fotojournalismus im Spannungsfeld von Dokumentation und Schutz der Persönlichkeitsrechte (siehe dazu oben die Ausführungen zu Alan Kurdi); jedoch kann dieses komplexe Thema hier nicht erschöpfend erörtert werden.

¹³ Ich danke Véronique Sina an dieser Stelle für den Hinweis auf Butlers Konzept der ‚Betrauerbarkeit‘.

¹⁴ Vgl. dazu u. a. auch die Darstellungen des Meeres in Reinhard Kleists *Der Traum von Olympia* und Ali Fitzgeralds *Drawn to Berlin*.



Abb. 3: Das Verschwinden auf dem Meer.

König, Anne und Paula [nun: Nino] Bulling. „Wege einer Ware“. *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas*, 2017. [195].

rend die Interviewer*innen Rashid verlassen, schockiert von Ghazals Äußerungen über Menschen, die von Fischen gefressen werden (s. o.); müssen Ghazal und die anderen Arbeiter bleiben – sie haben keine Entscheidungsgewalt über ihre Bewegung. Die Seite verdeutlicht diese Zweiteilung, wobei das blaugefärbte Panel in der Mitte das entscheidende *Dazwischen* markiert: die ertrinkende Figur, die an der Grenze zwischen jenen, die bleiben müssen (aber vielleicht ausreisen wol-

len oder illegal ausreisen werden) und jenen, die reisen können, sinkt. Diese Figur trennt und verbindet die linke und die rechte Seite gleichermaßen. An ihr wird eine gesellschaftspolitische Zweiteilung evident und gleichzeitig werden diese zwei Seiten zueinander in Beziehung gesetzt: der globale Norden/Westen und diejenigen, die ausgebeutet werden und denen Hilfe verweigert wird. Das Panel kann dabei als Überlagerung des Gutters gelesen werden, oder als Gutter ex negativo: die Unheimlichkeit und Unsicherheit des Dazwischen tritt in den Vordergrund. Es ist genau dieser Körper, der die Aufmerksamkeit auf den Zustand der Grenze als Ereignis lenkt und die Grenze als *Grenzung* diskutiert – keine Grenze ist unabhängig vom Körper zu denken.

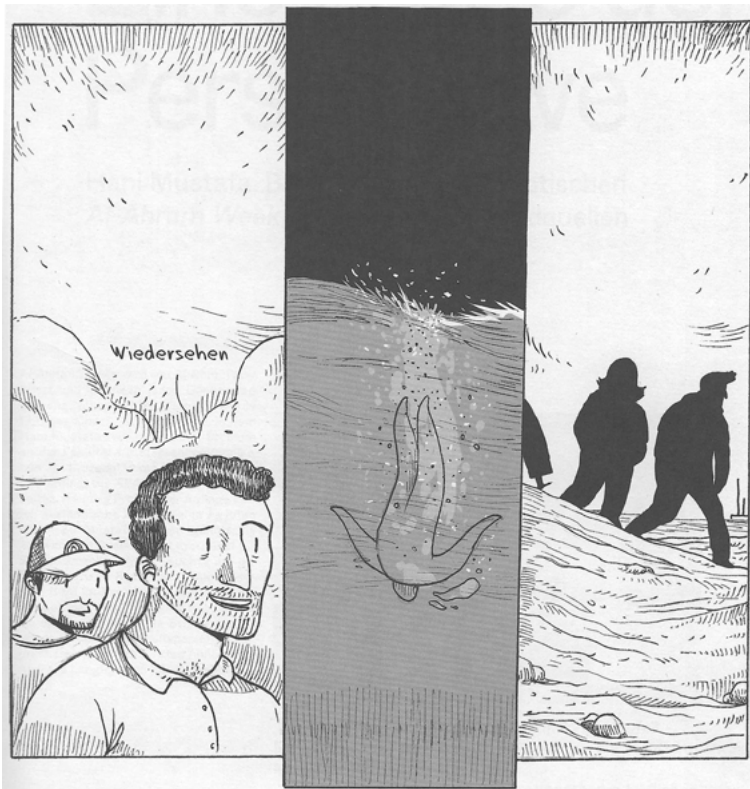


Abb. 4: Figuration des Dazwischen.

Twins Cartoon. „Auf dem Weg von Kairo nach Rashid“. *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas*, 2017. [75].

Auf der folgenden, letzten Seite ist nur ein kleines, menschenleeres Papierboot unten links platziert, umgeben von etwas blau gefärbtem Wasser. Mit Ali Fitzgeralds *Drawn to Berlin* kann dieses Boot als Zitat gelesen werden, das zuletzt noch eine andere gesellschaftspolitische Dimension aufmacht. Fitzgerald thematisiert eine Zeichnung eines Geflüchteten namens Marwan, der wiederum Max' Boot aus Maurice Sendaks *Where the Wild Things Are* zitiert. Diese Geschichte eines Kinderspiels verarbeitet jahrhundertealte Abenteuererzählungen über die Entdeckung geheimnisvoller Orte und fantastische Erlebnisse; verbindet sie mit kindlicher Erfahrung und Unschuld. Das Meer ist uneingeschränkt positiv konnotiert. Während Max nach seinem Abenteuer wieder in „his very own room“ ist, in dem das Abendessen auf ihn wartet (Sendak 2013 [1963]), kontextualisiert Marwan das Boot neu: Nachdem er Sendaks bekannte Zeichnung, die Max im Boot zeigt, kopiert hat, heißt es: „His crosshatching was light, and he studiously edited Max out until it was just an empty vessel on a roiling sea“ (Fitzgerald 2018, 16). Der Prozess des Löschens signifiziert das Verschwinden, das Ertrinken im Meer, für das am Ende das – auch von Twins Cartoon zitierte leere Boot – symbolisch steht.

Resümee

Das Medium Comic ermöglicht für die Auseinandersetzung mit Flucht und Migration eine exzeptionelle Verhandlung von Grenzen – und zwar schon aufgrund seiner medialen Bedingungen. Es legt Rahmen und Zwischenräume offen, verweist auf die (produktive) Unsicherheit im Dazwischen und thematisiert die Fragmentierung und Situiertheit von Wissen und Wahrnehmung bzw. fordert die Leser*innen heraus, ihre Lesarten stets neu zu evaluieren – etwa in Hinblick auf Prozesse des *othering*. Sie tragen so zu einem – für die Themen Flucht und Migration nötigen (vgl. Mazzara 2015, 451) – Resignifizierungsprozess bei.

In Anlehnung an Trinh's Ausführungen zur Subversion der Grenze durch ein Reden über sie (vgl. Trinh 2017 [2011]) sowie Schimanskis Betonung der körperlichen Beziehung/Bezugnahme zum Körper („Grenzung“), zeigen die exemplarisch analysierten Bootsszenen – insbesondere aus dem Band *Lampedusa* – die Möglichkeiten von Comics, mediale und politisch implementierte Narrative zu konterkarieren, neue Räume zu schaffen. Das Medium Comic unterläuft so die Idee von unverrückbaren Grenzen vielfältig. Im Dazwischen werden Akte der Abgrenzung sichtbar, unterbrochen und es wird ein – Bhabha folgend – ‚Drittes‘ performiert. Deutlich wird so auch die Begrenztheit des Gesehenen und des Verborgenen, des Erzählten und des Unerzählten, der Oberfläche und der Tiefe. Im wörtlichen wie

im übertragenen Sinne können Perspektiven verunsichert bzw. neue Perspektiven geboten werden.

Damit wird auch ein subversiv-gesellschaftspolitisches Potenzial deutlich, das die intersektionale/interdependente Dimension von Abgrenzung, Grenze(n) bzw. Grenzungen aufzeigt. Das Ziehen von Grenzen und die Grenzen zwischen jenen, die schauen und jenen, die angeschaut werden, basiert auf rassistischen, kolonialistischen, sexistischen und klassistischen Grenzziehungen und auf einer darauf begründeten (geografischen) Weltordnung. Das Meer als Grenze, die Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit jener, die auf der Flucht ertrinken, kann dabei auch als symbolische Abgrenzung verstanden werden – je nachdem, um welchen Körper es sich handelt (der schauende oder der angeschaute), hat dieser Körper einen anderen Bezug zur Grenze, ist ihr verhaftet oder nicht, kann sie infrage stellen oder nicht.

In Hinblick auf Flucht und Migration können Comics so auch eine aufklärerische, pädagogische, vielleicht sogar aktivistische Bedeutung haben, die für eine Kritik von Flucht-/Migrationspolitik(en) und der Medienberichterstattung von entscheidender Bedeutung ist. Im Sinne dieses Artikels, der einen pragmatischen Zugang zu dieser edukativ-pädagogischen Dimension verfolgt, ist Comic so auch ein Mittel, um visuelle Lesekompetenzen zu schärfen und in Folge (medien)politische Strategien zu analysieren.

Quellenverzeichnis

- Ampel Magazin* 27 (2018): *Borderline* [Künstler*innen: Luca Bartulovic, Andreas Kiener, Anja Wicki, Kati Rickenbach, Simon Beuret, Michael Furler].
- Babka, Anna. *Postcolonial-Queer. Erkundungen in Theorie und Praxis*. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2019.
- Barakeh, Kahled. „Der multikulturelle Friedhof. Gespräch mit dem syrischen Künstler Khaled Barakeh über einen Facebook Post.“ *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas*. Hg. v. Migrant Image Research Group. Leipzig: Spector Books, 2017. 269–276.
- Bauer, Wolfgang. *Über das Meer. Mit Syrern auf der Flucht nach Europa. Eine Reportage*. Fotos von Stanislav Krupar. 7. Aufl. Berlin: Suhrkamp, 2016 [2014].
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge, 2004 [1994] (Routledge Classics).
- Blaschke, Estelle. „Das Boot ist voll.“ *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas*. Hg. v. Migrant Image Research Group. Leipzig: Spector Books, 2017. 161–164.
- Bulling, Paula [nun: Nino]. *Im Land der Frühaufsteher. Die Texte von Aziz und den anderen „Halberstädtern“ sind von Noel Kaboré*. Berlin: avant-verlag, 2012.
- Bulling, Paula [nun: Nino] und Borderspace Documentation Collective. „Lesvos, November 2015.“ *Strapazin* 122 (2016): *Fliehen, Abhauen, Weggehen*, 76–82.

- Butler, Judith. *The Force of Non-Violence. An Ethical-Political Bind*. London, New York: Verso, 2020.
- Chute, Hillary L. *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge/MA, London: The Belknap Press of Harvard UP, 2016.
- Davies, Dominic. „Crossing Borders, Bridging Boundaries. Reconstructing the Rights of the Refugee in Comics.“ *Refuge in a Moving World. Tracing Refugee and Migrant Journeys Across Disciplines*. Hg. v. Elena Fiddian-Qasimiyeh. London: UCL Press, 2020a. 177–192.
- Davies, Dominic. „Dreamlands, Border Zones, and Spaces of Exception. Comics and Graphic Narratives on the US-Mexico Border.“ *a/b: Auto/Biography Studies* 35.2 (2020b), 383–402.
- Deutscher Comicverein e.V. (Hg.). *Alphabet des Ankommens*. 2017. <https://alphabetdesankommens.de> (abgerufen am 6.5.2022).
- 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 Fachmedien, 2020. v–xi.
- Eder, Barbara. *AlienNation? Zur Darstellung von Migrationsprozessen in Graphic Novels transnationaler Zeichner/innen*. Dissertation. Universität Wien, 2013.
- Eder, Barbara. *Alienation. Migration in Graphic Novels*. Berlin: Bachmann Verlag, 2021 (Bildnarrative 11).
- Eder, Barbara. „Der dritte Ort. [Interview geführt von Vina Yun.]“ *Migrazine* 2 (2010). <http://www.migrazine.at/artikel/der-dritte-ort> (abgerufen am 6.5.2022).
- Fitzgerald, Ali. *Drawn to Berlin. Comic Workshops in Refugee Shelters and Other Stories from a New Europe*. Seattle: Fantagraphics, 2018.
- Frahm, Ole. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- Harbeck, Matthias, Linda-Rabea Heyden und Marie Schröer (Hg.): *Comics an der Grenze. Sub/Version von Form und Inhalt. 9. Wissenschaftstagung der Gesellschaft für Comicforschung*. Berlin: Bachmann Verlag, 2017.
- Heller, Charles. „Interventionen in das ästhetische Regime der Seegrenze. Charles Heller über wandernde Bilder, den ungehorsamen Blick und emphatische Unterbrechungen.“ *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas*. Hg. v. Migrant Image Research Group. Leipzig: Spector Books, 2017. 215–233.
- Josso, Emilie. „Migrierende Bilder.“ *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas*. Hg. v. Migrant Image Research Group. Leipzig: Spector Books, 2017a. [83]–[90].
- Josso, Emilie. „Hinterlassenschaften.“ *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas*. Hg. v. Migrant Image Research Group. Leipzig: Spector Books, 2017b. [259]–[268].
- Kauranen, Ralf. „De-bordering Comics Culture. Multilingual Publishing in the Finnish Field of Comics.“ *The Aesthetics and Politics of Linguistic Borders. Multilingualism in Northern European Literature*. Hg. v. Heidi Grönstrand, Markus Huss und Ralf Kauranen. New York: Routledge 2019a. 64–86.
- Kauranen, Ralf. „The Baltic Sea as a Transnational Space in Finnish Comics.“ *Konflikt und Kooperation. Die Ostsee als Handlungs- und Kulturraum*. Hg. v. Martin Göllnitz, Nils Abraham, Thomas Wegener Friis und Helmut Müller-Enbergs. Berlin u. a.: Lang, 2019b. 25–44.
- Kleist, Reinhard. *Der Traum von Olympia. Die Geschichte von Samia Yusuf Omar*. Hamburg: Carlsen, 2015.
- König, Anne und Paula [nun: Nino] Bulling. „Wege einer Ware.“ *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas*. Hg. v. Migrant Image Research Group. Leipzig: Spector Books, 2017. [187]–[200].

- Mazzara, Federica. „Spaces of Visibility for the Migrants of Lampedusa. The Counter Narrative of the Aesthetic Discourse.“ *Italian Studies* 70.4 (2015), 449–464.
- Mazzara, Federica. „Subverting the Narrative of the Lampedusa Borderscape.“ *Crossings. Journal of Migration & Culture* 7.2 (2016), 135–147.
- Mertol, Birol und Kerstin Schachtsiek. „Eine Nacht und ihre Folgen. Alte Konstrukte, neue Unübersichtlichkeiten.“ *Zeitschrift des Informations- und Dokumentationszentrums für Antirassismusbearbeitung in Nordrhein-Westfalen* 22.1 (2016), 11–15.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: Harper Collins, 1993.
- Migrant Image Research Group (Hg.). *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas*. Leipzig: Spector Books, 2017.
- Moga Mobo und Epidermophytie (Hg.). *Comic Culture Clash. In 20 Konflikten um die Welt*. Kassel, 2016.
- Naghibi, Nima, Candida Rifkind und Eleanor Ty. „Migration, Exile, and Diaspora in Graphic Life Narratives.“ *a/b: Auto/Biography Studies* 35.2 (2020), 295–304.
- Postema, Barbara. *Narrative Structure in Comics. Making Sense of Fragments*. Rochester, New York: RIT Press, 2013.
- Rauchenbacher, Marina. „Comics – posthuman, queer-end, um_un-ordnend.“ *Genealogy+Critique* 8.1 (2022), 1–27.
- Rauchenbacher, Marina. „Un-familiäre Selbst. Des- und Re-Orientierung in Parsua Bashis *Nylon Road*“. *Comics & Familie – Kritische Perspektiven auf soziale Mikrostrukturen in der sequenziellen Kunst*. Hg. v. Barbara M. Eggert, Kalina Kupczyńska und Véronique Sina. Berlin, Boston: De Gruyter 2023. 55–68.
- Rifkind, Candida. „Refugee Comics and Migrant Topographies.“ *a/b: Auto/Biography Studies* 32.3 (2017), 648–654.
- Schimanski, Johan. *Grenzungen. Versuche zu einer Poetik der Grenze*. Übers. v. G. H. H. Hg. v. Anna Babka und Matthias Schmidt. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2020 (aka|texte #8).
- Sendak, Maurice. *Where the Wild Things Are*. Fiftieth Anniversary Edition. New York: HarperCollins Publishers, 2013 [1963].
- Shemak, April. *Asylum Speakers. Caribbean Refugees and Testimonial Discourse*. New York: Fordham University Press, 2011.
- Sina, Véronique. *Comic – Film – Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld: transcript, 2016 (Edition Medienwissenschaft).
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „The Rani of Sirmur. An Essay in Reading the Archives“. *History and Theory* 24.3 (1985), 247–272.
- Stein, Daniel, Cathy C. Waegner, Geoffroy de Laforcade und Page R. Laws. „Editor’s Introduction.“ *Migration, Diaspora, Exile. Narratives of Affiliation and Escape*. Hg. v. Daniel Stein, Cathy C. Waegner, Geoffroy de Laforcade und Page R. Laws. London: The Rowman & Littlefield Publishing Group. ProQuest Ebook Central, 2020. 1–18.
- Steyerl, Hito. *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press, 2012.
- Stuhlfauth-Trabert, Mara und Florian Trabert. „Kartierung der Flucht – Karten in Migrations-Comics.“ *Krieg und Migration im Comic. Interdisziplinäre Analysen*. Hg. v. icon Düsseldorf. Bielefeld: transcript, 2020, 75–105 (Edition Kulturwissenschaft 223).
- Trabert, Florian. „Im Zwischenraum. Migration in deutschsprachigen Comics der Gegenwart.“ *Krieg und Migration im Comic. Interdisziplinäre Analysen*. Hg. v. icon Düsseldorf. Bielefeld: transcript, 2020. 107–125 (Edition Kulturwissenschaft 223).

- Trinh T. Minh-ha. *Elsewhere, Within Here. Immigration, Flucht und das Grenzereignis*. Übers. v. Dagmar Fink u. a. Hg. v. Anna Babka und Matthias Schmidt. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2017 [2011] (aka|texte #4).
- Twins Cartoon. „Auf dem Weg von Kairo nach Rashid.“ *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas*. Hg. v. Migrant Image Research Group. Leipzig: Spector Books, 2017. [43]–[76].
- Wenzel, Jan. „Fotografie ist ganz gut. Aber nicht gut genug“. Über die Suche nach neuen visuellen Formen des Zeigens.“ *Lampedusa. Bildgeschichten vom Rande Europas*. Hg. v. Migrant Image Research Group. Leipzig: Spector Books, 2017. 23–25.

Katharina Serles

Im Transit verloren? Gender-Grenz-Überschreitungen in Franz Suess' *Paul Zwei*

Wiederholungen und Mahnungen

Es ist ebenso tragisch wie erschütternd, wenn aktuelle Ereignisse den in Distanz gewählten Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen einholen. Am 19. Oktober 2022 – einen Tag vor der erstmaligen Präsentation der nachfolgenden Analysen während des Symposiums *Race, Class, Gender & Beyond – Intersektionale Ansätze der Comicforschung* – starben zwei von 29 Menschen beim Fluchtversuch in einem Klein-LKW, der an der burgenländischen Grenze aufgehalten wurde. Damit wiederholt sich die Rahmenerzählung des Comics *Paul Zwei* von Franz Suess – 2019 bei Luftschacht erschienen – über die Tragödie der 71 Menschen, die am 27. August 2015 auf der Flucht in einem Kühltransporter erstickten und von den Schleppern in einer Pannebucht nahe Parndorf im Burgenland abgestellt worden waren. Deutlich wird, dass die damals kolportierte ‚Wende‘ in der europäischen Flüchtlingspolitik (vgl. z. B. Tröscher 2018) jedenfalls nicht nachhaltig war, wir vielmehr seit 2015 nichts gelernt und keine Bedingungen geschaffen haben, die es Menschen auf der Flucht ermöglichen, sicher nach Europa zu gelangen. Diese humanitäre Krise hält also an – und wird es weiter tun, solange Politiker_innen Wahlen mit dem Schließen von Fluchtrouten oder der Evokation der ‚Festung Europa‘ gewinnen. Umso wichtiger ist es, dass Künstler_innen sich auch zwischen Zeiten der medialen Aufmerksamkeit mit unseren Abgründen auseinandersetzen und sie nachhaltig an der Tagesordnung halten. Gerade das Medium Comics¹ ist dabei formal prädestiniert, Zeug_innenschaft abzulegen und gleichzeitig selbst-kritisch und -referentiell durch seine „Liminalität“ (Heinze 2002, 136 sowie Turner 1969) auf deren diskursive Gemachtheit zu verweisen, wie Hillary Chute festhält:

The essential form of comics – its collection of frames – is relevant to its inclination to document. *Documentary* (as an adjective and a noun) is about the presentation of evidence. In its succession of replete frames, comics calls attention to itself, specifically, as evidence. Comics makes a reader access the unfolding of evidence in the movement of its basic grammar, by aggregating and accumulating frames of information. (Chute 2016, 2)

¹ Ich folge hier und im Folgenden dem Vorschlag von Hillary Chute, die Pluralform ‚Comics‘ als Singular zu verwenden, wenn ich mich auf das Medium beziehe (vgl. Chute 2008, 462).

Die von den Figuren nahezu unkommentierte und dabei geradezu vollständige Durchdringung von *Paul Zwei* mit dem Thema Flucht wird so auch lesbar als Kritik auf die Passivität der westlichen Wohlstandsgesellschaft, die buchstäblich auf Kosten Dritter überhaupt als solche existiert und derartige Katastrophen zwar medial rezipiert, aber keine Konsequenzen daraus zieht.²

Inhalte und Intersektionen

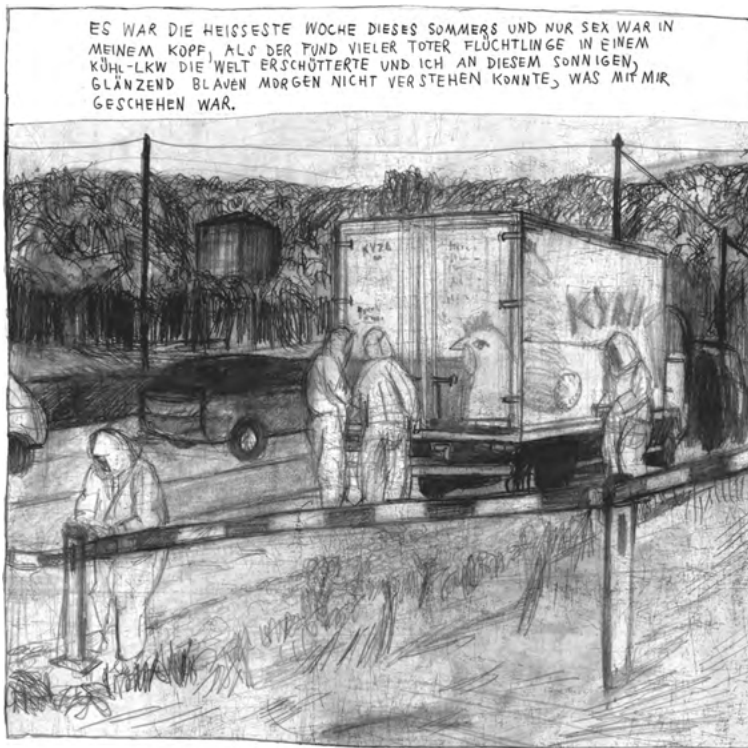


Abb. 1: Der Kühlaster, dessen Bild 2015 um die Welt ging, im Comic.
Franz Suess. *Paul Zwei*. 2019, 4 © Suess/Luftschacht 2019.

² Zur Behandlung von Flucht und Grenzpolitik in Comics s. auch Rauchenbacher im vorliegenden Band.

„Es war die heißeste Woche dieses Sommers und nur Sex war in meinem Kopf, als der Fund vieler toter Flüchtlinge in einem Kühl-LKW die Welt erschütterte und ich an diesem sonnigen, glänzend blauen Morgen nicht verstehen konnte, was mit mir geschehen war“ (Suess 2019, 4). So beginnt Suess' Comic über unterschiedliche Narrative des Übergangs bzw. der Grenzüberschreitung: Als der Protagonist Paul vom Land und von seiner autoritären, katholischen Großmutter weg in eine Wohngemeinschaft in die Großstadt zieht, um einen Sommer voller Lust und Sex zu erleben, entdeckt er, dass sein Penis geschrumpft bzw. nach innen gewachsen ist und er nun „wie eine Frau“ (Suess 2019, 92) aussieht. Während er Dysphorie und Dissoziation erlebt, zeigt sein Mitbewohner Christoph sexuelles Interesse am besonderen Zustand der Genitalien von Paul. Paul verschwindet schließlich bzw. transformiert in einen anderen Seinszustand – die Erzählung lässt beide Lesarten zu (Abb. 4). Gerahmt durch die Entdeckung von 71 Leichen und die wiederholte zeichnerische Reproduktion des LKWs (Abb. 1), dessen Bilder um die Welt gingen, werden Pauls Transitionen/Transformationen vor dem fast beiläufig gesetzten Hintergrund des Höhepunkts der Flüchtlingskrise im Sommer 2015 erzählt und Fragen der transitären Geschlechtsidentität vermeintlich zufällig an jene Menschen ‚in Transit‘ geknüpft. Aber was bedeutet diese rätselhafte Engführung einer mitunter fantastisch anmutenden Konstruktion von Geschlechtlichkeit mit der tragischen Konsequenz einer systemischen, gesellschaftlichen und politischen Krise? Wie(so) werden Gender und Sexualität hier mit einer Fluchtgeschichte (und damit einhergehend ‚Race‘ und Nationalität/Ethnizität) verknüpft? Welche spezifischen physischen, geschlechtlichen und geografischen Übergänge werden erzählt und wie? Wie hängen sie zusammen, werden sie sanktioniert, gehen sie verloren und warum?

Eine Analyse von *Paul Zwei*, die Antworten auf diese Fragen zu geben versucht, bedarf in jedem Fall eines intersektionalen Blicks, der im Stande ist, diese erzählerische Verschneidung zweier ‚Trans‘-Geschichten als interdependentes Phänomen zu lesen. Die Themen ‚Flucht‘ und ‚Transit‘ vermögen etwa Identitätskategorien ins Schwanken zu bringen, wie Hanna Maria Hofmann in ihrer raumtheoretischen Analyse zweier literarischer Fluchterzählungen ausführt: „Auf der Flucht gerät das Individuum mitsamt seiner Identität in Bewegung. [...] Die notwendige Neu-Orientierung im Fremden evoziert Fragen nach (neuen) Möglichkeiten der Zugehörigkeit und Orientierung, räumlich, lebensweltlich, sozial/kulturell“ (2016, 100) – und geschlechtlich, sei mit Blick auf *Paul Zwei* hinzuzufügen. Lars Wilhelmer identifiziert den Transit-Ort als „entgrenzende[n] Ort“, der „Ordnungen in Frage stellen und Strukturen neu verhandelbar machen“ kann (2015, 38). So bieten sich in Suess' Comic die Rahmenerzählung der (gescheiterten) Flucht und das ostentativ wiederholt gezeichnete Bild des in der Pannenbucht geparkten Fluchtgefährts (vgl. 2019, 4, 82, 118) als Transit-Ort an, als Katalysatoren und Folien der Identitätskrise und Transition Pauls.

Verwandlungen und Inkommensurabilitäten

Der Vergleich mit Franz Kafkas Novelle *Die Verwandlung* (1915) aufgrund der plötzlichen körperlichen Metamorphose des Protagonisten liegt als weitere Lektürefolie nahe. Er wurde von einigen Rezensent_innen angestellt (vgl. z. B. Mönch 2020) und lässt sich ausführlich strukturell wie intertextuell argumentieren. Es ergeben sich dadurch mögliche Antworten auf einige der gestellten Fragen.

Sowohl der Comic als auch die Novelle sind dreigeteilt – bei *Paul Zwei* betitelt als „1. Paul“, „2. Paul Zwei“ und „3. Sex“ (Suess 2019, 3, 81, 117), in der *Verwandlung* lediglich nummeriert. Paul wie Gregor Samsa finden sich morgens nach dem Aufwachen mit einer plötzlichen körperlichen Veränderung konfrontiert, die bereits im allerersten Satz als passive Erfahrung beschrieben wird – als etwas, das den Figuren zustößt, mit ihren Körpern gemacht wird: „[...] und ich an diesem sonnigen, glänzend blauen Morgen nicht verstehen konnte, was mit mir geschehen war“ (2019, 4; Abb. 1), heißt es bei Suess; und bei Kafka: „[...] fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt“ – bzw. beinahe wortgleich im zweiten Absatz: „Was ist mit mir geschehen?“, dachte er“ (1915, 5).

Einer der ersten festgehaltenen Eindrücke dieser körperlichen, externen Veränderung ist in beiden Fällen die Stimme: „Ich klang sanft und falsch“ (Suess 2019, 60), konstatiert Paul, während: „Gregor erschrak, als er seine antwortende Stimme hörte [...] in die sich [...] ein nicht zu unterdrückendes, schmerzliches Piepsen mischte, das die Worte [...] im Nachklang derart [zerstörte], dass man nicht wusste, ob man recht gehört hatte“ (Kafka 1915, 8).

Die eigentlich transformierten Körper-Zeichen werden da wie dort nicht sichtbar: An der zoologischen Bestimmung Gregors haben sich Philolog_innen die Zähne ausgebissen (die Rede bleibt unbestimmt vom „Ungeziefer“³) – und Kafka selbst sprach sich 1915 in einem Brief an den Kurt Wolff Verlag gegen die Illustration von Gregors neuem Körper aus: „Das nicht, bitte das nicht! [...] Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann noch nicht einmal von der Ferne aus gezeichnet werden“ (zit. n. Mairowitz und Crumb 2013, 56). Der Comic zeigt Paul nicht im Ganzen nackt bzw. nie sein Genital, sondern – gerade dort, wo es um seine Geschlechtstransformation geht – vor allem sein Gesicht (vgl. v. a. Suess 2019, 88–93; Abb. 2). Die ‚unerhörte Begebenheit‘⁴ der körperlichen Metamorphose bzw. ihrer Folgen bleibt für die Rezipient_innen beider Werke also ‚unsichtbar‘.

³ Nur die Bedienerin bezeichnet Gregor als „alten Mistkäfer“ (Kafka 1915, 49).

⁴ Die hier mit Rekurs auf Johann Wolfgang von Goethe bewusst aus der Novellentheorie entlehnte Bezeichnung (vgl. Aust 2006, 9–10.) unterstreicht die Einordnung des Comics als eine Erzählung über etwas gleichsam in der Realität Verortetes wie Außerordentliches.



Abb. 2: Wiederholter Fokus auf das Gesicht und Aufgehen der Text-Bild-Schere.
Suess, *Paul Zwei*, 2019, 92 © Suess/Luftschacht 2019.

Dafür gibt es durchaus auch ein mit Paul seltsam verbundenes Insekt: die Fruchtfliege. Sie taucht nicht nur überall in seiner Wohngemeinschaft auf, beim Geschlechtsakt mit Christoph kommt es zu einem intimen Moment zu dritt als dieser eine auf Pauls Nase gelandete Fliege wegbläst. Die gleichsam zweite Verwandlung Pauls – seine Auflösung – wird eingeleitet durch einen epiphanischen Moment anhand einer Fliege bzw. derer Augen. Beschrieben wird ein eindringlicher Blickkontakt: „Die Augen des Tieres [...] sahen mich direkt an, direkt in mich hinein; es kam mir vor, als ob alles an dieser Mücke strahlte und zu mir sprach“ (Suess 2019, 127). Dieser intensiviert sich zu einer göttlichen Offenbarung: „Ich nahm das Strahlen dieser Augen auf, wollte aufgehen darin und eins werden damit; ich [...] war überwältigt von der möglichen Erscheinung eines Gottes“ (Suess 2019, 128). Es sind dies die letzten gesprochenen Worte Pauls; in zwei dar-

auffolgenden Splash Panels lösen sich seine Gesichtszüge in einen weißen, nur noch leicht schraffierten Hintergrund auf (vgl. Suess 2019, 129–130).

Weitere vergleichbare Motive beziehen sich etwa auf das Zersplittern von Glas und die Verletzung daran,⁵ auf die wiederholte Beschreibung eines Einschlafens und Erwachens,⁶ ebenfalls wiederholt auf das Misstrauen oder die Feindseligkeit, die beide Protagonisten gegenüber sich selbst beschreiben,⁷ bis hin zum auf sich selbst projizierten Wunsch zu verschwinden.⁸

Die Topoi der ‚Reise‘, des Transitären, oder auch der Flucht sind ungleich problematischer zu vergleichen, stehen die unterschiedlichen Bewegungen in beiden Erzählungen doch unter ganz anderen Vorzeichen und lassen sie sich schwer gegenüberstellen, ohne die Fluchterzählung zu verharmlosen: Der „Reisende[“ (Kafka 1915, 5) Samsa ist als Tuchhändler ständig unterwegs, Paul, im zweiten Panel mit einem Rucksack dargestellt, kommt „[a]us der tiefen burgenländischen Provinz [...] nach Wien“ (Suess 2019, 5). Die Leichen der Geflüchteten stehen im doppelten Sinn allerdings für eine ganz andere, unendlich tragischere Grenzüberschreitung – die tatsächliche, geografische auf der Flucht in ein vermeintlich sicheres Land und jene gewissenlose der Schlepper, die 71 Menschen in einem luftdicht verschlossenen Kühllastwagen ersticken ließen. Der Vergleich macht jedenfalls deutlich, dass die Inkommensurabilität, die in den Alltag der Figuren einbricht und die Erzählung erst in Gang setzt, bei Suess noch potenziert ist: Egon Schwarz interpretiert den Beginn von Kafkas *Verwandlung* nämlich folgendermaßen: „[D]ie Erzählung gehört offenbar zu dem uralten Dichtungstypus, wo durch den Einbruch von etwas Fremdartigem und Inkongruentem eine völlig gewöhnliche, ja banale Umwelt plötzlich in neuem Licht erscheint und in ihrer wahren Beschaffenheit erkennbar wird“ (2001, 72). Damit, so Schwarz, enthülle sich „schlagartig die Problematik“ der Existenz dieser Familie (2001, 72). Bezieht sich das Fremdartige und Inkongruente bei Kafka auf

5 Vgl. z. B. „Hastig schob ich die Bruchstücke zusammen und griff dabei in eine Scherbe“ (Suess 2019, 22) und „eine Flasche fiel auf den Boden und zerbrach; ein Splitter verletzte Gregor im Gesicht“ (Kafka 1915, 40).

6 Vgl. z. B. „Ich erwachte mit Kopfweh, einem stechenden Schmerz über dem linken Auge und dem ekeligen Geruch von Erbrochenem“ (Suess 2019, 122) und „Erst in der Abenddämmerung erwachte Gregor aus seinem schweren ohnmachtsähnlichen Schlaf“ (Kafka 1915, 24).

7 Vgl. z. B. „Die Person vor mir an der Kasse drehte sich die ganze Zeit zu mir um, mit einem bösen Blick“ (Suess 2019, 14) und „Der Vater ballte mit feindseligem Ausdruck die Faust“ (Kafka 1915, 18), bzw. „Er erkannte daraus, dass ihr sein Anblick noch immer unerträglich war und ihr auch weiterhin unerträglich bleiben müsse“ (Kafka 1915, 34).

8 Vgl. z. B. „Mit der Hand verscheuchte er eine Fruchtfliege, aber eigentlich sollte ich mich schleichen! / [...] / Verschwinde endlich, los!“ (Suess 2019, 61) und „Seine Meinung darüber, dass er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener, als die seiner Schwester“ (Kafka 1915, 59).

die Verwandlung in ein Insekt, steht es bei Suess quasi gedoppelt nicht nur für die individuellen Transformationen von Paul, sondern auch für ein gesellschaftlich einschneidendes, tragisches Event – die Geflüchtetentragödie bei Parndorf.⁹ Das Individuelle kreuzt hier das Kollektive, um letztlich die Problematik unser aller Existenz aufzuzeigen.¹⁰

Poetologisch bzw. erzähltheoretisch lassen sich Reisetopos, Grenzquerung, aber auch Veränderung bzw. Verwandlung schließlich noch einmal anders zusammenführen: Der Komparatist Johan Schimanski widmet sich in seiner *Poetik der Grenze* u. a. den Grenzquerungen und lehnt sich dabei an Michel de Certeaus These an, „dass Geschichten immer von Reisen erzählen [...] und daher stets Grenzquerungen enthalten [würden]“ (2020, 33). Schimanski schreibt weiter:

Dies findet eine gewisse Bestätigung in Erzähltheorien darüber, was eine Geschichte oder Erzählung ausmacht bzw. mindestens notwendig ist, damit etwas als Erzählung gelten kann. Eine Person, die in einer Erzählung auftritt, hat etwas vor; ihre Lage zu verändern und bestimmte Hindernisse zu überwinden. Wie in vielen anderen Lagen erscheint dieser Übergang von einer Lage in die andere – diese erzählerische Grenzquerung – als eine Reise. (2020, 33–34)

Auf diese Weise lassen sich sowohl *Paul Zwei* als auch die *Verwandlung* als verdichtete Grenzquerungs-Erzählungen bestimmen.¹¹

Die Comicforscherin Anna Beckmann führt u. a. im Rahmen ihrer Dissertation eindrucklich aus, wie narrative Unzuverlässigkeit in *Paul Zwei* anhand der dargestellten und beschriebenen Blicke in der Divergenz von visueller Darstellung und Erzähltext liegt (vgl. 2022). Diese buchstäbliche idiosynkratische Perspektive ließe sich einmal mehr auch für die *Verwandlung* argumentieren, die bekanntlich ebenfalls als unzuverlässige Erzählung diskutiert wurde.

⁹ In der Publikation *71 oder Der Fluch der Primzahl*, die das gleichnamige Theaterstück zur künstlerischen Aufarbeitung der Geflüchtetentragödie begleitet, verknüpfen literarische Texte etwa von Claudia Tebel-Nagy (vgl. 2017, 23–25) und Katharina Tiwald (vgl. 2017, 103–109) in ähnlicher Stoßrichtung das Profane des am 27. August 2015 parallel veranstalteten Shopping-Events im Outlet-Center Parndorf oder der Planung einer Hühnchen-Dinner-Party – der Kühl-LKW trug das Logo einer slowakischen Masthuhnproduktionsfirma – mit der Tragödie.

¹⁰ Angela Weber und Katharina Moritzen, die Herausgeberinnen des Bandes *Tausend Bilder und eins. Comic als ästhetische Praxis in der postmigrantischen Gesellschaft* (2017), diskutieren Comics an sich als „Zwischenraum par excellence“ und kommen aufgrund der Hybridität von Bild und Text zu einem ähnlichen Schluss für das Medium im Allgemeinen: „Im Comic verwebt sich der kollektive mit dem individuellen Blick und offenbart gleichsam seine sich reziprok bedingende Konstruktion.“ (2017, 166–167)

¹¹ Ich darf an dieser Stelle auch auf den Artikel von Marina Rauchenbacher im vorliegenden Band hinweisen, der ich auch den Hinweis auf Schimanski verdanke.

Blicke und Schnitte

Eine Detail-Analyse der ausgestellten wie verschleierte Blickregime und dessen, was gezeigt bzw. ausgespart wird (wer blickt wie auf wen; was wird (nicht) gezeigt), verspricht bei einem Comic, der derart zentral das Sehen verhandelt, jedenfalls Produktives: So legt Suess etwa zeichnerischen Fokus auf Gesichter bzw. Augen (vgl. z. B. Suess 2019, 73, 80, 90, 92); beschreibt die Figur Paul wiederholt spöttische/feindselige Blicke, die andere Figuren auf ihn werfen (vgl. z. B. Suess 2019, 14, 17, 38, 71), taxiert dabei aber selbst auf unverhohlenen misogyne Weise Frauen-Körper mit seinen Blicken (vgl. z. B. Suess 2019, 31, 34); und sind die zwei zentralen ‚unerhörten Begebenheiten‘ (Geflüchtetenragödie und Geschlechtstransformation) ein performativer Abgleich zwischen dem, was sichtbar/gesehen, aber nicht dargestellt/reproduzierbar wird:

Die buchstäblich in den Blick genommenen Körper-Zeichen werden an zentralen Stellen auf der Bildebene ausgeklammert: Ausschließlich Abbildungen des Kühl-LKWs von außen stehen stellvertretend für die 71 toten Körper (von denen es durchaus fotografische Reproduktionen in Boulevard-Medien gab) und Pauls Geschlechtstransformation selbst bleibt ‚unsichtbar‘, oder wie Beckmann es auf den Punkt bringt: „was er sieht, wird nicht dargestellt“ (2022, 28). Stattdessen werden beispielsweise zu Close-ups von Pauls und Christophs Gesichtern vage und als stockend inszenierte Selbstbeschreibungen Pauls auf Textebene montiert – etwa durch gehäufte Auslassungszeichen oder Seitenwechsel mitten im Satz: „Ich ... bin ... // ... kein ... normaler Mann ... mehr ...“ (Suess 2019, 88–89), konstatiert Paul im Gespräch mit seinem Mitbewohner eingangs; und weiter: „Mein ... Schwanz ... ist nach innen gewölbt. / Zuerst so klein ... es juckte gestern ... und heute nach dem Aufwachen war er weg.“ (Suess 2019, 90). Die sprachliche Feststellung des verschwundenen Penis wird noch einmal wiederholt, ebenfalls in einem Panel, das auf sein Gesicht fokussiert und mit einem Dorn, der – wie schon auf Seite 90 – von einem Auge Pauls wegführt: „Mein Schwanz ist weg. / [...] / Ich sehe aus wie ... wie eine Frau“ (Suess 2019, 92; Abb. 2). Die gleichsam doppelte Auslassung – das Nicht-Zeigen der bereits verwesenden Körper und des verschwundenen Penis – ist gerade im Comic, für den Elisabeth Klar die Rede vom u. a. ‚unvermeidbaren‘ Körper-Zeichen geprägt hat, zumindest nicht naheliegend:

Der Körper ist im (narrativen) Comic nicht vermeidbar, oder zumindest nicht ohne einen beträchtlichen formalen Aufwand. In literarischen Texten muss das ‚Aussehen‘, d. h. der Körper der Charaktere, nicht unbedingt festgeschrieben werden, weil relativ neutrale Personalpronomina, Eigennamen oder andere Supplemente [...] denselben ersetzen können. Dass diese Person oder Entität auch einen Körper hat, spielt eigentlich eine kleine Rolle – tatsächlich müsste dieser Körper, falls gewünscht, sogar durch explizite Beschreibung mühsam heraufbeschw-

ren werden, es muss auf ihn hingewiesen werden, während er im Comic sozusagen einfach ‚da ist‘, also gezeigt wird, ohne dass dabei seine Bedeutung oder Besonderheit betont würden. (Klar 2011, 223)

Die ‚Bedeutung‘ oder ‚Besonderheit‘ der Körper in *Paul Zwei* erweist sich stattdessen nachgerade in ihrer visuellen Auslassung. Auf sie wird gezeigt und geblickt, bzw. sie werden als deiktische Bilder, die etwas zeigen ohne selbst gezeigt zu werden, inszeniert.



Abb. 3: Bedeutungsvolle Spalten.

Suess, *Paul Zwei*, 2019, 22, 23, 29 © Suess/Luftschacht 2019.

In einer epischen Vorausdeutung seiner späteren Transformation verletzt sich Paul durch eine Scherbe an der Hand: Vor der Tür zum Zimmer seines Mitbewohners kauern und ihn und dessen Freundin bei der Fellatio belauschend (ein voyeuristischer Ur-Akt, der Blick durch das Schlüsselloch, schlägt fehl – „Durch das Schlüsselloch sah man nichts“; Suess 2019, 22), wird er so erregt, dass er sich verschluckt und dabei sein Wasserglas zerbricht. Die im vierten Panel auf Seite 22 dargestellte blutende Wunde zwischen Daumen und Zeigefinger und die darin noch steckende Glasscherbe evozieren das Bild eines penetrativen Geschlechtsakts; die beiden blutigen Finger symbolisieren eine Vulva, wie auch die hier zusammengestellten Panels auf den Seiten 23 und 29 nahelegen, in denen Paul seine Wunde leckt (auf einen Cunnilingus anspielend) bzw. den immer tiefergehenden Riss betrachtet (Abb. 3). In der Caption des zweiten Panels auf Seite 29 wird zusätzlich das Sprachbild der ‚Spalte‘ aufgerufen („schob die kleineren Scherben in die Spalten der Bodendielen“; Suess 2019, 29) und somit ein zweiter metaphorischer Zusammenhang zu einer vulgären Bezeichnung des Geschlechtsorgans konstruiert. Der hier vollzogene Schnitt antizipiert also die spätere (symbolische) Kastration sowie auf Bildebene deren Ergebnis („Ich sehe aus wie ... wie eine Frau“; Suess 2019, 92), ohne, dass dieses jemals abgebildet wird. Damit wird eben-

falls auf genuine Weise performativ vollzogen, was Ole Frahm in *Die Sprache des Comics* als Rezeptionsweise der „parodistische[n] Ästhetik“ (Frahm 2010, 11) von Comics herausarbeitet: „Der Genuss der Comic-Lektüre entsteht in der ambivalenten Situation des gespaltenen Blicks, der ständig mit jedem Streich gespalten wird“ (Frahm 2010, 141). Die Spaltung zwischen Bild und Text, in den Räumen zwischen den Panels und zwischen den Blicken der Figuren und der Leser_innen (sie sehen mit den Augen der Figuren und gleichzeitig auch nicht; vgl. Frahm 2010, 138–139) birgt das subversive Potential des Mediums: Wir sehen Pauls Transition und sehen sie gleichzeitig nicht; die (Körper-)Zeichen referenzieren ihre Referentialität statt Originalität (vgl. Frahm 2010, 53–56) und verweisen somit auch auf die Performativität von Geschlechtlichkeit.

Trans*it_ionen und Que(e)rungen

Ich möchte zuletzt ein wenig näher auf die Trans*it_ionen und Que(e)rungen eingehen und damit auch auf die bereits angesprochene besondere Schwierigkeit einer Gegenüberstellung, die der Text aber selbst gleichzeitig vollzieht: nämlich die Engführung einer möglichen Trans*erzählung oder zumindest Transition im Sinne einer geschlechtlichen Veränderung bzw. Grenzüberschreitung und jener jäh und tragisch endenden Transiterzählung der Flucht und damit einer geografischen wie kulturellen Veränderung bzw. Grenzüberschreitung¹²; die Engführung also von: Trans* – Transit – Transition – Transformation – Transgression bzw. Querung und Queerung.

Jedes der drei Kapitel in *Paul Zwei* beginnt mit der medialen Berichterstattung zur Geflüchtetentragödie bei Parndorf. Zu Beginn von Kapitel eins (Abb. 1) steht ein Splash Panel einer Caption gegenüber, die das Bild zwar kontextualisiert (es geht um „de[n] Fund vieler toter Flüchtlinge in einem Kühl-LKW“, der „die Welt erschütterte“; Suess 2019, 4), aber nicht weiter mit der Lebensrealität des Protagonisten verbindet, die davon eben unberührt inszeniert wird bzw. die Geflüchtetentragödie syntaktisch regelrecht einklammert („nur Sex war in meinem Kopf“ begrenzt die Information zu den Geflüchteten auf der einen Seite; „ich [konnte] an diesem sonnigen, glänzend blauen Morgen nicht verstehen [...], was mit mir geschehen war“ auf der anderen; Suess 2019, 4). Das Absperrband im Vordergrund gerät bei Suess regelrecht zur Schranke, die diese vermeintliche Abgrenzung zur ‚eigentlichen‘ Erzählung (Pauls erhoffter Sex-Sommer in Wien und seine Transition) bildmetaphorisch vollzieht (Abb. 1). Die beiden anderen Kapitel

¹² Zum philosophischen bzw. kulturanthropologischen Begriff der ‚Grenze‘, der einer derart komplexen Aufladung standhält, vgl. etwa Wokart 1995 oder Picard u. a. 2016.

inszenieren Variationen dieses Motivs der Forensiker_innen vor dem LKW als mediale TV-Berichterstattung. Über die gezackten Sprechblasen vermitteln sich Nachrichtenketten teils brutaler Details, die im zweiten Kapitel zuerst Christoph und im dritten dann auch Paul vor dem Fernseher augenscheinlich verfolgt. Wie schon in Kapitel eins scheinen die Nachrichten die Gespräche bzw. Handlungen der Figuren aber nicht weiter zu beeinflussen. Von Christoph darauf angesprochen („Hast du gehört von dem LKW mit den toten Flüchtlingen [...]?“; Suess 2019, 84), reagiert Paul nicht; stattdessen wechselt das Gespräch mehr oder weniger unmittelbar zum Zustand Pauls. Ähnlich verhält es sich zu Beginn von Kapitel drei: Paul zeigt keine Anteilnahme; vielmehr triggert die Berichterstattung Suizidgedanken, hervorgerufen durch Pauls Geschlechtsdysphorie unter umgekehrten Vorzeichen: Er identifiziert sich nicht mit seinem Geschlecht nach der Transformation, wirkt dissoziativ und leidet an der Veränderung, auf Bildebene symbolisiert durch tiefschwarze Augenringe und geschwollene Augenlider (Abb. 2), die so gerade in entscheidenden Momenten (etwa als Christoph ihn küsst) vulvaisch erscheinen.¹³

Thematisch ist der Comic nicht als Trans* oder Trans*gender-Erzählung einordbar, sie ist dies wohl ebenso wenig wie Kafkas *Verwandlung* eine Erzählung über einen Käfer ist, aber – im Sinne des *(Un)Becoming* (vgl. Garner 2014, 30–32) geht es doch um eine performative, variable Geschlechts-Identität bzw. instabile Körper-Zeichen und damit um Veränderung, Bewegung, das Transitäre und Liminale im Gegensatz zu Stasis und Stillstand.¹⁴ Bereits auf dem Titelblatt evoziert der ausgerechnet kokonförmige Insektenflügel die Potentialität einer Veränderung. Paul *(un) becomes* Paul Zwei, die Nummerierung suggeriert zusätzlich eine potentiell unendliche Fortführung der Reihe und damit auch einen Paul Drei, Vier, Fünf usw.

Victor Turners (anthropologisches) Konzept der ‚Liminalität‘ (vgl. Turner 1969, 94–113 und 125–130), das den räumlichen Status einer Schwelle bzw. eines „Zwischenraum[s] zwischen zwei Zuständen“ bezeichnet, oder eine „Utopie des eingeschlossenen Dritten [...]“, die dazu dient, die Falltüren einer binären Entweder-Oder-Logik zu überbrücken“ (Ruthner 2019, 26) erweist sich einmal mehr auch hier als produktives Analyseinstrument sowohl auf den Inhalt des Comics, als auch auf das Medium ‚Comics‘ an sich bezogen: Nicht nur die Körper in *Paul*

¹³ Vgl. dazu Elisabeth von Samsonows Konzept der ‚verrutschten Vulva‘, nachdem jene in einem ikonografischen und u. a. sogar „transsexuellen Verrutschungsprozess“ (2001, 345) als Mund oder klaffende Wunde im Körper einer männlichen Figur auftauchen kann.

¹⁴ Auf ähnliche Weise ließe sich ein zweiter möglicher Referenztext, Virginia Woolfs *Orlando* (1928), nicht als Trans*gender-Erzählung, aber als ‚liminaler‘ und ‚transitärer‘ Text identifizieren (vgl. z. B. Lawrence 1992 und Craps 2006) und wäre eine ausführliche, vergleichende Analyse ein Forschungsdesiderat, das den Rahmen dieses Beitrags allerdings sprengt.

Zwei nehmen einen solchen Status ein; der Gutter visualisiert diese Schwelle förmlich auf jeder Seite erneut.¹⁵

Ein ähnlicher Fokus auf das *(Un)Becoming* und das transitäre Moment von Geschlechtsidentitäten findet sich in einem Comicstrip aus Joris Bas Backers und Nettmanns Sammlung *Familienjuwelen* (Backer und Nettmann 2018) visualisiert: In *In Transit* wird die Transition Bas Backers als Abzweiger von „Mädchenland“ nach „Herrnburg“ verhandelt und es ist explizit die Rede vom Weitergehen auf einem Weg, nicht notwendigerweise von einem Ziel, das sich – wie der Titel suggeriert – eben stattdessen ‚in Transit‘ befindet (2018, [111]).

Auf der Suche nach weiteren vergleichbaren Zusammenziehungen in Comics und Literatur stieß ich auf Ronya Othmanns Roman *Die Sommer* (2020) in dem die Protagonistin Leyla, Tochter von deutsch-jesidisch-kurdischen Eltern, nicht nur von Migration und Kindheitserinnerungen an Nordsyrien erzählt, sondern im zweiten Teil das Leben als queere Studentin in Leipzig mit ihrer Verarbeitung der Geschehnisse des syrischen Bürgerkriegs und des beginnenden Genozid des IS an Jesiden_innen eingeführt: Nachdem sie etwa zwei Tage bei einer Frau verbringt ohne ihr Mobiltelefon anzuschalten, erhält sie Nachricht über die Ermordung ihres Cousins in Syrien und bezieht diese sofort auf sich: „Es war, sagte sie sich, ihre Schuld. Sie hatte getanzt und getrunken und mit Sascha geschlafen, während Reber im Bus saß“ (Othmann 2020, 237–238). Den Geschlechtsverkehr mit Sascha beschreibt sie als Auflösung einer Grenze: „Mit Sascha zu schlafen war anders, als mit Anne zu schlafen oder mit den anderen Frauen, mit denen Leyla schlief, seit sie nach Leipzig gezogen war. Sie konnte nicht sagen, was anders war, es war als könnte Leyla die Grenze, die sie zwischen ihrem Körper und den anderen Körpern immer aufrechterhalten musste, plötzlich aufgeben. Irgendwann wusste sie nicht mehr, wo ihr Körper begann und Saschas endete“ (Othmann 2020, 236). Einmal mehr möchte ich Schimanskis *Poetik der Grenze* heranziehen, in der er sich u. a. auch den Grenzquerer_innen widmet:

*Wer die Grenze quert, folgt zwei verschiedenen Pfaden, bezogen auf das begrenzte Gebiet, er befindet sich sowohl innen wie außen, gehört dazu und nimmt teil, ohne dazuzugehören, hat ein Bürgerrecht und schwebt im Freien. [...] die Grenzquerer*innen verfangen sich im Zwischenraum, indem sie sich einerseits dem Anderen stellen und ins Andere eintreten, andererseits darüber hinstreifen, indem sie außerhalb bleiben. Im einen Fall finden die Grenzquerer*innen einen Platz neben dem Anderen, sie blicken und bewegen sich auf gleicher Ebene; im anderen Fall beobachten die Grenzquerer*innen die Dinge, als hingen sie darüber in der Luft. (2020, 83–84)*

¹⁵ Vgl. dazu Marina Rauchenbachers und meinen Versuch einer Theoretisierung des Schwellenhaften des Medium ‚Comics‘ (2020).

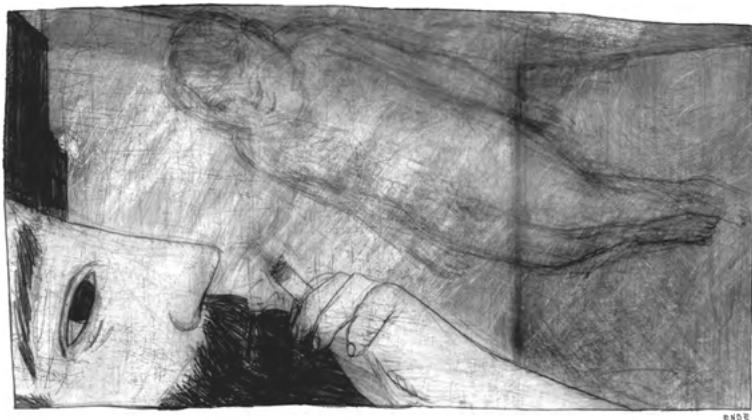


Abb. 4: Das aufgelöste Körper-Zeichen des Grenzquerers.

Suess, *Paul Zwei*, 2019, 141 © Suess/Luftschacht 2019.

Im letzten Panel von *Paul Zwei* taucht dieser nach seinem Verschwinden über seinem Mitbewohner Christoph schwebend wieder auf, sei es nun als visuelle Metapher von Christophs Gedanken, als flüchtige Manifestation einer Erinnerung in einer Rauchwolke, oder als tatsächliche Erscheinung einer wiederum transformierten, nun schwebenden, geisterhaften Körperlichkeit (Abb. 4). Diese Erscheinung eines aufgelösten und doch sichtbaren Körper-Zeichens wird zum visuellen Inbegriff dieses Grenzquerer_innen-Konzepts.¹⁶

Das gleichzeitige Innen und Außen, das Dazugehören und Fremdsein, das Schimanski beschreibt, trifft auf queere Flucht- oder Migrationserzählungen – Queerungen, wenn man so will – doppelt zu. *Die Sommer* und *Paul Zwei* queeren sowohl Fragen der nationalen als auch der sexuellen Identität,¹⁷ die Grenzquerer_innen darin sind ebensolche in potenziierter Weise bzw. werden darin unterschiedliche Typen von Grenzquerer_innen evoziert.¹⁸

¹⁶ Vgl. dazu auch das Konzept des/der ‚Grenzgänger_in‘, wie es Silvy Chakkalakal beschreibt: „Menschen, die ihr gewohntes Umfeld aufgeben, um fortan ganz *anders* zu leben, die eine ganz *andere* Lebensweise annehmen und quasi aus ihrem alten Leben auswandern“ (2017, 43).

¹⁷ Othmann erläutert dies in einem Interview wie folgt: „Identitäten wie die von Leyla sorgen für Irritation. Leyla ist queer, sie ist lesbisch. Allein das ist für ihre kurdisch-jesidische Identität ja nicht wirklich vorgesehen. Sie ist also eine Kombination aus mehreren Identitäten und Sachen“ (zit. n. Riaz 2020).

¹⁸ Wobei die Perspektive auf Flucht in *Paul Zwei* jene eines *weißen*, westlichen Mannes ist, was in Bezug auf Fluchtdarstellungen in Comics leider die Regel ist. So fasst Candida Rifkind zusammen: „The practice of using comics as a mode of social commentary is as old as the form itself. Today, the growing popularity and respectability of graphic narratives, combined with their uni-

Dass Comics als Medium an sich prädestiniert sind, Grenzen auszureizen und zu queren, haben Matthias Harbeck und Marie Schröer in der Einleitung des von ihnen und Linda-Rabea Heyden herausgegebenen Bandes zur neunten Jahrestagung der Gesellschaft für Comicforschung herausgearbeitet (2017). Und auch seminale Analysen der hybriden und queeren ‚Körper‘ des Mediums wie einmal mehr jene zum ‚Körper-Zeichen‘ von Elisabeth Klar (vgl. 2011 und 2014) und Daniel Steins Ausführungen zu Superheld_innen bzw. deren ‚Bodies in Transition‘ (vgl. 2018) unterstützen die These von der ‚Grenzhaftigkeit‘ des Mediums bzw. von der comicspezifischen Affinität zur Darstellung von Grenzübergängen in Form und Inhalt. So heißt es etwa bei Sam Knowles, James Peacock und Harriet Earle in Bezug auf den Gutter als Grenze: „Reading a comic involves crossing boundaries by the thousand. The movement from each panel to the next is a border crossing that weaves the narrative in each step. At every turn readers must consider their next moves and bridge the gap between the panels. The transitional movement used here is about reconciling violence and reconstructing brokenness“ (2016, 381–382).¹⁹

Mit diesem fast versöhnlichen Bild möchte ich schließen und zusammenfassend wiederholen: Franz Suess’ Comic *Paul Zwei* verhandelt menschliche Inkommensurabilitäten und Inkongruenzen gerade durch die inkommensurable und inkongruente Zusammenführung unterschiedlichster Transitionen. Die vorliegende intersektionale und intertextuelle Analyse versuchte diese Verschneidung nicht nur nachzuvollziehen, sondern auch ihren gesellschaftskritischen Funktionen und medienpezifischen Funktionalitäten nachzuspüren. Die sich gerade im hybriden Medium Comics ständig vollziehenden transitären Bewegungen und selbstreferentiellen Verhandlungen von Gender-Grenz-Überschreitungen vermögen es schließlich die darin immer enthaltene Gewalt auch strukturell aufzuzeigen und damit ein Stück weit aufzulösen, „als hingen sie darüber in der Luft“ (Schimanski 2020, 83–84; Abb. 4).

que tools to convey trauma and other violent life experiences, is merging with representations of migrants and refugees struggling to get to, and stay in, Europe and North America. These comics are usually drawn by Western cartoonists and based on testimonies by migrants and refugees“ (2017, 648).

19 So argumentieren die Autor_innen übrigens die Affinität von Comics für Postkolonialismus.

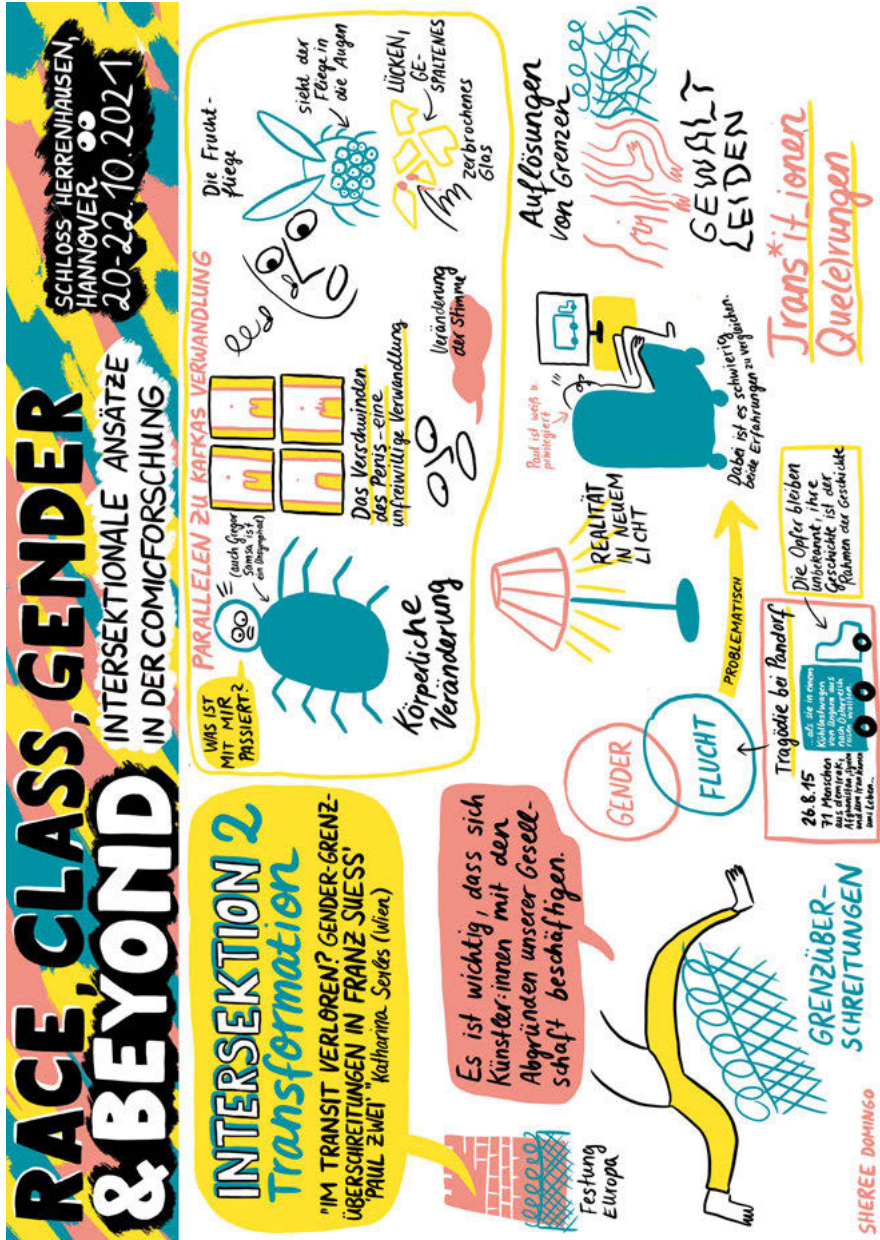
Quellenverzeichnis

- Aust, Hugo. *Novelle*. Stuttgart, Weimar, 4., akt. und erw. Aufl.: J. B. Metzler, 2006.
- Bas Backer, Joris und Nettmann. *Familienjuwelen*. Berlin: Jaja Verlag, 2018.
- Beckmann, Anna. „Eine unglaubliche Metamorphose. Narrative Unzuverlässigkeit in *Paul Zwei* von Franz Suess“. *Journal of Austrian Studies* 55.2 (2022), 11–40.
- Beckmann, Anna. *Aus dem Rahmen gefallen. Narrative Unzuverlässigkeit und Strategien der Veruneindeutigung in Comics*. Dissertationsschrift, Freie Universität Berlin [im Erscheinen].
- Chakkalakal, Silvy. „Grenzgänger_innen. Von der kulturellen Maskerade bis zum ‚Going native‘“. *Grenzen aus kulturwissenschaftlichen Perspektiven*. Hg. v. Jacques Picard, Silvy Chakkalakal und Silke Andris. Berlin: Panama Verlag, 2016. 43–68.
- Chute, Hillary L. „Comics as Literature? Reading Graphic Narrative“. *PMLA* 123.2 (2008), 452–465.
- Chute, Hillary L. *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge (MA), London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- Craps, Stef. „How to Do Things with Gender: Transgenderism in Virginia Woolf's Orlando“. *Image into Identity. Constructing and Assigning Identity in a Culture of Modernity*. Hg. v. Michael Wintle. Amsterdam, New York (NY): Rodopi, 2006. 175–189.
- Frahm, Ole. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- Garner, T. „Becoming“. *Transgender Studies Quarterly* 1.1–2 (2014), 30–32.
- Harbeck, Matthias und Marie Schröer. „Einleitung. Comics an der Grenze. Sub/Versionen von Form und Inhalt“. *Comics an der Grenze. Sub/Versionen von Form und Inhalt*. 9. Wissenschaftstagung der Gesellschaft für Comicforschung (ComFor). Hg. v. Matthias Harbeck, Linda-Rabea Heyden und Marie Schröer. Berlin: Bachmann Verlag, 2017. 11–25.
- Heinze, Michael. „‚What happens in the gutter?‘ und die Symbiose von Text und Graphik. Formale Aspekte in Joe Saccos Journalism“. *Krieg und Migration im Comic. Interdisziplinäre Analysen*. Hg. v. icon Düsseldorf. Bielefeld: transcript, 2020. 127–156.
- Hofmann, Hanna Maria. „Erzählungen der Flucht aus raumtheoretischer Sicht. Abbas Khiders *Der falsche Inder* und Anna Seghers' *Transit*“. *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. v. Thomas Hardtke, Johannes Kleine und Charlton Payne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016. 97–121.
- Kafka, Franz. *Die Verwandlung*. Stuttgart: Reclam, 2001 [1915].
- 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 Klingenberg. Bielefeld: transcript, 2014. 169–189.
- Knowles, Sam, James Peacock und Harriet Earle. „Introduction: Trans/formation and the graphic novel“. *Trans/Forming Literature: Graphic Novels, Migration and Postcolonial Identity. Journal of Postcolonial Writing* 52.4 (2016), 378–384.
- Lawrence, Karen R. „Orlando's Voyage Out“. *Modern Fiction Studies* 38.1 (1992), 253–277.
- Mairowitz, David Zane (W) und Robert Crumb (A). *Kafka*. Übers. v. Ursula Grützmacher-Tabori. Berlin, überarb. Aufl.: Reprodukt, 2013.
- Mönch, Annemarie. „Am Ende sind wir Fruchtfliegen“. *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 7 (2020). http://www.closure.uni-kiel.de/closure7/moench_paulzwei (abgerufen am 31.5.2022).

- Othmann, Ronya. *Die Sommer*. München: Hanser Verlag, 2020.
- Picard, Jacques, Silvy Chakkalakal und Silke Andris. „Trennlinien, Überschreitungen, Verschiebungen. 16 kulturanthropologische Vorlesungen über Grenzen“. *Grenzen aus kulturwissenschaftlichen Perspektiven*. Hg. v. Jacques Picard, Silvy Chakkalakal und Silke Andris. Berlin: Panama Verlag, 2016. 7–14.
- 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 Fachmedien, 2020. 79–93.
- Riaz, Schayan. „Gegen Auslöschung und Umschreibung Interview mit Ronya Othmann“. *Qantara.de*, 9.9.2020. <https://de.qantara.de/inhalt/interview-mit-ronya-othmann-gegen-ausloeschung-und-umschreibung> (abgerufen am 31.5.2022).
- Rifkind, Candida. „Refugee Comics and Migrant Topographies“. *a/b: Auto/Biography Studies* 32.3 (2017), 648–654.
- Ruthner, Clemens. „Grenzwertig im Dazwischen. Liminalität als DenkRaum.“ *Ars & Humanitas* 13.2 (2019), 26–39.
- Samsonow, Elisabeth von. „Die verrutschte Vulva. Entwurf einer neuen Organtheorie“. *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hg. v. Claudia Benthien und Christoph Wulf. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. 339–361.
- Schimanski, Johan. *Grenzungen. Versuche zu einer Poetik der Grenze*. Übers. v. G. H. H. Hg. v. Anna Babka und Matthias Schmidt. Wien: Turia + Kant, 2020.
- Schwarz, Egon. „Nachwort“. Franz Kafka. *Die Verwandlung* [1915]. Stuttgart: Reclam, 2001. 71–79.
- Stein, Daniel. „Bodies in Transition. Queering the Comic Book Superhero“. *Navigationen* 18.1 (2018), 15–38.
- Suess, Franz. *Paul Zwei*. Wien: Luftschacht, 2019.
- Tebel-Nagy, Claudia. „Rushhour mitten auf dem Land“. *71 oder Der Fluch der Primzahl*. Hg. v. Siegmund Kleinl und Peter Wagner. Marz: Edition Marlit, 2017. 23–25.
- Tiwald, Katharina. „ich möchte glaub ich ich brauch für die Party brauch ich Hühnchen, ich glaub so zirka siebzig Stück“. *71 oder Der Fluch der Primzahl*. Hg. v. Siegmund Kleinl und Peter Wagner. Marz: Edition Marlit, 2017. 103–109.
- Tröscher, Andreas. „71 Tote in einem Kühltransporter: ‚Es kann wieder passieren‘“. *Salzburger Nachrichten*, 28.8.2018. <https://www.sn.at/panorama/oesterreich/71-tote-in-einem-kuehltransporter-es-kann-wieder-passieren-39329569> (abgerufen am 31.5.2022).
- Turner, Victor. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing, 1969.
- Weber, Angela und Katharina Moritzen: „Einleitung“. *Tausend Bilder und eins. Comic als ästhetische Praxis in der postmigrantischen Gesellschaft*. Hg. v. Angela Weber und Katharina Moritzen. Bielefeld: transcript, 2017. 164–173.
- Wilhelmer, Lars. *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Wokart, Norbert. „Differenzierungen im Begriff ‚Grenze‘. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs“. *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*. Hg. v. Richard Faber und Barbara Naumann. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995. 275–289.

Sheree Domingo

Graphic Recording – Vortrag von Katharina Serles



Sheree Domingo: Graphic Recording – Vortrag von Katharina Serles.

Sheree Domingo

Graphic Recording – Vortrag von Irmela Marei Krüger-Fürhoff



Sheree Domingo: Graphic Recording – Vortrag von Irmela Marei Krüger-Fürhoff.

—

Körper

Irmela Marei Krüger-Fürhoff

Verflochtenes Leben in Senior:innenheimen: Alter, Pflege, Sex und Sorge im Comic

Das Leben in Alters- und Pflegeheimen tilgt die Individualität, jede:r stirbt für sich allein und im Tod sind alle gleich: so ein paar geläufige Annahmen. Doch bei näherem Hinsehen wird schnell deutlich, dass individuelle Ressourcen wie beispielsweise körperliche oder geistige Handlungsfähigkeit, finanzielle Mittel und familiäre Bindungen den letzten Lebensabschnitt ebenso prägen wie ethnische Zugehörigkeit, sexuelle Orientierung und Bildung. Dies trifft gerade in den wechselseitigen Verschränkungen der unterschiedlichen Differenzkategorien zu (vgl. Küppers 2014; Tezcan-Güntekin 2020) und kann zu einer Gemengelage von Diskriminierungs- und Ermöglichungsstrukturen führen, die für alt gewordene Menschen mit Macht- wie auch Ohnmachtserfahrungen einhergehen. Um die persönlichen und strukturellen Ausprägungen dieser Verflechtungen besser zu verstehen und kultur- und diversitätssensibel agieren zu können, plädieren Alter(n)sforschung und Pflegewissenschaft zunehmend für eine intersektionale „Mehrebenenanalyse“ (Degele und Winker 2007), die ein „multidimensionales, nicht auf einen einzigen Bewertungsmaßstab reduzierbares Altersbild“ (Amrhein und Backes 2007, 105) ermöglicht. So erklären Grit Höppner und Anna Wanka: „Abhängig vom Lebensalter bewirken kategoriale Verwobenheiten mit anderen Differenzkategorien besondere soziale Platzierungen von Menschen und intensivieren eine ungleiche Verteilung von Lebenschancen, Teilhabe und Ressourcen“ (Höppner und Wanka 2021, 54). Dabei betreffen die Wechselwirkungen der verschiedenen Kategorien nicht nur alternde und pflegebedürftige Menschen als Individuen, sondern auch ihre Gruppenidentität und soziale Einbettung (Calasanti und King 2015), also beispielsweise ihre Beziehungen zu denjenigen, die sie in Senior:innenheimen auf persönlicher oder professioneller Ebene begleiten. Anna Sarah Richter erläutert, eine „intersektionale Analyse biografischer Erzählungen“ alt gewordener Menschen könne das „Zusammenspiel von sozialstrukturellen Positionierungen, den damit verbundenen diskursiven Zuschreibungen und der subjektiven Aneignung in Form von narrativen Identitätskonstruktionen“ besonders differenziert herausarbeiten (2020, 209). Weil auch fiktionale und autobiographisch fundierte Comics narrative (und visuelle) Identitätskonstruktionen vermitteln, bieten sie möglicherweise vergleichbares Material an. Vor diesem Hintergrund werden im Folgenden vier Co-

mics aus dem französischen und deutschen Sprachraum untersucht,¹ die das vielfältig verflochtene Leben alt gewordener Menschen in Institutionen thematisieren. Dabei nehmen diese Comics – schon vor ihrer intersektionalen Analyse (vgl. Sina 2019) – selbst intersektionale Perspektiven ein, indem sie Alter mit Identitätsaspekten wie sexuelle Orientierung oder Erfahrungen von Heimatlosigkeit und Migration verknüpfen.

Wie vermitteln die Comics auf visueller und sprachlicher Ebene die Überlagerungen und Wechselwirkungen von Alter mit weiteren Differenzkategorien wie Dis/Ability, Ethnizität und soziale Schicht? Wie entwerfen sie Alter und Pflege als Ergebnis von Aushandlungsprozessen zwischen den beteiligten Akteur:innen? Inwiefern reflektieren sie mit den individuellen Geschichten zugleich auch kulturelle Vorstellungen von Alter und Sorgearbeit und beziehen damit als Kunstwerke gesellschaftspolitisch Position? Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich zum einen auf die Bedeutung von Sexualität für Menschen in Senior:innenheimen und untersuchen zum anderen die Vergemeinschaftung der Bewohner:innen mit denjenigen, die sie besuchen oder beruflich pflegen. In beiden Themenbereichen, so die These, entstehen in den ausgewählten Comics für kurze Momente emotional unterstützende Beziehungen zwischen Menschen unterschiedlicher Generationen, sozialer Schichten und ethnischer Hintergründe, die Möglichkeiten gelingender Hochaltrigkeit und glücklicher Interaktion andeuten.

Umkämpftes Begehren und sexuelle Erinnerungen

In dem 2014 erschienenen Comic *Au coin d'une ride* [Im Winkel einer Falte] erzählt der belgische Künstler Thibaut Lambert von den Schwierigkeiten eines schwulen Paares angesichts von Altersdemenz und institutioneller Pflege; die Handlung beruht laut Lambert auf einer kurzen Zeitungsnotiz (vgl. Canteau 2017). Eric bringt seinen wesentlich älteren Partner Georges in einem Heim unter, weil dieser aufgrund seiner Alzheimererkrankung nicht mehr in der gemeinsamen Wohnung zu-rechtkommt, die Haushaltshilfe beschimpft und bisweilen auch gegenüber Eric gewalttätig wird. Während Eric zuhause unter Einsamkeit leidet, glaubt Georges, sein Partner habe ihn abgeschoben und vermeide Umarmungen, Küsse, ja jeden Körperkontakt deshalb, weil er seine erotischen Bedürfnisse mittlerweile an ande-

1 Die Comic Künstler:innen stammen aus dem französischsprachigen Teil Belgiens, dem deutschsprachigen Teil der Schweiz und aus Deutschland.

rer Stelle befriedige. Er weiß nicht, dass Eric auf Anraten der Heimleitung ihre Liebesbeziehung in der Heimöffentlichkeit versteckt, denn der Direktor geht davon aus, dass die Bewohner:innen Vorbehalte gegenüber einem „résident homosexuel“ (Lambert 2014, 11) haben; mögliche Einwände von Seiten der Pflegenden, wie sie wissenschaftlich vermehrt untersucht werden (vgl. Misoch 2017; Lottmann und Kollak 2018), thematisiert er nicht. Eric versucht also, die Subjektposition ‚schwuler alter Mann‘ unsichtbar zu machen (vgl. Schütze 2017); angesichts des sozialen Drucks verrät er seine (und Georges’) politische Überzeugung, ihre sexuelle „différence“ (Lambert 2014, 11) niemals zu verstecken, sondern vielmehr für öffentliche Sichtbarkeit und Wertschätzung einzutreten. Der mit Alzheimer diagnostizierte ältere Schwule hingegen erklärt seine unveränderte Liebe zu Eric und kommentiert hellichtig, die verdammte Krankheit („Cette saloperie de maladie“, Lambert 2014, 32) habe zwar seinen Verstand angegriffen, nicht aber seine Gefühle. Obgleich Georges’ Bedürfnis nach Zärtlichkeit im Pflegeheim zu Irritationen führt – so schlüpft er eines Nachts in das Bett seines Zimmernachbars, weil er ihn mit seinem Partner verwechselt –, sind die Bewohner:innen letztlich weitaus flexibler als das Pflegepersonal. Deutlich wird dies an vier alten Damen, die wie Wächterinnen an der Tür des Senior:innenheims sitzen, jedes Geschehen kommentieren, sich aber trotz ihrer erkennbaren Begeisterung für Klatsch und Tratsch schnell mit der Liebesbeziehung der beiden Männer anfreunden, die sie anfangs für Vater und Sohn gehalten hatten. Hübsche Urlaubsfotos und romantische Geschichten interessieren sie weitaus mehr als sexuelle Identitäten und Geschlechterrollen. Während also Direktor und Pflegedienstleitung das schwule Paar diskriminieren, erweisen sich die vermeintlich traditionellen Alten als tolerant. Der Comic, so Jean-Bernard Vanier (vgl. 2014) in einer Online-Rezension, bringt mit Demenz, Homosexualität und Altersunterschieden innerhalb einer Liebesbeziehung gleich mehrere Elemente ins Spiel, die zu Ausgrenzung führen können und Diskriminierungserfahrungen durch die Verknüpfung von unterschiedlichen als problematisch angesehenen Aspekten verschärfen. Ehrlichkeit und die Artikulation eigener Gefühle sind jedoch, so die durchaus optimistische Botschaft von *Au coin d’une ride*, für die Identität wichtiger und letztlich im Zusammenleben auch erfolgreicher als die Unterwerfung unter soziale Normen.

In einem gewissen Spannungsverhältnis zu dieser Botschaft stehen einige Bilder des Comics. Die meisten Szenen sind in warmen, gedeckten Farben gestaltet, die Figuren, Sprechblasen und Panelrahmen erhalten durch schwarze Begrenzungen Klarheit. Die leitmotivisch auftauchende Mohnblume ist hingegen mehrdeutig. Einerseits vermitteln die roten Blüten auf dem Comic-Cover den idyllischen Eindruck eines Paares, das entspannt auf einer üppig blühenden Blumenwiese liegt; Georges’ Erinnerungen an glückliche Kinderspiele auf Sommerfeldern werden mit Mohnblumen illustriert; in einer Versöhnungsszene am Ende überreicht

der ältere dem jüngeren Partner zwei Stängel Klatschmohn, dessen Rot für Liebe steht. Andererseits sind Mohnblüten ein Symbol für Schlaf, Vergessen und Tod: In der antiken Mythologie gelten sie als Blumen der Unterweltsgöttin Persephone, im Christentum werden sie mit der Passion Christi verbunden und seit dem Ersten Weltkrieg, in dem Mohnblumen auf frischen Gräbern blühten, wird mit ihnen in England und Belgien an die in beiden Weltkriegen gefallenen Soldaten gedacht.² Genau diese Verknüpfung von kurzer Blüte, Tod, Vergessen und Gedenken erfolgt in einem Panel, das mitten im Gespräch des Paares über Erinnerungsschwierigkeiten und Verhaltensänderungen durch Georges' Demenz angesiedelt ist (Abb. 1, Lambert 2014, 40).



Abb. 1: Homosexualität, Demenz und Alter.

Thibaut Lambert. *Au coin d'une ride*. Paris: Des fronds dans l'O éditions, 2014. 40 (Ausschnitt).

² In Frankreich gilt statt des Klatschmohns (*poppy* bzw. *remembrance poppy*) die Kornblume (*bleuet* bzw. *bleuet de France*) als Blüte des Kriegs-Gedenkens (vgl. Alpcan 2013), der französischsprachige belgische Künstler folgt also der britischen und belgischen Tradition.

Hier werden die roten Blüten ausgerechnet mit Flugzeugen kombiniert, deren parallele Anordnung an Militärmaschinen erinnert, so dass der verträumte Blick in den Himmel nicht ausschließlich unbeschwert erscheint. Der Mohn wird stattdessen zum *memento mori*, und vielleicht verleiht der Verweis auf die durch den Tod begrenzte glückliche Zeit des schwulen Paares dem gemeinsamen Kampf gegen Heimlichtuerei und sexuelle Diskriminierung besonderen Nachdruck.

Auch der 2018 erschienene Comic *Vergiss dich nicht* der Schweizer Illustratorin und Aktionskünstlerin Lika Nüssli ist in einem Senior:innenheim angesiedelt. Er ist ganz in Schwarzweiß gehalten und ermöglicht durch sein großes Format von 24 x 32 cm den zahlreichen ganzseitigen Zeichnungen eine starke Wirkung. Autobiographischer Ausgangspunkt sind die Besuche der Künstlerin bei der geliebten Mutter im Heim; weil diese durch ihre Demenz jedoch immer schwerer zugänglich ist, nähert sich Nüssli dem Umfeld der Mutter. *Vergiss dich nicht* erzählt die Erinnerungen und Fantasien der Bewohner:innen wie auch der Pflegenden, gibt der Interaktion zwischen ihnen viel Raum und stellt die zum Teil eigenwillig bis skurril anmutenden Individuen und ihre Lebenswelt auf wert-schätzende Weise dar.

Erotik und Sexualität spielen in *Vergiss dich nicht* durchaus eine Rolle, wenn es auch – anders als in *Au coin d'une ride* – nicht um feste Paarbeziehungen geht. Stattdessen vermischt sich bei Nüssli in einer 10 Seiten umfassenden Szene die tägliche Pflegeroutine zwischen dem Deutschschweizer Herrn Krause und der thailändischen Pflegerin Nang mit Reminiszenzen des alten Mannes an sexuelle Gewalterfahrungen. Für Nang mag Herr Krause ein etwas widerstrebender Bewohner sein, der sich für seine Hilfsbedürftigkeit beim Toilettengang schämt, Abneigung gegen „Töpfe aller Art“ und „Topfpflanzen besonders“ (Nüssli 2018, [63]) äußert, bei der Rückkehr der Pflegerin weinend auf der Toilette sitzt und scheinbar unzusammenhängend „Hilde ... ich ... ich ... hasse Topfpflanzen“ stammelt (Abb. 2, Nüssli 2018, [72]).

Auf den dazwischen liegenden Seiten, sieben gezeichneten und einer vollständig schwarzen, werden die Comicleser:innen in Herrn Krauses Gedankenwelt während des Stuhlgangs versetzt: Sie werden erst Zeug:innen einer imaginären Metamorphose – Herr Krause scheint sich in einen Baum zu verwandeln – und dann einer Erinnerungssequenz, die ihn als jungen Mann in einem Wald bei der Beobachtung einer jungen Frau zeigt. Diese wird wenig später Opfer eines sexuellen Übergriffs durch einen Soldaten, der sie im Dickicht des Waldes ergreift und mit heruntergerissenem Schlüpfen in verzweifelt zusammengesunkener Körperhaltung zurücklässt. Ob der junge Herr Krause im karierten Pyjama lediglich Zeuge der visuell angedeuteten Vergewaltigung war (dafür spricht das in der Erzählgegenwart geäußerte Gefühl, in einer unheimlichen Situation zu sein) oder mit dem gewalttätigen Soldaten identisch ist, also selber Täter war, bleibt im Comic ebenso offen wie



Abb. 2: Sexuelle Erinnerungen, soziale Entwurzelung und die Fürsorge einer Pflegerin.
Lika Nüssli. *Vergiss dich nicht*. St. Gallen, Berlin: Vexer, 2018. [72].

die Frage, warum die sexuelle Erinnerung ausgerechnet durch den Toilettengang ausgelöst wird. Verdeutlicht die Tatsache, dass Herr Krause von der vergewaltigten Frau als Hilde spricht, dass es sich um eine Bekannte handelt und wenn ja, wie hat sich ihre Beziehung nach diesem Ereignis entwickelt? *Vergiss dich nicht* bietet keine Antworten, zeigt aber eindrücklich, dass der alte Mann eine sehr spezifische Lebensgeschichte mit sexuellen Erfahrungen besitzt, die ihn noch in der Pflegeeinrichtung einholen. Dass auch hochaltrige Menschen erotische Bedürfnisse, Fantasien und Ängste haben, ist in den letzten Jahren zunehmend ins öffentliche Bewusstsein gerückt, prägt aber den Alltag in vielen Altenpflegeeinrichtungen bislang nur begrenzt (vgl. Döring 2019). Nüsslis Comic gibt dieser Identitätskategorie breiten Raum, indem er – neben der Vergewaltigungsszene – beispielsweise kleine erotische Ge-

ständnisse zwischen Bewohner:innen erwähnt („Leider hät’s nur alti Knacker do.“ / „I ha immer gärn gschmuset“, Berndeutsch für: Ich hab immer gern geküsst, liebkost; Nüssli 2018, [85, 89]) und Bilder für Tagträumereien findet, in denen die ‚zärtlichen‘ Berührungen eines alten Mannes durch eine Zimmerpflanze Jugenderinnerungen an homoerotischen Sex beim Fischen wachrufen. Lika Nüsslis wiederholte Darstellung unterschiedlicher Pflanzen dient allerdings nicht nur der Evozierung von Sexualität, sondern versinnbildlicht auch die Lebendigkeit der Menschen im Senior:innenheim, selbst wenn ihr Gestaltungs- und Bewegungsspielraum begrenzt ist.

Im Gegensatz zu den anderen hier analysierten Comics betont *Vergiss dich nicht* die Unterschiede zwischen Bewohner:innen und Pflegenden nicht, sondern nähert die beiden Personengruppen durch die visuelle Metapher des Pflänzchen einander an: Alle Alten wurden aus ihrem früheren Alltag ins Heim ‚verpflanzt‘, manche sitzen nun in den fantasievollen Zeichnungen auf Ästen oder besitzen einen Körper, der sich im Vegetabilen auflöst, aber auch das Pflegepersonal des Schweizer Senior:innenheims stammt teilweise aus anderen Kulturen und Nationen wie dem Kosovo und der Türkei, muss also nach Migrations- oder Fluchterfahrungen neu ‚Wurzeln schlagen‘.³ Entsprechend ruft der Anblick der Blätter nicht nur unter den Bewohner:innen Erinnerungen wach, sondern auch beim Pfleger Awet aus Eritrea, der sich wie eine der Bewohner:innen nach dem verlorenen Zuhause sehnt und – weil er anders als die verwirrte alte Dame nicht weglaufen kann – sich in seine unerreichbare Heimat träumt (vgl. Krüger-Fürhoff 2021, 175). Der entsprechende Dialog zwischen ihm und seiner schweizerischen Kollegin lautet: „Frau Solenthaler hat fast geschafft raus“. – „Hm. Sie chat Cheimweh.“ – „Ich auch. / Wollte ich nicht weg von Eritrea.“ (Abb. 3, Nüssli, 2018 [149]).

Auf den folgenden sechs Comicseiten wird eine sich zunehmend in abstrakte Linien auflösende afrikanische Landschaft gezeigt, während der kollegiale Dialog, der zwischen Schwyzerdütsch und leicht gebrochenem Hochdeutsch changiert, die Verbindung zur gegenwärtigen Arbeits- und Lebenswelt aufrechterhält: „Challo Awet?“ / – „Ja?“ / – „Bist du noch chier?“ / – „Jaja ... Ich gehe zu Herre Blöchliger. Muss er auf Klo“ (Nüssli, 2018 [152–155]). Die Künstlerin reflektiert auf ihrer Homepage unter der Überschrift „Die besonderen Möglichkeiten des Medium[s] Comic“ die Internationalität, aber auch die transnationalen Ähnlichkeiten innerhalb des Senior:innenheims:

³ Zu der migrantischen Erfahrung der Ent- und Neuverwurzelung im Comic siehe auch Kesper-Biermann im vorliegenden Band.



Abb. 3: Heimweh einer Seniorin und eines Pflegers mit Migrationserfahrung.
Nüssli, *Vergiss dich nicht*, 2018. [149].

Ich mache verschiedene Nationalitäten unter diesem Dach aus. Es gibt zum Beispiel einen Tisch Italienerinnen. Wie und warum sind sie in die Schweiz gelangt? Was haben sie erlebt? Ein Mann aus Deutschland mit Schauspielerstimme, eine Frau aus Strassburg [sic] mit Eulenaugen und pergamentenen Wangen, eine Appenzeller Bäuerin mit amputiertem Bein usw. Das Pflegepersonal ist ebenso international. Frauen aus verschiedenen Oststaaten, Asiatinnen, Schweizerinnen, einen Italiener. Einen Eritreer in der Küche. Ob er geflüchtet ist und wenn ja, wie? Einen Kurden dichte ich dazu, weil mich berührt, was in der Türkei momentan passiert. Mir wird bewusst was für ein Migrationskosmos sich in Altenheimen bildet – das finde ich höchst spannend! Schicksale treffen hier aufeinander, die geografisch und kulturell weit auseinander liegen, und doch ganz viel miteinander zu tun haben. (Nüssli o. S.)

Unter den alten Menschen wie auch den Pflegenden finden sich also unterschiedliche Sprachen, Nationalitäten und Religionen, und auch mit Blick auf Arbeitsmigration und Flucht dürfte es angesichts der von Kriegen und Konflikten geprägten vergangenen Jahrzehnte einige Ähnlichkeiten zwischen Bewohner:innen und Pflegepersonal geben. Der von Nüssli erwähnte „Migrationskosmos [...] in Altenheimen“ ist damit zugleich ein Kosmos der Intersektionalität, der alle Identitäten prägt und vervielfältigt, zugleich aber auch Berührungspunkte schafft und gegenseitiges Verständnis ermöglicht. Mit dem doppelten Blick auf geteilte Erfahrungen kultureller Entwurzelung auf Seiten der Senior:innen wie auch der Pflegenden geht der Comic über Perspektiven in Alter(n)sforschung und Pflegewissenschaften hinaus, die sich häufig auf eine Seite konzentrieren (vgl. von Bose 2021; Yilmaz-Aslan u. a. 2021; vgl. dagegen Döbler 2020). Für ihre Betonung der Gemeinsamkeiten findet Nüssli einen spezifischen ästhetischen Ausdruck: Auf den letzten acht Seiten von *Vergiss dich nicht* sind nur noch Pflanzen zu sehen, denen jeweils eine (menschliche) Ich-Aussage zugeordnet ist, die von Akteur:innen beider Gruppen des Senior:innenheims stammen können. Manche dieser Sätze erinnern an vorausgegangene Szenen, viele sind umgangssprachlich oder grammatikalisch falsch, wobei nicht immer eindeutig erkennbar – vor allem aber: unwichtig – ist, ob dies auf Dialekte oder auf Fremdsprachigkeit zurückzuführen ist. „I wött hei“ (also: Ich will nachhause) und „Ich hoffe, ich werde finden neue Heimat in mir“ (Nüssli, 2018, [162, 163]) sind unterschiedslos Wünsche von Entwurzelten, seien sie alte Menschen oder Pflegende mit Migrationshintergrund. Auf der einen Seite besitzt die visuelle Leitmetapher der Topfpflanze ein kritisches Potential: Sie verdeutlicht, dass die älteren Menschen aus ihrem angestammten Umfeld in eine Pflegeeinrichtung ‚umgetopft‘ wurden und die Migrant:innen neu ‚Wurzeln schlagen‘ müssen; für beide Gruppen wird das Senior:innenheim damit auch als Ort der Entfremdung entworfen. Auf der anderen Seite erscheinen die Sprecher:innen dieser Sätze als zwar verunsicherte, aber sich in ihren Wünschen und Hoffnungen ähnelnde Personen. In diesem Sinne ist die im Titel formulierte Aufforderung *Vergiss dich nicht* möglicherweise nicht nur eine Bitte an die Mutter mit Demenz, sondern generationen- und herkunftsübergreifend an alle Figuren des Comics.

Transnationale Sorgearbeit und transitorische Ersatzfamilien

Viele alte Menschen in Pflegeeinrichtungen vermissen soziale Kontakte, leiden unter Einsamkeit und fühlen sich von nahen Angehörigen wie Söhnen, Töchtern und Enkelkindern versetzt. Auch in Comics richten sich ihre Klagen häufig an das

Pflegepersonal; dabei sind es meist professionell pflegende Frauen, die auf den Kummer oder die Vorwürfe von Bewohner:innen über ausbleibende Verwandte reagieren müssen und durch ihre Art Trost zu spenden ersatzweise Familienaufgaben übernehmen. Sheree Domingos 2019 erschienener, autobiographisch inspirierter und in farbtintensiven Aquarellen gestalteter Comic *Ferngespräch*, der 2021 mit dem Grimmelshausen Förderpreis für Literatur ausgezeichnet wurde, verdeutlicht „Kontinente- und generationenübergreifend“ (Platthaus 2019), welche inneren Konflikte entstehen, wenn eine in Deutschland als Altenpflegerin arbeitende Philippina für ihren Pflegejob die eigene, im Sterben liegende Mutter in der alten Heimat vernachlässigen muss. Domingo macht – so die Jury des Grimmelshausen-Preises – mit „pointiert gesetzten Dialogen von Arbeitsmigration und Alterseinsamkeit“ auf ein „systemrelevantes‘ Lebens(abend)- und Arbeitsumfeld“ (Weigelt 2021) aufmerksam, in dem die beteiligten Bewohner:innen und Pflegenden von verschiedenen Differenzkategorien geprägt sind, gelegentlich gegeneinander arbeiten, aber dennoch einige zentrale Lebenserfahrungen teilen.

In einer der Szenen muss die Altenpflegerin entschuldigende Worte für den ausbleibenden Sohn einer Heimbewohnerin finden, während sie selbst darunter leidet, die eigene schwerkranke Mutter nicht besuchen und versorgen zu können (Abb. 4, Domingo 2019, 37). Sie fühlt sich zwischen ihren Rollen als Berufstätige und Familienmitglied, als Arbeitsmigrantin im neuen Lebensmittelpunkt und Tochter im Herkunftsland, als professionell Pflegende und familiär Sorgende zerrissen, muss aus arbeitsrechtlichen und finanziellen Gründen aber die Versorgung fremder Menschen weiterführen und damit ihre eigene Angehörige vernachlässigen. Dieser Konflikt wird emotional noch verschärft, als sie für den Einblick, den sie einer alten Dame während der Körperpflege in ihr Privatleben gewährt („Ich habe noch eine Mutter. Sie lebt auf den Philippinen.“; Domingo 2019, 37), nicht mit Interesse oder Verständnis belohnt wird. Vielmehr verharret die alte Dame in ihrer eigenen Welt-sicht und münzt das Wissen um die familiäre Situation der Altenpflegerin in eine neue, gesteigerte Forderung gegen den eigenen Sohn um: „Gegen die Philippinen sind zehn Minuten mit dem Auto ja wirklich nichts“ (Domingo 2019, 37). Die Identitätskategorien ‚Alter‘ und ‚Migrationshintergrund‘ werden also bei Sheree Domingo – anders als bei Lika Nüssli – nicht als Ausgangspunkt für eine Neuaushandlung von Beziehungen genutzt, sondern der Comic entlarvt eher einen unterschweligen ‚Wettbewerb‘ und ein ‚Aufrechnen‘ von Ansprüchen zwischen deutschen Alten und Pflegenden des globalen Südens. Dabei ist die Heimbewohnerin insofern in einer stärkeren, weil durch die Pflegeinstitution und das Gesundheitssystem gestützten Position, weil sie von den Angestellten nicht einfach verlassen werden kann. Dass die Pflegerin per Telefon vom Tod ihrer Mutter auf den Philippinen ausgerechnet in dem Moment erfährt, in dem die Heimbewohnerin sich erneut über ausbleibenden Familienkontakt beschwert („Ich warte



Abb. 4: Familienkonzepte und global ‚verschobene‘ Altenpflege.
Sheree Domingo. *Ferngespräch*. Zürich: Edition Moderne, 2019. 37.

den ganzen Tag. Er könnte wenigstens mal anrufen.“; Domingo 2019, 74), verdeutlicht durch die Überlagerung zweier aus unterschiedlichen Gründen unglücklicher Protagonistinnen, welchen emotionalen Mangel und welche Selbstvorwürfe eine globalisierte Pflege verursachen kann, die heute viele westliche Gesellschaften prägt. Als „Geschichte, die vom Altwerden, von Einsamkeit und Fremdsein erzählt“ (Edition Moderne o. J.) formuliert Sheree Domingos Comic mit Hilfe individueller Lebensperspektiven eine nachdrückliche gesundheits- und gesellschaftspolitische Kritik.

Verständnis und freiwillige Fürsorge entwickelt sich in *Ferngespräch* überraschenderweise dort, wo die Altersunterschiede besonders groß sind und es keinerlei familiäre oder berufliche Verpflichtungen gibt, nämlich zwischen der etwa zehnjährigen Tochter der Altenpflegerin und einer anderen Bewohnerin, die für das junge Mädchen zu einer Art ‚Ersatzoma‘ wird. Vor dem unvoreingenommenen Schulkind kann die frisch verwitwete und finanziell wohl recht gut situierte Frau Hermann Aspekte ihrer Identität präsentieren, die auf positive, wenn auch zum Teil vergangene Identitätskategorien wie Jugendlichkeit, sexuelle Attraktivität und gehobene soziale Schicht verweisen. Mit den Worten „Ich bin im Sommer immer verreist ... / mit meinem Mann. / Wir haben immer viel getanzt. / Wir waren immer sehr elegant!“ (Domingo 2019, 79) erinnert die alte Dame, die nach eigenem Bekunden nicht in, sondern *über* dem Pflegeheim wohnt, an ihr früheres Leben. Auf der Grundlage dieser Selbstversicherung kann sie sich freundschaftlich-fürsorglich dem Mädchen öffnen, das den Ferientag damit verbringen muss, auf den Dienstschluss der berufstätigen Mutter zu warten. Wenn Frau Hermann das junge Mädchen zum Eis einlädt und auf der Ebene der Bilder in deren Erinnerungen an vergangene Familienurlaube auf den Philippinen integriert wird, bilden sich für kurze Zeit fast familiär anmutende Bande (vgl. Krüger-Fürhoff 2021, 178), die an Konzepte von „other-mothers“ und erweiterter Verwandtschaft erinnern, wie sie im *Care Manifesto* unter Verweis auf westafrikanische und afroamerikanische Praktiken als wegweisend für eine *politics of interdependence* beschrieben werden (vgl. The Care Collective 2020, 34).

Auch der Comic *Der Sommer ihres Lebens* von 2017 mit Texten von Thomas von Steinaecker und aquarellierten Zeichnungen von Barbara Yelin thematisiert auf beiläufige Weise ein ganzes Panorama an Differenzkategorien zusätzlich zu Alter, darunter soziale Schicht, Geschlecht und Dis/Ability, indem er die letzten Lebenswochen einer ehemaligen Astrophysikerin im Pflegeheim mit ihren Erinnerungen und Reflexionen verknüpft. Die mathematisch hochbegabte Gerda Wendt stammt aus kleinbürgerlichen Verhältnissen, weshalb sie von der Mutter und vom vermutlich im Krieg versehrten Vater zwar emotionale Unterstützung, aber wenig intellektuelle Förderung erfährt; als Mädchen und junge Frau ist sie in Schule, Universität und Labor wiederholt mit zum Teil humorvoll gemeinten, tatsächlich aber

sexistischen Kommentaren konfrontiert; dass sie die internationale Universitätskarriere der Liebe opfert, schätzt ihr bald fremd gehender Ehemann nicht wert; als alleinerziehende Geschiedene kehrt sie an die Universität zurück, anfangs allerdings in der finanziell prekären Position einer Privatdozentin; und in der Gegenwart kommentiert das grundsätzlich zugewandte Pflegepersonal die kognitiven Ausfälle der inzwischen Gehbehinderten recht unverblümt mit den Worten: „Aber Frau Wendt! / Schon *wieder* verirrt? Sie sind im Flur sechs ... / [...] ... kommt Sie ... / ... ich bring Sie nuff“ (Steinaecker und Yelin 2017, 13).

Gerdas Leben wird von diesen Diskriminierungserfahrungen geprägt, aber nicht vollständig determiniert, wie ihr Lebensweg verdeutlicht; auch die inneren Bilder während des Sterbeprozesses können als Befreiung von Lebensprägungen und -entscheidungen verstanden werden, also als (nachgeholte) Emanzipation und (imaginärer) Schritt ins Offene (vgl. Krüger-Fürhoff 2021, 181–182). Parallel zur Geschichte der Überwindung gesellschaftlicher Beschränkungen erzählt *Der Sommer ihres Lebens* von der Verflochtenheit der alt gewordenen Physikerin: zum einen mit ihrem früheren Ich, zum anderen mit Menschen im Heim wie dem altersverwirrten Jörg Stahn und den Pflegerinnen, die in ihren weißen Kitteln ein wenig der jungen Gerda im Universitätslabor ähneln. Ursula Klingenböck (vgl. 2022, 229–230) hat überzeugend herausgearbeitet, dass *Der Sommer ihres Lebens* die Institution Altenheim sowie die ihr zugrundeliegenden gesellschaftlichen Strukturen durchaus kritisch als beengt und marginalisierend darstellt. Das Pflegepersonal verhält sich innerhalb dieses institutionellen Kontextes unterschiedlich: Eine wiederholt gezeigte Angestellte mit schwarzem Pferdeschwanz mag Bildung und Horizont der pflegebedürftigen Frau unterschätzen – sie spricht über Alltägliches in hessischem Dialekt, während die alt gewordene Wissenschaftlerin über das Universum und ihr Leben nachsinnt –, sie tröstet die im Rollstuhl Sitzende ungeschickt angesichts spärlicher Familienkontakte, aber sie erscheint insgesamt als Halt gebende Bezugsperson (wobei die Tatsache, dass es sich immer um dieselbe Mitarbeiterin handelt, bereits eine Idealisierung institutionalisierter Altenpflege ist). Drei über den Comic verteilte Szenen, in denen diese Pflegerin Frau Wendt jedes Mal bittet, bei der Körperpflege unterstützend die Arme zu heben, dokumentieren die zunehmende körperliche Hinfälligkeit der alten Dame (Abb. 5, Steinaecker und Yelin 2017, 65).

Während Gerda zu Beginn humorvoll mitspielt („Erinnert mich eher an Ententanz.“; Steinaecker und Yelin 2017, 15), reagiert sie bei einer späteren Aufforderung mit einem angestrengten „Uff“ (Steinaecker und Yelin 2017, 39) und sitzt in der letzten Szene bleich, stumm, regungslos und mit geschlossenen Augen neben der Waschschüssel. Die Pflegerin kniet neben ihr und fragt einfühlsam: „Hanoi, geht das nicht mehr mit den Armen?“ (Steinaecker und Yelin 2017, 65), sucht also den Kontakt. Dieses Bild steht frei und mit großem Weißraum auf einer ganzen Seite, schließt das Kapitel „Lichtgeschwindigkeit“ ab und deutet auf Verlangsa-

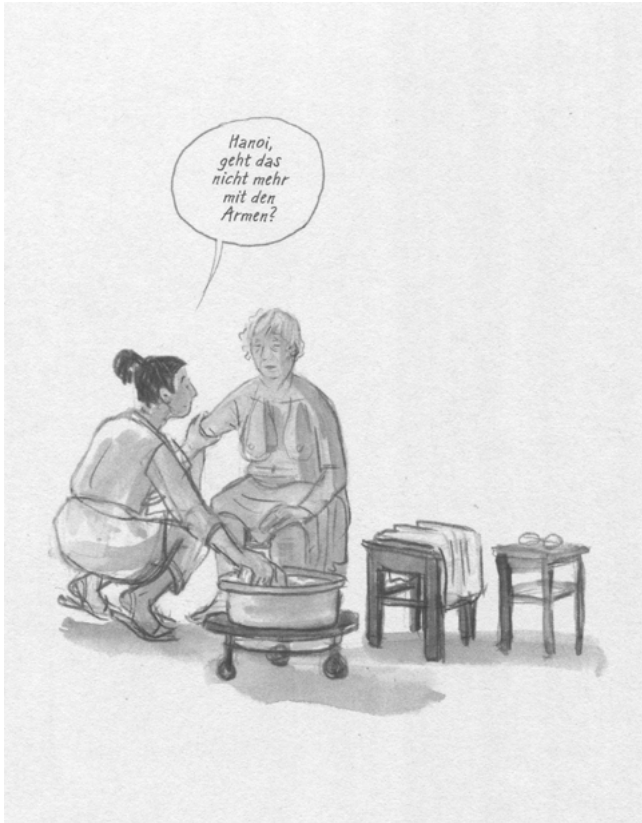


Abb. 5: Körperpflege als Begegnung.

Thomas von Steinaecker und Barbara Yelin. *Der Sommer ihres Lebens*. Berlin: Reprodukt, 2017. 65.

mung und Tod voraus. Auf einer zweiten Erzählebene sind es genau diese Szenen zunehmender Alterseinschränkungen und sozialer Interaktion, die individuelle Erinnerungen an vergangene Momente der Freiheit oder des Glücks auslösen: die Entdeckung des nächtlichen Sternenhimmels mit dem Vater; die Liebesnächte mit dem späteren Ehemann Peter; der Gedanke an ihre – vermeintlich von einem Kollegen wissenschaftlich bewiesene – Seele und der Entschluss zu gehen, also den Versuchsraum bzw. das Leben zu verlassen. Der Comic erzählt damit auch die Gegengeschichte einer alt gewordenen Frau und ihrer inneren Freiräume.

In allen hier analysierten Comics ist Alter die zwar zentrale, nicht aber die einzige Differenzkategorie: Thibaut Lambert, Lika Nüssli, Sheree Domingo sowie Thomas von Steinaecker und Barbara Yelin führen an unterschiedlichen Konstellationen vor, wie sich Altwerden und Altsein in spezifischen Verbindungen beispiels-

weise mit sexueller Orientierung, körperlichen und geistigen Fähigkeiten oder Ethnizität ausprägen. Mit diesen diversitätssensiblen Geschichten von alt gewordenen Menschen füllen die Comics gewissermaßen jene doppelte Leerstelle, die laut Silke van Dyk aus der langjährigen „Alter(n)svergessenheit der Geschlechter- und Intersektionalitätsforschung einerseits“ und der „Theorievergessenheit [...] der Alter(n)sforschung andererseits“ resultiert (2017, 24). Weil die Identitäten der Protagonist:innen sich dabei nicht nur intersektional, sondern auch interpersonell bilden, weisen *Au coin d'une ride*, *Vergiss dich nicht*, *Ferngespräch* und *Der Sommer ihres Lebens* auf die Bedeutung von Besucher:innen und Pflegenden in Altenheimen hin; gerade letztere ermöglichen soziale Interaktionen und intergenerationelle Verbindungen jenseits traditioneller Familienmodelle. Die ausgewählten Comics über Alter, Pflege, Sex und Sorge thematisieren also nicht nur unterschiedliche Formen mehrdimensionaler Diskriminierung und Ausgrenzung, sondern machen auch Vorschläge für deren Überwindung – und geben auf diese Weise ästhetische wie auch gesellschaftspolitische Impulse.

Quellenverzeichnis

- Alpcan, Karis. „Erster Weltkrieg: Jedes Kind weiß, wofür rote Mohnblumen stehen“. *Welt*, 7.4.2013. <https://www.welt.de/geschichte/article115051075/Jedes-Kind-weiss-wofuer-rote-Mohnblumen-stehen.html> (abgerufen am 21.3.2022).
- Amrhein, Ludwig und Gertrud M. Backes. „Alter(n)sbilder und Diskurse des Alter(n)s. Anmerkungen zum Stand der Forschung“. *Zeitschrift für Gerontologie und Geriatrie* 49 (2007), 104–111.
- Calasanti, Toni und Neal King. „Intersectionality and age“. *Routledge Handbook of Cultural Gerontology*. Hg. v. Julia Twigg und Wendy Martin. London, New York: Routledge, 2015. 193–200.
- Canteau, Damien. „Thibaut Lambert: entretien avec l'auteur de *De rose et de noir*“. *Comixtrip*, 8.12.2017. <https://www.comixtrip.fr/dossiers/thibaut-lambert-de-rose-et-de-noir/> (abgerufen am 21.3.2022).
- Degele, Nina und Gabriele Winker. „Intersektionalität als Mehrebenenanalyse (2007)“. *Portal Intersektionalität. Forschungsplattform und Praxisforum für Intersektionalität und Interdependenzen*. <http://portalintersektionalitaet.de/theoriebildung/ueberblickstexte/degelewinker/> (abgerufen am 21.3.2022).
- Döbler, Marie-Kristin. „Mehr als nur Pflege – Care in Alten(pflege)heimen“. *Pflege. Praxis – Geschichte – Politik*. Aus Politik und Zeitgeschichte Bd. 10497. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2020. 107–117.
- Domingo, Sheree. *Ferngespräch*. Zürich: Edition Moderne, 2019.
- Döring, Nicola. „Sexualität in der Pflege: Zwischen Tabu, Grenzüberschreitung und Lebenslust.“ *Aus Politik und Zeitgeschichte* 33–34 (2019), 24–30.
- Edition Moderne. „Sheree Domingo: Ferngespräch“. *Edition Moderne*. <https://www.editionmoderne.ch/buch/ferngespraech/> (abgerufen am 21.3.2022).

- Höppner, Grit und Anna Wanka. „un/doing age: Multiperspektivität als Potential einer intersektionalen Betrachtung von Differenz- und Ungleichheitsverhältnissen“. *Zeitschrift für Soziologie* 50.1 (2021), 42–57.
- Klingenberg, 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.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. „Entfaltungen. Alternde Körper im Comic“. *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 7.5 (2021), 163–187. <https://www.closure.uni-kiel.de/closure7.5/krueger-fuerhoff> (abgerufen am 21.3.2022).
- Küppers, Carolin. „Intersektionalität“. *Gender Glossar. Open Access Journal zu Gender und Diversity im intersektionalen Diskurs*, 8.1.2014. <https://www.gender-glossar.de/post/intersektionalitaet> (abgerufen am 21.3.2022).
- Lambert, Thibaut. *Au coin d'une ride*. Paris: Des fronds dans l'O éditions, 2014.
- Lottmann, Ralf und Ingrid Kollak. „A diversity-sensitive long-term care for gay and lesbian elders in need of care – Results of the research project GLESA / Eine diversitätssensible Pflege für schwule und lesbische Pflegebedürftige – Ergebnisse des Forschungsprojekts GLESA“. *International Journal of Health Professions* 5.1 (2018), 53–63.
- Misoch, Sabina. „Lesbian, gay & grey“. Besondere Bedürfnisse von homosexuellen Frauen und Männern im dritten und vierten Lebensalter“. *Zeitschrift für Gerontologie und Geriatrie* 50 (2017), 239–246.
- Nüssli, Lika. *Vergiss dich nicht. Graphic Novel*. St. Gallen, Berlin: Vexer, 2018.
- Nüssli, Lika. „Die besonderen Möglichkeiten des Medium Comic“. *likanuessli.ch*. <https://likanuessli.ch/de/projekte/hauptpreis-comicstipendium-fumetto/?t=18> (abgerufen am 21.3.2022).
- Platthaus, Andreas: „Kontinente- und generationenübergreifend.“ *Frankfurter Allgemeine Blogs*, 18.10.2019. <https://blogs.faz.net/comic/2019/10/18/kontinente-und-generationenuebergreifend-1453/> (abgerufen am 21.3.2022).
- Richter, Anna Sarah. „Altern aus intersektionaler Perspektive. Vorschläge zu einer mehrdimensionalen Konzeptualisierung intersektionaler Altersforschung“. *Zeitschrift für Gerontologie und Geriatrie* 53 (2020), 205–210.
- Schütze, Lea. „Vergessene ‚Verwobenheiten‘. Alter(n) und Homosexualität als intersektionale Subjektordnungen“. *Alter(n) und Geschlecht. Neuverhandlungen eines sozialen Zusammenhangs*. Hg. v. Tina Denninger und Lea Schütze. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2017. 131–149.
- Sina, Véronique. „Intersektionale Comicanalyse“. *Comicanalyse. Eine Einführung*. Stephan Packard, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas Wilde und Janina Wildfeuer. Stuttgart: Metzler, 2019. 151–184.
- Steinaecker, Thomas von (W) und Barbara Yelin (A). *Der Sommer ihres Lebens*. Berlin: Reprodukt, 2017.
- Tezcan-Güntekin, Hürrem. „Diversität und Pflege – Zur Notwendigkeit einer intersektionalen Perspektive in der Pflege“. *Pflege. Praxis – Geschichte – Politik*. Aus Politik und Zeitgeschichte Bd. 10497. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2020. 250–265.
- The Care Collective. *The Care Manifesto: The Politics of Interdependence*. London, New York: Verso, 2020.
- Van Dyk, Silke. „Zur Interdependenz und Analyse von Alter(n) und Geschlecht. Theoretische Erkundungen und zeitgenössische Überlegungen“. *Alter(n) und Geschlecht. Neuverhandlungen eines sozialen Zusammenhangs*. Hg. v. Tina Denninger und Lea Schütze. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2017. 24–50.
- Vanier, Jean-Bernard. „Au coin d'une ride“. *Planète BD*, 18.9.2014. <https://www.planetebd.com/bd/des-ronds-dans-l-o/au-coin-d-une-ride/-/24363.html> (abgerufen am 21.3.2022).

- von Bose, Alexandra. „Interkulturelle Kommunikation in der Pflege – Patienten aus anderen Kulturen verstehen und beraten“. *Migration in der Pflege. Wie Diversität und Individualisierung die Pflege verändern*. Hg. v. Marco Bonacker und Gunter Geiger. Berlin, Heidelberg: Springer 2021, 137–153.
- Yılmaz-Aslan, Yüce, Tuğba Aksakal, Kübra Annaç, Oliver Razum, Ilknur Özer-Erdoğan, Hürrem Tezcan-Güntekin und Patrick Brzoska. „Diversität in der Pflege am Beispiel von Menschen mit Migrationshintergrund“. *Migration in der Pflege. Wie Diversität und Individualisierung die Pflege verändern*. Hg. v. Marco Bonacker und Gunter Geiger. Berlin, Heidelberg: Springer 2021. 155–171.
- Weigelt, Elke. „Grimmelshausen-Preisträger 2021“. *gelnhausen.de*, 21.7.2021. <https://www.gelnhausen.de/aktuelles/kultur-tourismus/stiftungen-und-preise/grimmelshausen-preistraeger-2021/> (abgerufen am 21.3.2022).

Dorothee Marx

Gezeichnete Körper? Intersektionale Perspektiven auf Disability im Comic

Behinderte Menschen werden vielfach nicht als vollwertige Personen mit einer komplexen Identität wahrgenommen. Stattdessen gerät ihre Behinderung schnell zu einem alleinigen „master status“ (Couser 2005, 3), der sich auf alle Aspekte ihrer Identität wie Geschlecht, Sexualität und *race* auswirkt und deren Wahrnehmung beeinflusst.¹ So werden etwa behinderte Frauen oft als unweiblich und asexuell charakterisiert und sozial unsichtbar gemacht (Garland-Thomson 1997, 25). Behinderte *People of Color* erleben eine mehrfache Marginalisierung und Diskriminierung und sind besonders oft von Ausgrenzung und Ungleichheiten betroffen (vgl. Ben-Moshe und Magaña 2014, 107). Umso wichtiger erscheint es daher, die Konstruktion und Repräsentation von Behinderung aus einer intersektionalen Perspektive zu betrachten und auf das Zusammenwirken verschiedener Identitätskategorien einzugehen.

Graphische Erzählungen erscheinen als ein besonders geeignetes Instrument, um die soziale und kulturelle Konstruiertheit von Behinderung hervorzuheben (vgl. Whalen u. a. 2016, 2) und stereotype Darstellungen zu hinterfragen (vgl. Kunka 2018, 124; Køhlert 2019, 14), welche sich häufig in Darstellungen von Behinderung durch nichtbehinderte Autor*innen finden. So argumentiert etwa Frederik Byrn Køhlert in diesem Zusammenhang für die Zentralität autobiographischer Comics:

[T]he hand-drawn aesthetics and multimodal mixing of visual and verbal elements provide a unique set of features with which to experiment with self-expression. [...] in combination with the heightened subjectivity implied by the individual creator's stylistic imprint as expressed in drawn imagery, the very same formal features that sometimes function to exclude certain perspectives can be turned on their heads and used to open up a space for individual expression, subversive experimentation, and more inclusive modes of representing difference (2019, 191).

Ein weiterer Aspekt, der Comics für eine (intersektionale) Analyse von Behinderung interessant macht, ist die Zentralität von Verkörperung oder *embodiment* in autobiographischen Comics, da die Künstler*innen den eigenen Körper immer wieder darstellen müssen, was zu einer Auseinandersetzung mit dem eigenen Körperbild führt (vgl. El Refaie 2012, 51). Das Comicmedium visualisiert die Körper der autobiographischen Erzähler*innen in Form von Avataren und stellt

¹ Zu Behinderung und Sexualität siehe auch Alegiani im vorliegenden Band.

so die verkörperte Identität in den Mittelpunkt. Wie Elisabeth El Refaie betont, findet diese Auseinandersetzung allerdings nicht in einem leeren Raum statt, sondern die Künstler*innen müssen sich vielmehr mit soziokulturellen Vorstellungen von *gender*, Gesundheit oder Schönheit befassen (vgl. 2012, 73). An diesen Schnittstellen lassen sich die gesellschaftlichen Vorstellungen von intersektionalen Identitäten gut hinterfragen.

Mein Aufsatz befasst sich daher aus Perspektive der Disability Studies mit zwei autobiographischen Comics und untersucht deren Darstellung von behinderten/chronisch kranken Figuren unter dem Gesichtspunkt der Intersektionalität. Anhand der autobiographischen Erzählung *Dumb. Living Without a Voice* (2018) von Georgia Webber analysiere ich insbesondere den Einfluss von Behinderung auf die Kategorie Geschlecht. In der Lektüre von *Dancing After TEN* (Chong und Webber 2020) betrachte ich, wie *race*-basierte Zuschreibungen und Rassismus sich auf die Identität behinderter Frauen auswirken. Dabei konzentriere ich mich insbesondere darauf, wie mehrfach marginalisierte Comiczeichnerinnen sich stereotypen Vorstellungen von Behinderung und Weiblichkeit widersetzen und die Darstellung behinderter Körper im Medium Comic neu verhandeln können.

Intersektionalität und Behinderung: Schnittstellen eugenischen Denkens

Bevor ich zu einer Analyse der beiden Comics komme, möchte ich zunächst auf die Intersektionalität der Kategorie Behinderung und die Bedeutung von Intersektionalität für die Disability Studies eingehen. Aufgrund der aktivistischen Wurzeln der Disability Studies, die aus der Behindertenrechtsbewegung heraus entstanden (vgl. Hall 2016, 19), wird Behinderung als eine kulturelle und politische Identität und nicht länger als ein individuelles und rein medizinisches Problem betrachtet, das es zu behandeln und zu beheben gilt (vgl. Dolmage 2017, 5). Stattdessen stehen Fragen der Zugänglichkeit, Gleichberechtigung und Inklusion im Zentrum des Faches. Forscher*innen heben immer wieder hervor, dass Diskussionen über Behinderung stets auch eine politische Dimension haben. Dazu gehört auch die Frage nach der Bedeutung von intersektionalen Forschungsansätzen in Bezug auf Behinderung. Hierfür wichtig waren und sind auch die Entwicklungen der Intersektionalitätsforschung in anderen Fachgebieten. So schreibt etwa Leslie McCall, dass sich die Gender Studies schon kurz nach ihrer Entstehung von einem primären Fokus auf die gesellschaftliche Ausgrenzung von Frauen zu einer Theoretisierung von „Geschlecht als analytischer Kategorie“ bewegten (2005, 1775–1776; Übers. D.M.). Das Feld entwickelte sich dann weiter im Tandem mit „der postmodernen und poststrukturalisti-

schen Kritik an der modernen westlichen Philosophie, Geschichte und Sprache“ und, was vielleicht noch wichtiger ist, mit der Kritik von Feminist*innen *of Color*, die die Essentialisierung der Kategorie „Frau“ durch *weiße* Frauen in Frage stellten (McCall 2005, 1776; Übers. D.M.). Somit entstand die intersektionale Analyse als „Methodologie der antikategorialen Komplexität“ (McCall 2005, 1776; Übers. D.M.) zur gleichen Zeit wie die Disability Studies (vgl. Kudlick 2003, 764). Daher könnte man sogar davon ausgehen, dass sowohl das Feld der Disability History als auch die Disability Studies im Allgemeinen intersektionale Analysen noch stärker reflektieren als frühere identitätsbasierte Forschungsfelder, wie beispielsweise die Women’s Studies, die ebenfalls im Verlauf ihrer Entwicklung eine intersektionale Haltung einnahmen.

Auch vor diesem Hintergrund ist es von entscheidender Bedeutung, Behinderung als eine intersektionale Kategorie zu verstehen, denn bis heute wird der Begriff *disability* immer noch dazu verwendet, Minderheiten zu disqualifizieren (vgl. Siebers 2008, 5–6; Nielsen 2012, xii; Baynton 2017). Historisch gesehen wurden Frauen als ‚hysterisch‘ und biologisch minderwertiger als Männer, Schwarze Menschen als ‚intrinsisch degeneriert‘ (Erevelles 2011, 142; Übers. D.M.) und queere Menschen als abweichend und krank konstruiert, sodass Behinderung bis heute als „master trope of human disqualification“ fungiert (Mitchell und Snyder 2000, 3). Jedwede Abweichung von der *weißen*, maskulinen cis-heterosexuellen Norm wird bis heute in ableistische Begriffe von Krankheit und Behinderung gefasst.

Intersektionalität wird im Allgemeinen verstanden als „die Beziehungen zwischen mehreren Dimensionen und Modalitäten sozialer Beziehungen und Subjektformationen“ (McCall 2005, 1771; Übers. D.M.), d. h. die Verflechtung, Gegenseitigkeit und Korrelation zwischen den Privilegien und Nachteilen, die mit verschiedenen Identitätskategorien einhergehen. Der Begriff ‚Intersektionalität‘ wurde von der Rechtswissenschaftlerin Kimberlé Williams Crenshaw erstmal 1989 verwendet, um hervorzuheben, dass der binäre Fokus der amerikanischen Antidiskriminierungsgesetze auf entweder rassistisch oder geschlechtsspezifisch motivierte Diskriminierung den Erfahrungen Schwarzer Frauen nicht gerecht wurde. Stattdessen schützten die Gesetze nur die jeweils privilegiertesten Mitglieder der beiden Gruppen – Schwarze Männer und *weiße* Frauen – und marginalisierten diejenigen, die eine Mehrfachdiskriminierung erfuhren (vgl. Crenshaw 1989, 140).

Diese Unsichtbarmachung, so zeigt Crenshaw, betrifft die Antidiskriminierungsgesetze, aber auch die feministische Theorie und die antirassistische Praxis. Sie kommt zu dem Schluss:

Black women can experience discrimination in ways that are both similar to and different from those experienced by white women and Black men. Black women sometimes experience discrimination in ways similar to white women’s experiences; sometimes they share very similar experiences with Black men. Yet often they experience double-discrimination –

the combined effects of practices which discriminate on the basis of race, and on the basis of sex. And sometimes, they experience discrimination as Black women – not the sum of race and sex discrimination, but as Black women (Crenshaw 1989, 149).

Zwar finden sich methodologisch gesehen in den Disability Studies viele interdisziplinäre Ansätze, die feministische, queere oder anti-rassistische Theorien in den Mittelpunkt stellen. Tatsächlich müssen sich aber auch die Disability Studies noch intensiver mit bestimmten intersektionalen Identitäten auseinandersetzen: Die Disability Studies sind nach wie vor in vielerlei Hinsicht auf den (und im) globalen Norden zentriert und werden, wie der Großteil der akademischen Welt, nach wie vor von *weißen* (und oft männlichen) Wissenschaftler*innen dominiert. Der Forscher Chris Bell hebt diese Problematik mit seiner Frage, ob die Disability Studies im Wesentlichen „white disability studies“ seien, besonders nachdrücklich hervor (2017). Auch Sami Schalk weist darauf hin, dass „Disability-Studies-Wissenschaftlerinnen und -Wissenschaftler Schwarze feministische Arbeiten über Gesundheitsaktivismus, Krankheit und den Zugang zu medizinischer Versorgung im Allgemeinen nicht als echte Disability Studies anerkannt haben“ (2018, 4; Übers. D.M.). Schalk kritisiert, dass die Disability Studies „Fragen zum Thema *race* oft vermieden haben und sich auf *weiße* Erfahrungen und Darstellungen von Behinderung konzentriert haben“ (2018, 4). Hier muss insbesondere die Arbeit von LGBTIQ*- und BIPoC-Aktivist*innen hervorgehoben werden, wie etwa die Gründung des Disability Justice Collective durch die Trans-, Queer- und BIPoC-Aktivist*innen Patty Berne, Mia Mingus, Leroy Moore, Eli Clare und Sebastian Margaret im Jahr 2005, deren Ziel es war, die Bedürfnisse von Menschen in den Mittelpunkt zu stellen, die von den *weiß*-zentrierten Disability Studies marginalisiert werden (vgl. Piepzna-Samarasinha 2018, 15). Dank der Arbeit von behinderten Schwarzen und queeren Aktivist*innen sind Themen wie „care work, emotional labor, femme emotional labor, access, and crip skills and science“ in den Vordergrund der Disability Studies gerückt (Piepzna-Samarasinha 2018, 19), was verdeutlicht, dass die Disability Studies lange Zeit die Erfahrungen *weißer*, heterosexueller und männlicher Menschen in den Mittelpunkt gestellt haben (vgl. Piepzna-Samarasinha 2018, 22), während Disability Justice weiterhin auf einen intersektionalen Ansatz zu Behinderung drängt. Patty Berne schreibt:

[T]he Disability Rights Movement [...] invisibilized the lives of people who lived at intersecting junctures of oppression: disabled people of color, immigrants with disabilities, queers with disabilities, trans and gender non-conforming people with disabilities, people with disabilities who are houseless, people with disabilities who are incarcerated, people with disabilities who have had their ancestral lands stolen (zit. nach Piepzna-Samarasinha 2018, 20).

Historisch gesehen zeigt sich die Notwendigkeit einer intersektionalen Betrachtung von Behinderung besonders deutlich in der Vermischung von marginalisierten Identitätskategorien in der Eugenik, die bis heute die Grundlage von ableistischem,

misogynen und rassistischem Denken in westlichen Gesellschaften bildet. Simon Strick weist darauf hin, dass „Eugenik nicht nur ein ideologischer Diskurs, sondern eine Episteme – ein Denk- und Wissenssystem – ist, das für die nordamerikanische und andere Modernitäten charakteristisch ist“ (Strick 2019, 165; Übers. D.M.) und welches sich bis in die Gegenwart fortschreibt, wie die COVID19-Pandemie uns schmerzhaft vor Augen führt.²

Wie unter anderem Ann Gibson Winfield anmerkt, hatte die Eugenik nicht nur eine klare Verbindung zu Behindertenfeindlichkeit, sondern auch zu Rassismus (vgl. 2007, xviii). In der oben zitierten Beobachtung von Nirmala Erevelles zeigt sich etwa, dass Schwarze Amerikaner*innen als von Natur aus „degenerate“, also im Vergleich zu *weißen* Menschen als moralisch verkommen und verdorben betrachtet wurden (Erevelles 2011, 142; Übers. D.M.). Auch Sharon Synder und David Mitchell betonen „die Parallelen zwischen *race* und Behinderung als entmenslichende Formationen“ (2006, 101; Übers. D.M.).

Tatsächlich schreiben Snyder und Mitchell in *Cultural Locations of Disability*, dass die Kategorie Behinderung überhaupt erst durch die Eugenik erfunden wurde, um Menschen mit ganz unterschiedlichen Merkmalen unter dem Begriff ‚Defekt‘ zu verorten (vgl. 2006, 113). Hinzu kommt eine durch eugenische Praktiken verfestigte „Beziehung zwischen physischen ‚Stigmata‘ und kognitiver Minderwertigkeit [...], [die] Mechanismen zur Analyse der sichtbaren Oberfläche des Körpers als Indikator für einen ansonsten nicht greifbaren inneren Mangel bereitstellte“ (2006, 118; Übers. D.M.). Behinderung als Inbegriff der Andersartigkeit ist somit untrennbar verbunden mit Annahmen über das Aussehen behinderter Menschen oder der Idee, eine Behinderung mit einem Blick ‚diagnostizieren‘ und dann durch Selektionsmaßnahmen wie Institutionalisierung von der ‚normalen‘ Bevölkerung abgrenzen zu können.³ Dieser Fokus auf die Sichtbarkeit von Behinderung spielt auch im Medium Comic eine Rolle. Im Folgenden möchte ich deshalb die Strategien der Verhandlung und Sichtbarmachung von intersektionalen Identitäten in den autobiographischen Comics *DUMB* und *Dancing after TEN* untersuchen und analysieren, inwiefern die

2 Zu Beginn der Pandemie, als der Mangel an Beatmungsgeräten und Betten auf der Intensivstation im Vordergrund stand, wurden Richtlinien für eine sogenannte Triage diskutiert, die Menschen mit Behinderungen benachteiligt hätten (Andrews u. a. 2021, 3). Besonders Menschen mit kognitiven Behinderungen waren akut gefährdet, bei einer Erkrankung an Covid keine angemessene Behandlung zu erhalten (Chicoine u. a. 2022). Mittlerweile spiegelt auch die Aufweichung der Maßnahmen ohne Rücksichtnahme auf besonders gefährdete Menschen für eine Rückkehr zur ‚Normalität‘ um jeden Preis das Fortbestehen einer eugenischen Abwertung behinderten Lebens wider.

3 Der Disability Studies-Forscher Jay Dolmage beispielsweise hebt eindrucksvoll hervor, wie Anfang des 20. Jahrhunderts die eugenisch geleiteten Inspektions- und Selektionsprozesse der Einwanderungsbehörde auf Ellis Island die Verbindung der Sichtbarkeit, und damit Identifizierbarkeit, von Behinderung (und Anderssein) verfestigten (vgl. 2018, 20).

beiden behinderten Frauen unterschiedliche, aber auch ähnliche Diskriminierungserfahrungen machen, die nicht allein auf ihrer Behinderung, sondern auf ihrer intersektionalen Identität beruhen.

Disability als intersektionale Identitätskategorie in *Dumb* und *Dancing after TEN*

Autobiographische Comics bieten die Möglichkeit, Geschichten über persönliche Krisen zu erzählen (vgl. El Refaie 2012, 43), insbesondere wenn es sich um Konfrontationen mit der eigenen Sterblichkeit handelt (vgl. Krüger-Fürhoff und Squier 2020, 4). Auch Hillary Chute betont, dass „das Medium Comic aufgrund seiner reichhaltigen narrativen Textur die politische und ästhetische Arbeit der Zeugenschaft kraftvoll leisten kann“ (2010, 4; Übers. D.M.). In Georgia Webbers autobiographischem Comic *Dumb. Living Without a Voice* (2018) erzählt die Kanadierin, wie sie nach einer mit einer Überstrapazierung einhergehenden Verletzung ihrer Stimme ihr Leben neugestalten muss. Wie Sathyaraj Venkatesan und Diptarup Dastidar betonen, ist *Dumb*, mit Ausnahme von David Smalls *Stitches* (2009) der einzige *graphic medicine*-Text, der sich um Themen wie Stimme/Stimmlosigkeit dreht, was auch Fragen der Sichtbarkeit, der Identität und der Marginalisierung einschließt (2020, 209).⁴ Ich konzentriere mich in meiner Analyse besonders auf die verschiedenen Intersektionen von Georgias⁵ Identität und stelle die Frage, welchen Einfluss ihre Behinderung auf ihren Status als (weiße) Frau hat.

Nachdem Georgia eine offizielle Diagnose von einem Arzt erhalten hat, der ihr empfiehlt, die nächsten Monate nicht mehr zu sprechen, um ihre Stimmverletzung heilen zu lassen, verändert sich ihr Leben radikal. Dass sie plötzlich mit ihrer Stimme auch einen Teil ihres Selbst und ihrer Identität verliert, zeigt Webber eindrucksvoll in der „Splitting“-Sequenz: Auf elf Seiten zeichnet sie jeweils im unteren Bereich dieser Seiten eine Sequenz, die in jeweils 3 Panels verdeutlicht, wie sie ihr Leben umkrempeln muss: sie kündigt ihren Job in einem Café, arbeitet

4 2010 von Ian Williams geprägt, handelt es sich bei dem Begriff der *graphic medicine* um eine Unterkategorie der *medical humanities* (vgl. Kunka 2018, 121). Das Feld beschäftigt sich mit der Darstellung von Diskursen rund um das Thema Medizin in Comicform: „Graphic medicine combines the principles of narrative medicine with an exploration of the visual systems of comic art, interrogating the representation of physical and emotional signs and symptoms within the medium“ (Czerwiec u. a. 2015, 1).

5 Um eine autobiografische Persona zu beschreiben, nutze ich jeweils den Vornamen der Autorin.

nicht mehr als Freiwillige im Fahrradladen, muss Sozialleistungen beantragen, ihr Kreditkartenlimit erhöhen und auch ihrem Umfeld erklären, was mit ihr los ist.⁶ Im oberen Teil der Sequenz zeichnet Webber auf einer Splashpage zwei identische Georgias: eine in roten und eine in schwarzen Linien. Im Comic, der nur drei Farben (Schwarz, Weiß und Rot) verwendet, symbolisiert die Farbe Rot sowohl Stimme als auch Klang – so werden Sprechblasen etwa rot gezeichnet. Die schwarze Georgia zieht die rote Georgia aus dem Körper und versucht auf den nächsten Seiten sich diesen wütenden, verzweifelten Anteil ihres Selbst vom Leib zu halten. Durch die Darstellung der in unterschiedlichen Farben gehaltenen personifizierten Anteile ihres Selbst und durch die Seitenarchitektur erlaubt der Comic es Webber eindrucksvoll, ihren inneren Konflikt durch die beiden kämpfenden Georgias sichtbar zu machen und zu zeigen, wie dieser räumlich und zeitlich parallel zu der radikalen und schmerzhaften Änderung ihrer Lebensumstände abläuft, die in den unteren Panels abgebildet ist (Abb. 1).

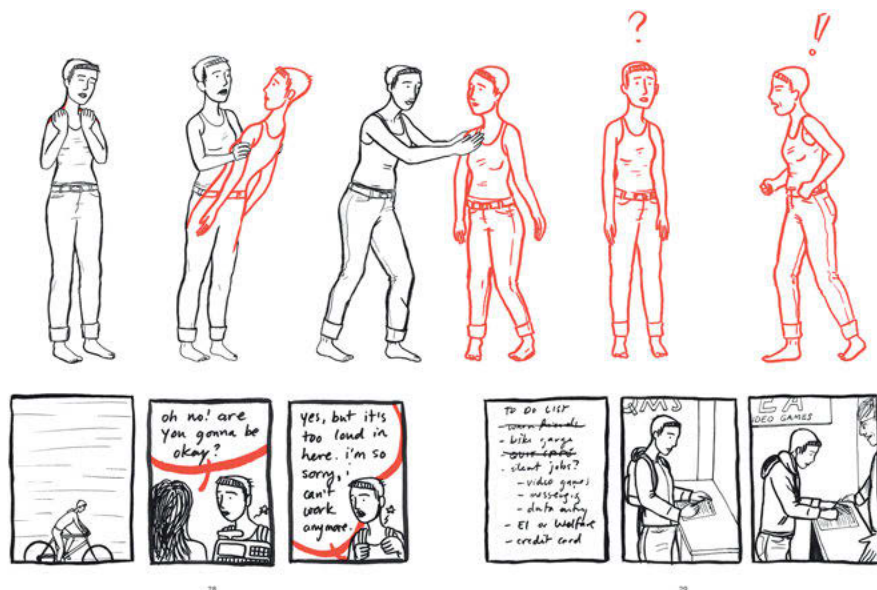


Abb. 1: Webber verdeutlicht ihren inneren Konflikt durch zwei kämpfende Georgias.

Georgia Webber. *Dumb: Living without a voice*. Seattle: Fantagraphics Books, 2018. 28–29. Copyright © Georgia Webber. Courtesy of Fantagraphics Books.

⁶ Dies zeigt, dass Behinderungen bei einem nichtbehinderten Gegenüber oft den Wunsch nach einer Erklärung oder einem Narrativ erzeugen, was sich in Fragen wie „Was stimmt nicht mit dir?“ oder „Was ist passiert?“ äußert.

Dadurch, dass Georgia eine Frau ist, die nun plötzlich nicht mehr sprechen kann, vermischen sich sexistische und ableistische Annahmen über Behinderung und Weiblichkeit. Als Georgia mit Freunden eine Halloween-Party feiert, macht ihr ihr Freund Brian plötzlich fragwürdige Komplimente und tätschelt ihr herablassend den Kopf: „i like this georgia, she's quiet, she gets things done / nice gigi“. Dies suggeriert, dass Georgia als „stille“ Frau plötzlich interessant und auch begehrenswert erscheint (Abb. 2).



Abb. 2: Ohne Stimme erscheint Georgia plötzlich still und passiv – und scheinbar begehrenswert. Webber, *Dumb: Living without a voice*, 2018. 69. Copyright © Georgia Webber. Courtesy of Fantagraphics Books.

Tatsächlich wird behinderten Menschen ihre Sexualität oft völlig abgesprochen, wie etwa Margrit Shildrick darlegt (vgl. 2009, 60). Gerade Frauen mit Behinderung werden oft als asexuell und nicht länger als potenzielle Partnerinnen gesehen, oder alternativ als hypersexuell konstruiert (vgl. McRuer 2017, 400). Misogyne Vorstellungen von Weiblichkeit als gleichbedeutend mit Unterwürfigkeit und Passivität vermischen sich in *Dumb* mit Georgias Behinderung. Die Situation zeigt deutlich, dass Stimme als die Verkörperung von Identität wahrgenommen wird und synonym für Handlungsmacht steht (vgl. Venkatesan und Dastidar 2020, 210). Da Georgia in den meisten Situationen nicht sprechen kann, wird sie, ähnlich wie eine behinderte Person, in sozialen Situationen bevormundet (vgl. Venkatesan und Dastidar 2020, 211). Durch das *othering* – ein Prozess, in dem Menschen als andersartig und abweichend von der Norm kategorisiert werden –, das Georgia erfährt, macht sie die gleichen Diskriminierungs- und Ausgrenzungserfahrungen wie andere behinderte Menschen.

Auch in weiteren Situationen erlebt Georgia, dass sie als behinderte Frau als hilflos, bemitleidenswert und schutzbedürftig wahrgenommen wird. Auf der

nächsten Feier nimmt eine Bekannte sich das Recht heraus, trotz Georgias wiederholtem Protest für Georgia zu sprechen. Die stark umrandeten, kleinen Panels mit den schraffierten Figuren und dem Rot der lauten Musik erzeugen eine klaustrophobische Situation und verdeutlichen das Gefühl von Kontrollverlust und Ausgeliefertsein, das Georgia schließlich dazu bringt, auf die Toilette zu flüchten, wo sie eine Panikattacke erleidet (vgl. Webber 2018, [119]).

Die Intersektion zwischen Weiblichkeit und Behinderung zeigt sich am deutlichsten im Kapitel „Codes“. Georgia hat festgestellt, dass andere leichter von ihren Lippen ablesen können, wenn sie Lippenstift trägt und schreibt auf social media: „NEW CODE IN EFFECT. Lipstick = I am not talking at all. No lipstick = I will talk a little, if needed“ (Webber 2018, [59]). Jay Dolmage und Dale Jacobs analysieren: „Das Rot ihres Lippenstifts, eine Farbe, die durchgängig sowohl für die Stimme als auch für den Klang steht, wird für Georgia/Webber zu einer verschlüsselten Art und Weise, die Kontrolle über diese Stimme zurückzuerlangen“ (Dolmage und Jacobs 2016, 23; Übers. D.M.). Kurz darauf wird jedoch deutlich, dass der Code des Lippenstifts alles andere als simpel ist. Auf den folgenden Seiten zeichnet Webber ihren Avatar zunächst in einem Rock, wie sie vor dem Spiegel Lippenstift aufträgt. In einer kurzen Panelsequenz am unteren Ende der Seite verzieht Georgia aber das Gesicht und den rot geschminkten Mund, wischt sich den Lippenstift ab und wirft das rote Taschentuch in den Mülleimer (vgl. Webber 2018, [60]). Auf der nächsten Seite schlüpft ihr Avatar wieder in die Kleider, die sie bisher im Comic getragen hat: ein Top und eine kurze Hose; im Vergleich zu dem Kleid handelt es sich um weniger stark weiblich codierte Kleidung, in der sie ihr Spiegelbild wieder zuversichtlicher anblickt (vgl. Webber 2018, [61]). Dennoch zeichnet sich Webber direkt daneben zweimal von vielen Fragezeichen umgeben. Auf der Folgeseite schreibt ihr Avatar in ein Tagebuch, der Auszug ist im Comic abgebildet: „as if being a silent woman isn't fraught enough, the addition of lipstick is ... disturbing. Then what? I'm just decoration? Smiling, quiet, made up?“ (Webber 2018, [62]). In der multimodalen von Julie Doucet inspirierten (vgl. Venkatesan und Dastidar 2021, 5) Collage auf den folgenden Seiten zeigt Webber auf, dass sie sich sorgt, dass der Lippenstift ein „Symbol weiblicher Objektifizierung“ ist (Dolmage und Jacobs 2016, 24; Übers. D.M.). Die Collage schichtet Fotos von feministischen Ikonen wie Angela Davis, Rosa Parks, Frida Kahlo und Virginia Woolf über Bilder aus alten Schönheitsmagazinen, die Make-up, rote Münder und nackte weibliche Körper zeigen. Daneben finden sich ausgeschnittene Wörter und Buchstaben, etwa „I AM“, „with a purpose“, und „GIRLS“ (Webber 2018, [64]). Am unteren Ende der Seite zeichnet Webber ihren Kopf mit einem Fragezeichen darüber und dem handschriftlichen Wort „damn.“ Die Collage verdeutlicht, dass Georgias plötzliche Behinderung für sie auch ein neues Spannungsfeld weiblicher Identität erzeugt. Am Ende schreibt sie: „doing what's best for me is the most fe-

minist i can be“ (Webber 2018, [65]) und holt sich somit die Deutungshoheit über das Tool des Lippenstifts und ihr Aussehen zurück. Der Comic zeigt hier aber auch, „dass für viele behinderte Menschen die Codes der Normativität selbst manchmal undurchschaubar sind und sich mit Normen von Geschlecht und Sexualität überschneiden. In diesem Sinne beziehen sich die ‚Codes‘ nicht nur auf die intertextuellen und multimodalen Mittel, die Webber entwickelt, um ihr eigenes Leben zu erzählen, sondern auch die ableistischen Codes, die ihre Erfahrung umgestalten“ (Dolmage und Jacobs 2016, 25; Übers. D.M.). Webber macht somit deutlich, dass ihre neue, behinderte Identität sich auch darauf auswirkt, wie ihre Weiblichkeit wahrgenommen wird – von außen und von ihr selbst.

Bei dem zweiten Werk, das ich in diesem Aufsatz analysiere, handelt es sich um eine Kollaboration von Georgia Webber mit der blinden chinesisch-kanadischen Künstlerin Vivian Chong. In *Dancing after TEN* (2020) erzählt Chong mit Webbers Unterstützung ihre Lebensgeschichte. 2004 macht sie mit ihrem Ex-Freund Seth Urlaub auf St. Martin, wo sie nach einer Gehirnerschütterung eine extrem seltene Reaktion auf Ibuprofen erleidet. Bei TEN, toxischer epidermaler Nekrolyse, schälen sich Haut und Schleimhäute am ganzen Körper der Betroffenen wie bei einer Verbrennung. Vivian überlebt nur knapp, liegt zwei Monate im Koma und verliert durch die Vernarbung auf ihrer Netzhaut ihr Sehvermögen. Als eine Operation ihr Augenlicht für wenige Wochen wieder herstellt, zeichnet sie einen Teil der späteren Graphic Novel. Chong selbst schreibt im Nachwort: „The rough chaotic feeling of my drawings reflects the mental and physical state of going blind and running out of time to draw“ (Chong und Webber 2020, [162]). Oft finden sich auf einer Seite Panels von Webber und von Chong, wobei Webber Chongs Zeichnungen oft mit Sprechblasen oder türkisen Schattierungen ergänzt. Dass Chongs eigene Zeichnungen Teile der Geschichte erzählen, verleiht *Dancing after TEN* eine berührende Authentizität (Abb. 3).⁷

Durch diese Kollaboration erhalten die Leser*innen des Comics einen tiefen, intensiven Einblick in Vivians Leben und ihre Gefühle und Gedanken. Chongs harte zackige Linienführung in der Erzählung ihres Traumas und Webbers weicherer Zeichenstil im späteren Verlauf der Geschichte erzeugen einen Kontrast, der eine Distanz zwischen erlebendem und erzählenden *Ich* entstehen lässt und den Eindruck vermittelt, dass Chong aus der Gegenwart fast versöhnlich auf

7 Das liegt allerdings weniger an der alleinigen Tatsache, dass Vivians Geschichte im Comic bildlich dargestellt wird (was einen okularzentrischen Fehlschluss darstellen würde (vgl. Wegner 2020)), sondern vielmehr daran, dass Leser*innen im Nachwort erfahren können, unter welchen Bedingungen die Zeichnungen entstanden sind, nämlich in einem sehr kurzen Zeitraum, in dem es Vivian aufgrund ihres für wenige Woche wieder hergestellten Sehvermögens möglich war, ihre Geschichte *selbst* in Bilder zu fassen.



Abb. 3: Nach zwei Monaten erwacht Vivian aus dem künstlichen Koma. Vivian Chong (W/A) und Georgia Webber (W/A). *Dancing after TEN*. Seattle: Fantagraphics Books, 2020. 39. Copyright © Vivian Chong. Courtesy of Fantagraphics Books.

ihre Erlebnisse zurückblickt. Später im Comic stammen einige der türkisen Hintergründe auch von Chong, die, auch ohne das Ergebnis sehen zu können, weiter malt und zeichnet.

In der Kürze dieses Artikels ist es kaum möglich, Chong und Webbers komplexem Comic gerecht zu werden, der Vivians Geschichte vom Auftreten des TEN im Jahr 2004 bis zu ihrem Leben als blinde Künstlerin und Performerin im Jahr 2019 umspannt. Chong und Webber zeigen dabei Szenen von Vivians Traumata und medizinischer Gewalt, die auch für die Lesenden teilweise nur schwer erträglich sind. Sie erzählen von der entsetzlichen Behandlung durch Vivians Ex-Freund Seth, der sie in St. Martin zurücklässt, aber auch davon, wie sie lernt, sich als neu erblindete Frau im Leben zurecht zu finden, selbstständig zu leben und schließlich zu ihrer Arbeit als Künstlerin zurückkehren kann. Ich möchte daher nur auf einige kurze Szenen eingehen, in denen sich Ableismus, Sexismus und anti-asiatischer Rassismus vermischen.

Auch *Dancing After TEN* verhandelt den Zusammenhang zwischen Weiblichkeit und behinderter Identität. Als Vivian nach der Entlassung aus dem Krankenhaus in ihrem neuen Apartment ankommt, findet sie dort ihre alte Kleidung, die ihr aufgrund des großen Gewichtsverlusts durch das Koma nicht mehr passt, sowie ihr Make-up. Ein Panel zeigt zunächst Vivians Hände, die Lippenstifte und viele verschiedene kleine Paletten und Döschen in einen Müllsack packen (vgl. Chong und Webber 2020, [62]). Im nächsten Panel schlägt Vivian die Hände vors Gesicht; gezackte Linien auf ihren Armen zeigen die Narben auf ihrer Haut. In einer schwarzen Gedankenblase steht eine langhaarige, lächelnde Vivian in einem Rock, Chongs Avatar vor dem TEN, der ihr scheinbar wie zum Abschied zuwinkt. Im dritten Panel knüllt eine weinende Vivian mit kurzen Haaren und vernarbter Haut den Sack mit dem Make-up zusammen und wirft ihn in den Mülleimer. Aufgrund ihrer Blindheit kann sie sich nicht mehr selbst schminken und hat nun keine Verwendung mehr für die Produkte. In dieser Sequenz illustriert der Comic, wie sehr Weiblichkeit mit Idealen von Schönheit und Attraktivität verknüpft ist, und dass ihre schwere Erkrankung Vivians Weiblichkeit und ihre Identität als Frau plötzlich in Frage stellt (Abb. 4).



Abb. 4: Vivians Behinderung scheint ihre alte Identität in Frage zu stellen.

Chong und Webber, *Dancing after TEN*, 2020. 66. Copyright © Vivian Chong. Courtesy of Fantagraphics Books.

Einige Seiten später erhält sie von einer Frau auf der Straße ein Kompliment für ihren dünnen Körper: „Wow, those pants look amazing on you!“ (Chong und Webber 2020, [65]). Im Anschlusspanel sehen wir Vivians Gedankenblase mit dem Inhalt: „What I went through to fit in these jeans!“ (2020, [65]). Obwohl Vivian nicht mehr ihrem früheren Selbst entspricht und dies betrauert, erhält sie jetzt Komplimente für ihre ‚gute Figur‘, die in erster Linie das Resultat ihrer lebensbedrohlichen, traumatischen Erkrankung ist. So verweist der Comic auch auf die Unerreichbarkeit und Schädlichkeit von westlichen Schönheitsidealen. Dies bedeutet allerdings nicht,

dass Vivian ihr Aussehen aufgrund ihrer Behinderung egal ist. Weiblichkeit und das Interesse am eigenen Aussehen verschwinden durch Vivians Erblindung nicht einfach. Als einige Jahre später ihre Haut für eine Rekonstruktion ihres geschädigten Trommelfells verwendet werden soll, sagt sie selbstbewusst zum Chirurgen, den wir im Panel nur von hinten sehen: „Not my butt! I want to keep my bikini line“ (Chong und Webber 2020, [109]).

Eine andere Sequenz des Comics zeigt, wie anti-asiatischer Rassismus sich mit Ableismus vermischt. Vivian beauftragt eine Agentur, sie im Alltag zu unterstützen. Am Telefon erklärt sie: „I know I'm young, but I have all the same needs as a senior citizen“ (Chong und Webber 2020, [108]), was zeigt, dass sie sich als junge Behinderte gegen die ableistische Annahme wehren muss, dass nur alte Menschen im Alltag Unterstützung bräuchten. Als „Joanne from Senior Care“ Vivian das erste Mal besucht, bestätigt sie dieses Vorurteil, das sie mit anti-asiatischem Rassismus zu der Aussage vermischt: „Wow, Asian women really don't age!“ (Chong und Webber 2020, [108]). Auch diese scheinbar positive Aussage über Vivians Aussehen ist in ihrer Verallgemeinerung und Stereotypisierung über das Aussehen asiatisch gelesener Menschen rassistisch und enthält zusätzlich das Vorurteil, jüngere Menschen hätten keine „echten“ Behinderungen und deshalb keinen Unterstützungsbedarf. In ihrer späteren one-woman show *The Sunglasses*, in der Vivian ihre Geschichte erzählt, macht sie sich über eine ähnliche Situation lustig: „A little kid asks me, 'are your eyes small because you're blind?' I say, 'Nooo, it's because I'm Asian!'“ (Chong und Webber 2020, [134]). In ihren Auftritten und der *graphic novel* schafft es Vivian sich die Deutungshoheit über ihr Leben zurückzuholen und ihre eigene Geschichte zu erzählen. Gleichzeitig zeigt sie auf, wie sich in ihrer Situation anti-asiatischer Rassismus, Sexismus und Ageism mit ihrer Behinderung vermischen und schwierige Situationen und Diskriminierungserfahrungen erzeugen, die sie aufgrund ihrer intersektionalen Identität erlebt.

Fazit

Mein Artikel hat versucht, einige Aspekte hervorzuheben, in denen sich in beiden Comics verschiedene Identitätskategorien von Behinderung, Geschlecht und *race* im Leben der beiden Protagonistinnen überschneiden und gegenseitig beeinflussen. Auch behinderte Menschen werden in die Kategorien *race*, *class* und *gender* einsortiert, aber oft überschattet die Behinderung beispielsweise Konstruktionen von Weiblichkeit – oder Ableismus und Rassismus vermischen sich zu neuen Auswüchsen der Diskriminierung oder Vorverurteilung.

Das Medium Comic erlaubt es Webber und Chong mit Hilfe ihrer Avatare ihre behinderte Identität zu verhandeln. Für Webber, die nicht mehr selbst sprechen kann und erleben muss, dass andere anfangen für sie zu sprechen und sie so im wörtlichen Sinne zu bevormunden, und ihr aufgrund ihres Stimmverlusts plötzlich andere Eigenschaften zuzuschreiben, bietet der Comic eine Möglichkeit, wieder die Deutungshoheit über ihre eigene Identität zu erlangen und sich schriftlich über ihre Situation und ihre Gedanken und Gefühle zu äußern. In *Dumb* ‚spricht‘ sie wieder für sich selbst und wehrt sich gleichzeitig gegen sexistische und ableistische Zuschreibungen, die ihr diese Fähigkeit absprechen wollen. Webbers Comic zeigt, dass es sich „beim Comic um ein hybrides sowie grenzüberschreitendes Medium [handelt], welches 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“ (Sina 2016, 92). Dabei macht mein Beitrag deutlich, dass im Medium Comic auch Zuschreibungen über Behinderung und *race* (die sich teilweise mit Zuschreibungen der Kategorie Geschlecht vermischen) und damit auch intersektionale Identitäten erkennbar werden, die für eine produktive Analyse fruchtbar gemacht werden können.

Die Kollaboration zwischen Chong und Webber zeigt auch das Potential von behinderter Kollaboration und *crip collectivity*. Chong ermöglicht die Zusammenarbeit mit Webber, die Zeichnungen, die sie selbst 2006 angefertigt hatte, in eine Erzählung einzubetten, in der sie zeigt, wie es ihr gelingt, nach TEN zu einem selbstbestimmten Leben zurückzufinden. So verdeutlicht *Dancing After TEN* auch, dass trotz aller Schwierigkeiten nicht alle von Vivians Lebensentscheidungen von ihrer Blindheit bestimmt werden. Beispielsweise entscheidet sie sich bewusst, lieber weiter Ukulele zu spielen, obwohl sie durch die entstehende Hornhaut an ihren Fingern nicht mehr Braille lesen kann – „Ukulele gives me more pleasure“ (Chong und Webber 2020, [116]). Statt einer Geschichte von *overcoming* erzählt *Dancing After TEN* aber auch, wie viel Zeit, Geduld und Kraft es kostet, sich als blinder Mensch neu zurecht zu finden und welchen ableistischen, sexistischen oder rassistischen Barrieren und Vorurteile Chong begegnet. Diese Erfahrungen macht Chong nicht nur aufgrund ihrer Weiblichkeit, ihrer Behinderung oder Herkunft, sondern ihr Erleben ergibt sich aus ihrer intersektionalen Identität als behinderte, chinesisch-kanadische Frau.

Schlussendlich zeigt sich in der Betrachtung beider Comics, dass Frauen mit Behinderung nicht auf ihre Behinderung reduziert werden können, sondern dass verschiedene Identitätskategorien sich intersektional bedingen und in einer Analyse zusammengedacht werden müssen. Das Medium Comic erlaubt es dabei beiden Künstlerinnen, ihre eigene komplexe Identität auszuloten und die Schnittstellen zwischen verschiedenen Identitätskategorien sichtbar zu machen.

Quellenverzeichnis

- Andrews, Erin E., Kara B. Ayers, Kathleen S. Brown, Dana S. Dunn und Carrie R. Pilarski. „No Body Is Expendable: Medical Rationing and Disability Justice During the COVID-19 Pandemic“. *American Psychologist* 76.3 (2021), 451–461.
- Baynton, Douglas C. „Disability and the justification of inequality in American history“. *The Disability Studies Reader*. Hg. v. Lennard J. Davis. Florence, 5. Aufl.: Taylor and Francis, 2017. 17–34.
- Bell, Chris. „Is Disability Studies Actually White Disability Studies?“. *The Disability Studies Reader*. Hg. v. Lennard J. Davis. Florence, 5. Aufl.: Taylor and Francis, 2017. 406–415.
- Ben-Moshe, Liat und Sandy Magaña. „An Introduction to Race, Gender, and Disability: Intersectionality, Disability Studies, and Families of Color“. *Women, Gender, and Families of Color* 2.2 (2014), 105–114.
- Chicoine, Caitlin, Erin E. Hickey, Kristi L. Kirschner und Brian A. Chicoine. „Ableism at the Bedside: People with Intellectual Disabilities and COVID-19“. *Journal of the American Board of Family Medicine* 35.2 (März–April 2022), 390–393.
- Chong, Vivian (W/A) und Georgia Webber (W/A). *Dancing after TEN*. Seattle: Fantagraphics Books, 2020.
- Chute, Hillary L. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Couser, G. T. „Disability, Life Narrative and Representation“. *PMLA* 120.2 (2005), 602–606.
- Crenshaw, Kimberlé. „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics“. *The University of Chicago Legal Forum* (1989), 139–168.
- Czerwicz, M. K., Ian Williams, Susan M. Squier, Michael J. Green, Kimberly R. Myers und Scott T. Smith (Hg.). *Graphic Medicine Manifesto*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2015.
- Dolmage, Jay. *Academic Ableism: Disability and Higher Education*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017.
- Dolmage, Jay. *Disabled upon Arrival: Eugenics, Immigration, and the Construction of race and Disability*. Columbus: The Ohio State University Press, 2018.
- Dolmage, Jay und Dale Jacobs. „Mutable Articulations: Disability Rhetorics and the Comics Medium“. *Disability in Comic Books and Graphic Narratives*. Hg. v. Chris Foss, Jonathan W. Gray und Zach Whalen. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 14–28.
- El Refaie, Elisabeth. *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.
- Erevelles, Nirmala. *Disability and Difference in Global Contexts: Enabling a Transformative Body Politic*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Garland-Thomson, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press, 1997.
- Hall, Alice. *Literature and Disability*. New York, London: Routledge, 2016.
- Køhlert, Frederik Byrn. *Serial Selves: Identity and Representation in Autobiographical Comics*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2019.
- Krüger-Fürhoff, Irmela M. und Susan M. Squier. „Introduction“. *Pathographics: Narrative, Aesthetics, Contention, Community*. Hg. v. Irmela M. Krüger-Fürhoff und Susan M. Squier. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2020. 1–6.

- Kudlick, Catherine J. „Disability History: Why we need another ‚Other‘“. *American Historical Review* (Juni 2003), 763–793.
- Kunka, Andrew. *Autobiographical Comics*. London, Oxford, New York: Bloomsbury, 2018.
- McCall, Leslie. „The Complexity of Intersectionality“. *Signs* 30.3 (2005), 1771–1800.
- McRuer, Robert. „Compulsory Ablebodiedness and Queer/Disabled Existence“. *The Disability Studies Reader*. Hg. v. Lennard J. Davis. Florence, 5. Aufl.: Taylor and Francis, 2017. 396–405.
- Mitchell, David T. und Sharon L. Snyder. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.
- Nielsen, Kim E. *A Disability History of the United States*. Boston: Beacon Press, 2012.
- Piepzna-Samarasinha, Leah L. *Care Work: Dreaming Disability Justice*. La Vergne: Arsenal Pulp Press, 2018.
- Shildrick, Margrit. *Dangerous Discourses of Disability, Subjectivity and Sexuality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Siebers, Tobin. *Disability Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.
- Sina, Véronique. *Comic – Film – Gender: Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Snyder, Sharon L. und David T. Mitchell. *Cultural Locations of Disability*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Strick, Simon. „Introduction. (Re)Considering American Eugenics“. *Amerikastudien/American Studies* 64.2 (2019), 165–188.
- Venkatesan, Sathyaraj und Diptarup G. Dastidar. „Lost Your Superpower?: Graphic Medicine, Voicelessness, and Georgia Webber’s *Dumb*“. *Perspectives in Biology and Medicine* 63.1 (2020), 207–217.
- Venkatesan, Sathyaraj und Diptarup G. Dastidar. „On voicelessness, graphic medicine and beyond: An interview with Georgia Webber“. *Journal of Graphic Novels and Comics* 12.5 (2021), 1–6.
- Webber, Georgia. *Dumb: Living without a Voice*. Seattle: Fantagraphics Books, 2018.
- 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.
- Whalen, Zach, Chris Foss und Jonathan W. Gray. „Introduction: From Feats of Clay to Narrative Prose/thesis“. *Disability in Comic Books and Graphic Narratives*. Hg. v. Chris Foss, Jonathan W. Gray und Zach Whalen. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 1–13.
- Winfield, Ann G. *Eugenics and Education in America: Institutionalized Racism and the Implications of History, Ideology, and Memory*. New York: Lang, 2007.

Assunta Alegiani

Begehrende Körper: Intimität und Sexualität in Darstellungen von Dis/ability im Comic

Menschen mit Behinderung wird ihre Sexualität und Geschlechtlichkeit häufig abgesprochen.¹ „Assigned the status of sexual abjects, people with disabilities have often struggled to be recognized as sexual beings“ (2012, 125), schreibt Emily M. Baldys. Auf dieses Versäumnis weist auch Comickünstler*in A. Andrews hin, mit dem Ausruf „Disabled people have sex!“ (2020, 5), der seinen*ihren Sachcomic *A Quick & Easy Guide to Sex & Disability* (2020) eröffnet.² Sowohl textlich als auch visuell vermittelt der Comic eine sexpositive, körperpositive, inklusive Haltung: Zu sehen sind Körper aller Variationen (vgl. 2020, 14), in verschiedensten Farbtönen (vgl. 2020, 21, 70), die sich berühren, berührt werden und deren Lust und Spaß deutlich gekennzeichnet sind (vgl. 2020, 53, 57). Es wird Sex gezeigt, bei dem individuelle Bedürfnisse der verschiedenen Körper geachtet, Hilfsmittel verwendet und neue erogene Zonen erkundet werden (vgl. 2020, 57–60, 64). Inklusive Sexualpraktiken sind im Grunde nicht beschränkt auf Minderheitsgruppen, auch Menschen ohne Behinderung passen normative Sexualpraktiken ihren Bedürfnissen an, bemerkt Rachel Groner, „albeit in less conscious ways“³ (Groner 2012, 266–267). Doch was normativ ist – was gemeinhin als „normal“ empfunden wird – wird maßgeblich durch Sehgewohnheiten beeinflusst. „In our ocularcentric era, images mediate our desires and the ways we imagine ourselves“ (Garland-Thomson 2002, 57), schreibt Rosemarie Garland-Thomson. Das Narrativ von romantischer Liebe und die Darstellungen von Begehren, Lust und Sex, werden in diesen Bildern vornehmlich mit able-bodied⁴ weißen Körpern erzählt

1 Zu Behinderung, Gender und Sexualität s. auch Marx im vorliegenden Band.

2 Der autobiographische Comic *Schattenspringer 2 – Per Anhalter durch die Pubertät* (2015) von Daniela Schreiter, in dem die Comickünstlerin über ihr Leben als Asperger-Autistin erzählt, ist ein weiterer Sachcomic mit dezidiert pädagogischem Ansatz, der zwar auch die Herausforderungen von normativem Sex durch Symptome wie erhöhtes Reizempfinden darstellt, aber vor allem sexpositiv von Schreiters sexueller Selbsterkundung erzählt.

3 Groner bezieht sich konkret auf Menschen mit Autismus-Spektrum-Störung, die symptomatisch sensorische Über- oder Unterempfindlichkeit haben. Bestimmte Berührungen können in diesem Fall als unangenehm oder sogar schmerzhaft empfunden werden.

4 Siehe auch hierzu Tobin Siebers Begriff der „Ideology of Ability“ und dessen Verschränkung mit Sex und Sexualität: „The ideology of ability represents the able body as the baseline of humanness. Absence of ability or lesser ability, according to this ideology, marks a person as less

und heteronormativen Werten entsprechend. Bestätigt wird so eine verzerrende Norm, welche die Lebensrealität einer Großzahl von Menschen unsichtbar macht und, in der Folge, von dieser Norm abweichende Vorlieben, Körper und Praktiken negativ konnotiert, indem sie als unliebsam, unattraktiv, pervers, usw. bewertet werden. Wie in einer Echokammer ändert sich auf Grund mangelnder Präsenz und Repräsentanz diverser Körperbilder, Sexualpraktiken und Beziehungsmuster an den etablierten Sehgewohnheiten nichts. „We only see what we look at. To look is an act of choice.“ (Berger 2008, 8), beschreibt John Berger die Macht von Bildern im Herstellen und Aufrechterhalten von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Die Wahlmöglichkeit, auf die er hinweist, enthält aber auch ein Potential für Wandel: Eine bewusste Entscheidung für eine vielfältigere Repräsentanz kann Sehgewohnheiten verändern und dazu beitragen, ein diverseres Gesellschaftsbild herzustellen.

Eine Triebfeder für die Verbreitung alternativer Bilder um Körper und Sex ist der Comic, speziell der Independent Comic. Ausgehend von der US-Comix-Kultur der 1960er Jahre, so Hillary Chute, stellt das Medium seit jeher der medialen Übermacht Bilder entgegen, die herkömmliche Sehgewohnheiten unterwandern, herausfordern und Grenzen überschreiten. „There are, and have always been, plenty of comics about sex and sexuality. Comics have long been connected to the sexually taboo – and still are.“ (Chute 2017, 103). Ebenso ist der Independent Comic spätestens seit Justin Greens *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (1972) eine Stätte von Erzählungen über Krankheit und Disability. Auch heute noch werden mit Comics Konventionen herausgefordert. Was also erfahren wir in zeitgenössischen Comics von der Sexual Culture⁵ von Menschen mit Behinderung? Welche Bilder verbreiten sie?

In meinem Beitrag untersuche ich die Verschränkung von Sexualität, Begehren, Intimität und Behinderung in den drei narrativen Comics *Building Stories* (2012) von Chris Ware, *Der Unfall* (2020) von Mikael Ross und *Trubel mit Ted* (2020) von Émilie

than human. The preference for ability permeates nearly every value in human culture, including the ability to have sex.“ (Siebers 40–41).

5 Siebers sieht bereits in dem Begriff „sex life“ einen ableistischen Ausdruck, der suggeriert, dass Sex ein Teil des Privatlebens ist, abgekoppelt vom restlichen Leben (2012, 39). Dies, so Siebers, entspräche jedoch oftmals nicht der Realität von Menschen mit Behinderung. Als alternativen Begriff prägt er den Ausdruck „Sexual Culture“: „The distinction between sex life and sexual culture relies not on privacy but on access as defined in a disability context: sexual culture increases access for disabled people not only by breaking down the barriers restricting them from sexual locations but also by bringing sexual right to where they live“ (Siebers 2012, 39–40).

Gleason.⁶ Ich orientiere mich dabei an dem Analyseverfahren der Intersektionalität, welches darauf abzielt, so Katharina Walgenbach, die „*Wechselwirkungen*“ (Walgenbach 2012, 1; Herv. im Orig.) sozialer Ungleichheiten offenzulegen, statt diese lediglich als voneinander abgegrenzte Wirkmächte zu summieren (vgl. Walgenbach 2012, 1). Im Hinblick auf die Differenzkategorie Disability, auf der mein Fokus in diesem Beitrag liegt, versteht Heike Raab Intersektionalität „als ein Plädoyer für ein Analysemodell, das mit mehreren, nicht hierarchisch angeordneten Analysekategorien operiert“ (Raab 2012, 6). Sie schreibt:

Intersektionalität bedeutet hier einen Abschied von der Vorstellung, Behinderung fungiere als einziges stigmatisierendes Distinktionsmerkmal bzw. stehe grundsätzlich immer im Vordergrund. Vielmehr wird deutlich, wie Behinderung und Geschlecht als wechselseitige Konstitutionsprozesse am und im Körper wirken. Innerhalb einer hierarchisch organisierten somatischen Ordnung des Sozialen werden körperliche Variationen entlang von androzentristischen Körpernormen angeordnet. (Raab, 2012, 9)

Dem würde ich hinzufügen, dass dies nicht nur auf körperliche Variationen und Körpernormen zutrifft, sondern ebenfalls auf „unsichtbare“ Formen von Beeinträchtigung, Behinderung und Krankheit, geistige und psychische Variationen, die ebenfalls am und im Körper wirken. Davon ausgehend untersuche ich im Folgenden, wie die Protagonist*innen der drei Comics durch das Gefüge hegemonialer heteronormativer Beziehungsordnung navigieren. In jeder Analyse fokussiere ich mich dabei auf jeweils ein zuvor impliziertes Motiv: auf das Begehren in *Building Stories*, auf Liebe und Partnerschaft in *Der Unfall*, und auf sexuelle Aufklärung und sexualisierte Gewalt in *Trubel mit Ted*.

Begehren in *Building Stories*

Chris Wares *Building Stories* (2012) verteilt sich auf insgesamt vierzehn Publikationen unterschiedlicher Formate, wobei dem*der Leser*in vorbehalten ist, mit welcher er*sie beginnt, mit welcher er*sie endet. In der Erzählung begleiten wir (unter anderem und größtenteils) eine namenlose Protagonistin durch große Abschnitte ihres Lebens in Chicago, angefangen in ihren Zwanzigern als Malereistudentin an der Kunsthochschule. Der Körper der Protagonistin ist dabei Verhandlungsstätte verschiedener Differenzkategorien, welche auf unterschiedliche Weise auf ihr

⁶ *Ted, drôle de coco*, der Titel im Original, ist bereits 2018 in Frankreich von Atrabile veröffentlicht worden.

Selbstverständnis einwirken. Das linke Bein der Protagonistin wurde nach einem Unfall in ihrer Kindheit unterhalb des Knies amputiert. Die Darstellung ihrer Behinderung zeichnet sich zunächst durch Beiläufigkeit aus. Erst im Laufe des Comics wird überhaupt deutlich, dass ein Teil des linken Beins amputiert ist, da meist weder explizit visuell noch textlich darauf verwiesen wird. Nina Eckhoff-Heindl beschreibt, dass Ware die Prothese seiner Protagonistin als selbst-erklärend illustriert (vgl. Heindl 2015, 1). Sie wird so nicht auf ihre Behinderung reduziert, sondern diese wird als Teil ihrer vielschichtigen Identität präsentiert, welche, so scheint es, für die Protagonistin in ihrem Selbstverständnis weniger bedeutend ist als ihr Geschlecht oder ihre berufliche Laufbahn. „It is important“, merkt Rieke Jordan an, „that the protagonist does not fixate her inadequacies onto her leg [...]. Rather, her vulnerability pertains to how ‘fat’ and ‘old’ she thinks she is [...]“ (Jordan 2020, 105). Nina Eckhoff-Heindl schreibt, dass die Bedeutungszuschreibung der Behinderung demnach stark von der Interpretation der Leser*in abhängig ist:

An interpretation of the protagonist's amputation as a reason for her isolation – and in this respect as a stereotype of disability and deviation from the norm – is therefore to a high extent dependent on the perception of the reading observer. (Heindl 2015, 1)

In Rückblenden erzählt die Protagonistin vom ersten Erkunden ihres Körpers, von Masturbation, ihrer ersten Beziehung und deren Zerfall, und einer Abtreibung, die sie hatte. In einer Folge von drei jeweils linken Seiten (vgl. Ware 2012, [38, 40, 42]) und drei darauffolgenden Doppelseiten (vgl. Ware 2012, [43–48]) dominiert auf jeder Seite eine große Illustration. Liest man diese für sich genommen wie eine Panelabfolge, so ergibt sich ein die Erzählung übergreifender Kommentar über die weibliche Sexualität im Spannungsfeld zwischen privatem Erleben und gesellschaftlicher Zuschreibung. Die ersten drei Seiten zeigen die Protagonistin in der Mitte der Seite, gerahmt durch die Seitenbegrenzungen. Auf der Ersten (Ware 2012, [38]) ist sie angezogen dargestellt, mit einer Prothese, die ihrem Bein nachmodelliert ist. Ihre Behinderung ist hier nicht unmittelbar erkenntlich, nur der Rand, der Prothese und Bein verbindet, gibt Hinweis auf die Amputation. Auf der zweiten Seite (Ware 2012, [40]) ist die Figur nackt, ohne Prothese. Auf der dritten Seite (Ware 2012, [42]) sieht man nur noch ihr Skelett und ihr Herz. Seite für Seite wird eine visuelle Schicht abgetragen, werden Erinnerungen ihres Körpers freigelegt: Rote Linien von ihrem Körper führen zu Panels, in denen Momente ihrer sexuellen Erkundung gezeigt werden.

Illustrating the protagonist's body and beating, and for a moment almost arresting heart, a connection is established to her sexuality – when discovering her body as a young girl, in intimate exchange with her boyfriend and in masturbating. (Heindl 2015, [8])

Es sind intimste Einblicke in ihre sexuellen Erfahrungen, Darstellungen des privaten Erlebens ihrer Sexualität. Auf diese drei Seiten folgen drei Doppelseiten, in deren Mitte jeweils ein Panel ist, das symmetrisch über die Bindung der Buchmitte läuft. Es ist der Blick der Protagonistin, der in diesen drei Panels eingenommen wird, gleichzeitig geben sie Auskunft über die gesellschaftlichen Zuschreibungen, welcher sich die Protagonistin als Cis-Frau ausgesetzt fühlt. Das erste Panel zeigt eine verpixelte Vulva, das Aufschlagen der Seite erinnert an gespreizte Beine – Körperlichkeit und Bild stehen so in direkter Verbindung, eine tradiert sexualisierte Geste der Filmindustrie wird herausgestellt. Die verpixelte Vulva ist ein Bild eines Pornofilms, den sich die Protagonistin und ihr Freund als Teil ihres Vorspiels auf dem Fernseher angucken (vgl. Ware 2012, [43–44]). Auf dem Panel der nächsten Seite ist wieder eine Vulva zu sehen, diese jedoch in gemaltem Stil, und darüber als Teil des gemalten Bilds der Text „Fuck Me Harder“ (Abb. 1, Ware 2012, [45–46]). Es handelt sich um das Gemälde einer Mitstudentin, das in einer Kritik-Runde im Malkurs der Protagonistin besprochen wird. Auch hier wird ein sexualisierter Blick auf die Vulva transportiert, dessen Text von Porno-Sprache, und somit vom männlichen



Abb. 1: Perspektive der Protagonistin auf kulturelle Darstellung weiblicher Sexualität in *Building Stories*.

Chris Ware. *Building Stories*. New York: Pantheon 2012. 45–46.

Blick, geprägt ist⁷, übernommen von der Künstlerin, die für ihre Aneignung des männlichen Blicks künstlerischen Zuspruch erhält. Das dritte Panel zeigt eine Orchideenblüte (vgl. Ware 2012, [47-48]), deren Form einer Vulva ähnelt. Auf Orchideen blickt die Protagonistin in der Klinik, in der sie ihre Abtreibung durchführen lässt. Die Blüte, welche bestäubt werden muss um zu blühen, lässt sich hier u. a. als Symbol für Fortpflanzung lesen, und damit als Symbol für den unverändert großen gesellschaftlichen Druck auf Frauen, Kinder zu gebären. In ihrer Gesamtheit weisen die drei Panels auf von Heteronormativität produzierte Unterdrückungsmechanismen hin, die den weiblich gelesenen Körper multiplen Zwängen unterwirft, deren Spannweite alle Bereiche des sozialen Lebens abdeckt, von Sexualität über Familienplanung bis Arbeit.

In der im Folgenden beschriebenen Szene wird konkret sichtbar, inwiefern die Ungleichheitsachsen Disability, Gender und Class überlappen und sich gegenseitig bedingen. Nach ihrem Abschluss an der Kunsthochschule fängt die Protagonistin an als Nanny auf den 9-jährigen Jeffrey aufzupassen und zieht in das Haus seiner wohlhabenden Familie ein. Das Arbeitsverhältnis ist zunächst harmonisch. Die Protagonistin hat eine enge Beziehung zu Jeffrey, versteht sich gut mit seiner Mutter, sein Vater ist wenig Zuhause. Zwei Ereignisse unterbrechen das schwesterliche Verhältnis zwischen Nanny und Kind. Beim spielerischen Rangeln mit Jeffrey bemerkt die Protagonistin, dass sein Penis erigiert ist, was sie zunächst verstört, schließlich jedoch als rein körperliche Reaktion einordnet, deren sexuelle Komponente Jeffrey noch gar nicht verstanden haben könnte (vgl. Ware 2012, [14]). Einige Zeit später findet sie in Jeffreys Zimmer Zeichnungen eines nackten Frauenkörpers und erkennt beim Blättern, dass es sich dabei um ihren Körper handelt (vgl. Ware 2012, [16]). Diese beiden Ereignisse werden nicht weiter thematisiert. Eines Tages ist die Protagonistin alleine zu Hause, als der Vater nach Hause kommt und sie fragt, ob sie ein Glas Wein möchte (vgl. Ware 2012, [16]). In den Wochen zuvor gab es zwischen ihr und dem Vater mehrere Begegnungen, in denen sie das Gefühl hatte, zwischen ihnen gäbe es sexuelle Spannung. Nun denkt sie, dass dies der Moment sein könnte, in dem der Vater ihr seine Gefühle offenbart. Doch stattdessen wird sie entlassen. Der Vater begründet die Entscheidung folgendermaßen:

Jeff's had this ... problem ... in the past ... He just gets – well, too **attached** to the au pairs and my wife can't deal with it, to be frank ... Okay ... and ... well ... / well ... uh ... / Well, we just hoped that in **your** case, you know, he might not ... get so, uh ... **attached** ... (Ware 2012, [17], Herv. im Orig.)

7 Der Studentin wurde zuvor vom Dozenten geraten, sich an einem bekannten *männlichen* Künstler zu orientieren.

Er und seine Frau hatten angenommen, dass die Protagonistin auf Grund ihrer Behinderung kein sexuelles Potenzial hat, das Jeffrey ansprechen könnte⁸ (vgl. Heindl 2015, 2). Das runde Panel, das auf die Erklärung des Vaters folgt, legt den Fokus auf sie und ihre Körperhaltung: Ihre Arme sind verschränkt, der Kopf weggedreht. Wir sehen sie durch seine Augen und ihre Reaktion auf ihn, während das runde Panel im Gutter hängt, randlos, zeitlos, aus der Sequenz gerissen (Abb. 2, Ware 2012, [17]). Dies lässt den Blick auf ihr verweilen, verleiht der Reaktion aber auch etwas diese Seite Übergreifendes und Permanentes. Es erfolgt außerdem eine visuelle Trennung ihres Oberkörpers, der so als able-bodied gelesen wird, von ihrem Unterkörper, der im nächsten Panel dargestellt ist. Das zweite Panel nimmt weder seine noch ihre Perspektive ein. Wir sehen die Protagonistin darin auf einem Barhocker sitzend, am linken Bein eine Prothese, die nicht zum Bein modelliert ist. Ihre Behinderung ist also unmittelbar erkennlich. Die Perspektive ist hier die des Betrachters, doch aufgrund der diagrammatischen Anordnung könnte die Protagonistin aus dem runden Panel fast schon auf ihren eigenen Unterkörper in diesem nächsten Panel schauen. Ihre Identität wird in diesem Moment durch den Vater auf ihre Behinderung reduziert. Sie ist dabei mehreren Formen der Diskriminierung ausgesetzt, nämlich Sexismus, Ableismus und Klassismus. Die Protagonistin, deren Einkommen und Unterkunft von ihrem Arbeitsverhältnis mit der Familie abhängen, wird vom Vater sowohl auf Grund ihrer Behinderung asexualisiert und als Frau entwertet, als auch für ihren weiblich gelesenen Körper bestraft. Ganz dem Mechanismus der Intersektionalität entsprechend, ist die Überschneidung dieser Ungleichheitsachsen diffus, es lässt sich nicht benennen, welche Form der Diskriminierung am schwersten wiegt. Wares visueller Stil spiegelt diese Ambivalenz. Die Reihenfolge, in der die Panels gelesen werden, ist nicht starr vorgegeben. Stattdessen muss sich der*die Leser*in auf jeder Seite entscheiden, wie gelesen wird.

Die Protagonistin von *Building Stories* hat eine körperliche Behinderung, ist aber mit der Prothese in der Lage, unabhängig von anderweitiger Unterstützung zu leben. Ihre Sexualität hat sich ungeachtet ihres amputierten Beines entwickelt, ebenso wie ihre Erfahrungen mit Intimität und Partnerschaft. Ob ihr amputiertes Bein Auswirkungen auf ihr Reizempfinden hat und dies beim Sex eine Rolle spielt, wird nicht gezeigt. Die Möglichkeit, Repräsentanz für inklusive Sexualpraktiken zu schaffen, so wie sie in Andrews *A Quick & Easy Guide to Sex & Disability* propagiert werden, wird hier nicht ergriffen. Jedoch wird offengelegt, wie die Ungleichheitsachsen Disability, Gender und Class überlappen und sich gegenseitig bedingen.

⁸ Dass sie damit falsch lagen, zeugt von ihrer diskriminierenden Annahme, die Produkt einer Sozialisation in einer Gesellschaft ist, in der able-bodiedness die Grundlage für Attraktivität darstellt (Siebers 2012, 40–41). Jeffrey steht am Anfang seiner sexuellen Entwicklung und hat diese Sozialisation noch nicht internalisiert.



Abb. 2: Reduktion auf die körperliche Behinderung der Protagonistin in *Building Stories*.
Ware, *Building Stories*, 2012. 17.

Liebe und Partnerschaft in *Der Umfall*

Der Umfall (2018) von Mikael Ross porträtiert das erste Verliebtsein und den Wunsch des Protagonisten nach Intimität. Erzählt wird aus der Perspektive von Noel, der in Berlin mit seiner Mutter lebt. Die Erzählung setzt an Noels Geburtstag ein und endet an seinem Geburtstag im darauffolgenden Jahr. Trotzdem erfährt man nie, wie alt Noel genau ist. Als seine Mutter einen Schlaganfall erleidet und in der Folge im Koma liegt, wird Noel in Neuerkerode⁹ untergebracht, einem real existierenden Dorf, in dem Menschen mit und ohne Behinderung zusammenleben und arbeiten. Im Comic wird nie explizit gesagt, welche der Figuren eine Behinderung hat bzw. welcher Art diese ist. Durch diese Strategie wird einer Pathologisierung entgegengewirkt und Charaktereigenschaften nicht auf eine Anhäufung von Symptomen

⁹ Entstanden ist der Comic als Auftragsarbeit, das Dorf anlässlich des 150. Jahrestags von Neuerkerodes Bestehen zu porträtieren. Über zwei Jahre hinweg wohnte Ross immer wieder kurzweilig in dem niedersächsischen Ort und entwickelte aus seinen Beobachtungen und den Gesprächen mit den Bewohner*innen die fiktionalen Figuren und die Geschichte von *Der Umfall*.

reduziert. Kurzum: Die Figuren werden unvoreingenommen gelesen. *Der Umfall* kann als eine Art Coming-of-Age Geschichte gelesen werden, in der Noel sich – gezwungenermaßen – von seiner Mutter emanzipiert und erste Erfahrungen macht mit Freundschaft, Liebe und Eifersucht. Den Gefühlen und Bedürfnissen, die Menschen mit intellektueller Behinderung und Entwicklungsstörung häufig abgesprochen werden, wird in *Der Umfall* Raum gegeben, ohne diese zu bewerten. Gleichzeitig wird die Wirkmacht des hegemonialen, heteronormativen Narratives von romantischer Liebe und Partnerschaft aufgezeigt und das Problem mangelnder barrierefreier Aufklärung sowie die Unterstützung zur sexuellen Entfaltung implizit veranschaulicht.

Bilder und Geschichten, die in unserer Kultur zirkulieren, prägen maßgeblich Normen und Werte, auch in Bezug auf Vorstellungen von Liebe und Sex. „Medien gelten inzwischen neben Familie und Schule als wichtige Sozialisationsinstanz, hier zeigt sich der Einfluss traditioneller Geschlechtsrollenbilder in besonderem Maße, vor allem in der Werbung“ (Köbsell 2010, 20). Auch Noel kann sich diesen Sozialisationsinstanzen nicht entziehen. Das erste Panel von *Der Umfall* zeigt eine Reihe von Barbies oder Puppen, die verpackt im Supermarktregal stehen (vgl. Ross 2018, [3]), darunter einen Prinzen und eine Prinzessin, die im Fokus des Panels sind. In den nächsten beiden Panels bestaunt Noel die beiden Puppen (vgl. Ross 2018, [3]). Woher seine Faszination für die Figuren stammt, wird nicht erklärt. Prinz und Prinzessin: Sie sind Urbilder für traditionell männlich und weiblich gelesene Eigenschaften, wie aktiv/stark/mutig und passiv/hilfsbedürftig/gemäßigt sowie für romantische Liebe. Nachdem Noels Mutter ins Krankenhaus gebracht wird (vgl. Ross 2018, [13]), sagt eine Krankenschwester dem dort wartenden Noel, dass er ganz besondere Hände habe, weil seine Zeige- und Mittelfinger gleich lang seien (vgl. Ross 2018, [22]). „Da wo ich herkomme ist das ein Zeichen dafür, dass man aus einer Königsfamilie stammt. / Das bedeutet, dass du ein Prinz bist, junger Mann“ (Ross 2018, [22]). Noel stellt sich daraufhin in der Kleidung des Prinzen aus dem ersten Panel vor (Abb. 3, Ross 2018, [22]). Während seine Erzählung auf der Textebene kaum Worte findet, um den Verlauf der Tage nach der Einweisung seiner Mutter zu beschreiben, zeigt die Bildebene wie er das Narrativ des Prinzen nutzt, um eine kohärente Erzählung aus den traumatischen Ereignissen zu bilden (vgl. Ross 2018, [23]). In einer Panelabfolge sieht man ihn als Prinzen, wie er ein Heer von Rittern im Sturm anführt; sie steuern auf eine Festung zu. Die Eigenschaften, die der Figur des Prinzen kulturell zugeschrieben werden, körperliche Stärke, Initiative, Autorität, decken sich mit jenen, die Swantje Köbsell als traditionell männlich gelesene Eigenschaften beschreibt:

Männer gelten auch heute noch als stark, aktiv, unabhängig und mutig; Frauen dagegen als schwach, passiv, abhängig und hilfsbedürftig, wobei die männlichen Eigenschaften positiv und die weiblichen negativ bewertet werden. [...] Doch so wichtig das Geschlecht für die

Identität des Menschen ist: Liegt eine Beeinträchtigung vor, wird das Merkmal »behindert« so dominant, dass Geschlecht oftmals kaum oder keine Berücksichtigung findet. (Köbsell 2010, 20)

Die Figur des Prinzen als Personifizierung dieser traditionell gelesenen Männlichkeit steht im Gegensatz zu Noel, dem die Anerkennung seiner Männlichkeit auf Grund seiner Behinderung und der damit verbundenen Hilfsbedürftigkeit verwehrt bleibt. Heike Raab merkt an, dass Behinderung in einer heteronormativ strukturierten Gesellschaft einer „Art verweigerte[n] Geschlechtszugehörigkeit“ unterworfen wird:

Heteronormativität produziert und organisiert nicht nur Männlichkeit, Weiblichkeit und Homosexualität, sondern zugleich auch Formen von Asexualität und Ageschlechtlichkeit – wenn gleich auch auf unterschiedliche Art und Weise: Während die Hetero-Homo-Dichotomie – als Heteronorm – die heterosexuelle Ordnung aufrechterhält, besteht im Falle von Behinderung die Gefahr, völlig von dieser binären soziokulturellen Organisationsstruktur ausgeschlossen zu werden. (Raab 2012, 9–10)

Indem Noel sich als Prinz imaginiert, begeht er aus der Erfahrung von Machtlosigkeit und Angst heraus einen Akt der Selbstermächtigung, welcher auch den Moment des Beginns seiner Emanzipation von seiner Mutter darstellt. Noel muss sich in Neuerkerode zum ersten Mal in ein diverses soziales Gefüge einordnen, wenn auch in einem geschützten Rahmen. Zuvor war dieses Gefüge beschränkt auf die Beziehung zu seiner Mutter. Die Figur des Prinzen dient Noel als Vorlage für eine normative gesellschaftliche Teilhabe, welche auch im Zuge des Verliebens seine Identität als Mann stärker gewichtet.

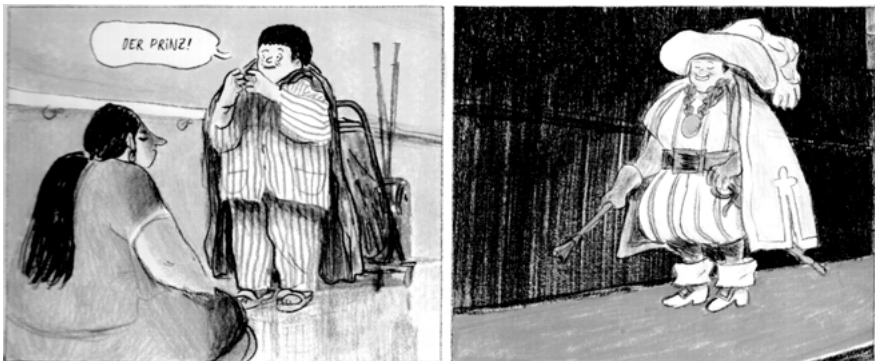


Abb. 3: Akt der Selbstermächtigung Noels über die Figur des Prinzen.
Mikael Ross. *Der Umfall*. Berlin: avant-verlag, 2018. 22.

Noel lernt in Neuerkerode Penelope kennen, die ihn an seinem ersten Abend zum Tanzen auffordert (vgl. Ross 2018, [35]). Er ist von ihrer Zugewandtheit und Wärme eingenommen und fortan um jeden Moment des Kontakts bemüht. Zu Karneval sieht er sie in einem Prinzessinnenkostüm, woraufhin er überzeugt ist, dass sie als Prinzessin sich in ihn, den Prinzen, verlieben wird. In dem Kapitel „Die Liebe“ (Ross 2018, [74–92]) versucht Noel dem Sozialarbeiter Robert seine Gefühle, „die Aal-Ektrik“ (Ross 2018, [74]), für Penelope zu beschreiben: „Wenn ein Mann ... Also eine Frau ... Also wenn ... man unbedingt will ... / Wenn man muss! Wenn alles so viel ... Verstehst du, Robert?!“ (Ross 2018, [74–75]). Noel fehlt das Vokabular, um zu beschreiben, was er fühlt. Robert erklärt ihm, dass das, was er empfindet, Verliebtsein sei (vgl. Ross 2018, [75]). Noels Mitbewohner Valentin denkt, Verliebtsein heiße: „Da geht man doch zu einer Nackten hin? / Die ... mit der wird man dann sehr ... intim. / Und ... sie legt einen in das Bett rein. Und dann ... dann ...“ (Ross 2018, [75]). Es wird deutlich, beide jungen Männer sind nicht aufgeklärt, weder über Sex, noch über Gefühle, Intimität oder Partnerschaft. Die Fantasie von Prinz und Prinzessin gibt Noels Bedürfnis nach Nähe oder Bindung Ausdruck, jedoch liegt eine große Diskrepanz zwischen diesem übernommenen idealisierten Bild und seinem Vermögen, seinem Empfinden Ausdruck zu verleihen und eine Partnerschaft, zugeschnitten auf seine Bedürfnisse, einzugehen. So mündet auch sein Buhlen um Penelope in einer großen Enttäuschung, als er sieht, dass sie bereits einen Freund hat, und mit dieser Erkenntnis nicht umgehen kann. Wutentbrannt greift er den Freund an (vgl. Ross 2018, [84]). Das Narrativ von Prinz und Prinzessin, in dem am Ende die Prinzessin dem Prinzen in die Arme fällt, ihm geradezu *zusteht*, vermittelt nicht, dass in der Entwicklung von Intimität die Reziprozität ein unabdingbarer Bestandteil ist. Wie wichtig barrierefreie Aufklärung ist, aber auch die Möglichkeit, einen Rahmen zu schaffen, in dem sexuelle und romantische Entfaltung gefördert werden, wird hier deutlich. Dass dies im institutionellen Rahmen kaum getan wird und auch herausfordernd ist, veranschaulicht der weitere Verlauf des Kapitels „Die Liebe“.

Ein Mitbewohner gibt Noel und Valentin eine Porno-DVD zur Aufklärung. Prompt legen sie die DVD im Gemeinschaftsraum ein. Da ihnen die gesellschaftlichen Konventionen um Sex unbekannt sind, verspüren sie kein Schamgefühl. Mitbewohnerin Bienchen kommt dazu, und sie, Valentin und Noel gucken sich „Nachtschwester Beatrixxx“ an (Ross 2018, [78]), während Sozialarbeiter Robert von der Situation überfordert ist und nicht weiß, wie er reagieren soll. Es wird auch nicht gezeigt, wie Robert die Situation auflöst. Noel geht weg, nun mit der Idee, dass sich Verlieben automatisch Sex-haben mit sich zieht. Ebenso wie seine Vorstellung von romantischer Liebe vom Narrativ des Prinzen und der Prinzessin geformt ist, bildet sich Noels Verständnis von Sex hier über die Konventionen des Pornos. Keines dieser kulturellen Produkte befähigt ihn dazu, seine eigenen Gefühle, Vorlieben und Bedürfnisse zu verstehen und einzuordnen.

Wie auch in *Building Stories* zeigt sich die Spannung zwischen privater, individuell gelebter Realität und gesellschaftlichen Normen, welche hegemoniale Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit über Tradition und Kultur transportieren, die, in der Verschränkung mit Behinderung, zusätzlich ihre Widersprüchlichkeit offenbaren. In *Der Umfall* sehen wir, wie Noel versucht, sich innerhalb dieser Widersprüchlichkeit zu orientieren und emotionale Nähe zu finden.

Sexuelle Entfaltung und sexualisierte Gewalt in *Trubel mit Ted*

Émilie Gleasons Comic *Trubel mit Ted* (2020) handelt von Ted, 26 Jahre alt, mit dem Asperger Syndrom diagnostiziert. Er lebt alleine in Paris und arbeitet als Bibliothekar. Ted ist eine fiktionale Figur, diese basiert aber auf dem autistischen Bruder Gleasons und teilweise auf dessen Erlebnissen. Teds Alltag wird durch strikte, selbstgesetzte Regeln strukturiert, zum Beispiel, welches Essen es an welchem Wochentag gibt, oder welches Hemd getragen wird. Die Routine wird jedoch jäh durchbrochen, als die U-Bahnlinie 4, mit der er täglich zur Arbeit fährt, für unbestimmte Zeit nicht mehr verkehrt.

Gleason zeichnet Teds Umwelt so, wie er sie wahrnimmt – zu laut, zu bunt, chaotisch, überfordernd. Dazu nutzt sie flächige, grelle Farben und Panelrahmen, die von einem Panel zum nächsten verschwinden. Menschen, die für Ted nicht weiter wichtig sind, werden als Strichmenschen gezeichnet, auch sonst gibt es wenig visuelle Details. Wir sehen also die Welt so wie Ted sie wahrnimmt, und zugleich blicken wir immer auch *auf ihn*, auf seinen großen, ungelenken Körper, der mit seinen hochgezogenen Schultern und den ständig rennenden Beinen seine Überwältigung durch die permanente Reizüberflutung externalisiert. Er hetzt von Panel zu Panel und dabei scheint es, als würde sein Körper oft nicht ganz hineinpassen. So wird visuell manifestiert, dass Behinderung immer auch eine Konsequenz der vorherrschend ableistischen Raum- und Werteordnung ist.

Ebenso im Widerspruch zueinander stehen Teds körperliche Reife und sein mangelndes Aufgeklärt-Sein. Dies wird deutlich in einer Nacht-Sequenz (vgl. Gleason 2020, [16]), die sich über eine Seite zieht. Zu sehen sind Ted, sein Bett und dahinter ein Fenster, in dem der Mond steht. Diese Konstellation wird in den nächsten Panels über die gesamte Seite hinweg fortlaufend reproduziert, mit Ted in ständig wechselnder Position auf dem ihm zu kleinen Bett. Die Bewegung des Mondes im Fenster gibt Aufschluss über die Zeitspanne – Ted wälzt sich durch den Großteil der Nacht. Schließlich schläft er ein, wacht kurz darauf wieder auf und schaut mit Schrecken auf seinen erigierten Penis. Er stupst ihn forschend an,

versucht ihn runterzudrücken (Abb. 4, Gleason 2020, 16). Ratlos steht er mit steifem Penis im Raum, der Hintergrund nun weiß. Seine Unbeholfenheit ist begründet in tiefem Unbehagen in Anbetracht dieser – für ihn – unerklärlichen Anomalie. In Rosemarie Garland-Thomsons Taxonomie der Repräsentation von Behinderung¹⁰ ließe sich Teds Umgang mit seinem Geschlecht und seiner Geschlechtlichkeit der Kategorie des „sentimental“ zuordnen, welche das sympathische Opfer oder den hilflos Leidenden hervorbringt (Thomson-Garland 2002, 63). Teds Darstellung ähnelt hier der eines Kindes. Ohne Bezug zu seiner Sexualität leidet er unter ihr. Es ist eine Darstellung, die ein bestehendes Bild von Menschen mit Autismus-Spektrum-Störung reproduziert:

Despite the wide-ranging attention to autism, also known as autism spectrum disorder (ASD), there has been very little attention to sexuality among people with ASD. And when sexuality is represented, it is usually depicted as abnormal. [...] The language of these and other texts, popular and scholarly, assumes that all people with ASD, no matter how high functioning on the autistic spectrum, are or should be asexual, presumably because their sexuality is inappropriate and potentially harmful to others. (Groner 2012, 261)

Teds Umgang mit seiner Erektion deutet zugleich auf die Vernachlässigung einer barrierefreien sexuellen Aufklärung hin. In einer späteren Szene zeigt sich, welche Gefahr sich daraus auch ergeben kann.

Ted geht in einen Sexshop, um einem Mann sein Portemonnaie zurückzugeben, das ihm auf den Weg in den Laden aus der Tasche gefallen ist (vgl. Gleason 2020, [39]). Dort spricht eine Sexarbeiterin Ted an, in der Annahme, er sei ein Kunde. Er jedoch vermag die Lage nicht richtig einzuordnen: „Ah, vermutlich baggert man zurzeit so Leute an. Ein Missverständnis.“ (Gleason 2020, [40]), denkt er. Dass die Sexarbeiterin ihrer Arbeit nachgeht und es sich bei ihrer Annäherung um die Initiierung eines Geschäfts handelt, ist ihm nicht klar. Sex zur Lustbefriedigung, wie ihn die Sexarbeiterin anbietet, ist Ted nicht bekannt. Auf ihre Frage, ob er kein Interesse an Sex habe, antwortet er, dass er noch niemanden gefunden habe, mit dem er Kinder wolle (vgl. Gleason 2020, [41]). Demnach versteht Ted die Funktion von Sex als rein biologischen und evolutionären Akt, wie deutlich wird als die Sexarbeiterin bei einem Lapdance den Blick auf ihr Genital freigibt: „Hm ... Sie ist ziemlich stark behaart zwischen den Beinen. In den Anatomiebüchern im 2. Stock sieht das anders aus.“ (Gleason 2020, [40]). Die Situation sprengt Teds Wissens-

¹⁰ „To look at the way we look at disability, I elaborate a taxonomy of four primary visual rhetorics of disability. They are the wondrous, the sentimental, the exotic, and the realistic. This template of visual rhetorics complicates the often restrictive notion of images as being either positive or negative, as communicating either the truth of disability or perpetuating some oppressive stereotype“ (Garland-Thomson 2002, 58).

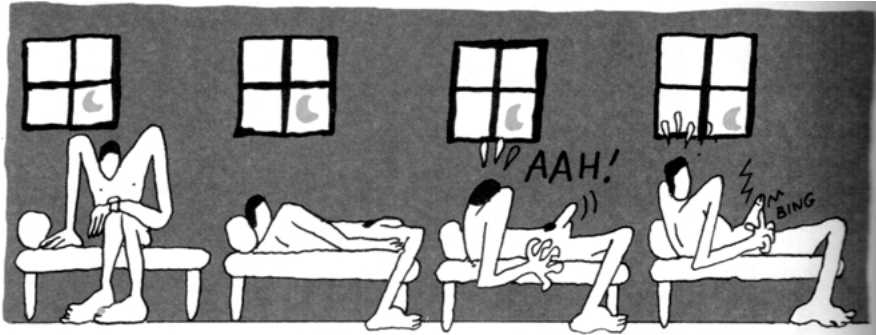


Abb. 4: Die Darstellung von Teds Umgang mit seiner Sexualität reproduziert stereotype Darstellungen von Menschen mit Autismus-Spektrum-Störung.
 Émilie Gleason. *Trubel mit Ted*. Übers. v. Christoph Schuler. Zürich: Edition Moderne, 2020. 16.

bzw. Erfahrungshorizont, der auf sein Wissen aus dem Anatomiebuch, und somit auf einen ganz bestimmten Blick auf Sexualität, begrenzt ist. Die Sexarbeiterin vermag es nicht, Ted außerhalb ihrer heteronormativen Vorstellung von Männern zu begreifen. Als er nicht auf sie reagiert, wie sie es sonst von Männern gewohnt ist (vgl. Gleason 2020, [42]), folgert sie, dass er schwul sein muss. In ihrer Ignoranz wird sie übergriffig. Sie fängt an Ted erst mit der Hand, dann oral zu befriedigen, ohne dass er versteht, was sie macht oder es möchte. Menschen mit Behinderung sind einem erhöhten Risiko ausgesetzt, sexualisierte Gewalt zu erfahren. In dieser Szene werden die Machtstrukturen und Mechanismen sichtbar, welche dies bedingen: Verhaftet in traditionellen Bildern von Männlichkeit, ignoriert die Sexarbeiterin Teds Widerstand, hebt jegliche Frage nach Konsens aus, während Ted in seiner Verwirrung über das Geschehen nicht in der Lage ist, seine Grenzen durchzusetzen. Teds Empfinden wird in einer Panelsequenz gezeigt, die sich auf seine Mimik konzentriert (vgl. Gleason 2020, [42]). Zu sehen ist nur sein Gesicht, rahmenlos, sieben Mal hintereinander (Abb. 5, Gleason 2020, [42]). Zunächst signalisieren herunterhängende Mundwinkel sein Unglücklichsein über die Situation. Das nächste Gesicht zeigt neugieriges Erwarten in Form eines kurzen Strichs, mit ganz leicht angehobenen Mundwinkeln. Die nächsten beiden Bilder zeigen zunehmendes Erregen und schließlich, die letzten beiden, seinen schnelleren Atem und sein Stöhnen im Moment der Ejakulation. Die Sequenz illustriert den rein physiologischen Prozess von Erregung und Orgasmus. Im Anschluss fragt Ted die Sexarbeiterin, was das war. „Ein Orgasmus!“ (Gleason 2020, 42), denkt er, „Unglaublich. Ein mir völlig unbekanntes Thema ...“.



Abb. 5: Illustration der Diskrepanz zwischen Teds körperlichem Erfahren und mentalen und emotionalen Bedürfnissen.

Gleason, *Trubel mit Ted*, 2020. 42.

Teds staunende Reaktion bezieht sich auf das neu gewonnene Wissen, nicht auf die körperliche Erfahrung selbst. Er und die Sexarbeiterin sprechen nicht weiter über das Geschehene, was der Vergewaltigung eine verstörende Beiläufigkeit verleiht. Dass sie auch im weiteren Verlauf des Comics nicht thematisiert wird, könnte auf Teds Sprachlosigkeit hinweisen, die Vergewaltigung als solche zu benennen. Gleichzeitig verstört die beiläufige Darstellung und mangelnde Thematisierung der Vergewaltigung auch auf der Rezeptionsebene, da sie dadurch bagatellisiert wird. Auffallend ist, dass in den zumeist positiven Kritiken des Comics, die Darstellung der sexuellen Gewalt nicht genannt wird. Wie wären die Reaktionen ausgefallen, wäre Ted eine Frau und die Sexarbeiterin ein Mann? Heteronormativität produziert unter anderem auch unterschiedliche Normen für die Bewertung des Sexualtriebs. Während der weibliche Sexualtrieb stigmatisiert, kontrolliert, und degradiert wird, ist er hingegen essenziell für die Konzeptualisierung von Männlichkeit. Die daraus entstehende Hierarchisierung, mit der die Schwere der Erfahrung sexueller Gewalt bewertet wird, zeigt sich zum Beispiel daran, dass Menschen mit Behinderung sowie Trans-Menschen sowohl einem erhöhten Risiko ausgesetzt sind, sexualisierte Gewalt zu erfahren, als auch dem Risiko, dass diese verharmlost und nicht geahndet wird.

Zusammenfassung

Die drei untersuchten Comics zeigen unterschiedliche Aspekte von Sexualität und Intimität im Leben der drei Protagonist*innen und verweisen dabei auf die Interdependenz von Disability, Sexualität, Gender und Klasse. *Building Stories* stellt die Rolle gesellschaftlicher Zuschreibungen in der Entwicklung der eigenen Se-

xualität heraus sowie die Verschränkung von Gender, Disability und Klasse. *Der Umfall* verdeutlicht inwiefern hegemoniale heteronormative Bilder und Erzählungen persönliche Vorstellungen von Liebe und Partnerschaft formen, welche Macht dabei Medien, speziell dem Porno, in der sexuellen Aufklärung zukommt, insbesondere bei einem Mangel an institutionalisierter oder barrierefreier Aufklärung. *Trubel mit Ted* zeigt die Diskrepanz zwischen körperlicher Reife und Sexualverständnis sowie die Gefahr der sexuellen Gewalt, welcher Menschen mit Behinderung verstärkt ausgesetzt sind und welche oftmals als solche nicht geahndet wird. Alle drei Protagonist*innen orientieren sich an hegemonialen Normen von Liebe und Sex. Was nötig ist sind mehr Geschichten – neben Sachcomics wie *A Quick & Easy Guide to Sex & Disability* – in denen die Intimität und Sexualität von Menschen mit Behinderung gezeigt werden, außerhalb der Begrenzung normativer Erwartungen und Wünsche.

Quellenverzeichnis

- Andrews, A. *A Quick & Easy Guide to Sex & Disability*. Portland: Limerence Press, 2020.
- Baldys, Emily M. „Disabled Sexuality, Incorporated: The Compulsions of Popular Romance“. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 6.2 (2012), 125–141.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Group, 2008 [1972].
- Chute, Hillary L. *Why Comics? From Underground to Everywhere*. New York: HarperCollins, 2017.
- Garland-Thomson, Rosemarie. „The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography“. *Disability Studies: Enabling the Humanities*. Hg. v. Sharon L. Snyder, Brenda Jo Brueggemann, Rosemarie Garland-Thomson. New York: Modern Language Association of America, 2002. 57–75.
- Gleason, Émilie. *Trubel mit Ted*. Übers. v. Christoph Schuler. Zürich: Edition Moderne, 2020.
- Groner, Rachel. „Sex As Spock – Autism, Sexuality, and Autobiographical Narrative“. *Sex And Disability*. Hg. v. Robert McRuer und Anna Mollow. Durham, London: Duke University Press, 2012. 263–281.
- Heindl, Nina. „Becoming Aware of One’s Own Biased Attitude: The Observer’s Encounter with Disability in Chris Ware’s Acme Novelty Library no. 18“. *The Review of Disability Studies* 10/3,4 (2014), 40–51.
- Jordan, Rieke. „Her Leg‘: Chris Ware’s Body of Work“. *Pathographics – Narrative, Aesthetics Contention, Community*. Hg. v. Susan Merrill Squier und Irmela Marei Krüger-Fürhoff. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2020. 100–114.
- Köbsell, Swantje. „Gendering Disability: Behinderung, Geschlecht und Körper“. *Gendering Disability – Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht*. Hg. v. Jutta Jacob, Swantje Köbsell und Eske Wollrad. Bielefeld: transcript, 2010. 17–34.
- Raab, Heike. „Intersektionalität und Behinderung – Perspektiven der Disability Studies“. *Portal Intersektionalität – Forschungsplattform und Praxisforum für Intersektionalität und Interdependenzen*, 2012. <https://www.portal-intersektionalitaet.de> (abgerufen am 25.5.2020).
- Ross, Mikael. *Der Umfall*. Berlin: avant-verlag, 2018.

- Siebers, Tobin. „A Sexual Culture for Disabled People“. *Sex and Disability*. Hg. v. Robert McRuer und Anna Mollow. Durham, London: Duke University Press, 2012. 37–53.
- Walgenbach, Katharina. „Intersektionalität – eine Einführung“. *Portal Intersektionalität – Forschungsplattform und Praxisforum für Intersektionalität und Interdependenzen*, 2012.
<https://www.portal-intersektionalität.de> (abgerufen am 25.5.2020).
- Ware, Chris. *Building Stories*. New York: Pantheon, 2012.

Sheree Domingo

Graphic Recording – Vortrag von Assunta Alegiani

RACE, CLASS, GENDER & BEYOND

INTERSEKTIONALE ANSÄTZE
IN DER COMICFORSCHUNG

SCHLOSS HERRENHAUSEN,
HANNOVER
20-22.10.2021

Begehren

"BUILDING STORIES" - CHRIS WARE

Das bin ich!

Young bekommt ein Erlebnis (nur) aus der Sicht der Protagonistin

Protagonistin findet eine Zeichnung

Haushelferin

"DER UMFALL" - Mikael Ross

Metapher zieht ein Auto, um die Comic zu lesen

Vorgegebene heteronormative Konstruktion von Liebe / Geschlecht

VERLIEBEN = SEX??

LIEBE = SEX??

SEX??

GEFÜHLE??

Audient nicht aufgeklärt

Es ist nicht klar, welche Begründung er hat.

Nachdem er einen Porno gesehen hat.

INTERSEKTION 6

(Mit-) Fühlen

"BEGEHRENDE KÖRPER: SEXUALITÄT & INTIMITÄT IN DARSTELLUNGEN VON DIS/ABILITY IM COMIC" Assunta Alegiani (Berlin)

A QUICK GUIDE TO DISABILITY & SEX

"TRUBEL MIT TED", Emily Glasom

Ted passt kaum ins Pentel / seine Umgebung

Ted ist nicht aufgeklärt, kann nicht einordnen, was passiert!

Jed begegnet einer Sexarbeiterin

ERHÖHTE RISIKO SEXUELLER BEWAHRUNG

POTENTIAL AUFKLÄRUNG & ERLEBEN in einem safe space!

"REIZÜBERFLUTUNG"

Gibt nicht was er will

"CLASS"

von dem Zeichnung

Protagonistin

Haushelferin

GENDER

Körper durch Pentel getrennt

"CONSENT?"

Voluntaristische PERSPEKTIVE?

SHEREE DOMINGO

Emotionen

Annemarie Klimke

Emotion, Race und Gender in Superheld*innencomics

Seit den 1990er Jahren finden Affekte und Emotionen¹ eine immer größer werdende wissenschaftliche Beachtung. Der von den „Wissenschaften lange vernachlässigte Gegenstand“ (Winko 2003, 12) scheint nun vollends in natur-, sozial- und geisteswissenschaftlicher Forschung seinen Platz gefunden zu haben, und so wird schon seit geraumer Zeit vom *emotional* (vgl. Anz 2006) oder auch *affective turn* (vgl. Clough und Halley 2007) gesprochen. Auch wenn dieser *Affektboom* (vgl. Hammer-Tugendhat und Lutter 2010, 7) einen regelrechten Gefühlsrausch in der Forschung ausgelöst hat, sind Emotionen in der Comicforschung, aber speziell im Superheld*innengenre² noch weitestgehend unerforscht. Als in die Kultur eingelassene, „dynamisch“ „wandelbar[e]“ (Lehnert 2011, 11) Phänomene, die zwischen Körpern und Zeichen zirkulieren („circulates or moves between signs and bodies“, Ahmed 2014, 60), stellen Emotionen für ein popkulturelles Genre wie das der Superheld*innencomics einen komplexen Untersuchungsgegenstand dar.

Zunächst lässt sich festhalten, dass Emotionen über verschiedene formale wie auch inhaltliche Elemente Eingang in das Superheld*innengenre finden. Zu den formalen Elementen zählen beispielsweise die Mimik und Gestik der Figuren, Layouts und Backgrounds, Seiten- und Panelstruktur, Sprechblasen

1 In der interdisziplinären Emotionsforschung – einschließlich den *Affect Studies* – herrscht teils immer noch ein regelrechtes „Begriffsdilemma“ (Böhme 1997, 528): Affekt, Emotion und Gefühl werden zu Leitbegriffen unterschiedlicher, aber teils auch sehr ähnlicher Konzepte, die in verschiedenen „Diskurs- und Wissenstraditionen“ (Kasten 2010, 1) stehen und daher nicht ohne Weiteres synonym verwendet werden dürfen. In meinen Überlegungen zu den Superheld*innencomics konzentriere ich mich ausschließlich auf den Emotionsbegriff, der sich vom lateinischen Wort *motio* (Bewegung) ableitet und dem, im Gegensatz zu *Affekt* oder auch *Gefühl*, eine „relative Neutralität“ (Kasten 2003, XIII) nachgesagt wird. Gleichzeitig hat sich der Emotionsbegriff „in verschiedenen Wissensdiskursen unterschiedlicher Sprachen“ (Hammer-Tugendhat und Lutter 2010, 10–11) sowie auch in der internationalen Comicforschung (siehe Fußnote 3) als Oberbegriff für affektive Phänomene etabliert. Die Flexibilität und Dynamik, die den Begriff für diverse Diskurse anschlussfähig macht, formt *Emotion* zu einem lukrativen Arbeitsbegriff für das Superheld*innengenre.

2 Um die Diversität anzuzeigen, werde ich im Folgenden immer Superheld*innen schreiben, wenn ich über das Genre bzw. die Comics im Allgemeinen spreche. Beziehe ich mich ausschließlich auf die beiden Figuren Batgirl und Storm, beschränke ich mich sprachlich auf die weibliche Form.

und Captions oder auch Schrift und Sprache.³ Inhaltlich bilden Emotionen meist einen zentralen Bestandteil der Story und können nicht selten zum entscheidenden Wendepunkt der ganzen Handlung werden: So fungieren sie zum Beispiel als Motivatoren für die Superheld*innen und ihre Missionen, kreieren Identitäten oder transformieren einfache Körper zu Superkörpern. Gleichzeitig sind Emotionen in Superheld*innencomics – das zeigt eine eingehende Betrachtung dieser verschiedenen Elemente – konstitutiv mit interdependenten⁴ Kategorien wie Race, Class und Gender verbunden und fungieren „nicht nur als vergeschlechtliche, heteronormative, sondern auch als klassisierte und rassistische Herrschaftspositionen“ (Bargetz und Sauer 2015, 95), die ebendiese Identitäten und Superkörper mitgestalten. Diese Verflechtung von Emotion, Race und Gender in ausgewählten Superheldinnencomics der beiden nicht-weißen⁵ Figuren Storm (alias Ororo Munroe) und Batgirl (alias Cassandra Cain) soll im Fokus von meinen nachfolgenden Überlegungen stehen.

Hierfür konzentriere ich mich auf das Konzept der *Controlling Images* der US-amerikanischen Soziologin Patricia Hill Collins, das sie insbesondere in ihren beiden einschlägigen Büchern *Black Feminist Thought* (1990) und *Black Sexual Politics* (2004) entfaltet: Der Begriff der *Controlling Images* oder deutsch: Kontrollbilder⁶ beschreibt unterschiedliche rassistische bzw. sexistische Repräsentationen Schwarzer Menschen in (vor allem) US-amerikanischen Massenmedien und betreibt ihre systematische Ausgrenzung und Stigmatisierung. Diese Bilder von der liebenden, emotionalen *Mammy*, der emotionslosen *Strong Black Woman* oder der gefühlskalten *Martial Arts Mistress*⁷ – um nur ein paar Beispiele immer noch weitverbreiteter *Controlling Images* zu nennen – sind als Instrumente soziokultureller Unterdrückung zum festen Bestandteil einer insbesondere in der Popkultur

3 Für eine Auswahl (semiotischer) Comictheorien, die sich auch vereinzelt mit der Darstellung von Emotionen auseinandersetzen, siehe u. a. Duncan, Smith und Levitz 2016; Eisner 2008 [1985]; Eisner und Poplaski 2008; Feng und O'Halloran 2012; Forceville 2005, 2011; McCloud 1994, 2000, 2006; Krafft 1978; Packard 2006; Prorokova, Tal 2018; Saraceni 2003; Schüwer 2008; Tan 2005.

4 Der Begriff der *interdependenten Kategorie* stammt in diesem Zusammenhang von Katharina Walgenbach und meint das wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis verschiedener identitätsstiftender Kategorien (vgl. Walgenbach 2012).

5 Unter dem Begriff ‚nicht-weiß‘ subsumiere ich in diesem Aufsatz die *Racial Identities* von Storm als Schwarze Figur und Cassandra Cain als asiatisch-amerikanische Figur. Wenn ich den Begriff *Racial Identity* verwende, beziehe ich mich also auf die rassifizierte Identität der Figuren.

6 Im Folgenden werde ich sowohl den englischen als auch den deutschen Begriff verwenden.

7 Anders als die Begriffe *Mammy* oder *Strong Black Woman* ist der Begriff der *Martial Arts Mistress* nicht von Collins; ich beziehe mich hier auf Untersuchungen von Sheridan Prasso (vgl. Prasso 2005, 8). Dass die *Martial Arts Mistress* als *Controlling Image* auf ähnliche Weise funktioniert, wie von Collins in ihrer Theorie erläutert, werde ich noch an anderer Stelle genauer ausführen.

lange bestehenden sexistischen und rassistischen Infrastruktur geworden. Ganz im Gegensatz zu weitergefassten Begriffen wie beispielsweise dem des Stereotyps konzentriert sich Collins' Begriff damit explizit auf die Kategorie Race, was das Konzept der *Controlling Images* für meine Überlegungen zu den beiden nicht-weißen Superheldinnen besonders anschlussfähig macht.

Bevor ich mich nun der Analyse der Superheldinnencomics zuwende und über die Konstruktion bzw. Dekonstruktion von *Controlling Images* im Hinblick auf Batgirl und Storm nachdenke, nehme ich zunächst Collins' Theorie genauer in den Blick.

Controlling Images

Als rassistische und sexistische Repräsentationen fungieren *Controlling Images* bis heute als medial etablierte Unterdrückungsmechanismen, um Schwarze Menschen systematisch zu stigmatisieren und den Zugang, wie Patricia Hill Collins in ihren Werk *Black Feminist Thought* (2000 [1990]) schreibt, zu den „resources of society“ (2000, 4) systematisch zu verwehren. Collins konstatiert: „These controlling images are designed to make racism, sexism, poverty, and other forms of social injustice appear to be natural, normal, and inevitable parts of everyday life“ (2000, 69). Zu den bekanntesten *Controlling Images*, deren Ursprung Collins in der US-amerikanischen Sklav*innenzeit ausmacht (vgl. 2000, 5), gehören zum Beispiel die sogenannte *Mammy* oder auch die *Jezebel*. Während das *Controlling Image* der *Mammy* eine übergewichtige, untergeordnete Schwarze Frau beschreibt, die sich selbst vernachlässigt, um sich um die (häufig weiße) Familie zu kümmern (vgl. 2000, 72–75), steht *Jezebel*, auch *Whore* oder *Hoochie* genannt, für eine auf sich selbst fixierte, völlig übersexualisierte Schwarze Frau, die das Konzept der „deviant Black female sexuality“ (Collins 2000, 81) repräsentiert. Andere Kontrollbilder wären die *Angry Black Woman*, die *Welfare Mother*, die *Matriarchin* oder auch die *Black Lady*. All diese Kontrollbilder dienen der Naturalisierung von Rassismus und damit der Sicherung und Stabilisierung einer weißen Hegemonie (vgl. Collins 2000, 3). Emotionen nehmen in den verschiedenen *Controlling Images* eine zentrale Stellung ein. So gilt die *Mammy* als besonders emotional, als liebend und umsorgend (vgl. Collins 2000, 72), während die *Matriarchin* oder auch die *Angry Black Woman* als besonders aggressiv, wütend und unweiblich gelten (vgl. Collins 2000, 77). Jedes Kontrollbild besitzt also eigene emotionale Vorgaben, eigene „Feeling Rules“ (Hochschild 1983). Doch worin besteht die Stabilität und die Widerstandsfähigkeit dieser verschiedenen Bilder, sodass diese über Jahrzehnte hinweg kontinuierlich reproduziert werden konnten?

Zum einen, so Collins, bestehe die Konsistenz dieser rassistischen Kontrollbilder in ihrer Dynamik und Wandelbarkeit; die Bilder seien niemals statisch, sondern würden sich im Laufe der Zeit stetig verändern und verschieben (vgl. 2004, 148). In ihrem Werk *Black Sexual Politics* (2004) geht Collins diesen Verschiebungen und Aktualisierungen nach und untersucht, inwiefern sich aus *Jezebel* das Bild der *Black Bitch* oder aus der *Mammy* die *Modern Mammy* entwickelte. In ihrer Anpassungsfähigkeit, Wandelbarkeit und Verschränkung liegt also letztlich die Macht der Bilder zur Kontrolle verborgen. Zum anderen würden, so Collins, die Massenmedien für die kontinuierliche Reproduktion und Zirkulation dieser rassistischen Repräsentationen einen idealen Schauplatz bieten (vgl. 2004, 147), wobei insbesondere der Populärkultur, als einem der zentralen kulturellen Exportprodukte der USA, eine gewichtige Rolle zukomme (vgl. Collins 2000, 85). Superheld*innencomics bilden hier, wie die nachfolgenden Comichetrachtungen zeigen werden, keine Ausnahme, denn niemand kann sich den hegemonialen *Controlling Images* entziehen oder wie Collins formuliert: „Because controlling images are hegemonic and taken for granted, they become virtually impossible to escape“ (2000, 90).

Strong Black Woman

Anders als die zuvor genannten *Controlling Images* ist die *Strong Black Woman* ein moderneres rassistisches Konzept, das sich, wie die Soziologin Tamara Beauboeuf-Lafontant nachweist, nicht nur erfolgreich in der breiteren Gesellschaft, sondern auch in der Schwarzen Community etabliert hat (vgl. 2007, 31). Es ist ein Konzept, das einerseits aus der Rationalisierung der *weißen* „slave-holding society“ (Beauboeuf-Lafontant 2003, 111) resultiert und andererseits einen Versuch der Black Community darstellt, ein eigenes Bild von Weiblichkeit zu generieren. Stärke werde in diesem Kontrollbild als natürliche Eigenschaft der Schwarzen Frau stilisiert, wobei es sich weniger um authentische Stärke und Macht handle als vielmehr um eine Performance von Stärke (vgl. Beauboeuf-Lafontant 2007, 32). Somit reflektiere diese Stärke nicht „agency and influence“, sondern lasse sich als Zeichen der Resignation Schwarzer Frauen lesen, die sich der strukturellen gesellschaftlichen Unterdrückung ergeben hätten (Beauboeuf-Lafontant 2003, 114–115). Stärke und Unterdrückung seien somit im *Controlling Image* der *Strong Black Woman* unmittelbar miteinander verknüpft. Hierzu formuliert die US-amerikanische Literaturwissenschaftlerin bell hooks in *Ain't I a Woman*: „Usually, when people talk about the ‚strength‘ of black women they are referring to the way in which they perceive black women coping with oppression“ (2015 [1981], 6). Im Gegensatz zur *Mammy* ist es die Aufgabe der *Strong Black Woman*, sich um

die eigene Familie bzw. die eigene Community zu kümmern und eigene Bedürfnisse hierfür zurückzustellen (vgl. Beauboeuf-Lafontant 2003, 114). Doch wie steht es mit den Emotionen, mit den *Feeling Rules* der *Strong Black Woman*? Hierzu formulieren Leeja Carter und Amerigo Rossi: „Termed the Strong Black Woman (SBW), this form of strength in Black woman is one who is physically strong, resists vulnerability, and suppresses emotion in order to survive“ (2019, 291). Im Kontrollbild der *Strong Black Woman* werden also Emotionen kontinuierlich unterdrückt; die Stärke scheint hier die Antithese zur Emotion zu sein.

Storm (alias Ororo Munroe, *The X-Men*)

Bis heute wird Storm als die erste Schwarze Superheldin gehandelt.⁸ Erfunden wurde die Figur von Dave Cockrum und Len Wein, ihren ersten Auftritt hatte sie in *Giant-Size X-Men #1* im Jahre 1975. Sie ist die Tochter einer kenianischen Prinzessin und eines afroamerikanischen Journalisten. Gleichzeitig ist Storm eine Mutantin, ist Teil von Marvels bekanntem Superheld*innenteam X-Men und fungiert in den Storys immer mal wieder als dessen Anführerin. In dieser Rolle ist sie für die anderen X-Men die Anlaufstelle für soziale Konflikte, stellt ihre Bedürfnisse für die Community zurück und fungiert weitestgehend als mütterliche Sozialarbeiterin der mehrheitlich *weißen* X-Men-Gemeinschaft. Als Mutantin liegen ihre Fähigkeiten u. a. darin, das Wetter zu kontrollieren. Diese Konzeption ihrer Figur – einer Schwarzen Frau, die über ihre Kräfte mit den irdischen Elementen verbunden zu sein scheint – steht schon kulturgeschichtlich in einer rassistischen Tradition.⁹ Ihre Kräfte fungieren in gewisser Weise als Metapher für Emotionskontrolle – geraten diese außer Kontrolle, spiegelt sich dies unmittelbar in den Elementen wider und kann zu einer globalen Bedrohung avancieren.¹⁰ Als starke, aufopferungsvolle

⁸ Tatsächlich ist nicht Storm (*Giant-Size X-Men #1*, Mai 1975), sondern The Butterfly (*Hell-Rider #1*, August 1971) die erste weibliche Schwarze Superheldin. Doch weil Storm, anders als The Butterfly, meist als Haupt- oder zentrale Nebenfigur auftritt, gilt sie bis heute als die erste weibliche Schwarze Superheldin (vgl. Gipson 2019, 2).

⁹ Hierzu schreibt beispielsweise Esther De Dauw in *Hot Pants and Spandex Suits: Gender in American Superhero Comics* (2017): „By reframing Storm’s powers as an inherited ability shared among her ancestors, originating in her racial past, the narrative engages with stereotypes about Black people being closer to nature, animals and spirituality compared to more cerebral white people“ (2017, 184).

¹⁰ Diese Verknüpfung von Emotionen und Superkräften hat im Superheld*innengenre Tradition: Das bekannteste Beispiel für eine solche Verbindung ist wohl Marvels The Incredible Hulk. Ähnlich wie bei Storm geht es bei Hulk um die Kontrolle von Emotionen. So führen erst ungezügelte Emotionen zur Transformation von Bruce Banner zu Hulk, doch im Gegensatz zu Storm

Figur, die ihre Emotionen der Gemeinschaft unterordnen muss, scheint sich in Storm das *Controlling Image* der *Strong Black Woman* zu reproduzieren. Im Folgenden werde ich mir zwei Beispiele unter diesem Aspekt genauer ansehen: *The Uncanny X-Men #147: Rogue Storm!* von 1981 und Auszüge aus der *Storm*-Reihe, die von 2014 bis 2015 erschien.

The Uncanny X-Men #147: Rogue Storm! (1981)

In *The Uncanny X-Men #147: Rogue Storm!* kämpfen die Mutant*innen wieder einmal gegen ihren Erzfeind Dr. Doom: Während Wolverine, Collossus und Co. sich aus diversen Todesfallen befreien müssen, wird Storm von Doom in eine weiße Chromstatue verwandelt, aus der sie erst mit Hilfe von Nightcrawler befreit werden kann. Das Eingesperrtsein in der Statue versetzt die nun gerettete klaustrophobische¹¹ Superheldin so in Rage, dass sie ihre Emotionen nicht mehr kontrollieren kann und zur Bedrohung der ganzen X-Men wird. Erst als die X-Men sich sogar kurzzeitig mit Doom gegen Storm zusammenschließen, schaffen sie es, die aus der Fassung geratene Superheldin zu beruhigen und so das Unheil abzuwenden.

Durch den gezielten Wurf (Abb. 1) des männlichen Akteurs (Nightcrawler) wird der Schwarze Körper (Storm) erst zum Leben erweckt und gerät über einen expressiven Gefühlsausbruch außer Kontrolle.

Die vermeintliche Befreiung durch Nightcrawler führt nicht zur Gewinnung von Agency, sondern formt die Superheldin zu einer animierten Puppe, die das verkörpert, was Sianne Ngai in *Ugly Feelings* (2005) als „animatedness“¹² bezeichnet. *Anima-*

bleiben bei Banner die (männlich konnotierten) Emotionen an den monströsen, hypermaskulinen Körper gebunden und verlassen ihn nur in Form von Wut, die sich an die unmittelbare Umwelt richtet. Hingegen sind Storms Emotionen über die Reflexion in den Elementen für alle sichtbar. Unkontrolliert können also die Emotionen der Schwarzen Frau zur Bedrohung der ganzen Welt werden.

11 Als ein Kampfjet in das Haus von Storms Familie stürzte und ihre Eltern starben, wurde Storm, damals noch ein kleines Kind, unter den Trümmern begraben, woraus sich ein Trauma entwickelte, das sich in vielen Situationen in Form von starker Klaustrophobie offenbart.

12 Zur Definition von *animatedness* schreibt Ngai: „The affect I call animatedness, for instance, will allow us to take the disturbingly enduring representation of the African-American as at once an excessively ‚lively‘ subject and a pliant body unusually susceptible to external control and link this representation to the rhetorical figure of apostrophe (in which a speaker animates or ‚gives life‘ to nonhuman objects by addressing them as subjects capable of response), and, further, to connect these to a symptomatic controversy surrounding the televisual aesthetics of dimensional animation, a technique in which clay or foam puppets are similarly brought to ‚life‘ as racialized characters by being physically manipulated and ventriloquized.“ (Ngai 2005, 12)



Abb. 1: Die Befreiung aus der Chromstatue.
Chris Claremont (W), Dave Cockrum (A) und Josef Rubinstein (A). *The Uncanny X-Men* #147: *Rogue Storm!*. New York: Marvel, 1981. [15].

tedness – eine Gefühlskategorie, die sich an dieser Stelle eignet, um Collins' Begriff der *Controlling Images* in seiner emotionalen Dimension noch begreiflicher zu machen – wird sichtbar in einem übertriebenen emotionalen Ausdruck (vgl. Ngai 2005, 94) und fungiert als „marker of racial or ethnic otherness in general“ (Ngai 2005, 94). So wird Storm zunächst zum „overemotional racialized subject, abetting [...] her construction as unusually receptive to external control“ (Ngai 2005, 91). Diese Animation der Schwarzen Frau (Storm) durch die Zerstörung der *weißen* Frau (Chromstatue) durch einen externen Akteur (Nightcrawler) versetzt die hegemoniale männlich-*weiße* Gesellschaft erst mal in Aufruhr. Die Schwarze Superheldin, die in ihrer üblichen Rolle als fürsorgliche Anführerin der Gruppe fungiert, erscheint plötzlich unbeugsam und gefährlich: Das Kontrollbild der *Strong Black Woman* wird durch den emotionalen Kontrollverlust verschoben und von weiteren *Controlling Images* überlagert: So reproduzieren sich in der Darstellung des halb entblößten Körpers, der glühenden Augen und dem Feuerkranz statt Haaren (Abb. 2) verschiedene rassistische Repräsentationen – von der *Angry Black Woman*¹³ bis zur exotisierten Schwar-

¹³ Diese Verknüpfung von Wut und Blackness steht kulturgeschichtlich in einer langen Tradition, wie beispielsweise Begriffe wie *Black Rage*, *Angry Black Man* oder eben auch *Angry Black Woman* zeigen (vgl. Kim 2016, 473).

zen Hexe. Graphisch steht ihr Schwarzer Körper in einem starken Kontrast zu den beiden männlichen in einer silbernen Farbe gezeichneten Figuren, die im Vordergrund des unteren Splash Panels zu sehen sind. Die Halbtotale formt ihren entblößten Körper zum voyeuristischen Spektakel für die anderen Figuren sowie für die Leser*innen.

Storms Emotion, die *Animatedness*, spiegelt sich in ihrer Mimik und Gestik, in den Zacken und der roten Farbe des expressiven Backgrounds sowie in der Gestaltung der Schrift wider: „Free!! Lords of the earth and air--/I--am--free“ (Claremont



Abb. 2: Storm (scheinbar) außer Kontrolle.

Claremont, Cockrum, Rubinstein, *The Uncanny X-Men #147: Rogue Storm!*, 1981. [16].

u. a. 1981, [16]). An ihrem Knöchel wird die scheinbar freie Superheldin von Nightcrawlers Krallen fest umklammert. Storms Gefährlichkeit und Agency in dieser Story bleiben jedoch nur Illusion: Die Kontrolle liegt bei den männlichen Figuren, die sie erst animieren, dann in Schach halten und letztlich zurück zur Façon bringen. In dieser Story gerät das *Controlling Image* der *Strong Black Woman*, wie es sonst besonders in den frühen *X-Men*-Comics durch Storm verkörpert wird, in eine Schiefelage: Denn die Figur Storm ist als *Strong Black Women* so konzipiert, dass sie nur in ihrer Rolle als starke Superheldin fungieren kann, solange sie ihre Emotionen kontrolliert und unterdrückt. Geraten ihre Emotionen außer Kontrolle, verschiebt sich das *Controlling Image* und wird von anderen Kontrollbildern überlagert. In dieser Story ist Storm keine Superheldin mehr, sondern eine *Rogue Storm*, eine emotionale, scheinbar unkontrollierte Schurkin, die von der *weißen* Community, den „agents of racial control“ (Bonilla-Silva 2019, 10), gestoppt und zur Mäßigung gerufen werden muss.

Storm (2014–2015)

In der *Storm*-Reihe von 2014 bis 2015 wird eine etwas andere Storm-Figur konzipiert. Zwar ist die Superheldin immer noch in der Rolle der mütterlichen Fürsorgerin verhaftet,¹⁴ gleichzeitig aber beginnt die Figur in den Stories diese Rolle und die damit einhergehende Unterdrückung von Emotionen zu reflektieren. So zum Beispiel in *Storm* #2 im Dialog mit Wolverine, indem sie auf die Frage nach ihrem Befinden mit den Worten „I don’t know. Maybe I’m just ... tired of holding it in“ (Pak u. a. 2014, [3]) antwortet (Abb. 3).

Die ständige Unterdrückung und Kontrolle von Emotionen setzen die Figur unter permanente Anspannung, die hier als Müdigkeit beschrieben wird. Was damit nur angedeutet wird, sind Symptome und gesundheitliche Konsequenzen, die aus der Anforderung resultieren, der repressiven Rolle der *Strong Black Woman* gerecht zu werden (vgl. Carter und Rossi 2019, 294). So versuchen die Comics eine Antwort auf die Frage zu geben, was es für eine Figur wie Storm bedeuten könnte, niemals expressiv zu sein, niemals den eigenen Emotionen nachgeben zu können.

Gleich in den nächsten Panels wird deutlich, dass Storm sich nicht länger dieser ständigen Unterdrückung ergeben will. Als der Barkeeper hier Wolverine und Storm auffordert, mit dem Tanzen aufzuhören, reagiert sie mit Regen und Don-

¹⁴ Beispielsweise verhindert Storm gleich auf der ersten Seite von *Storm* #1 einen gewaltigen Tsunami oder kümmert sich direkt im Anschluss um die Schülerin Marisol Guerra.



Abb. 3: Storm und Wolverine.

Greg Pak (W), Victor Ibáñez (A) und Ruth Redmond (A). *Storm* #2. New York: Marvel, 2014. [3].

ner: „Like I Said. Tired of holding it in“ (Pak u. a. 2014, [4]). Immer wieder wird in dieser *Storm*-Reihe der innerliche Kampf der Protagonistin gegen die eigenen Emotionen gezeigt, beispielsweise auch in der Story in *Storm* #4, in der Storm gemeinsam mit dem Mutanten Henry ein Raumschiff steuert und ihre Trauer, ihre Emotionen über den Verlust ihres geliebten Wolverine nicht verbergen kann. So heißt es in den Captions: „I don’t know, Henry ... / ... locking down my emotions? / Freezing my heart in my chest so it can’t hurt anyone? / Trying not to set the atmosphere on fire?“ (Pak und Ibáñez 2014, [1]).

Die Emotionen der Schwarzen Superheldin bleiben weiterhin gefährlich: Um als vollwertiges Mitglied der X-Men fungieren zu können, muss auch diese Storm-Figur ihre Emotionen unterdrücken und die Rolle der starken Fürsorgerin, der *Strong Black Woman* erfüllen. Die rassistischen Strukturen,¹⁵ die in die Konzeption der Storm-Figur eingeschrieben sind, werden hier nicht negiert oder umgeschrieben, sondern von der Figur in den Stories selbst reflektiert. In diesem Sinne scheint diese Storm-Figur das *Controlling Image* der *Strong Black Woman* in gewisser Weise zu unterwandern, indem die Unterdrückung der Emotionen, die in der Figur angelegt sind, reflektiert und als Bürde verstanden werden. Gleichzeitig sind es nicht andere Figuren wie in *The Uncanny X-Men* #147, die Storm zur Kon-

¹⁵ Zum Beispiel die Verbindung von Storms Superkräften mit den irdischen Elementen sowie die von ihren Emotionen ausgehende Gefahr.

trolle und Mäßigung aufrufen müssen: Sie selbst ist es, die die Kontrolle über Kräfte und Emotionen besitzt.

Martial Arts Mistress

Obwohl sich Patricia Hill Collins in ihrer Theorie zu *Controlling Images* ausschließlich auf die Black Community bezieht, lässt sich der Begriff doch sehr gut auch auf Figuren mit anderen *Racial Identities* anwenden. In Superheld*innencomics existieren beispielsweise für asiatische oder asiatisch-amerikanische Figuren – und das ist für meine nachfolgenden Überlegungen zu Batgirl zentral – zahlreiche rassistische Bilder, die sich ähnlich klassifizieren lassen. So schreibt Jeffrey Brown beispielsweise in *Panthers, Hulks and Ironhearts* (2021):

Asian figures have suffered some of the worst representations as Fu Manchu-style villains, yellow hordes, or bucktoothed Japanese or Vietcong soldiers. Even when Asian characters have been portrayed in a more heroic light, they are often stereotyped as martial arts masters, mathematical savants, or ancient mystics. (2021, 89)

Anders als Collins' *Controlling Images* sieht die Forschung den Ursprung dieser rassistischen Repräsentationen in verschiedenen frühen US-amerikanischen Filmen, wie zum Beispiel diversen Verfilmungen über DR. FU MANCHU (1929) oder auch MADAME BUTTERFLY (1932). Weibliche Figuren werden hier häufig als *China Dolls*, *Lotus Blossoms* oder *Dragon Ladies* dargestellt; meist stehen diese Bilder von gefährlichen sexualisierten Verführerinnen (*Dragon Lady*) denen der unterwürfigen, devoten Frauen (*China Doll*, *Lotus Blossoms*) gegenüber. Gemeinsam ist all diesen weiblichen Repräsentationen die Abwesenheit von Emotionen.

Eine Variation des *Controlling Image* der gefährlichen Verführerin, also der *Dragon Lady*, ist das Bild der sogenannten *Martial Arts Mistress* (vgl. Prasso 2005, 8), das eine junge emotionslose und meist stumme oder wortkarge Killerin beschreibt, die in den Martial Arts ausgebildet ist (vgl. Prasso 2005, 87). In Superheld*innencomics, so schreiben die beiden Comicforscherinnen Nickie Phillips und Staci Strobl, sei dies „[t]he most common stereotypical construct [...]“ (2013, 188). Über dieses Konstrukt der *Martial Arts Mistress* möchte ich nun im Folgenden mit Blick auf das Batgirl Cassandra Cain nachdenken und hierzu vergleichende Überlegungen zu Storm und dem *Controlling Image* der *Strong Black Woman* anstellen.

Batgirl (alias Cassandra Cain)

Als neues Batgirl¹⁶ wurde Cassandra Cain im Jahre 1999 von Kelley Puckett und Damion Scott entwickelt. Sie ist die Tochter von David Cain und Sandra Wu-San, auch bekannt unter dem Namen Lady Shiva. In ihrer Origin Story wird Cassandra von ihrem Vater in den Martial Arts trainiert und zu einer erbarmungslosen Killerin ausgebildet.¹⁷ Damit sie sich ausschließlich auf die Körpersprache ihrer Gegner*innen konzentrieren kann, wird sie in Isolation großgezogen, so kann sie weder sprechen noch schreiben. Nachdem sie dann schließlich fliehen kann, macht sie unter der Aufsicht von Batman und Oracle aka Barbara Gordon eine kurze Karriere als nächstes Batgirl. Im Folgenden möchte ich das *Controlling Image* der *Martial Arts Mistress* anhand von zwei unterschiedlichen Comiceispielen untersuchen. Als Erstes werde ich mir hierzu Kelley Pucketts und Damion Scotts *Batgirl*-Serie (2000–2003) ansehen, wobei ich mich hier insbesondere auf die früheren Comics beziehen werde. Als zweites Beispiel wird die Graphic Novel *Shadow of the Batgirl* (2020) von Sarah Kuhn und Nicole Goux vergleichend hinzugezogen.

Batgirl (2000–2003)

Die *Batgirl*-Reihe (2000–2003) erzählt von Cassandras ersten Einsätzen als neues Batgirl. Anders als ihre Vorgängerin ist Cassandra Cain nicht nur das erste nicht-weiße, sondern auch das erste Batgirl, das nicht in der Lage ist, zu sprechen. So existiert die Figur größtenteils nur in graphischer und nicht in textueller Form, sie ist sichtbar und zugleich unsichtbar. Die gesichtsverhüllende Maske, bei der auch Mund und Nase zugenäht sind, reproduziert auf bildlicher Ebene die Sprachlosigkeit der Figur und macht zugleich, wie Jeffrey Brown bemerkt, ihre *Racial Identity* unsichtbar (vgl. Brown 2011, 179). Die Emotionen der Superheldin werden größten-

¹⁶ DCs Batgirl ist, anders als Storm, eine Figur, die im Laufe ihrer Publikationsgeschichte – beginnend im Jahre 1961 – immer wieder wechselnde Identitäten erhält. Die wohl bekanntesten Figuren sind bis heute Barbara Gordon, Stephanie Brown und Cassandra Cain. Batgirl ist also weniger die Bezeichnung einer einzelnen Superheldin, sondern fungiert vielmehr als ein Label, unter dem verschiedene Charaktere subsumiert werden.

¹⁷ In dieser Origin Story der Figur schreiben sich schon traditionelle Gender-Stereotype ein, indem der weiblichen Figur ihre Ausbildung, ihre Macht und Handlungsfähigkeit erst durch eine männliche Figur verliehen werden.

teils¹⁸ auf das graphische Zeichensystem limitiert; einzig visuelle Elemente, wie beispielsweise Mimik und Gestik, könnten den Leser*innen Aufschluss über die emotionale Innenwelt der Figur geben. Diese Fixierung der Superheldin auf das Bild konstituiert sie als Objekt und schließt sie aus dem textuellen Zeichensystem aus, das kulturgeschichtlich als rational und „höherwertig“ (Frevert und Schmidt 2011, 23) gilt.¹⁹ Die Beschränkung auf das Bild wird zum formalen Platzverweis für die weibliche nicht-weiße Figur und ordnet sie strukturell den weißen Figuren unter, die wiederum durch beide Zeichensysteme – Text und Bild – repräsentiert werden. Durch seine Hybridität wird der Comic hier zum Komplizen heteronormativer Strukturen.

Neben den graphischen Zeichen werden Cassandras Emotionen und Gedanken außerdem noch über die Nebenfiguren, Barbara Gordon und Batman, antizipiert und den Leser*innen erklärt. Die Emotionen und Gedanken der asiatisch-amerikanischen Superheldin werden über die weißen Figuren sichtbar gemacht. Ähnlich wie das *Controlling Image* der *Martial Arts Mistress* handelt es sich bei der Figur Cassandra Cain also um eine junge wortkarge Kriegerin, deren einzige Aufgabe es scheint, die Gegner*innen zu eliminieren. Doch auch wenn Cassandra – ganz im Gegensatz zum Kontrollbild – nicht gänzlich ohne Emotionen dargestellt wird, wird sie doch in ihrem Ausdruck stark limitiert.

In *Batgirl* #4 trifft Cassandra Mister Jeffers, einen etwas unbeholfenen weißen Mann, der mithilfe seiner überirdischen Fähigkeiten Cassandra durch eine Berührung das Sprechen und letztlich auch Denken und Fühlen lehrt.²⁰

Abbildung 4 zeigt diesen Moment des Erkennens: Auf der linken Seite ist Mister Jeffers zu sehen, der zwei Drittel des ganzen Panels einnimmt; schmal und schlank auf der rechten Seite ist Cassandra Cain abgebildet. Das charakteristische Kostüm, das wie aus einer S&M-Fantasie erscheint (vgl. Brown 2011, 180), verhüllt den gesamten Körper der Superheldin; ihr Körper scheint unsichtbar, zeichenlos: Weder ihre *Racial Identity* noch ihr Geschlecht sind erkennbar. Demgegenüber erscheint Mister Jeffers wie die weiße Antithese zu dem stummen Schwarzen Körper: Frontal schaut er die Superheldin an; mit seiner linken Hand, die die Größe von Cassandras ganzem Kopf besitzt, scheint er sie berühren zu wollen. Mit den Worten: „Weird ... just a second“ (Puckett und Scott 2015, [85]) erweckt Mister Jeffers die bisher eindimensio-

¹⁸ An wenigen Stellen des Comics ‚spricht‘ die Figur, wobei es sich hier vor allem um einzelne Worte oder Laute handelt.

¹⁹ So wurde die Schriftkultur historisch „mit einem bürgerlichen Bildungsverständnis verbunden“ (Frevert und Schmidt 2011, 23).

²⁰ Ähnlich wie in *The Uncanny X-Men* #147: *Rogue Storm!* wird auch hier eine Figur durch einen männlichen Akteur animiert, nur erhält Cassandra, anders als Ororo, eine Agency, auch wenn diese letztlich dazu führt, dass sie keine Superheldin mehr sein kann.



Abb. 4: Mister Jeffers und Batgirl.

Kelley Puckett (W) und Damion Scott (A). *Batgirl #4* (2000) (Batgirl Vol. 1. Silent Knight). Hg. v. Scott Peterson, Kelley Puckett, Damion Scott und Robert Campanella. Vol. 1. Burbank, CA: DC Comics, 2015. [85].

nale Superheldin zum Leben; über Captions und Sprechblasen werden nach der Berührung Cassandras Gedanken und Emotionen auf der Textebene für die Leser*innen sichtbar. In diesem Moment erhält die Figur Zugang zum textuellen Zeichensystem des Comics und wird, genauso wie die übrigen Figuren, in beiden Systemen (Text und Bild) verankert. Ähnlich wie Nightcrawler in *The Uncanny X-Men #147* (1981), der Storm aus einer Chromstatue befreit, animiert hier ein *weißer* Mann eine nicht-*weiße* Superheldin von einem sprachlosen Objekt zu einem denkenden Subjekt. Es sind also die *weißen* Figuren, die entscheiden, wann und wer einen Subjektstatus erlangen kann; ohne die Hilfe *weißer* Männlichkeit scheinen die nicht-*weißen* Superheldinnen einsam und sprachlos in ihrem Objektstatus verharren zu müssen.

Anders als Storm stellt sich Cassandras Transformation zum selbst denkenden und redenden Subjekt allerdings nicht als Rettung, sondern als Gegenteil heraus: Mit der neu gewonnenen Innerlichkeit verliert Cassandra ihre Fähigkeit, die Körper ihrer Gegner*innen zu lesen und diese so zu besiegen. Um Superheldin zu sein, muss diese asiatisch-amerikanische Figur in ihrem emotionalen Ausdrucksrepertoire limitiert bleiben: Sie darf keine Stimme, keine in Denk-, Sprechblasen oder Captions veräußerte Gefühls- oder Gedankenwelt besitzen, sondern sie muss zurück ins Bild und raus aus der Textebene. So reflektiert die Figur in *Batgirl #5*: „No. Yesterday I could’ve hit the gun ... with a perfect throw. / I’m not perfect anymore“ (Puckett und Peterson 2015, [113]). Weiter fordert sie: „Change me back. / Take the words away ... and give me back my skills“ (Puckett und Peterson 2015, [116]). Im weiteren Verlauf der Geschichte erhält sie dann ihre Fähigkeiten zurück und

gleichzeitig verschwinden ihre Worte, Gedanken und Emotionen wieder. Ein asiatisch-amerikanisches Batgirl kann, in der Version von Puckett und Scott, nur als sprachlose *Martial Arts Mistress* eine Superheldin sein; sobald die Figur eigene Gedanken und eine ausgeprägte emotionale Innenwelt entwickelt, sich also von dem *Controlling Image* löst, scheint sie zumindest für dieses Superheld*innenuniversum nicht mehr brauchbar zu sein.

Shadow of the Batgirl (2020)

Die Graphic Novel *Shadow of the Batgirl* von Sarah Kuhn und Nicole Goux wurde im Jahre 2020 bei DC veröffentlicht. Die Rahmenstory ähnelt sehr der zuvor besprochenen *Batgirl*-Reihe: Cassandra Cain, die weder sprechen noch schreiben kann, flieht aus den Fängen ihres skrupellosen Vaters, als sie in seinem Auftrag einen Mann auf der Straße mit bloßen Händen töten soll. Doch obwohl auch diese Cassandra-Figur nicht sprechen kann, besitzt sie doch in diesem Comic – ganz anders als im vorherigen Beispiel – eine über die Captions sichtbar gemachte Innerlichkeit. Gleich das erste Splash Panel zeigt eine selbstbewusste junge Frau mit blauem Kapuzenpullover und erhobenen Fäusten, die genau zu wissen scheint, wer sie ist (Abb. 5).

So heißt es in den Captions: „I am Cassandra Cain. / And this is me ... before“ (Kuhn und Goux 2020, 9). Mund und Nase sind, an das Original anlehnd, von einem Mundschutz bedeckt. Die zahlreichen Luftlöcher in der Maske weisen darauf hin, dass dieses Batgirl zwar zunächst nicht sprechen kann; aber sie atmet, lebt, denkt und fühlt. Die Augen sind, anders als in der ersten Cassandra-Version, sichtbar und schauen zwischen den dunklen Haaren und den zusammengezogenen Brauen die Betrachter*innen direkt an. Ihre *Racial Identity* wird somit nicht durch ihr Kostüm verborgen, sondern ist für alle sichtbar. Auch wenn Kuhn und Goux sich an der ursprünglichen Origin Story orientieren, entwickeln sie hier eine ganz neue Superheldin, die – auch wenn sie zunächst nicht in der Lage ist zu sprechen – von Anfang an eigene Emotionen, Gedanken und eine Persönlichkeit besitzt.

Gleich zu Beginn der Geschichte lernt Cassandra die Restaurantbesitzerin Jackie Fujikama Yoneyama und das Ex-Batgirl Barbara Gordon kennen, die sie in ihre Obhut nehmen. Anders als im vorherigen Beispiel ist es also nicht Batman, der hier als männlich-autoritäre Instanz das sprachlose Mädchen formt, sondern zwei weibliche Figuren, die Cassandra dabei helfen, das Sprechen und die Reflexion über die eigenen Emotionen zu lernen. So sagt Jackie in einem Dialog mit Cassandra und Barbara: „But ... there is nothing weird about feeling things,



Abb. 5: Batgirl kampfbereit.

Sarah Kuhn (W) und Nicole Goux (A). *Shadow of the Batgirl*. Burbank, CA: DC Comics, 2020. 9.

Mouse. Feelings should be embraced“. Und Barbara Gordon fügt hinzu: „Cass – can you like, embrace how you’re feeling? / ‘Cause there’s good stuff in the overwhelming stuff, right?“ Cassandra, die nun das Sprechen gelernt hat, antwortet: „Yes“ (Kuhn und Goux 2020, 131).

Am Ende der Story, als Cassandra dann schließlich in der Lage ist zu sprechen und ihre Emotionen zu reflektieren, verwandelt sie sich in Batgirl. Sprache fungiert hier als performatives Element, das gleichzeitig die Voraussetzung für die Figur darstellt, Emotionen erst zu entwickeln, nach dem Motto: „Emotion can be said to be *created in*, rather than *sharped by*, speech [...]“ (Lutz und Abu-Lughod 1990, 12). Emotionen, Sprache, Innerlichkeit sind in diesem Comic, anders als im vorherigen Beispiel, kein Gegensatz zum Superheld*innentum, sondern im Gegenteil: Erst mit der Reflexion der Emotionen der Figur, mit dem Beginn des Sprechens, transformiert sich Cassandra zum Batgirl. So wird das Kontrollbild der *Martial Arts Mistress*, das im ersten Beispiel stabilisiert wird, in diesem Comic unterwandert.

Fazit

Die verschiedenen Comicbeispiele der Superheldinnen Storm und Batgirl haben gezeigt, dass Superheld*innencomics mit rassistischen/sexistischen *Controlling Images* operieren. Schon in der Konzeption dieser beiden nicht-weißen Superheldinnen schreiben sich rassistische Kontrollbilder – nämlich das der *Strong Black Woman* und *Martial Arts Mistress* – systematisch in die Figuren ein. Emotionen kommen hierbei eine zentrale Rolle zu: So sind die verschiedenen Kontrollbilder mit unterschiedlichen Gefühlregeln („feeling rules“, Hochschild 1983) ausgestattet. Während Storm als *Strong Black Woman* in *The Uncanny X-Men #147: Rogue Storm!* (1981) beispielsweise ihre Emotionen permanent unterdrücken und kontrollieren muss, da sie mit ihren Superkräften ansonsten die ganze Welt zerstören würde, besitzt das Batgirl Cassandra Cain als sprachlose *Martial Arts Mistress* in *Batgirl* (2000–2003) nur ein limitiertes Zeichenrepertoire für die eigenen Emotionen. Beiden Superheldinnen ist es also schon in ihrer ursprünglichen Konzeption, anders als den weißen Figuren, nicht in gleicher Form erlaubt, Emotionen zu besitzen. Die rassistischen *Controlling Images* dienen als Rahmen, in dem diese nicht-weißen Figuren als Superheldinnen fungieren können. Als Beschützer dieser *Controlling Images*, dieser Grenze zwischen weiß und nicht-weiß, dienen – wie die beiden ersten Comicbeispiele von Storm und Batgirl gezeigt haben – die weißen (größtenteils) männlichen Figuren, die als „agents of racial control“ (Bonilla-Silva 2019, 10) permanent versuchen, die weiße Hegemonie zu stabilisieren und zu sichern. So wird in diesen ersten Comicbeispielen in den rassistischen Repräsentationen von Storm und Batgirl die männlich-weiße Angst vor den nicht-weißen weiblichen Emotionen reflektiert. Gleichzeitig, und das haben die neueren Comicbeispiele Storm (2014–2015) und *Shadow of the Batgirl* (2020) gezeigt, birgt das Superheld*innengenre das Potenzial, diese rassistischen Kontrollbilder zu reflektieren und sogar zu unterwandern. So beginnt Storm beispielsweise über ihre Emotionsunterdrückung und -kontrolle nachzudenken und die negativen Auswirkungen und Symptome zu reflektieren, die damit einhergehen, ständig dem Bild der *Strong Black Woman* gerecht zu werden. Cassandra Cain erhält, anders als in der Original-Version, eine differenzierte emotionale Innenwelt. Auch wenn ihre Origin Story übernommen wird und auch diese neuere Figur zunächst kaum Ausdrucksmöglichkeiten besitzt, die eigenen Emotionen zu reflektieren, lernt sie doch mit der Zeit und mit der Transformation zur Superheldin, diese Emotionen zu verstehen und zu kommunizieren. In beiden Beispielen werden die rassistischen Kontrollbilder der *Strong Black Woman* und der *Martial Arts Mistress* nicht generell gelöscht oder ausradiert, sondern in den Storys und der Konstruktion und Entwicklung der Figuren kritisch reflektiert und hinterfragt. In den stetigen Veränderungen und Erneuerungen der Superheld*innenfiguren liegt letztlich

die Chance des Genres verborgen, strukturelle Rassismen und Stigmatisierungen zu adressieren und zu unterwandern.

Quellenverzeichnis

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- Anz, Thomas. „Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung“. *literaturkritik.de* 12, 2006. <https://literaturkritik.de/id/10267> (abgerufen am 16.09.2022).
- Bargetz, Brigitte und Birgit Sauer. „Der affective turn: das Gefühlsdispositiv und die Trennung von öffentlich und privat“. *Femina Politica – Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 24.1 (2015), 93–102.
- Beauboeuf-Lafontant, Tamara. „Strong And Large Black Women?“. *Gender & Society* 17.1 (2003), 111–121.
- Beauboeuf-Lafontant, Tamara. „You Have to Show Strength: An Exploration of Gender, Race, and Depression“. *Gender and Society* 21.1 (2007), 28–51.
- Böhme, Hartmut. „Gefühle“. *Vom Menschen. Handbuch der Historischen Anthropologie*. Hg. v. Christoph Wulf. Weinheim: Beltz, 1997. 525–548.
- Bonilla-Silva, Eduardo. „Feeling Race: Theorizing the Racial Economy of Emotions“. *American Sociological Review* 84.1 (2019), 1–25.
- Brown, Jeffrey A. *Dangerous Curves. Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011.
- Brown, Jeffrey A. *Panthers, Hulks and Ironhearts. Marvel, Diversity and the 21st Century Superhero*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021.
- Carter, Leeja und Amerigo Rossi. „Embodying Strength: The Origin, Representations, and Socialization of the Strong Black Woman Ideal and its Effect on Black Women’s Mental Health“. *Women & Therapy* 42 (2019), 289–300.
- Claremont, Chris (W)/Dave Cockrum(A) und Josef Rubinstein (A). *The Uncanny X-Men #147: Rogue Storm!*. New York: Marvel, 1981.
- Clough, Patricia Ticineto und Jean Halley (Hg.). *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York, NY: Routledge, 2000 [1991].
- Collins, Patricia Hill. *Black Sexual Politics. African Americans, Gender, and the New Racism*. London: Routledge, 2004.
- Dauw, Esther De. *Hot Pants and Spandex Suits: Gender in American Superhero Comics*. Leicester: University of Leicester, 2017.
- Duncan, Randy, Matthew J. Smith und Paul Levitz. *The Power of Comics. History, Form and Culture*. London; New York: Bloomsbury Academic an imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2016.
- Eisner, Will. *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York, London: W.W. Norton & Company, 2008 [1985].
- Eisner, Will und Peter Poplaski. *Expressive Anatomy for Comics and Narrative. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York, London: W.W. Norton & Company, 2008.
- Feng, Dezheng und Kay L. O’Halloran. „Representing emotive meaning in visual images: A social semiotic approach“. *Journal of Pragmatics* 44.14 (2012), 2067–2084.

- Forceville, Charles. „Pictorial runes in ‚Tintin and the Picaros‘“. *Journal of Pragmatics* 43.3 (2011), 875–890.
- Forceville, Charles. „Visual representations of the Idealized Cognitive Model of anger in the Asterix Album ‚La Zizanie‘“. *Journal of Pragmatics* 37.1 (2005), 69–88.
- Frevort, Ute und Anne Schmidt. „Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder“. *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 37.1 (2011), 5–25.
- Gipson, Grace D. „The Power of a Black Superheroine: Exploring Black Female Identities in Comics and Fandom Culture“. Dissertation, University of California, Berkeley 2019. <https://escholarship.org/uc/item/7d89f0h8#main> (abgerufen am 13.12.2021).
- Hammer-Tugendhat, Daniela und Christina Lutter. „Emotionen im Kontext. Eine Einleitung“. *Zeitschrift für Kulturwissenschaft* 2 (2010), 7–14.
- Hochschild, Arlie Russell. *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- hooks, bell. *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*. New York, London: Routledge, 2015.
- Kasten, Ingrid. „Einleitung“. *Codierungen von Emotionen im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*. Hg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten. Berlin: De Gruyter, 2003. XIII–XXVIII.
- Kasten, Ingrid. „Einleitung“. *Machtvolle Gefühle*. Hg. v. Ingrid Kasten. Berlin, New York: De Gruyter, 2010. 1–24.
- Kim, Janine Young. „Racial Emotions and the Feeling of Equality“. *University of Colorado Law Review* 87 (2016), 437–500.
- Krafft, Ulrich. *Comics lesen. Untersuchungen zur Textualität von Comics*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978.
- Kuhn, Sarah (W) und Nicole Goux (A). *Shadow of the Batgirl*. Burbank, CA: DC Comics, 2020.
- Lehnert, Gertrud. „Raum und Gefühl“. *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Hg. v. Gertrud Lehnert. Bielefeld: transcript, 2011. 9–25.
- Lutz, Catherine A. und Lila Abu-Lughod. „Introduction: emotion, discourse, and the politics of everyday life“. *Language and the Politics of Emotion*. Hg. v. Catherine A. Lutz und Lila Abu-Lughod. New York: Cambridge University Press, 1990 1–23.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: HarperCollins, 1994.
- McCloud, Scott. *Reinventing Comics: How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form*. New York: HarperCollins, 2000.
- McCloud, Scott. *Making Comics. Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*. New York: HarperCollins, 2006.
- Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2005.
- Packard, Stephan. *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006.
- Pak, Greg (W), Victor Ibáñez (A) und Ruth Redmond (A). *Storm #2*. New York: Marvel, 2014.
- Pak, Greg (W) und Victor Ibáñez (A). *Storm #4*. New York: Marvel, 2014.
- Phillips, Nickie D. und Staci Strobl. *Comic Book Crime. Truth, Justice, and the American Way*. New York: New York University Press, 2013.
- Prasso, Sheridan. *The Asian Mystique. Dragon Ladies, Geisha Girls, & Our Fantasies of the Exotic Orient*. New York, NY: Public Affairs, 2005.
- Prorokova, Tatiana und Nimrod Tal. *Cultures of War in Graphic Novels. Violence, Trauma, and Memory*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2018.
- Puckett, Kelley (W), Scott Peterson (W) und Damion Scott (A). „Batgirl #5 (2000)“. *Batgirl Vol. 1. Silent Knight*. Hg. v. Scott Peterson, Kelley Puckett, Damion Scott und Robert Campanella. Vol. 1. Burbank, CA: DC Comics, 2015, [95–117].

- Puckett, Kelley (W) und Damion Scott (A). „Batgirl #4 (2000)“. *Batgirl Vol. 1. Silent Knight*. Hg. v. Scott Peterson, Kelley Puckett, Damion Scott und Robert Campanella. Vol. 1. Burbank, CA: DC Comics, 2015, [71–94].
- Saraceni, Mario. *The Language of Comics*. London, New York: Routledge, 2003.
- Schüwer, Martin. *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008.
- Tan, Ed. „Gesichtsausdruck und Emotion in Comic und Film“. *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Hg. v. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider und Margrit Tröhler. Marburg: Schüren, 2005. 265–287.
- Walgenbach, Katharina. „Intersektionalität – eine Einführung“. 2012. www.portal-intersektionalitaet.de (abgerufen am 09.12.2021).
- Winko, Simone. *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003.

Katharina Hülsmann und Elisabeth Scherer

Krisen-Zeichnungen: Gender und Depression in Essay Manga von Hosokawa Tenten und Nagata Kabi

Einleitung

Manga können zugleich kommerziell erfolgreiches Medium der Unterhaltung und der persönlichen Verarbeitung von Krisen sein. Das zeigt der in Japan aktuell beachtliche Erfolg von Werken, die aus der Perspektive von Betroffenen das Leben mit psychischen Erkrankungen und Neurodivergenz darstellen. Die Disability-Forscherin Okuyama Yoshiko (2021) nennt diese Werke, die von den betroffenen Menschen selbst oder deren Angehörigen gezeichnet werden, *tōjisha*-Manga. Das Wort *tōjisha* kommt ursprünglich aus dem juristischen Jargon und bedeutet die ‚betroffenen Parteien‘, etwa in einem Rechtsstreit. Davon ausgehend wurde, wie McLelland (vgl. 2009) darlegt, der Begriff allmählich mehr und mehr genutzt, um Angehörige einer diskriminierten Minderheit zu bezeichnen, wie Menschen mit Behinderung oder auch Menschen die sich der LGBTQI*-Community zuordnen. So entwickelte sich der Begriff „towards a subject position (*shutaisei*) based on shared characteristics“ (McLelland 2009, 196), und er wurde mehr und mehr mit der Bewegung für Rechte von behinderten Menschen und anderen marginalisierten Gruppen in Verbindung gebracht.¹ Als ein sehr prominentes Beispiel für einen *tōjisha*-Manga führt Okuyama Azuma Hideos Manga *Shissō nikki an* (*Der Ausreißer*, 2005 erschienen in Japan bei East Press), in dem der 2019 verstorbene Künstler eigene Erlebnisse mit Wohnungslosigkeit und Alkoholismus verarbeitet. Das Werk wurde mit diversen wichtigen Preisen wie dem Tezuka-Osamu-Kulturpreis ausgezeichnet und ist 2007 auch in deutscher Übersetzung (bei Schreiber und Leser) erschienen.

Während Azuma Hideo bereits eine lange Karriere als Mangaka hinter sich hatte, als er in *Der Ausreißer* seine persönliche Krise verarbeitete, sind die beiden Künstlerinnen, die im Mittelpunkt unseres Beitrags stehen, mit autobiografischen Manga überhaupt erst bekannt geworden. Beiden gelingt es in ihren Werken auf unterschiedliche Weise, Depression als Erkrankung für die Leser*innen greifbar zu machen. Hosokawa Tenten schildert die psychische Krankheit aus der Sicht einer Angehörigen: In dem Manga *Tsure ga utsu ni narimashite* (*My special one has got depression*, 2006, kurz *Tsure utsu*) geht es um die Erfahrungen ihres Ehe-

¹ Zur Darstellung von Disability im Comic s. auch Marx sowie Alegiani im vorliegenden Band.

manns, der in einer Phase großen beruflichen Drucks eine Depression entwickelte. Die zweite Autorin, Nagata Kabi, hat seit 2016 fünf Werke verfasst, in denen sie ihre Gedanken und Gefühle und die Bewältigung ihres Alltags illustriert. Dabei geht sie, mit unterschiedlichen Schwerpunkten je nach Werk, auf ihre Depression, auf ihre Essstörung, auf Einsamkeit und Alkoholabhängigkeit ein. Nagatas Situation als junge Frau Ende Zwanzig bis Anfang Dreißig unterscheidet sich deutlich von der des rund 40-jährigen männlichen Protagonisten in *Tsure utsu*. Genau deshalb eröffnet eine Untersuchung dieser beiden Werke unserer Meinung nach mehrdimensionale Perspektiven darauf, wie Depression in Japan im medialen Diskurs konstruiert wird und welche Rolle Gender für diese Konstruktion spielt. In unseren Manga-Beispielen zeigen sich deutliche Wechselwirkungen zwischen psychischer Erkrankung (hier: Depression) und Geschlecht – teils offen als Teil der Erzählung, teils eher implizit und im Subtext.

Die Werke, die wir diskutieren, gehören zum Genre der Essay Manga – einfach gezeichnete, episodische Manga mit autobiografischem Bezug. Das Genre, in dem sowohl Alltagsgeschichten als auch tabubehaftete Themen einen Platz finden, erfreut sich seit den 2000er Jahren in Japan steigender Beliebtheit; einige dieser Manga sind kommerziell sehr erfolgreich. Auch die hier vorgestellten Beispiele haben hohe Verkaufszahlen erreicht und damit einen Beitrag zum Diskurs um psychische Erkrankungen in Japan geleistet.

Psychische Erkrankungen werden in Japan allgemein immer noch stark tabuisiert. Im Jahr 2017 waren 3.48 Millionen Menschen (2.7% der gesamten Bevölkerung) in Japan aufgrund von psychischen Störungen in Behandlung, der größte Teil der Betroffenen (93%) davon ambulant (vgl. Kawakami und Shimazu 2020, 233). Während Kawakami und Shimazu darauf verweisen, dass die Häufigkeit von psychischen Störungen in Japan unterhalb derer in westlichen Industrienationen wie den USA, Australien und Europa zu liegen scheint, wenden sie ein, dass dies auch an einer statistischen Untererfassung liegen könnte (vgl. Kawakami und Shimazu 2020, 234). Die Behandlungsrate von psychischen Erkrankungen ist in Japan niedriger als in anderen Ländern (37% in Japan gegenüber 50% in anderen Ländern, insbesondere bei schweren Erkrankungen), was häufig auf eine besonders negative Einstellung gegenüber derartigen Erkrankungen zurückgeführt wird (vgl. Kawakami und Shimazu 2020, 237). Hinzu kommt, dass psychische Erkrankungen zumeist ausschließlich mit pharmazeutischen Mitteln therapiert werden: Gegenwärtig nutzen in Japan nur etwa 110 000 Patient*innen, die nicht in stationärer Behandlung sind, Therapiemethoden wie etwa Gesprächstherapie (vgl. Kawakami und Shimazu 2020, 237).

In der gesellschaftlichen Wahrnehmung speziell von Depression zeigt sich eine deutliche Differenz zwischen den Geschlechtern: In Japan sind es besonders berufstätige Männer, die als gefährdet betrachtet werden. Dies hängt vor allen

Dingen mit der in Japan vergleichsweise hohen Suizidrate unter Männern zusammen, die nach dem Platzen der Bubble Economy in den Jahren 1998 bis 2010 ihren Höhepunkt erreichte. Unter Frauen wies die Suizidrate eine ähnliche Kurve auf, aber lag weitaus niedriger (vgl. Kawakami und Shimazu 2020, 238).

In unserem Beitrag zeigen wir auf, wie Hosokawa Tenten und Nagata Kabi das Thema Depression in die spezifische Text-Bild-Sprache der Essay Manga übersetzen. Wir gehen dabei besonders der Frage nach, wie Depression in den Werken als *intersektionales* Phänomen in Erscheinung tritt, das heißt inwiefern psychische Erkrankung, Geschlecht und sozialer Status als miteinander verschränkt dargestellt werden. Wir geben im Folgenden zunächst eine kurze Einführung ins Genre der Essay Manga, bevor wir uns den Analysen unserer Manga-Beispiele widmen.

Das Genre Essay Manga

Bei den Manga-Beispielen, die wir in unserem Beitrag diskutieren, handelt es sich um sogenannte Essay Manga bzw. Comic Essays, ein non-fiction-Genre, bei dem die Künstler*innen zumeist zugleich die Protagonist*innen sind und in kurzen Episoden von eigenen Erfahrungen berichten. Derartige Werke entwickelten sich in Japan ab den 1980er Jahren und gelangten in den 1990er Jahren zu größerer Popularität, wozu laut Takeuchi (2019) die Künstlerin Sakura Momoko einen wesentlichen Beitrag geleistet hat. Sakura ist für die zum Teil autobiografische Manga-Serie *Chibi Maruko Chan* (Zeitschrift *Ribon*, 1986–2019) bekannt, in der sie eigene Kindheitserinnerungen aus dem Anfang der 1970er Jahre aufgreift und aus der Sicht ihrer neunjährigen Protagonistin Maruko (ein Alter Ego der Künstlerin) erzählt. Ein weiteres sehr populäres Beispiel aus den 1990er Jahren, das im engeren Sinne der heutigen Definition von Essay Manga entspricht, sind die Werke von Kera Eiko, in denen die Autorin Einblicke in ihr Eheleben gibt (z. B. *Sekirara Kekkō Seikatsu* (*Das ungeschminkte Eheleben*), 1991).

In den 2000er Jahren hat sich für derartige Werke in Japan das Label *Essay Manga* oder *Comic Essay* etabliert. Wichtigstes Medium für die Entwicklung des Genres war die Comic-Beilage der Zeitschrift *Da Vinci*, *Komikku Essei Gekiba* (vgl. Minami 2008, 223–224). Der Begriff *Essay Manga* entwickelte sich so zunächst aus dem Verlagswesen heraus, hat sich mittlerweile aber auch im akademischen Kontext etabliert. Mit dem Genre verbundene Merkmale werden nachträglich auch in Werken identifiziert, die weit vor dem Aufkommen des Terminus erschienen sind, wie z. B. die Werke der bereits genannten Künstlerinnen Sakura Momoko und Kera Eiko. Ein bekanntes Beispiel aus den 2000er Jahren, der Entstehungszeit des Genres, ist die Reihe *My Darling is a Foreigner* (*Dārin wa gaikokujin*, 8 Bände, 2002–2016), in der

die Manga-Zeichnerin Oguri Saori ihr Leben mit ihrem US-amerikanischen Partner schildert. Die ersten drei Bände wurden zusammen über zwei Millionen Mal verkauft (Stand: 2009, vgl. Shuppan kagaku ken'yūjo 2009); 2010 erschien eine Verfilmung (Regie: Ueda Kazuaki) und 2013 eine Reality-TV-Serie (Sender: NHK BS1) über das Leben des Paares in Berlin. Ein weiteres sehr einflussreiches Beispiel aus dieser Periode ist Saibara Riekos Serie *Mainichi Kaasan* (*Everyday Mom*, 2002–2017), die wöchentlich in der großen Tageszeitung *Mainichi Shinbun* veröffentlicht wurde. Die Künstlerin schildert darin ungeschönt ihr Leben als Hausfrau und Mutter, die Herausforderungen der Kindererziehung und Probleme mit ihrem Ex-Mann (einem Alkoholiker). Wie Sugawa-Shimada erläutert (vgl. 2011, 117), dekonstruiert Saibara damit Idealbilder und hinterfragt gesellschaftliche Erwartungen an Mütter.

Autobiografische visuelle Erzählungen gab es in Japan bereits vor den Essay Manga. Zu den frühen autobiografischen Manga gehören Aufarbeitungen des Zweiten Weltkrieges wie *I Saw It* (*Ore wa mita*, 1972, Zeitschrift *Monthly Shōnen Jump*) von Nakazawa Keiji, der schildert, wie er den Abwurf der Atombombe auf Hiroshima erlebt hat. Diese Werke unterscheiden sich jedoch stilistisch und in der Erzählweise stark von den Essay Manga, die mit einfachen Darstellungen arbeiten und nur kurze Handlungsstränge verfolgen. Essay Manga verarbeiten ihre Themen in der Regel humoristisch, selbst wenn es um ernste Dinge geht. Das zeigt sich auch im Zeichenstil, der häufig sehr reduziert ist und auf vereinfachte Darstellungsformen zurückgreift. Die Geschichten bzw. Episoden, die der Manga erzählt, umfassen nur wenige Panels oder Seiten, was einen deutlichen Unterschied zu den Story-Manga darstellt, die ihre Erzählung meist über viele Kapitel entfalten, die in Zeitschriften serialisiert veröffentlicht werden.

Die Zeichner*innen von Essay Manga berichten in ihren Werken von traumatischen Erlebnissen und Lebenskrisen, aber auch von ihrer persönlichen künstlerischen Entwicklung und von alltäglichen Erfahrungen. Nicht immer geht es dabei um existenzielle Fragen; der Großteil der aktuellen Essay Manga ist in erster Linie unterhaltsam und widmet sich Themen wie zum Beispiel Kochen und Reisen, dem Leben mit Katzen oder dem Sprachenlernen.

Dennoch sehen wir in den Essay Manga ein besonderes Potenzial dafür, Inhalte zu reflektieren, die ansonsten marginalisiert oder evtl. sogar tabubehaftet sind. So gibt es Werke, die Scheidung thematisieren, schwere Krankheiten, Armut oder Depression. Die Autor*innen nutzen das Medium, um Einblicke in Lebenswelten zu geben, die sonst eher im Verborgenen bleiben. Viele der Essay Manga stammen von Frauen und sprechen eine weibliche Zielgruppe an, für die das Genre ein gewisses subversives Potenzial besitzt: „[W]omen's exposition of their (often negative) private lives serve to challenge hegemonic femininity and gender roles“ (Sugawa-Shimada 2011, 170). Seit etwa 10 Jahren haben außerdem viele LGBTQ*-Künstler*innen Essay Manga veröffentlicht, die ihre Lebensrealität schildern und

so für die Leser*innenschaft sonst eher abstrakte Probleme und Konzepte konkretisieren. Eine dieser Künstler*innen ist zum Beispiel Takeuchi Sachiko, die in mehreren Bänden ihren Alltag als lesbische Frau in Japan reflektiert. In *Hani & Hani* (2009) spricht sie z. B. an, wie eng verbunden die Szene in lesbischen Bars im Distrikt Shinjuku ni-chōme ist – was allerdings auch zu unangenehmen Situationen führen kann, da man zwangsläufig Exfreund*innen wieder über den Weg läuft (vgl. Sachiko 2009, 74). Takeuchis Werke haben so einerseits für Szeneangehörige einen Unterhaltungswert, der in der Wiedererkennung der eigenen Lebensrealität liegt, aber schlagen mit der Alltäglichkeit der thematisierten Probleme auch eine Brücke zu einem heterosexuellen Publikum.

Diese Offenheit für gesellschaftlich marginalisierte Themen wird unter anderem dadurch möglich, dass die Manga in vielen Fällen außerhalb der etablierten Manga-Zeitschriften in einem transmedialen Zusammenhang entstehen. Die Künstler*innen beginnen heute in der Regel damit, ihre Werke über Social Media oder über Fan-Plattformen wie Pixiv zu verbreiten, bevor sie später gesammelt in einem Band gedruckt erscheinen. Pixiv betreibt neben der Hauptplattform, auf der Bilder und Kurzgeschichten hochgeladen werden können (vergleichbar etwa mit der anglophonen Plattform Deviantart, vgl. Noppe 2013) auch eine Plattform namens *Pixiv Komikku*, auf der in erster Linie Werke gesammelt und online verlegt werden, die ursprünglich auf Pixiv gepostet wurden und dort kostenlos gelesen werden können. Mittlerweile haben aber auch die großen Manga-Verlage die Attraktivität dieser Plattform erkannt und stellen dort eigene Online-Zeitschriften zur Verfügung, deren Inhalte zum Großteil kostenpflichtig sind.

Essay Manga sind nicht nur Instrument der Selbstoffenbarung oder der persönlichen Verarbeitung von Krisen: Sie sind zu einer wichtigen Sparte des japanischen Manga-Marktes geworden, in der große kommerzielle Erfolge erzielt werden. Ein besonderes Vermarktungspotenzial liegt darin, dass diese Werke auch Menschen erreichen, die sonst keine Manga-Leser*innen sind: „Weder handlungsbetont wie der klassische Jugendmanga noch an dessen Publikationsformate gebunden, weist dieses Genre dem Manga einen Weg in die Zukunft, zumindest innerhalb Japans“ (Berndt 2014). Einige Essay Manga erreichen auf diese Weise hohe Auflagen und werden anschließend verfilmt, wie zum Beispiel *Pecoross' Mother and her Days* (*Pekorossu no haha ni ai ni iku*, 2012), in dem der Zeichner Okano Yūichi die Demenz seiner Mutter reflektiert (vgl. Scherer und Tagsold 2016). Auch auf unser erstes Beispiel, *Tsure ga utsu ni narimashite*, trifft dies zu. Es gibt inzwischen eigene Plattformen, die Essay Manga vermarkten, allen voran *Komikku Essei Gekiba*.² Diese

2 <https://www.comic-essay.com/> (abgerufen am 02.10.2023).

Website hat sich als Ableger der Zeitschrift *Da Vinci* entwickelt und wird von der alteingesessenen Kadokawa Corporation betrieben. Kadokawa veranstaltet dort auch einen eigenen Wettbewerb für Essay Manga, den *Komikku Essei Puchi Taishō*. Der kommerzielle Stellenwert der Essay Manga führt dazu, dass die Authentizität, die in den Essay Manga präsentiert wird, nicht selten eine zum Teil sehr bewusst hergestellte ist, ähnlich wie dies bei Reality-TV oder Social-Media-Influencer*innen der Fall ist. Die Künstlerin Rokudenashiko, die für ihre Vulva-Kunst international bekannt ist, thematisiert dies selbstironisch in einem ihrer Manga. Sie stellt dar, wie sie über eine Schamlippen-OP nachdenkt, sich aber erst endgültig dafür entscheidet, als ihr Verlag ihr zusagt, dass sie über diese Erfahrung einen Manga publizieren könne. Die Motivation der Autorin für die OP scheint – so stellt sie es im Manga zumindest dar – in erster Linie darin zu liegen, dass sie hier wertvollen Stoff für ein neues Werk sieht: „I knew if I got a strange procedure, I'd be known as the ‚strange‘ Mangaka and get more work“ (Rokudenashiko 2016, 146).

Essay Manga unterscheiden sich von den sogenannten Story-Manga also in einigen Punkten. Sie werden nicht in den üblichen Manga-Zeitschriften veröffentlicht, sondern finden ihren Weg in den Buchhandel über Kolumnen oder Beilagen in Zeitungen und Zeitschriften, über Internet-Plattformen oder als Buch-Veröffentlichung direkt beim Verlag. Deswegen ist eine Einordnung in die klassischen Zielgruppen, die in Japan über die Veröffentlichung in zielgruppenorientierten Zeitschriften (etwa *shōjo*-Manga für Mädchen, *shōnen*-Manga für Jungen) erfolgt, meist nicht so einfach möglich. Essay Manga richten sich eher an ein allgemeines Publikum, und die Autor*innen vermitteln ihr Wissen über bestimmte Themen im Kontext ihrer eigenen Lebensrealität. Dadurch sind Essay Manga besonders geeignet, um gesellschaftliche Themen wie Diskriminierung, Krankheit, etc. zu diskutieren oder ein öffentliches Bewusstsein dafür zu schaffen. Im Folgenden legen wir dar, wie sich zwei Autor*innen von Essay Manga dem Thema Depression in ihren Werken annähern.

Ein Salaryman bricht zusammen: *Tsure ga utsu ni narimashite* (*My special one has got depression*)

In ihrem Manga *Tsure ga utsu ni narimashite* (kurz: *Tsure utsu*, engl. *My special one has got depression*, Gentōsha 2006) schildert die Künstlerin Hosokawa Tenten die Erkrankung ihres Mannes Mochizuki Akira (im Manga genannt *Tsure*, etwa: „bessere Hälfte“), der unter einer schweren Depression litt. Der Manga beginnt damit, dass *Tsure* plötzlich äußert, sterben zu wollen. Die Ehefrau (bzw. ihr Alter-Ego, eine Manga-Figur mit zwei stilisierten Knoten im Haar) ist sehr erschüttert, kann sich die Situation aber recht schnell erklären: Ihr Mann, ein perfektionistischer Salaryman

(„Büroangestellter“), leidet schon länger unter einem sehr hohen Maß an Arbeit und wachsendem Druck in seiner Firma. Tsure, eigentlich ein sehr vorwärtsgewandter, gut gelaunter Mensch, kann nicht mehr schlafen und fühlt sich zunehmend schlechter. Ein Arzt diagnostiziert eine Depression, Tsure erhält ein Antidepressivum und nach einigem Drängen seiner Frau kündigt er schließlich seinen Job. Es beginnt eine lange Zeit, in der das Paar viele Tiefen, nach einer Weile aber auch wieder Höhen durchlebt. Zwei Jahre dauerte es in der Realität, bis Tsure sich von der Depression ganz erholt – im Manga schildert die Künstlerin das erste Jahr. Der Band besteht aus vier Kapiteln, deren Überschriften den Verlauf der Krankheit widerspiegeln: „1. Eines Tages war da die Depression“; „2. Die schwerste, härteste Zeit“; „3. Dahintreiben und Versinken: Die Zeit der Rekonvaleszenz“; „4. Stück für Stück wieder aufrecht gehen“.³ Psychotherapie scheint nicht Teil dieses Weges gewesen zu sein: Thematisiert wird im Manga lediglich die medikamentöse Behandlung des Mannes. Dies spiegelt eine Dominanz der Psychiatrie in der Behandlung psychischer Erkrankungen wider, die sich in Japan auch aus strukturellen Problemen ergibt (z. B. unübersichtliche, uneinheitliche Zulassungsverfahren für Psycholog*innen, vgl. Sonnenmoser 2008; Horiguchi 2014, 508–510).

Wie sie auf ihrem Blog berichtet (vgl. Hosokawa 2006), nahm die Autorin das Tagebuch ihres Mannes als Ausgangspunkt für das Werk, stellte die Erfahrungen dieser Zeit aber im Manga aus ihrem Blickwinkel dar. Um der Stimme von Tsure im Werk ebenfalls eine Präsenz zu geben, fügte Hosokawa dem Manga sieben kleine Texte bei, in denen ihr Mann seine Perspektive auf die Situation schildert. *Tsure ga utsu ni narimashite* wurde zu einem großen Erfolg: Zusammen mit dem Folgeband verkaufte sich das Werk über 1 Million Mal (Stand: 2020⁴). 2009 lief eine TV-Serie (3 Episoden) auf dem öffentlich-rechtlichen Sender NHK (vgl. NHK o. J.) und 2011 folgte eine Film-Adaption, bei der Sasabe Kiyoshi Regie führte. Hosokawa veröffentlichte 2007 und 2011 zwei Fortsetzungen zu *Tsure utsu*, sowie über einen Zeitraum von zehn Jahren zahlreiche weitere Manga-Bände und Einzelbeiträge, die sich ihrem Ehe- und Familienleben (später auch mit ihrem Sohn) widmen.

³ Alle Übersetzungen aus dem Manga *Tsure utsu* stammen von Elisabeth Scherer.

⁴ Vgl. hierzu einen Eintrag des Verlags Gentōsha auf der Medienplattform note.com, 20.9.2020, https://note.com/gentosha_dc/n/n02a85146c7a4 (abgerufen am 14.4.2022). Der Verlag preist den Manga hier auch im Kontext der Corona-Pandemie an.

Der Depression Komik abringen

Der Manga wird durch eine paratextuelle Rahmung als Werk von Relevanz für den japanischen Depressions-Diskurs etabliert: Nomura Sōichirō, ein Professor für Psychiatrie, geht in einem kurzen Nachwort zu dem Manga auf die gesellschaftliche Bedeutung von Depression in Japan ein. Trotz einer wachsenden Anzahl von Betroffenen sei das Verständnis für die Krankheit immer noch gering, und *Tsure utsu* könne hier einen wichtigen Beitrag leisten, weil der Alltag eines Erkrankten auf leicht zugängliche Weise geschildert werde. Tatsächlich verfolgt Hosokawa Tenten in ihrem Manga einen gewissen aufklärerischen Anspruch: Sie betont mehrfach, dass es sich um eine Krankheit handle, die sehr verbreitet sei und jede*n treffen könne. In ihrem typischen, sehr einfachen Zeichenstil verdeutlicht sie auf einer ganzen Seite verschiedene Faktoren, die ihren Mann ihrer Meinung nach ins Straucheln gebracht haben (Abb. 1): Sechs kugelförmige Wesen mit schlecht gelaunten Mienen, die Folterwerkzeuge in der Hand halten, stehen für das Großstadtleben, für Perfektionismus, Leistungsdruck, Überarbeitung, Einsamkeit und zwischenmenschliche Beziehungen. Den Wesen steckt jeweils ein Fähnlein mit einer Abbildung im Kopf, die den jeweiligen Einflussfaktor zusätzlich illustriert. Tsure steht in der Mitte; sein depressiver Zustand wird durch einen deutlichen Schatten unterstrichen.

Der Künstlerin gelingt es, ihren Lektionen über die Krankheit immer wieder eine humoristische Wendung zu geben. So schildert sie, wie sie beim ersten Auftreten der Depression völlig unwissend gewesen sei und auf der Suche nach Ratschlägen ihre Mutter anrief (vgl. Hosokawa 2006, 20). Die erklärt: „Da kannst Du nicht viel machen, ich hab gehört man soll [die Erkrankten] nicht antreiben, also nicht sowas sagen wie ‚reiß Dich zusammen‘.“ Daraufhin zeigt Hosokawa sich sehr befreit: Das sei ja sehr leicht, einfach nur nicht „reiß Dich zusammen“ zu sagen. Also alles praktisch wie immer. Die einfach gezeichneten, aber sehr expressiven Gesichtsausdrücke der Figuren tragen ihr Übriges dazu bei, dem ernsthaften Thema immer wieder Situationskomik zu verleihen. Hosokawa zeichnet ihre Figuren mit wenigen Strichen, gibt ihnen simple Formen und setzt sie in schlichte Panels, die ohne Hintergründe und nur mit einzelnen Utensilien auskommen. Ihren besonderen Ausdruck erhalten die geschilderten Episoden durch Speedlines und Onomatopoeika, vor allem aber durch die Figuren im „super-deformed“-Stil, mit stark vergrößerten Köpfen und einer übersteigerten Darstellung von Emotionen. Ein wichtiges Stilmittel sind auch kleine Anmerkungen, mit denen Hosokawa als erzählendes Ich das Geschehen, in dem sie selbst als erlebendes Ich auftritt, aus der zeitlichen Distanz heraus kommentiert. Wie Naruoka (vgl. 2012, 334) erläutert, sei eine solche verstärkte Nutzung von (teils handschriftlichen) Autor*innen-Kommentaren innerhalb der Panels ein typisches Genre-Merkmal von Essay Manga.

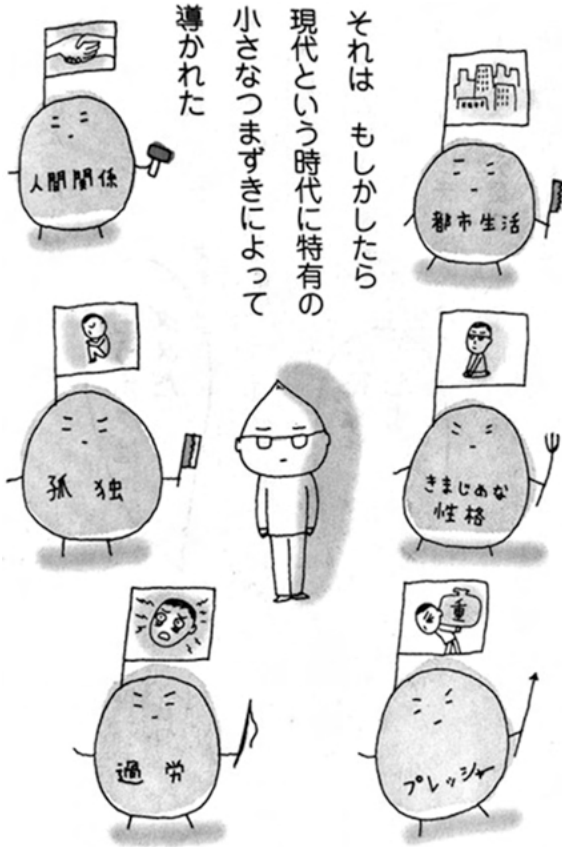


Abb. 1: Sechs kugelförmige Wesen stehen für die Faktoren, die den Protagonisten von *Tsure ga utsu ni narimashite* krank gemacht haben.

Tenten Hosokawa. *Tsure ga utsu ni narimashite* (*My special one has got depression*). Tokyo, 29. Aufl: Gentōsha, 2009 [2006]. [6].

Hosokawa führt verschiedene visuelle und sprachliche Metaphern ein, mit denen sie die Depression ihres Mannes greifbarer macht. Eine solche Metapher sind kleine Antennen, die aus Tsures Kopf wachsen (Abb. 3), und mit denen er, wie sie schreibt, „etwas empfängt, das andere Menschen nicht wahrnehmen können“ (2006, 6). Diese Antennen trägt Tsure den ganzen Band über auf dem Kopf, nur auf den letzten Seiten, die das Zusammenleben des Paares mit seinen Haustieren schildern, sind sie verschwunden. Die Symptomatik der Depression stellt Hosokawa zeichnerisch durch weit aufgerissene Augen, Schatten im Gesicht, kleine Blitze, Flammen, sehr präsenste Schweißtropfen und Tränenausbrüche (in Form von Wellenlinien) dar. Unterstrichen wird der Zustand des Ehemanns außerdem durch

Onomatopoetika wie *dokidoki* (steht für „Herzklopfen“), *butsubutsu* („leise vor sich hin schimpfen/jammern“) oder *shikushiku* („wimmern“, Abb. 2). Die Schwermut (*yūutsu*), die ihren Mann immer wieder überkommt, skizziert sie als Welle, die über ihn hereinbricht (vgl. 2006, 44; 46). Tsure verkriecht sich in seinen schlimmsten Phasen auf seinem Futon unter einer Decke – ein Arrangement, das in Hosokawas Zeichnungen einem Schildkrötenpanzer gleicht und das sie mit *kamefuton* „Schildkröten-Futon“ beschriftet. Auch hier ergibt sich eine gewisse Komik, wenn Hosokawa sich selbst zeichnet, wie sie mit dem Schildkröten-Futon spricht, und einmal sogar davor tanzt, bei einem verzweifelten Versuch, ihren Mann aufzumuntern (siehe Abb. 2). Das von Schweißtropfen bedeckte Gesicht und die verkniffenen Augen verraten, dass der Aufmunterungs-Versuch („Schau doch mal, das macht Spaß!“) sehr erzwungen ist.



Abb. 2: Die Ehefrau versucht ihren an einer Depression erkrankten Mann mit einem Tanz aufzumuntern.

Hosokawa, Tsure ga utsu ni narimashite (My special one has got depression), 2009 [2006]. [53].

Weil Tsure immer wieder seltsame Verhaltensweisen an den Tag legt, gibt Hosokawa der Depression den Spitznamen „Weltraum-Grippe“ – eine Krankheit wie von einem anderen Stern (2006, 55). Eine weitere Metapher für Tsures Zustand ist *jinsei no natsuyasumi* „Sommerferien vom Leben“ (2006, 96). In einem klassischen vier-Panel-Manga (*yonkoma* Manga), der als kleine Episode für sich steht, versetzt Hosokawa die Leser*innen in die Perspektive ihres Mannes und verdeutlicht was das heißt: „Sommerferien vom Leben“. Das erste Panel zeigt Tsure, der auf dem Boden liegt. Im zweiten Panel sehen wir aus Tsures Perspektive den Blick aus dem Fenster, mit langsam größer werdenden Gewitterwolken, und im dritten Panel den Blick zur Decke, wo Lichtreflexionen zu erkennen sind. Zuletzt steht ein Panel mit Tsures Gesicht, je einer Träne unter den Augen und der auf zwei Gedankenblasen aufgeteilten Feststel-

lung des Kranken: „Ich bin halt zu nichts fähig und nichts nutze, es hilft alles nichts. / Gerade habe ich Sommerferien vom Leben.“ Durch die Metaphorik und die vielen kleinen Alltagsepisoden, die Hosokawa in ihrem Werk schildert, werden die Depression als Krankheit und die Gefühlswelt von *Tsure* für die Leser*innen nachvollziehbar.

Depression und Männlichkeit

Hosokawa legt mit *Tsure utsu* keine direkte Gesellschaftskritik vor, verdeutlicht aber dennoch, dass die Gründe für die Erkrankung ihres Mannes in seiner Rolle als *Salaryman* liegen. Ein *Salaryman* ist der prototypische japanische Büroangestellte in einer Firma, zugleich aber noch viel mehr als das. Das Idealbild des *Salaryman* ist das eines ‚funktionierenden‘ Mannes, der sich aufopferungsvoll den Belangen seiner Firma widmet und zugleich als Ernährer der typisch japanischen Kernfamilie dient. Wie Dasgupta erläutert, war dieses Bild von den 1960er bis 1990er Jahren zentral für den japanischen Männlichkeitsdiskurs: „the salaryman came to signify both Japanese masculinity in general, and more specifically Japanese corporate culture“ (2017, 36). Dieser Archetyp von hegemonialer Männlichkeit, der aus der Phase des wirtschaftlichen Hochwachstums stammt, ist jedoch in der heutigen Zeit kaum noch wirklichkeitsnah. Starke Veränderungen auf dem japanischen Arbeitsmarkt sowie das zunehmende Hinterfragen der Gender-Ideologie, die lange Zeit das Fundament des modernen japanischen Nationalstaats bildete, haben dazu geführt, dass das klassische arbeitsteilige Familienmodell *Salaryman*/Vollzeit-Hausfrau mehr und mehr ausgedient hat. Dennoch ist der *Salaryman* weiter tief im gesellschaftlichen Diskurs und in der Populärkultur verwurzelt und bleibt die Vergleichsfolie für japanische Männlichkeiten.

Depression gilt in westlichen Ländern eher als ‚weibliche‘ Krankheit, in Japan sind die Zahlen männlicher und weiblicher Erkrankter jedoch etwa gleich hoch. Wie Kitanaka darstellt, fungiere die Erkrankung in Japan für Männer als eine Art „institutionally legitimized form of temporary ‚escape‘“ (Kitanaka 2012, 148) in Situationen der Überarbeitung, während Depressionen bei Frauen im Gesundheitssystem weniger anerkannt werden. Diese geschlechterspezifische Wahrnehmung von Depression hängt zum Teil auch damit zusammen, dass die Selbstmordrate in Japan unter Männern deutlich höher ist als unter Frauen. Im Jahr 2016 lag die Rate bei den Männern bei 20.5 pro 100.000 Einwohner*innen, bei den Frauen betrug der Wert 8.1 (vgl. Kawakami und Shimazu 2020, 238). Zu der Zeit, als der Manga *Tsure utsu* erschien, hatte die Selbstmordrate unter Männern gerade einen Höhepunkt erreicht, und Männer mittleren Alters waren besonders häufig betroffen

(vgl. Kawakami und Shimazu 2020, 239). Im Hintergrund standen oft ökonomische Schwierigkeiten aufgrund betriebsbedingter Kündigungen, was die *Salaryman*-Identität als Familienernährer ins Wanken brachte. Japan ist bekannt für seine langen Arbeitszeiten mit vielen Überstunden, und *karōshi*, „Tod durch Überarbeitung“, ist mittlerweile – v. a. durch das Engagement von Aktivist*innen (vgl. North 2014) – ein juristisch und gesellschaftlich anerkanntes Phänomen. Fast alle *karōshi*-Fälle, die vor Gericht kommen, betreffen Männer. Die japanische Arbeitswelt und die damit verbundenen Männlichkeitsbilder bergen damit für Männer tatsächlich ein erhöhtes Risiko, psychisch oder physisch zu erkranken. Zur Zeit des Erscheinens des Manga *Tsure utsu* war dieses Thema gerade besonders virulent.

Dass Tsures Erkrankung mit seiner Situation als Firmenangestellter zusammenhängt, schildert Hosokawa bereits im ersten Unterkapitel, das die Überschrift „Ich bin ein Super-Salaryman!!“ trägt (2006, 16). Tsure arbeitete mit Leidenschaft für seine Firma, nach einer Kündigungswelle wuchs jedoch der Druck und die Aufgaben wurden so viel, dass er begann Fehler zu machen und die Arbeitslast insgesamt nicht mehr bewältigen konnte. Es folgten Misserfolge, Schlaflosigkeit und schließlich die Depression. Durch den gesamten Manga zieht sich die Problematik, dass Tsure sich wertlos fühlt, weil er seine gesellschaftliche Rolle nicht weiter ausfüllen kann. So ist er am Anfang der Erkrankung dabei zu sehen, wie er Müll nach draußen bringt, sich selbst mit den Müllbeuteln vergleicht und das Gefühl hat, noch nutzloser zu sein als diese (vgl. 2006, 25). Schließlich ist sogar in einer Gedankenblase zu lesen: „Wäre es nicht sogar besser, wenn statt mir der Müll in die Firma gehen würde?“ Hosokawa zeichnet daneben einen kleinen Müllbeutel mit Gesicht, der freudig verkündet: „Ich heiße Müll, und ich arbeite [hier]“ (2006, 25) – ein für die Künstlerin typischer *comic relief*, auf den sie weitere eindringliche Schilderungen der verzweifelten Situation ihres Mannes folgen lässt. Als einen wesentlichen Trigger für Tsures depressive Episoden stellt Hosokawa gesellschaftliche Erwartungen dar, die sich zum Teil auch in ableistischen Äußerungen ausdrücken. So bricht Tsure einmal zusammen, nachdem ein Bekannter sagt: „Lass Dich von der Krankheit nicht unterkriegen. Halte durch [*ganbatte ne*]“ (2006, 53).

Hosokawa fasst Wunsch und Wirklichkeit ihrer Familiensituation anschaulich in einem Schaubild zusammen (Abb. 3). Rechts ist zu sehen, wie Tsures Idealbild von sich selbst mit vierzig einmal ausgesehen hat: Er arbeitet voller Elan auf einer guten Position, hat ein Haus, eine patente Ehefrau und zwei Kinder. Die Realität ist links zu sehen: Arbeitslos, noch dazu krank, kein Haus, eine unzuverlässige Ehefrau (die Autorin selbst), und statt Kindern einige Reptilien. Während die Figuren im rechten Bild – das gesellschaftlichen Idealbildern entspricht – zufriedene Gesichtsausdrücke haben und von Blümchen umgeben sind, stehen die sparsame Mimik und die Gestik der Figuren auf der linken Seite für die eher nüchterne Realität (bis auf das fröhlich lächelnde Leguan-Gesicht). Die gesamte

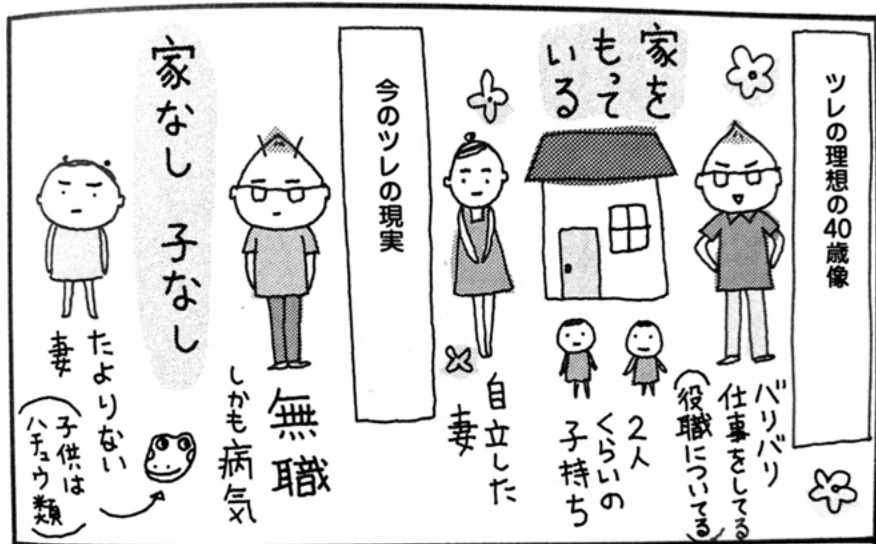


Abb. 3: Schaubild der Ernüchterung: Die Autorin stellt hier das Idealbild des Protagonisten von sich im Alter von 40 Jahren (rechts) der Realität (links) gegenüber.

Hosokawa, *Tsure ga utsu ni narimashite* (My special one has got depression), 2009 [2006]. [86].

Episode handelt davon, wie Tsure anlässlich seines vierzigsten Geburtstags einen Rückfall erleidet, weil er das Gefühl hat, die Erwartungen anderer Menschen (vor allem seiner Eltern) nicht erfüllen zu können.

Zugleich zeigt der Manga durchgehend kleine Schritte auf, die Tsure dabei helfen, seine Identität neu zu definieren und sich nach und nach von dem Männlichkeitsbild zu lösen, das er verzweifelt versuchte zu erfüllen. Mit diesem Prozess der Neufindung geht eine langsame Besserung der Depression einher. So findet Tsure Spaß an Hausarbeit wie Kochen, Waschen und Putzen – alles Tätigkeiten, für die bisher hauptsächlich seine Frau zuständig war, die dafür aber gar keine Leidenschaft aufbringen kann (vgl. 2006, 45–46). Hosokawa zeichnet ihn nun stellenweise in einer Küchenschürze mit Hundemotiv, ein maximaler Kontrast zum *Salaryman* in Anzug und Krawatte. Tsure lässt sich einen Schnurrbart wachsen, probiert neue Hobbys wie Töpfern aus und kocht ein Festmahl zu Neujahr. Der Manga-Band endet mit einer Besserung der Depression, die vor allem daher rührt, dass Tsure seine Situation akzeptiert hat: „Ich habe die ganze Zeit gedacht ich muss perfekt sein, und ich wollte auch die Krankheit mustergültig überwinden. Aber jetzt ist es für mich völlig in Ordnung, dass ich ein wenig aus dem Takt bin“ (2006, 116). Der Manga zeigt auf, dass der Weg aus der Krise für das Ehepaar darüber führte, ihr Zusammenleben und die Arbeitsteilung neu zu denken und sich von überkomme-

nen, geschlechtlich differenzierten Idealbildern zu lösen, die nicht zu ihren Persönlichkeiten passen. Durch den großen Erfolg von *Tsure utsu* konnte Hosokawa Tenten fortan gut von ihrer Kunst leben, und ihr Mann, Mochizuki Akira, beschloss sich hauptsächlich um den Haushalt zu kümmern und ihre Arbeit zu unterstützen (vgl. Ara 2008). Später übernahm Mochizuki auch den Hauptanteil der Care-Arbeit für den gemeinsamen Sohn – was, wie er selbst erklärte, sich so wohl nur aufgrund der Depression ergeben habe (vgl. Miyazawa 2012).

Radikale Subjektivität in Nagata Kabis Werken

Die Künstlerin, auf die wir im Folgenden eingehen, Nagata Kabi, steht für eine gänzlich andere Lebenssituation und ein Bild von Depression, das sich deutlich von der Schilderung in *Tsure utsu* unterscheidet. In ihren ersten autobiografischen Werken (2016) ist Nagata Ende Zwanzig und in den aktuellen (2020) Anfang Dreißig. Nach dem Abbruch ihres Studiums arbeitete sie in einer Reihe von Teilzeitjobs, wie z. B. im Supermarkt oder in einer Bäckerei, fühlte sich aber nirgends wirklich zugehörig (vgl. Nagata 2016, 11). In ihrem Werk reflektiert Nagata die Außensicht ihrer Eltern: Während sie selbst sich bereits am Limit ihrer Leidensfähigkeit erlebte, brachten die Eltern ihren Anstrengungen keine Wertschätzung entgegen. Bei ihnen entstand vielmehr der Eindruck, sie sei gerade dabei, „eine Pause einzulegen“ (Nagata 2016, 19). Durch die Thematisierung ihres Leidens schafft die Künstlerin ein alternatives Bild von Depression, jenseits der von der Gesellschaft akzeptierten Erkrankung, die aus Überarbeitung entsteht und dadurch im öffentlichen Diskurs ‚gerechtfertigt‘ ist. Nagata widmet sich in ihrem Werk der komplexen Darstellung ihrer Gefühle und Gedanken und ergründet auf diese Weise auch für sich selbst, woher ihre Depression stammt. Sie artikuliert so die komplexe Entstehungsweise einer depressiven Erkrankung, die nicht in das gesellschaftlich dominante Narrativ in Japan passt. Dadurch leistet sie einen Beitrag dazu, das mediale Bild von Depression in Japan zu hinterfragen.

Nagata wurde im Jahr 2016 mit der Veröffentlichung ihres Werks *My Lesbian Experience with Loneliness* im Verlag East Press⁵ in Japan einem breiteren Publikum bekannt. Ein Jahr zuvor hatte sie den Vorläufer dieser Geschichte auf der Amateurkunst-Seite Pixiv hochgeladen. Die Geschichte wurde fast 5 Millionen Mal aufgerufen und sie erhielt viele Zuschriften von anderen Nutzer*innen der

⁵ East Press ist derselbe Verlag, der 2005 Azuma Hideos *Shissō Nikki (Disappearance Diary)* veröffentlichte, das als einer der ersten autobiografischen Manga gilt, der die Alkoholabhängigkeit und psychischen Probleme des Autors reflektierten (vgl. Okuyama 2021, 88).

Seite, die sich selbst in ihrem Werk wiedererkannten. Ihr Erstlingswerk hatte auf dem japanischen Markt eine Auflagenstärke von 85.000 Exemplaren und wurde ins Englische, Deutsche, Französische, Spanische, Italienische, Chinesische und Koreanische übersetzt.

Zwischen 2016 und 2017 veröffentlichte Nagata ihr sogenanntes *Solo Exchange Diary* (Deutsch: *Dialoge mit mir selbst*, erschienen in zwei Bänden bei Carlsen, 2020) zuerst auf Pixivs eigener Plattform *Pixiv Komikku* in der digitalen Zeitschrift *Hibana*, die dem Shōgakukan-Verlag angehört. Der Verlag publiziert in erster Linie seinen-Manga, also Manga, die sich an junge Männer richten, aber auch von Frauen gelesen werden. Auch dieses Werk wurde von East Press in zwei Bänden (2016 und 2018) veröffentlicht. Die englischen Ausgaben folgten 2018 und 2019. Ihr nächstes Werk *My Alcoholic Escape from Reality* (2021) (Deutsch: *Der Filmriss – meine Flucht vor der Realität*, Carlsen 2022) wurde 2019 in Japan direkt von East Press verlegt.

In ihrem ersten Manga *My Lesbian Experience with Loneliness* reflektiert Nagata ihr Leben seit dem Highschool-Abschluss und ihre Einsamkeit, die sie dazu brachte, eine Escortagentur für lesbische Frauen zu nutzen. Der japanische Titel ihres Werks, wörtlich übersetzt „Bericht darüber, wie ich eine Escortagentur für lesbische Frauen nutzte, weil ich zu einsam war“ beschreibt ihre Situation genauer, als es der offizielle deutsche Titel des Bandes tut. Nagata illustriert in diesem Manga ihre Gefühle der Einsamkeit, ihre Probleme, eine Arbeit zu finden, ihre Essstörung, selbstverletzendes Verhalten, ihre Suche nach Anerkennung und Zuneigung, sowie ihren Entschluss, sich endlich hauptberuflich dem Mangazeichnen zu widmen. Sie thematisiert auch, dass sie sich aufgrund ihrer psychischen Probleme längere Zeit selbst nicht gestattete, ihre Sexualität auszuleben. Als sie sich schließlich doch zugesteht, sexuelles Verlangen zu empfinden und auszuleben, entschließt sie sich, von ihren Ersparnissen eine weibliche Escort zu engagieren, was jedoch das Problem ihrer Einsamkeit nicht löst. Am Ende zieht Nagata ein vorsichtig positives Fazit: Durch ihren Entschluss, Mangaka zu werden und durch ihre Produktivität konnte sie Glück erfahren, und es ist ihr dadurch möglich, der Zukunft nicht vollkommen pessimistisch entgegenzusehen.

Ihr zweites Werk, das *Solo Exchange Diary* widmet sich stärker ihrer mentalen Gesundheit. Sie illustriert hier ihr schwaches Selbstwertgefühl, die Depression, die sie phasenweise überfällt, die Auswirkungen der Veröffentlichung ihres ersten Werks auf ihr (Familien-)leben sowie zwei stationäre Aufnahmen in einem Krankenhaus und den Beginn ihrer Alkoholabhängigkeit. Nagata thematisiert jedoch auch, wie sie lernt, ihren Erfolg als Mangaka selbst wertzuschätzen und die Fürsorge ihrer Eltern anzuerkennen. Ihr drittes Werk beschäftigt sich zentral mit ihrer Alkoholabhängigkeit und dem Krankenhausaufenthalt, den sie aufgrund einer akuten (aus dem Alkoholkonsum resultierenden) Bauchspeicheldrüsenentzündung ab-

solvieren musste. Nach dem Krankenhausaufenthalt strengt die Protagonistin sich an, ihre Ernährung umzustellen und keinen Alkohol mehr zu trinken – allerdings wird sie bereits nach drei Wochen rückfällig und isst darüber hinaus fettreiches Essen, um Stress zu kompensieren. Auch dieser Manga endet somit, wie für Nagata üblich, nicht mit einem Happy End, sondern mit einem vorsichtig optimistischen Ausblick in die Zukunft: Sie erkennt einen Sinn darin, ihre Probleme in ihren Werken zu verarbeiten, auch wenn diese Probleme sie natürlich weiterhin beschäftigen (vgl. Nagata 2019, 132–133).⁶

Da sich Nagata in *Solo Exchange Diary* am deutlichsten mit ihrer Depression auseinandersetzt, steht dieser zweibändige Manga im Fokus des Artikels. Ihre psychischen Probleme sind allerdings ein Motiv, das sich durch alle ihre Manga zieht, deswegen werden alle oben erwähnten Werke als Subtext für die Analyse herangezogen. Arathi u. a. (2021) legen in ihrer Analyse von *My Lesbian Experience with Loneliness* dar, dass Nagata in diesem Manga als eine Repräsentantin für die LGBTIQ*-Community fungiere und auf die psychischen Probleme, die aus Diskriminierung entstehen können, hinweise (vgl. 2021, 7423). Tatsächlich kommentiert Nagata in *My Solo Exchange Diary 1* allerdings, dass es sie überrascht habe, dass die Reaktionen auf ihr Debüt besonders ihre Homosexualität in den Fokus stellten. Die Geschichte handle ihrer Ansicht nach eigentlich nicht davon (vgl. Nagata 2018, 132). In erster Linie beschäftigt sich Nagata in ihren Büchern mit ihren psychischen Problemen und es bleibt offen, inwiefern diese mit gesellschaftlicher Diskriminierung aufgrund ihrer Sexualität einhergehen. Direkt angesprochen wird Diskriminierung nicht.

Was in Nagatas Werken besonders auffällt, sind die Szenen, in denen sie ihre Emotionen detailliert darstellt. Dabei wendet sie zwei grafische Darstellungsweisen an, die ihre Gedanken und Gefühle besonders gut vermitteln: Einerseits die Visualisierung von psychischen Vorgängen in technischen Zeichnungen wie Diagrammen und andererseits die anschauliche Darstellung von Gefühlen auf eine verkörperlichte Weise in Form des Avatars der Zeichnerin.

Die Diagramme machen komplexe psychische Vorgänge nachvollziehbar, indem sie ihnen eine grafische Form verleihen. Über ihren Avatar veranschaulicht die Zeichnerin die unmittelbaren körperlichen Folgen der psychischen Probleme, wie Schmerzen oder Kältegefühle, mit den Stilmitteln des Comics.

⁶ Nagata hat seitdem noch zwei weitere autobiografische Werke veröffentlicht: 2020 erschien in Japan *My Wandering Warrior Existence* (Übersetzung ins Englische 2022). In diesem Werk thematisiert Nagata Liebe und Dating. Jüngst erschien im Dezember 2022 *My Broken Pancreas Made My Life a Little Bit Easier* in Japan. Diese beiden Werke werden allerdings nicht mehr für die Analyse berücksichtigt.

Zwischen gesellschaftlichen Erwartungen und eigenen Bedürfnissen

Der zentrale Konflikt, der sich durch Nagatas Werk zieht, ist ihre Suche nach Anerkennung durch ihre Eltern. Anfangs sucht sie diese (wie in *My Lesbian Experience with Loneliness* geschildert wird), indem sie einen Job in einer Bäckerei annimmt. Ihre Eltern haben jedoch viele Einwände: Sie kritisieren, dass es sich dabei nur um einen Nebenjob handle und nicht um eine Vollzeitfestanstellung und dass sie nicht von zu Hause ausziehen könne, weil niemand an sie vermieten würde, ehe sie nicht eine richtige Anstellung habe (vgl. Nagata 2017, 26–27). Es wird also deutlich, dass Nagata es selbst mit diesem Job nicht schafft, die gesellschaftlichen Erwartungen zu erfüllen. Nagata illustriert außerdem, wie schwierig es für sie ist, ihre Essstörung⁷ zu überwinden, drei Mahlzeiten am Tag zu essen und einen normalen Schlafrhythmus aufrecht zu erhalten (vgl. Nagata 2017, 25, vgl. Abb. 4). In einem Panel sind allerhand Lebensmittel zu sehen und drei Uhren, die jeweils acht Uhr (morgens), zwölf Uhr (mittags) und acht Uhr (abends) anzeigen. In der linken unteren Ecke ist der Avatar von Nagata Kabi gezeichnet, der sich in knien-der Haltung eine Hand gegen den Bauch drückt. Über den Bauch sind die Schriftzeichen für Magenschmerzen in dicker Schriftart platziert. Das Gesicht der Figur ist von länglichen Strichen⁸ überschattet, und sie ist umgeben von kleinen Blitzen sowie von einer Schraffur von länglichen Strichen im Hintergrund, die für die Schmerzen stehen. In diesem Panel wird Nagata sozusagen überwältigt vom Essen, das ihren Tagesablauf dominiert. Es sind Lebensmittel zu sehen, die sie auch an anderen Stellen ihrer Manga mit ihrer Essstörung in Verbindung bringt, wie etwa Kartoffelchips und Kekse, aber auch nahrhaftere Lebensmittel wie Ei, Reis und gebratener Fisch.

Allein durch dieses Panel zeigt Nagata, wie viel Raum das Essen in ihrem Tag einnimmt und auch, welche körperlichen Schmerzen ihre Essstörung ihr bereitet. Zwei Panel darunter erklärt die Erzählerinnenstimme von Nagata, dass sie nun endlich ein normales Leben führe. Nagatas Avatar wird aus der Vogelperspektive gezeigt, was sie niedlich wirken lässt. Sie hebt beide Arme siegreich in die Höhe, während ihr dicke Tränen die Wangen herunterkullern. Sie ist umgeben von Strah-

⁷ Es wird dabei nie genau genannt, um welche Essstörung es sich handelt. Nagata beschreibt, dass sie sich anfangs nicht zugestand zu essen und viel Gewicht verlor (vgl. Nagata 2017, 12), aber dann damit begann, zwanghaft viel und schnell auf einmal zu essen, insbesondere Süßigkeiten (vgl. Nagata 2017, 14).

⁸ Diese komplett senkrechten Striche im Hintergrund einer Figur bzw. auf ihrem Gesicht stehen im Manga üblicherweise nicht für ein Erröten (wie eine leicht diagonale Schraffur meist im Gesicht anzeigt), sondern für Schmerzen, Krankheit oder trübselige Gedanken.



Abb. 4: Nagata kämpft mit ihrer Essstörung.

Kabi Nagata. *Sabishisugite Rezu Fūzoku ni ikimashita repo* (My Lesbian Experience with Loneliness).

Tokyo: East Press, 2016. [25].

len und in der linken unteren Ecke des Panels ist ein Siegesabzeichen mit der Aufschrift ‚ein normales Alltagsleben‘ umgeben von Lorbeerkränzen platziert.

Auf den folgenden Seiten ‚erwirbt‘ Nagata noch andere Abzeichen, wie etwa „ein Job“ oder „Ersparnisse“. Ihre Eltern erkennen diese Erfolgserlebnisse allerdings nicht an. Schließlich ist in einem Panel (vgl. Nagata 2017, 28) zu sehen, wie alle ihre Abzeichen von ihr abfallen, als die Eltern sagen, dass sie ihre finanzielle Unterstützung nicht annehmen können, solange sie keine Vollzeitfestanstellung habe. Im letzten Panel dieser Seite resümiert Nagata, dass sie ständig körperlichen Schmerzen ausgesetzt gewesen sei und sich unwohl fühlte. Sie illustriert dies, indem sie ihren Avatar über einen Boden aus langen Spitzen barfuß laufen lässt; der Hintergrund ist mit einer bedrohlich anmutenden schwarzen Schraffur ausgemalt. Auf dem Körper zeichnen sich Schweißperlen ab, und gewellte Linien um die Arme und Beine herum verdeutlichen, dass der Körper zittert und sie kaum das Gleichgewicht halten kann. Auch hier wird Nagatas Gesicht von einer dunklen senkrechten Schraffur überlagert, was ihr Unwohlsein unterstreicht.

Die eigenen Wünsche und Bedürfnisse zu erkennen ist ein wichtiges Thema in Nagatas Manga, das sich auch in ihrem *Solo Exchange Diary* (2018) wiederfindet. Im ersten Band beschreibt sie eine Phase, in der ihre Mutter im Krankenhaus ist und sie zu Hause mit ihrem Vater und ihrer Großmutter zusammenlebt (vgl. Nagata 2018, 16–21). Sie erlebt in dieser Zeit eine depressive Episode. Das Aufkommen dieser Episode nimmt sie allerdings anfangs ausschließlich körperlich wahr. Nagata Kabi illustriert an ihrem Avatar, wie sich diese Depression manifestiert: Sie ist lustlos und müde, sie hat Schlafprobleme, selbst ihre Atmung ist beeinträchtigt. Sie resümiert, dass sie sich wie durchlöchert fühlt und stellt dies auch so dar, indem sie ihren Avatar von Löchern übersät zeichnet, mit einem Stück Käse zum Vergleich

direkt daneben (vgl. Nagata 2018, 17). Diese körperlichen Symptome steigern sich weiter, bis ihr auch noch ständig kalt ist.

Nagata stellt dar, dass sie die Signale ihres Körpers oft nicht richtig deuten und damit auf ihre eigenen Bedürfnisse nicht reagieren kann. Im ersten Panel heißt es: „I don't usually get it when my body and mind are yelling at me that we're sick“ (Nagata 2018, 20). Das Panel zeigt sie im Bett liegend, mit geschlossenen Augen; Schweißperlen bedecken ihr Gesicht und sie hebt eine Hand ans Ohr, um besser hören zu können. Allerdings dringen aus ihrem Inneren nur zackige Sprechblasen, die mit Sonderzeichen gefüllt sind und somit für sie und uns Lesende unverständlich bleiben.

In den letzten beiden Panels dieser Seite veranschaulicht sie schließlich den Vorgang ihrer Überanstrengung, der zur Verschlechterung ihrer Verfassung führte, mit einem kleinen Diagramm. Dieses ähnelt einer Rechnung mit Strafzinsen, die nach Überziehen eines Kontos ins Haus flattert (Abb. 5). An einem Balken wird gezeigt, bis zu welchem Punkt es für Nagata in Ordnung ist, sich anzustrengen. Ihre Anstrengung jedoch geht über diesen Punkt hinaus und befindet sich im Bereich „Überarbeitung“ (Nagata 2018, 20). Der Teil dieses Balkens ist dunkel schraffiert und wird verlängert durch einen noch schwärzeren Balken, der mit „Zinsen“ betitelt ist. Beide Bereiche, „Überarbeitung“ und „Zinsen“, sind markiert als die „Summe“, die Nagata nun „zahlen“ muss (Nagata 2018, 20). Im nächsten Panel hält sie eine Rechnung in der Hand. Sie beschreibt, dass zu diesem Zeitpunkt nicht nur die ‚Kosten‘ für ihre Überanstrengung der letzten Wochen fällig wurden, sondern auch die ‚Zinsen‘ für ihre jahrelange Einsamkeit, die sie mit der Verschlechterung ihrer Verfassung bezahlen musste.

Die Auswirkungen von Depression auf den Zeichenstil

Im zweiten Band von Nagatas *Solo Exchange Diary* (2019) fällt direkt der veränderte Zeichenstil ins Auge. Nagatas Zeichnungen sind hier einfacher gehalten. Waren z. B. Haare vorher mit mehreren Strichen gezeichnet, um einen Anschein von Dreidimensionalität zu erwecken, werden jetzt die Figuren meist nur mit einer umrandenden Linie entworfen. Dadurch wirken die Figuren stärker konstruiert.

Im Verlauf der Handlung wird klar, dass Nagata eine depressive Episode durchmacht. Sie kann sich nicht mehr auf ihre Arbeit konzentrieren und bittet den Verlag, ihr einen Aufschub zu gewähren. Doch während ihrer Pause verfällt sie noch tiefer in ihre Depression. Nagata illustriert auch hier, wie sich ihre Depression körperlich bemerkbar macht (vgl. Nagata 2019, 72–77). Sie beschreibt darüber hinaus, wie sie jeden Tag trinkt, um den Alltag zu ertragen. Sie zeichnet, wie die ‚Wirklichkeit‘ um



Abb. 5: Nagata erhält Strafzinsen für Überanstrengung.

Kabi Nagata. *My Solo Exchange Diary 1*. Los Angeles: Seven Seas Entertainment, 2018. [20].

Online: <https://comic.pixiv.net/viewer/stories/13387> (abgerufen am 14.4.2022).

sie herum weicher wird, wenn sie trinkt und macht dies deutlich, indem die Schriftzeichen „Wirklichkeit“, die ihren Avatar zunächst einengen, weicher werden und verschwimmen, nachdem sie getrunken hat (vgl. Nagata 2019, 72). Sie findet auch für ihre Angst, sich aufzulösen und zu verschwinden (vgl. Nagata 2019, 74), eine treffende visuelle Metapher. Im ersten Panel kniet ihr Avatar auf dem Boden, umgeben von einem fett gedruckten Schriftzug, der besagt: „Ich möchte nicht verschwinden!“ (Nagata 2019, 74). Die Ränder des Panels sind mit einer bedrohlichen schwarzen Schraffur ausgemalt. Im nächsten Panel ist zu sehen, wie sie in einer platzenden Seifenblase über der Nachbarschaft schwebt – ihr Körper nur rudimentär umrissen, ihr Gesicht vollkommen blank. Die beiden unteren Panel zeigen sie in alltäglichen Situationen – an ihrem Schreibtisch und beim Trinken von Alkohol. Der Hintergrund ist ausgefüllt von dicken Schriftzügen, es heißt dort „Hilfe!“, „Hilfe!“, „Hilfe!“ (Nagata 2019, 74). Ein weiteres Beispiel für Nagatas Bildsprache zeigt sich in der Visualisierung der körperlichen Auswirkungen ihrer akuten Depression: Nagatas Avatar steht vornübergebeugt, hält beide Hände vor der Brust verschlungen, das Gesicht ist mit einer senkrechten Schraffur versehen, die Augen werden als gänzlich leere Kreise dargestellt. Ihre ganze Form ist ausgefüllt von den sich wiederholenden Schriftzügen „am Limit“ und „Hilfe“ (Nagata 2019, 76). Im Panel darunter zeichnet Nagata ihren Körper fragmentiert, in viele Teile zerbrochen (Abb. 6).

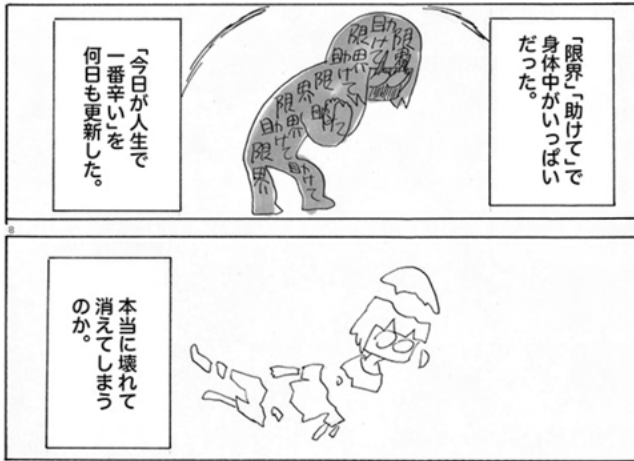


Abb. 6: Nagata zerbricht an ihrer Depression.
Nagata, *My Solo Exchange Diary 2.*, 2019. [76].

Es wird deutlich, dass Nagata sich in einer tiefen Krise befindet. Auch alltägliche Dinge, wie die Melodie des Müllabfuhrautos, lösen in ihr das Gefühl aus zu verschwinden. Auch während sie am Schreibtisch sitzt, sind ihre Gedanken von den innerlichen Hilferufen erfüllt, die sie nicht ausspricht. Die Änderung ihres Zeichenstils spiegelt die fortschreitende Depression wider. Genauso wie ihr Alltag aus den Fugen zu geraten scheint, ist auch Nagatas Avatar immer schemenhafter gezeichnet.

Der nächste Manga, Nagata Kabis, *My Alcoholic Escape from Reality* (2021), steht dazu im starken Kontrast. Anders als die vorherigen Werke wurde dieser direkt bei einem Verlag veröffentlicht. Nagata thematisiert hier ihre Alkoholabhängigkeit und den damit verbundenen Krankenhausaufenthalt. Ihre künstlerische Handschrift hat sich allerdings insofern verändert, als dass sie wieder zu einem wesentlich detaillierteren Zeichenstil zurückgekehrt ist und beginnt, ihre Emotionen mit Anspielungen auf Manga-Klassiker darzustellen.

Der Depression durch Manga Ausdruck verleihen

Zu Beginn von *My Alcoholic Escape from Reality* erläutert Nagata, wie es zu ihrer Alkoholabhängigkeit kam: Sie ging in Bars, wenn sie Probleme mit Schreibblockaden oder Schlaflosigkeit hatte. Ihre Gefühle in dieser Situation illustriert sie mit einem Bildzitat aus Takemiya Keikos *Das Lied vom Wind und den Bäumen* (erschieden 1976–1980 in *Shūkan Shōjo Komikku*), das gleich an zwei Stellen zum Einsatz kommt (vgl. Nagata 2021, 13; 15). *Das Lied vom Wind und den Bäumen* ist ein Klassiker, der seit den 1970ern als eines der Schlüsselwerke des *shōjo*-Manga gilt. Der Manga spielt im Frankreich des späten neunzehnten Jahrhunderts und handelt von den beiden Internatsschülern Gilbert und Serge, die eine romantische Beziehung führen und aus dem Internat fliehen. Gilbert, die Figur, die Nagata in ihrem Werk aufgreift, verfällt aufgrund seiner Traumata, bedingt durch lebenslange Misshandlung und sexuellen Missbrauch, in eine Drogensucht, die schließlich zu seinem Tod führt. Nagata bedient sich somit eines Manga-Klassikers, der für seine melodramatische Handlung bekannt ist. Sie setzt das Bildzitat ein, um ihrem Zwang, Alkohol zu konsumieren Ausdruck zu verleihen: neben der Figur befindet sich der Ausruf „Don't make me stay sober!“ (Nagata 2021, 13; 15, Abb. 7). Diese Art und Weise, mit intertextuellen Referenzen ihre Gefühle zum Ausdruck zu bringen ist neu in Nagatas Repertoire.



Abb. 7: Bildzitat aus Takemiya Keikos *Das Lied von dem Wind und den Bäumen*.

Kabi Nagata. *My Alcoholic Escape from Reality*. Los Angeles: Seven Seas Entertainment, 2021. [13].

Auf ähnliche Weise veranschaulicht sie ihr Leiden auch in dem Teil des Manga, der ihren Krankenhausaufenthalt thematisiert. Nagata muss aufgrund ihrer akuten Pankreatitis länger im Krankenhaus bleiben und schreibt unter anderem darüber, wie unangenehm sich der Zugang in ihrem Arm anfühlt. Wenn der Zugang nicht benutzt wird, wird dieser zu Nagatas Enttäuschung nicht herausgenommen, sondern nur mit einem Plastikventil verschlossen und mitsamt dem Schlauch an ihrem Arm befestigt. Nagata vergleicht dies durch ein direktes Bildzitat mit Tsuge Yoshiharus experimentellem Underground-Manga *Mit einer Schraube* (1968) (vgl. Nagata 2021, 38). Da dieser Manga aber nicht dem Mainstream angehört und das Zitat insofern nicht zwangsläufig erkannt wird, erläutert Nagata es: „It looked like that story ‚Screw-Style‘, where a boy wanders war-torn Japan trying to find a doctor to fix his pierced artery“ (2021, 38). Tatsächlich ist *Mit einer Schraube* ein sehr kafkaesker Manga, der oberflächlich gesehen wenig Handlung aufweist, sondern eher ein Gefühl von Desorientierung an die Leser*innen vermittelt (vgl. Berndt 1995, 70). Nagatas Anlehnung an Tsuges Werk kann dabei tiefergehend interpretiert werden: Zum einen wird durch diese Anspielung eine bildliche Parallele zwischen der Kanüle in ihrem Arm und der durchtrennten Arterie des Protagonisten hergestellt und weist damit auf die Parallelen des körperlichen Zustandes der beiden Protagonist*innen hin. Durch diesen Vergleich weist die Künstlerin aber auch darauf hin, dass ihr Krankenhausaufenthalt ebenfalls von einem Gefühl der Desorientierung geprägt war.

In *My Alcoholic Escape from Reality* hat Nagata einen detaillierteren Zeichenstil gefunden und demonstriert zudem ihre Identität als Mangaka durch ihre Anspielungen auf Manga-Klassiker, die den Leser*innen ihre Insider-Position verdeutlichen. Sie reiht sich damit in eine Reihe von Künstler*innen ein, die das Medium nachhaltig beeinflusst haben. So zementiert Nagata über ihre Werke, die sich mit ihren psychischen Problemen beschäftigen, vor allen Dingen auch ihre Identität als Mangaka. Ihr Verhältnis zu ihrer eigenen Kreativität und Produktivität steht ebenfalls immer im Fokus.

Auch wenn auf Nagata nicht derselbe Druck lastet wie auf einem Mann, der internalisiert hat, seine Funktion als Familienernährer erfüllen zu müssen, so ist es auch für sie schwer, den Erwartungen ihrer Eltern zu entsprechen. Dass Depressionen von Frauen in Japan oft nicht in ihrer Schwere anerkannt werden, ist ein Muster, das Kitanaka in ihrer Feldforschung identifizieren konnte. Sie schreibt: „[E]ven in apparent cases of stress and ‚overwork‘ – accumulated both at work and at home – women’s complaints lacked, in the eyes of the family and general practitioners, the clear shape of work-induced depression that a burned-out salaryman would be able to present, for instance, simply by stating his hours of overwork.“ (Kitanaka 2011, 142). Das komplexe Zusammenspiel von Stressfaktoren des Arbeitsmarkts und Stressfaktoren, die in der eigenen Familie liegen und mit emotionaler Arbeit verbunden sind, lässt sich weniger einfach zu einem simplen Narrativ der Ent-

stehung einer Depression durch Überarbeitung zusammenfügen. Kitanaka bemerkt nach der Untersuchung ihrer weiblichen Studienteilnehmer*innen: „[L]acking the culturally fitting terms to articulate their plight, women did not, and could not, discuss their pain as a public product of structural injustice as some men did, but attributed it largely to private matters“ (Kitanaka 2011, 147).

Insofern ist es nicht verwunderlich, dass in Nagatas Werken die Depression als ein sehr persönliches Problem behandelt wird. Nagatas Werke sind dadurch nicht dezidiert politisch. Auch wenn ihr Problem, Unabhängigkeit von ihren Eltern zu erlangen, für ihre gesamte Generation symptomatisch ist, so findet sich in Nagatas Werk keinesfalls eine Systemkritik. Sie zeigt zwar auf, dass das Idealmodell der Vollzeitfestanstellung, die in Japan, so wie auch in anderen neoliberal orientierten Nationen, sehr schwer zu erreichen ist, einer der Gründe dafür ist, warum sie keine Anerkennung von ihren Eltern erhalten kann und warum es ihr schwerfällt, auf eigenen Füßen zu stehen. Allerdings richtet sie diese Kritik nicht gegen das System, wie dies bei *working-class*-Manga wie etwa *Helpman!* (2003) von Kusaka Riki der Fall ist (vgl. Penney 2011). Nagata geht ebenfalls nicht im Detail darauf ein, inwiefern sie Diskriminierung aufgrund ihrer sexuellen Orientierung erfährt.

Insofern lassen sich Nagata Kabis Manga durchaus als Werke lesen, die eine intersektionale Beschäftigung mit Diskriminierungsformen darstellen, auch wenn dies vielleicht von der Autorin nicht intendiert ist. Nagata illustriert ihr Ringen mit ihrer Essstörung, ihrer Depression, der Einsamkeit und ihrer Alkoholabhängigkeit anschaulich. Durch die detaillierte Darlegung ihrer Leidensgeschichte weist sie zudem implizit auf Unzulänglichkeiten des (nicht stattfindenden) öffentlichen Depressionsdiskurses hin. Depression kann nicht nur leistungsstarke *Salaryman* treffen, die eine quantitativ erfassbare Anzahl an Überstunden absolviert haben, sondern auch junge Frauen, die aus Sicht ihrer Eltern – die auch stellvertretend für die Anforderungen der Gesellschaft stehen – bisher nur wenig geleistet haben.

Fazit

Bei unseren beiden Beispielen handelt es sich um *tōjisha*-Manga (vgl. Okuyama 2021, 86), gezeichnet von Frauen, die direkt von Depression betroffen waren und/oder sind. Die Perspektiven sind dabei sehr unterschiedlich: Hosokawa Tenten setzt sich mit den Herausforderungen als Partnerin eines depressiven Ehemanns auseinander, während Nagata Kabi in ihren Werken reflektiert, wie es ihr selbst

mit ihrer Depression geht und auch auslötet, woher ihre Probleme kommen, was ihr guttut und woran sie arbeiten möchte.

Hosokawas Blick auf die Erkrankung als sekundär Betroffene ist deutlich distanzierter, was durch den Einsatz von Humor als Mittel zur Bewältigung zusätzlich verstärkt wird. Kleine Pointen und Momente der Ironie machen die Situation erträglicher, sowohl für sie und ihren Mann als *tōjisha*, als auch für die Leser*innen des Manga, die so niedrigschwellig an das Thema Depression herangeführt werden. Diese Darstellungsweise entspricht Hosokawas Intention, mit ihrem Werk eine breite Öffentlichkeit über die Ursachen und das Erscheinungsbild von Depression aufzuklären.

Nagata arbeitet in ihrem Manga hingegen überhaupt nicht mit Humor, sondern mit für die Leser*innen besonders zugänglichen Darstellungen ihrer Probleme. Indem sie ihre Gefühle und Sinneswahrnehmungen über ihren Avatar anschaulich darstellt, vermittelt sie eindrucksvoll, wie die Depression sich auch körperlich anfühlt. Ebenso thematisiert sie, wie es zu besonders schweren Phasen ihrer Depression kam und verwendet Diagramme, um komplexe psychische Vorgänge verständlich zu machen. Dabei scheint es so, als nutze Nagata ihre Werke, um sich selbst besser zu verstehen. Sie lässt so ihre Leser*innen an diesem Vorgang der Selbstfindung teilhaben. Besonders anschaulich werden die Auswirkungen ihrer Depression in *My Solo Exchange Diary*, wo sich die Erkrankung in einem wesentlich einfacher gehaltenen Zeichenstil niederschlägt. In ihrem letzten hier diskutierten Werk, *My Alcoholic Escape from Reality*, kehrt Nagata hingegen zu einem detaillierteren Stil zurück und demonstriert ihre Identität als Manga-zeichnerin, indem sie auf Bildzitate aus Manga-Klassikern der 1960er und 1970er Jahre zurückgreift.

Aus der Analyse der Werke geht hervor, dass Depression in Japan im medialen Diskurs bei Frauen und Männern unterschiedlich reflektiert wird. Das dominante mediale Bild eines Menschen, der an Depression erkrankt ist, ist in Japan der männliche *Salaryman*, der durch Überarbeitung depressiv oder sogar suizidal wird. Dieses einfach nachvollziehbare Narrativ von Ursache und Wirkung tritt in Hosokawas *Tsure utsu* durch den analytischen Blick der Ehefrau deutlich hervor. Der Manga geht aber über das reine Aufgreifen des *Salaryman*-Diskurses hinaus, indem er ein alternatives Männlichkeitsbild für Tsure entwirft, das aus der Depression hinausführt.

In Nagatas Werken hingegen ist zu erkennen, dass sie als *tōjisha*, als direkt Betroffene, noch selbst teilweise in den Mustern steckt, die zur Entwicklung ihrer Depression und ihrer Alkoholabhängigkeit führten und diese mühevoll in ihren Werken reflektiert. Die Leser*innen wohnen dem Prozess scheinbar bei, in dem Nagata ihre Depression selbst erkundet. Im Gegensatz zu Tsure hat sie keine*n unterstützende*n Partner*in und ihre Depression wird von ihrem Umfeld teils

wenig ernst genommen, was den Druck, der auf der Protagonistin lastet, natürlich noch verstärkt. Dadurch zeigt Nagata auch, dass Depressionen bei Frauen in Japan im gesellschaftlichen Diskurs bisher noch wenig thematisiert wurden und weniger anerkannt sind.

Auch der soziale Status ist in den Werken ein wichtiger Faktor, mit dem die Depression in einer Wechselbeziehung steht. Zwar gehören die jeweiligen Protagonist*innen der Mittelschicht an, die Fragilität dieses Status tritt jedoch deutlich hervor. Tsures gesamte gesellschaftliche Rolle hängt mit seiner Identität als *Salaryman* zusammen, und mit dem Verlust seiner Anstellung verliert das Ehepaar finanzielle Sicherheit und die klare Zugehörigkeit zu einer Gesellschaftsschicht. In einem auf Leistung ausgelegten System droht der Absturz, wenn das Leben aufgrund einer Depression stillsteht. Im Hintergrund von Nagatas Werk scheint die Prekarisierung des japanischen Arbeitsmarktes auf: Die Autorin thematisiert ihre Schwierigkeiten, eine gesellschaftlich geachtete und auskömmliche Beschäftigung zu finden. Es gelingt ihr nicht, sich aus der finanziellen Abhängigkeit von ihren Eltern zu befreien, was ihr Schuldgefühle bereitet.

Für beide Künstlerinnen sind ihre Werke damit letztlich nicht nur Selbstausdruck, sondern auch eine Flucht nach vorne, die ihnen zur ökonomischen Unabhängigkeit verhilft. Hosokawa und ihr Mann thematisieren offen, dass sich durch den großen Erfolg ihres Manga ihre finanzielle Situation entspannte und sich neue Möglichkeiten eröffneten, den Alltag zu gestalten. Die neue Aufteilung von Erwerbs- und Care-Arbeit trug dazu bei, dass sich Tsures Zustand stabilisierte und er die Depression überwinden konnte.

Auch für Nagata dürfte die Popularität ihrer Werke dafür gesorgt haben, dass sie ökonomisch endlich auf eigenen Beinen steht. Vor allem aber ist das Zeichnen für sie Ausdruck ihrer Identität; es hilft ihr dabei, ihre Krisen zu überwinden, und sie hat so ihren Platz (*ibasho*) gefunden: „Ich habe keine anderen Waffen. Viele Leute lesen meine Manga, die auf diese Weise entstanden sind. Ich habe das Gefühl, dass ich mir so irgendwie einen Platz in der Gesellschaft erobert habe“, sagt sie im Interview (Huffington Post 2021).

Quellenverzeichnis

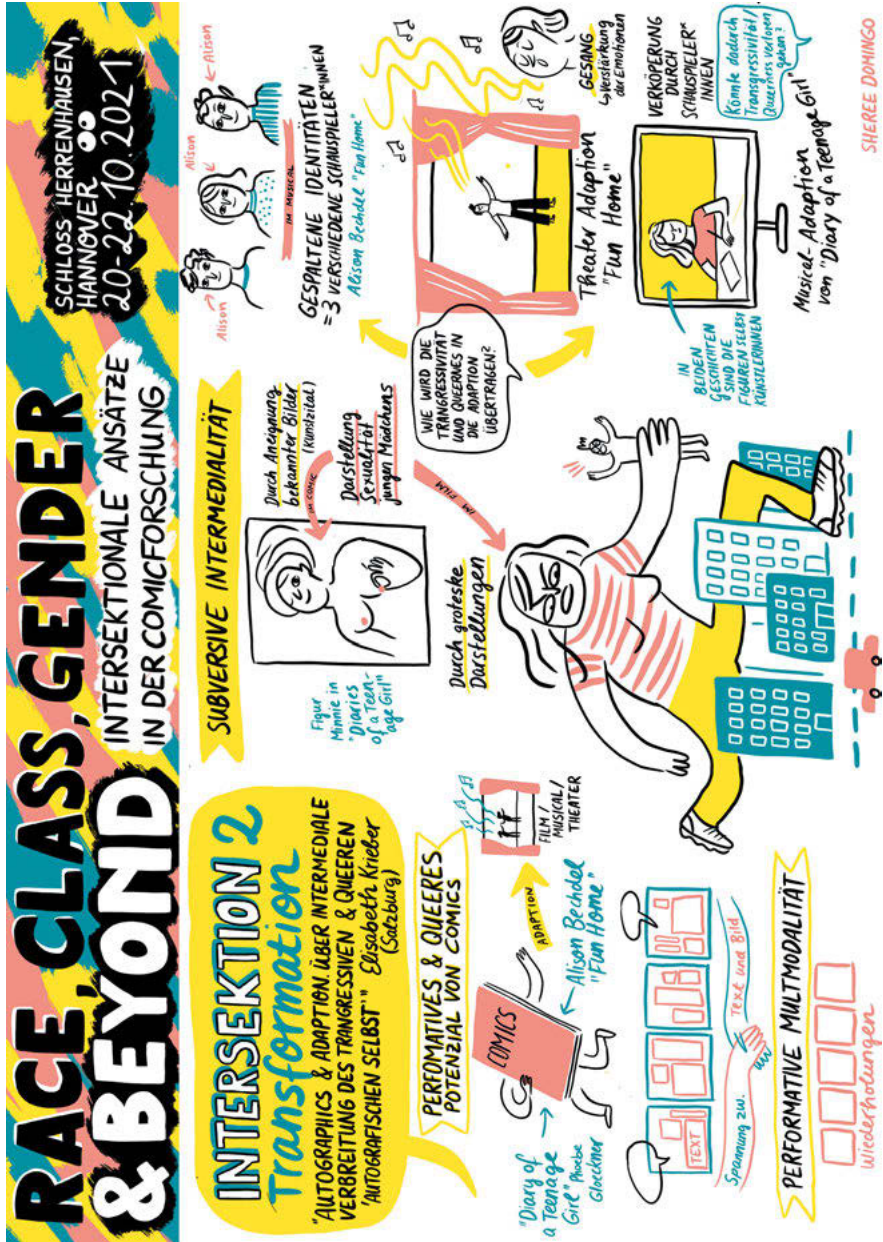
- Ara, Kaori. „Hosokawa Tenten-san, Mochizuki Akira-san. Utsubyō taiken o tsutaeru mangaka fusai“ (Hosokawa Tenten und Mochizuki Akira. Ein Ehepaar, das in einem Manga von seinen Erfahrungen mit Depression berichtet). *Asahi Shinbun*, Morgenausgabe (14.6.2008), 2.
- Arathi, P.S./M. T. Krishna Priya und S. Silpa. „Inside the Psyche of the LGBTQ+ Community: A Pensive Voyage Through an Asian Graphic Novel“. *Turkish Journal of Computer and Mathematics Education* 12.10 (2021), 7419–7423.

- Berndt, Jacqueline. *Phänomen Manga*. Berlin: edition q, 1995.
- Berndt, Jacqueline. „Manga ist nicht gleich Manga: Plädoyer für eine Differenzierung“. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 5.8.2014. <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/189538/manga-ist-nicht-gleich-manga-plaedoyer-fuer-eine-differenzierung/#footnote-target-13> (abgerufen am 14.4.2022).
- Dasgupta, Romit. „Articulations of Salaryman Masculinity in Shōwa and Post- Shōwa Japan.“ *Asia Pacific Perspectives* 15.1 (2017), 36–54.
- Hosokawa, Tenten. „Tsure ga utsu ni narimashite no mihon ga todokimashita“ (Ein Ansichtsexemplar von Tsure ga utsu ni narimashite ist eingetroffen). *Hosokawa Tenten's Diary*, 22.3.2006. <https://www.hosoten.com/blog/log/eid113.html> (abgerufen am 14.4.2022).
- Hosokawa, Tenten. *Tsure ga utsu ni narimashite (My special one has got depression)*. Tokyo, 29. Aufl: Gentōsha, 2009 [2006].
- Huffington Post. „Doredake ganbatte mo shakai kara yurusarete inai ki ga suru“ Mangaka Nagata Kabi o kurushimeru mono no shōtai“ (Wie sehr ich mich auch anstrenge, ich habe das Gefühl, dass die Gesellschaft mir nicht vergibt. Die Wahrheit darüber, dass die Mangaka Nagata Kabi quält). *Huffington Post (Futōkō Shinbun)*, 1.2.2021. https://www.huffingtonpost.jp/entry/story_jp_60175d09c5b622df90f493ed (abgerufen am 17.4.2021).
- Kawakami, Norito und Akihito Shimazu. „Mental Health and Wellbeing in Japan“. *Health in Japan*. Hg. v. Eric Brunner, Noriko Cable und Hiroyasu Iso. Oxford: Oxford University Press, 2020. 233–248.
- Kitanaka, Junko. *Depression in Japan*. Princeton u. a.: Princeton University Press, 2011.
- McLelland, Mark. „The Role of the ‚tōjisha‘ in Current Debates about Sexual Minority Rights in Japan“. *Japanese Studies* 29.2 (2009), 193–207.
- Minami, Nobunaga. *Gendai manga no bōkenshatachi (Die Abenteurer des Gegenwarts-Manga)*. Tokyo: NTT Shuppan, 2008.
- Miyazawa, Takashi. „Hosokawa Tenten-san, Mochizuki Akira-san fusai“ (Das Ehepaar Hosokawa Tenten und Mochizuki Akira). *Asahi Shinbun*, Morgenausgabe 24.1.2012, 20.
- Nagata, Kabi. *Sabishisugite Rezu Fūzoku ni ikimashita repo (My Lesbian Experience with Loneliness)*. Tokyo: East Press, 2016.
- Nagata, Kabi. *My Solo Exchange Diary 1*. Los Angeles: Seven Seas Entertainment, 2018.
- Nagata, Kabi. *My Solo Exchange Diary 2*. Los Angeles: Seven Seas Entertainment, 2019.
- Nagata, Kabi. *My Alcoholic Escape from Reality*. Los Angeles: Seven Seas Entertainment, 2021.
- Noppe, Nele. „Social Networking Services as Platforms for Transcultural Fannish Interactions: DeviantART and Pixiv“. *Manga's Cultural Crossroads*. Hg. von Jacqueline Berndt und Bettina Kümmerling-Meibauer. New York: Routledge, 2013. 141–157.
- Naruoka Keiko. „Essei manga no maruchimodari: Gengo jōhō no bijuaruka to ‚kan-janrusei‘“ (Essay Manga's Multimodality: Visualization of Textual Information and ‚Between-Genre‘). *Tōyō Hōgaku (Toyo University Repository for Academic Resources)* 56.1 (2012), 333–358.
- NHK. „Kinyō dorama Tsure ga utsu ni narimashite“ (‘Freitags-Drama Tsure ga utsu ni narimashite‘). *NHK Archives*, o. J. https://www2.nhk.or.jp/archives/tv60bin/detail/index.cgi?das_id=D0009010793_00000 (abgerufen am 14.4.2022).
- North, Scott. „Karōshi Activism and Recent Trends in Japanese Civil Society: Creating Credible Knowledge and Culture“. *Going to Court to Change Japan. Social Movements and the Law in Contemporary Japan*. Hg. v. Patricia G. Steinhoff. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 2014. 45–72.
- Okuyama, Yoshiko. „Raising Awareness of Cassandra Syndrome through Manga: Nonami Tsuna's My Husband, Akira, Has Asperger's Syndrome“. *U. S.-Japan Women's Journal* 60 (2021), 84–111.

- Penney, Matthew. „Exploited and Mobilized: Poverty and Work in Contemporary Manga“. *Mechademia 6: User Enhanced* (2011), 52–66.
- Rokudenashiko. *What is Obscenity? The Story of a Good for Nothing Artist and Her Pussy*. Toronto: Koyama Press, 2016.
- Scherer, Elisabeth und Christian Tagsold. „Die Komik des Vergessens. Altersdemenz im japanischen Film am Beispiel von ‚Pecoross’ Mother and her Days““. *Alte im Film und auf der Bühne. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten*. Hg. v. Henriette Herwig und Andrea von Hülsen-Esch. Bielefeld: transcript, 2016. 193–211.
- Shuppan kagaku ken'yūjo. „Komikku essei no kankō zokuzoku to“ (Es werden immer mehr Comic Essays verlegt). *Shukkaken koramu*, 2.3.2009. <https://shuppankagaku.com/column/20090302/> (abgerufen am 14.4.2022).
- Sonnenmoser, Marion. „Reihe Internationale Psychotherapie: Japan – Zwischen Tradition und westlichen Einflüssen“. *Deutsches Ärzteblatt* (Juni 2008), 264. <https://www.aerzteblatt.de/archiv/60485/Reihe-Internationale-Psychotherapie-Japan-Zwischen-Tradition-und-westlichen-Einfluessen> (abgerufen am 17.4.2022).
- Sugawa-Shimada, Akiko. „Rebel with causes and laughter for relief: ‚essay manga’ of Tenten Hosokawa and Rieko Saibara, and Japanese female readership“. *Journal of Graphic Novels and Comics* 2.2 (2011), 169–185.
- Takeuchi, Miho. „Essei manga to iu janru to Sakura Momoko. Mangaba no hitorizumō kara“. *Media geijutsu karento kontentsu*, 1.4.2019. <https://mediag.bunka.go.jp/article/article-14951/> (abgerufen am 14.4.2022).
- Takeuchi, Sachiko. *Hanī & Hanī*. Tokyo: Media Fakutorī, 2009.

Sheree Domingo

Graphic Recording – Vortrag von Elisabeth Krieger



Sheree Domingo: Graphic Recording – Vortrag von Elisabeth Kriebler.

Sheree Domingo

Graphic Recording – Vortrag von Véronique Sina

RACE, CLASS, GENDER & BEYOND

SCHLOSS HERRENHAUSEN, HANNOVER
20-22.10.2021

INTERSEKTIONALE ANSÄTZE IN DER COMICFORSCHUNG

Comic

Beklemmende Stimmung
GEMINNEN DER PROTAGONISTEN WERDEN SICHER, SIE SIND GLEICH.
Schwarzer Weiberraum
Rechtlich

PROBLEM-MATIK AUS INTERSEKTIONALER PERSPEKTIVE:

→ Aneignung von Erzählungen zu SKLAVERE
→ weiße Colonne
→ Unterfunktiole Besatzung
→ Schwarzer Schauspielereinnen
→ Hebernormative Strukturen werden wiederholt

FEMINISM MUST BE INTERSEKTIONAL OR WILL BE BULLSHIT!!!

Serie

VOICE OVER
ermöglichte subjektive Perspektive
CLOSE UPS
→ ermöglichen Nähe
ABWESENHEIT MÄNNLICHER CHARAKTERE
→ ihre weibliche Schauspielereinnen gewinnen Preise

INTERSEKTION 4
*Held*innen*

"INTERSEKTIONALITÄT REMEDIATED: RACE, CLASS, GENDER & BEYOND IN 'THE HANDMAID'S TALE'" Véronique Sina (Mainz)

ADAPTIONEN

Film: *The Handmaid's Tale* (Fingaret, Atwood)
Musical: *The Handmaid's Tale*
Serie: *The Handmaid's Tale*
Graphic Novel: *The Handmaid's Tale*

PROBLEMATIK BEGINNT SCHON BEI DER ROMANVORLAGE

MODERN (WHITE) FEMINIST LITERATURE

1985

OKTOPSE

Wenn Frauen-
reckt mit mit-
füßen getreten werden

Sheree Domingo: Graphic Recording – Vortrag von Véronique Sina.

—

Intermedialitäten

Lynn L. Wolff

Intersektionalität durch Intermedialität: Das Ausloten von Subjektivität in autobiografischen Comics

Das Medium Comic ist durch seine Kombination von Bild und Text eine multimodale Kommunikationsform, wobei manche Comics auch als intermediale Kunstform gelten können, dadurch, dass sie Bezüge zu Medien außerhalb des Comicmedium herstellen. Wie sowohl Multimodalität als auch Intermedialität im Comic als Strategien zur Erforschung der eigenen Identität dienen können, steht im Zentrum dieses Aufsatzes. Die Spannung zwischen unterschiedlichen Kommunikationsformen und unterschiedlichen Medien ist besonders gut geeignet, um die Komplexität und Vielfalt von Subjektivität darzustellen. Genauer gesagt: In Comics können die Intersektionen von formalen Elementen die Intersektionen von unterschiedlichen Dimensionen der Identität aufzeigen. Diese Dimensionen werden bei Véronique Sina präzise genannt: „identitätsstiftende Strukturkategorien wie etwa Gender, Sexualität, Alter, Klasse, Nationalität, Dis/ability, Religion oder Race“ (2019, 151). Nach der Theorie der Intersektionalität müssen unterschiedliche Identitätskategorien einer Person zusammengedacht werden,¹ und ich sehe hier eine Parallele zu Comics, bei denen die unterschiedlichen Kommunikationsformen untrennbar verwoben sind. Diese Verbindung von Comics und Intersektionalität wird von Darieck Scott und Ramzi Fawaz mit der folgenden Frage auf den Punkt gebracht: „How might a medium made up of the literal intersection of lines, images, and bodies capture the values of intersectional analysis?“ (2018, 199). Während Scott und Fawaz ausschließlich von Comics in der US-amerikanischen Kultur sprechen, möchte ich hier weitere Beispiele aus anderen kulturellen Kontexten beleuchten, um das Potenzial einer intersektionalen Analyse von Comics zu verdeutlichen. Sowohl mein Ansatz als auch

¹ Ich benutze den Begriff Intersektionalität, der von Kimberlé Crenshaw entwickelt wurde (Crenshaw 1991), und halte es für wichtig, den Unterschied zwischen ihren juristischen Auslegungen und meiner literaturwissenschaftlichen Anwendung festzustellen. In diesem Zusammenhang möchte ich auf die wichtigen Auswirkungen wie auch den spezifischen soziohistorischen Kontext dieses Begriffes hinweisen, wie Falko Schnicke betont: „[Intersektionalität] ist kein abstraktes Konzept theoretischer Komplexitätsforschung, um die Bedeutung multipler sozialer Ungleichheiten klären zu können, sondern die Beschreibung eines alltäglichen Phänomens, das aus konkreten Sexismus- und Rassismuserfahrungen bzw. deren Überlappungen in der sozialen Praxis der USA Anfang der 1990er Jahre resultiert“ (2014, 3–4). Prägend für meinen Ansatz ist daher auch die Differenzierung zwischen Intersektionalität als soziohistorischem Phänomen und „dem Metadiskurs (intersektionale Forschung, die diesen Gegenstand untersucht)“ (Schnicke 2014, 5).

meine Analysen werden von der Verzahnung von Intermedialität und Intersektionalität geleitet, denn wortwörtliche Intersektionen von Linien, Bildern und Körpern sind überall im Comic zu finden.

Die Künstlerinnen Emil Ferris, Dominique Goblet und Nora Krug repräsentieren unterschiedliche kulturelle Kontexte – amerikanisch, franko-belgisch und deutsch – und haben in ihren Comics eigene stilistische Merkmale. Allen gemein ist, dass sie Wort und Bild auf eine Weise verbinden, die auch den Schaffensprozess an sich zur Schau stellt. Insofern sind ihre Werke „poetic comics“, um den Begriff von Thierry Groensteen zu verwenden (im Vergleich zu „narrative comics“). In „poetischen Comics“ hat das, was gezeigt wird, nicht immer eine explizite narrative Funktion; trotzdem tragen die visuellen Elemente zur Darstellung der Subjektivität bei (vgl. Groensteen 2013, 39–40). In ihren autobiografischen Werken, die hier untersucht werden – *My Favorite Thing Is Monsters* (Ferris 2017), *Faire semblant c'est mentir* (*So tun als ob heißt lügen*) (Goblet 2007) und *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* (Krug 2018b) – setzen die Künstlerinnen sich mit Aspekten der Identität und deren Differenzierungen auseinander, wie etwa Gender und sexuelle Orientierung, Herkunft und Nationalität. In diesem Aufsatz möchte ich hervorheben, wie sie sich sowohl den Besonderheiten des Mediums Comic als auch intermedialer Strategien bedienen, um ein hochkomplexes Bild von Identität und Subjektivität zu zeigen. Anhand von einschlägigen Beispielen aus den drei Werken wird gezeigt, wie Intersektionen von gesellschaftlichen Differenzkategorien, d. h. Intersektionalität, durch formale Intersektionen nicht nur produziert, sondern auch kritisch reflektiert werden.

In unserer heteronormativ und patriarchalisch bestimmten Gesellschaft werden queere, weibliche und generell marginalisierte Individuen unterdrückt und ausgegrenzt. Im Comic hingegen wird ein Raum geschaffen, in dem sich das Individuum in seiner Komplexität entfalten kann. Hierfür bieten die autobiografischen Werke von Ferris, Goblet und Krug besonders fruchtbare Beispiele. Durch das Erzählen von schwierigen bis traumatischen Erfahrungen und durch das Erproben von Darstellungsformen der Subjektivität, werden hierarchische Machtverhältnisse sichtbar gemacht und die Identität der Protagonistinnen zur Geltung gebracht. Als Beitrag zu diesem Band, der das transformative Potenzial des Intersektionalitätskonzepts für Comicforschung erkennt, untersuche ich das Potenzial des Comics, die Vielschichtigkeit von intersektionaler Identität zu erkunden und offenzulegen. Dabei möchte ich zeigen, wie die ausgewählten Werke in ihrer Multimodalität und Intermedialität neue Erkenntnisse für die Identitätsstiftung ermöglichen können.

Theoretisches Framing: Intermedialität, Autographics und Abstraktion

Eine Besonderheit des Mediums Comic ist die Tatsache, dass Bild und Text beim Lesen oft nicht als getrennte Modi wahrgenommen werden. Das Medium bedarf also einer multimodalen Analyse, um „nicht nur die einzelnen Bestandteile eines komplexen multimodalen Artefaktes herauszuarbeiten und zu beschreiben, sondern diese Bestandteile vor allem im Hinblick auf ihre Verbindungen miteinander, ihre wechselseitigen Beeinflussungen und ihr sogenanntes *intersemiotisches Zusammenspiel* zu untersuchen“ (Wildfeuer 2019, 50; Herv. im Orig.). Darauf aufbauend, dass Multimodalität einen grundlegenden Aspekt von Comics darstellt, wird in diesem Aufsatz der Schwerpunkt auf Intermedialität gelegt. Die Werke von Ferris, Goblet und Krug stellen Herausforderung an Comics dar – ein Medium, das schon aus einer Kombination und Gegenüberstellung von Bild und Text besteht – insofern als sie unterschiedliche intermediale Praktiken verwenden, sei es Formen von „Medienwechsel“, „Medienkombination“ oder „intermedialen Bezügen“ (Rajewsky 2010, 55). Wie das in den jeweiligen Werken genau aussieht – insbesondere welche unterschiedlichen Medien auf welche Weise integriert werden – wird weiter unten erläutert. Zunächst möchte ich auf ein grundlegendes Verständnis von Intermedialität hinweisen. Nach Irina O. Rajewsky, die sich hier auf Werner Wolf bezieht, heißt es:

Generally speaking, and according to common understanding, „intermediality“ refers to relations between media, to medial interactions and interferences. Hence, „intermediality“ can be said to serve first and foremost as a flexible generic term „that can be applied, in a broad sense, to *any* phenomenon involving more than one medium“ and thus to any phenomenon that – as indicated by the prefix *inter* – in some way takes place *between* media (2010, 51–52).²

Während sich Rajewsky hier auf die Beziehungen zwischen Medien fokussiert, zeigt eine weitere Präzisierung in Werner Wolfs Definition von Intermedialität, worum es in meiner Untersuchung geht. Er schreibt: „In der Literatur umfasst es [die Intermedialität] u. a. das experimentelle Ausloten und Erweitern der Grenzen des eigenen Mediums, *das Schaffen metafiktionaler/ästhetischer Reflexionsräume oder die Stärkung, aber auch Unterminierung ästhetischer Illusion*“ (2001, 284; Herv. L.W.). Durch den Schwerpunkt auf Intermedialität, und genauer gesagt auf intermediale Strategien, die „Reflexionsräume“ schaffen können, möchte ich

² Im Hinblick auf die Etymologie von Intermedialität ist die Vermittlungsfunktion dieses Begriffes zwischen unterschiedlichen Medien zu unterstreichen. Für die wertvollen Anregungen zu Intermedialität und Multimodalität möchte ich Anna Beckmann danken.

zeigen, wie das *Ich* in autobiografischen Comics konstruiert wird und wie es sich als Subjekt dadurch behaupten kann.

Ohne sich zu sehr auf die Biografien der drei Autorinnen zu fokussieren, ist es trotzdem wichtig festzuhalten, wie deren Identität ihre künstlerische Produktion beeinflusst, denn alle drei Werke haben autobiografische Elemente. In diesem Zusammenhang möchte ich auf die grundlegende Idee von Elisabeth El Refaie hinweisen, denn sie prägt meinen Ansatz. Dieser geht davon aus, dass alle autobiografische Werke nicht nur eine Darstellung eines Lebens, sondern auch eine Konstruktion und Interpretation eines Lebens sind. El Refaie schreibt: „Autobiographical comics [...] never claim to offer a direct, mimetic representation of the world, but rather an interpretation of events as they are experienced by the artist, with aspects that are quite obviously and deliberately exaggerated, adapted or invented“ (2010, 171). Darüber hinaus ist der Begriff *autographics* von Gillian Whitlock hilfreich, denn er umfasst sowohl Theorie als auch Praxis. Whitlock definiert *autographics* als Genre innerhalb von Comics und spezifisch als Dimension von *graphic memoir* (2020, 227 und 228). Wesentlich für Whitlock ist Verkörperung. Sie stellt fest:

Embodiment – the presence of a somatic body, its senses, consciousness, and memories, its very anatomy – is the heart of autographics. Figuring the self in the frame of memoir is an intimate art that draws attention to how cultural and ideological discourse shape when the body becomes visible and what this visibility of the body and its parts means (2020, 232).

Oder prägnanter formuliert – in Anlehnung an einen früheren Aufsatz von Whitlock – geht es hier um „the subject positions that narrators negotiate in and through comics“ (2006, 966), also, wie Erzähler:innen ihre Subjektivität in und durch Comics erforschen und betonen. Diese Idee wird in den Beispielen von Ferris, Goblet und Krug unterschiedlich zum Vorschein kommen.

Das Konzept *autographics* baut demnach auf Materialität auf, denn der Körper des:der Autors:in ist mit der künstlerischen Schöpfung untrennbar verbunden. Hillary Chute bezeichnet diesen wesentlichen Aspekt von Comics als Intimität. Sie beschreibt die Intimität der Darstellung bzw. Verkörperung von Subjektivität in Comics folgendermaßen:

I suggest, then, that what feels so intimate about comics is that *it looks like what it is*; handwriting is an irreducible part of its instantiation. The subjective mark of the body is rendered directly onto the page and constitutes how we view the page [...]. The bodily mark of handwriting both provides a visual quality and texture and is also extrasemantic, a performative aspect of comics that guarantees that comics works cannot be ‘reflowed’: they are both intimate and *site specific* (Chute, zit. nach Whitlock 2020, 239).

Während Chute die körperliche Performanz des Handgeschriebenen hervorhebt, zeigt Kai Mikkonen, wie Subjektivität noch weiter stilistisch zu erkennen ist: „[the

creator's subjectivity] can be detected in the use and combination of stylistic conventions such as the graphic line, lettering, colour, or the spatial organization of the page“ (2017, 109). Die Werke von Ferris, Goblet und Krug veranschaulichen die Intimität des Mediums Comic, indem sie Spuren des Schaffensprozesses markant sichtbar machen. Exemplarisch hierfür wäre das Lettering zu nennen, das jede Künstlerin selbst gestaltet, oder die Inszenierung der Texte: als Spiralblock mit den Zeichnungen der Protagonistin (Ferris), als Sammlung von Dokumenten und Notizen (Krug), oder mit klaren Ausradierungen (Goblet). Die Tatsache, dass keines der Werke Seitenzahlen hat, trägt auch zu diesem Eindruck bei, dass man einen ganz persönlichen Text in den Händen hält. Somit wird schließlich die autobiografische Dimension der Werke unterstrichen.

Eine Leitfrage dieses Beitrags über autobiografische Comics ist, wie Subjektivität einerseits explizit thematisiert und andererseits implizit vermittelt wird.³ Oder anders gefragt: Wann kommt Subjektivität verbal und visuell zum Vorschein, und wann nicht? Unter Subjektivität verstehe ich die Darstellung von Gedanken, Erinnerungen, Wahrnehmungen und Emotionen der Figuren oder Erzähler:innen und Autor:innen (vgl. Mikkonen 2017, 25 und 109).⁴ Wie man in diesem Zusammenhang zwischen den Aspekten der Präsentation und der Narration differenziert, unterstreicht einen wichtigen Aspekt des Comic-Mediums: die Spannung zwischen dem, *was* dargestellt wird und dem, *wie* es dargestellt wird. Damit verbunden ist in meinen Analysen auch die Frage nach dem Grad der Abstraktion in diesen Werken.⁵ Abstraktion im Sinne von Reduktion findet notwendigerweise in allen Comics statt (vgl. McCloud 1993, 30)⁶, aber bei Ferris, Goblet und Krug spielen abstrakte, d. h. gegenstandslose Bilder und Illustrationen eine besondere Rolle. In allen drei Werken wird Abstraktion als eine Strategie genutzt, um sowohl emotional als auch körperlich schwierige bis traumatische Erfahrungen zu behandeln. Abstraktion ermöglicht den Künstlerinnen, diesen Schlüsselmomenten im Leben der Protagonistinnen zunächst eine Form zu verleihen, um die Erfahrung dann überhaupt erst darstellen zu können. In den folgenden Teilen dieses Aufsatzes zeigen die Analysen der drei Werke inwiefern die vorangegangenen theoretischen Ausführungen - zu 1.) Interme-

3 Inspirierend hierfür ist die Arbeit von Silke Horstkotte und Nancy Pedri, die betonen, wie Subjektivität sowohl thematisch als auch formal dargestellt werden kann (vgl. Horstkotte und Pedri 2016).

4 Thierry Groensteens Begriff der „monstration“ kann hier hilfreich sein: mit diesem Begriff ist ein Kommunikationsmodus gemeint, der die agierenden Figuren *zeigt*, statt von ihnen zu *erzählen* (Groensteen 2013, 84–86).

5 Es geht hier nicht um *abstract comics* als Genre (vgl. Molotiu 2009; Closure 8 (2021)).

6 In *The Narratology of Comic Art*, erinnert Mikkonen, dass ein Verfahren des Abstrahierens beim Lesen immer stattfindet: „the readers' abstraction of the ‚story‘, that is, what is told, out of ‚how‘ the story is transmitted (i. e. ‚discourse‘)“ (2017, 6).

dialität als Selbstreflexionspotenzial, 2.) Subjektivität *in* und *durch* Comics, und 3.) Abstraktion als Ausdruck für traumatische Erfahrungen – jeweils zur Konstruktion einer intersektionalen Identität beitragen.

Transmediale Transgressionen oder die Kunst der Selbstbefreiung

My Favorite Thing Is Monsters, Emil Ferris' 2017 erschienene Graphic Novel⁷, kann man auch unter dem Begriff *autographics* einordnen, denn im Zentrum des Werkes stehen die gleichzeitige Formation und Konstruktion der Hauptfigur. Künstlerin und Protagonistin teilen die Liebe zu Monstern und Horrorfilmen sowie eine zentrale Dimension der Identität, nämlich, dass sie queer sind. Hinzu kommen auch weitere autobiografische Aspekte: u. a. die Diversität der Herkunft, die Kindheit in Chicago in den 1960er Jahren und die wichtige Rolle der Kunst. Die Graphic Novel enthält eine komplexe Geschichte mit mehreren Erzählsträngen, die sich nicht leicht verknüpfen lassen. Durch paratextuelle Elemente und einen Cliffhanger am Ende wird deutlich, dass ein weiterer Band folgen wird. Es handelt sich sowohl um eine Familiengeschichte, die von Krankheit geprägt ist, als auch um ein sozialkritisches Bild der amerikanischen Gesellschaft. Darüber hinaus fließen gegenwärtige wie vergangene welthistorische Ereignisse in die Geschichte hinein, etwa das Attentat auf Martin Luther King, Jr. und der Holocaust. Wichtig für diesen Aufsatz ist die Beobachtung von Dana Mihăilescu zum Werk: „It represents a heads-on confrontation with multiple forms of discrimination on account of gender, race, sexuality, disability, etc.“ (2021, 353). Diese Graphic Novel ist vor allem eine Coming-of-Age-Story, die auch eine Coming-out-Story ist. Auf diesem Motiv liegt der Fokus meiner Analyse, denn hier wird die Verzahnung von Intersektionalität und Intermedialität sehr deutlich.

Durch die vielen Intersektionen im Werk wird die Entwicklung der queeren Hauptfigur Karen Reyes gezeigt. Hier geht es nicht nur um die oben erwähnten wortwörtlichen Intersektionen von Linien, Körpern und Bildern (vgl. Scott und Fawaz 2018), sondern auch um Intersektionen von sogenannter Hoch- und Unterhaltungskultur. Auf inhaltlicher Ebene ist zunächst zu bemerken: Pulp-Comics und Horrorfilme spielen eine genauso wichtige Rolle in der Entwicklung der Hauptfigur

7 Sowohl die Zusammenfassung als auch die Biografie der Autorin im Klappentext bezeichnen das Werk als Graphic Novel.

wie die klassischen Gemälde, die sie im Kunstmuseum betrachtet.⁸ Die Grenzen der sogenannten E- und U-Kultur verschmelzen auf einer formalen Ebene in gewisser Weise, indem Ferris alle Gemälde sowie Cover von Pulp-Zeitschriften in einem ähnlichen realistischen Stil und mit ‚billigen‘ Bic-Kugelschreibern zeichnet.⁹ Ferris erzeugt eine fruchtbare Spannung durch die Übertragung einer Technik aus der klassischen Malerei in das Comic-Medium, nämlich die *Trompe-l'œil*-Malweise. Wie anfangs erwähnt, wird die ganze Konstruktion der Graphic Novel als Notizheft der Protagonistin mit ihren Zeichnungen und Anmerkungen präsentiert (Abb. 1 und 2). Die Anspielung auf die *Trompe-l'œil*-Malweise findet man auch auf einzelnen Seiten. In einem besonders täuschenden Beispiel sehen wir ein realistisches Porträt, gezeichnet auf einem Stück Papier, das aus einem Skizzenblock herausgerissen wurde; dieses Stück Papier wiederum scheint, auf der Seite des Notizhefts aufzuliegen und mit einer Heftklammer zusammengeheftet zu sein (vgl. Ferris 2017, [21]). Die mehreren verbalen und visuellen Schichten auf dieser einen Seite spiegeln die Vielschichtigkeit der Geschichte wider. Es gibt aber auch wichtige Abweichungen von dem überwiegend realistischen Stil des Werkes, etwa, wenn eine bunte Zeichnung – die Kopie eines Gemäldes – einer schwarz-weißen Comic-Zeichnung gegenübergestellt wird. Es gibt ein *queering potential* in dieser Gegenüberstellung, wie Shiamin Kwa erkennt: „The blurring between reality and representation created by Karen’s copying hand introduces an element of leveling that erases hierarchies of authority“ (2020, 477). Durch solche Kontraste bietet Ferris den Leser:innen alternative Sichtweisen an und, wie Kwa beobachtet, eine Pluralität sowohl von Erinnerungen als auch von Zeitebenen (vgl. 2020, 471 und 477).

Um die Darstellung der Subjektivität und die Rolle der Intermedialität zu beleuchten, möchte ich mich auf ein Schlüsselmoment konzentrieren. In der Schule wird die Protagonistin Karen Reyes zur Außenseiterin gemacht. Diese Identität nimmt sie dann selbstbewusst an, wie sie feststellt: „I’ve given up my fear of being different“ (Ferris 2017, [78]). Verstärkt wird diese Haltung durch ihre Verkleidung als Detektiv – mit Hut und Regenmantel, geliehen von ihrem älteren Bruder – und, noch wichtiger, durch ihre Selbstdarstellung als kleiner Werwolf. Diese Vorliebe, ein Monster, statt ein menschliches Mädchen zu sein, hat

⁸ Es geht hier um zwei spezifische Museen: das Detroit Institute of Arts und das Art Institute of Chicago.

⁹ Siehe z. B. die nachgezeichneten Covers von Pulp-Zeitschriften (u. a. *Creatures*, *Ghastly*, *Dread*), die als Splashpages präsentiert werden, und die nachgezeichneten Gemälde, die in der Erzählung integriert werden. Solche Beispiele demonstrieren die Praxis von „intermedialen Bezügen“ (Rajewsky 2010, 58): Ferris erzeugt ihren Comic in Bezug auf anderen Medien, etwa Zeitschriften und Gemälde; ihre Zeichnungen erscheinen als Zeitschriften Covers oder Gemälde, bleiben aber Zeichnungen (Rajewsky 2010, 58).

zunächst mit ihrem leidenschaftlichen Interesse an Monstern zu tun, aber es ist vielleicht auch ein Versuch, sich gegen heterosexuelle Dominanz und männliche Gewalt zu schützen.¹⁰ Karen wird von den anderen Schüler:innen regelmäßig tyrannisiert, und dieses Mobbing eskaliert, als eine Gruppe von vier männlichen Schülern sie mit sexualisierter Gewalt bedroht. Es wird visuell angedeutet, dass die Schüler die Absicht haben, sie zu vergewaltigen. Die Situation – oder genauer gesagt, die Erinnerung an das Ereignis – wird zunächst durch einen von Karen gezeichneten Comic kurz nacherzählt. Die traumatische Erfahrung wird auf einer sowohl thematischen als auch visuellen Ebene fragmentiert und abstrahiert (siehe Abb. 1). Karen sagt: „All at once I felt like I was trapped in an abstract painting ...“ (Ferris 2017, [245]), und die ganze Seite ähnelt auch einem abstrakten Gemälde. Dieses Gefühl, in einem abstrakten Gemälde gefangen zu sein, ist nicht nur metaphorisch zu verstehen, sondern buchstäblich, wie unten erläutert wird. Die Androhung von Gewalt wird durch die Fragmentierung der ganzen Seite intensiviert. Karens Körper ist auf der Seite nicht zu sehen, sie ist stattdessen präsent durch ihre Sinneswahrnehmungen – was sie hört und sieht – und durch ihre Einbildungskraft – sie bildet sich ein, ihre verstorbene Nachbarin Anka zu hören, die sie ermutigt: „Resist them little artist! Fight!!“ (Ferris 2017, [245]).¹¹

Als die Schüler Karen angreifen, was auf die darauffolgenden Seiten dargestellt wird, versucht sie sich mit Gewalt zu verteidigen. Sie wird dann überraschenderweise von einem Schwarzen Mitschüler namens Franklin,¹² der auch ein Außenseiter ist, aus dieser bedrohlichen Situation gerettet. Um die Befreiung fortzusetzen, nimmt Karen Franklin mit in das Art Institute of Chicago, das ein prägender Ort für sie ist. In diesem Museum wurde Karen von ihrem Bruder in die Welt der Kunst eingeführt (vgl. Ferris 2017, [60–61]). Von ihrem Bruder lernte sie nicht nur das Zeichnen als Möglichkeit des Selbsta Ausdruckes, sondern auch das Sehen, sowohl im Sinne von Analyse und Interpretation als auch im Sinne von verstehen und sich einfühlen. Damals stieg sie – im wahrsten Sinne – zum ersten Mal in ein Gemälde hinein, lief durch es hindurch und gewann dadurch eine neue Sichtweise (vgl. Ferris

¹⁰ Durch eine Spiegelung im Glasfenster, die einzige Darstellung von Karen als Mädchen und nicht als Monster, wird der Blick des Bruders gezeigt, und dieses Bild leitet die Szene ihres Coming-outs ein (vgl. Ferris 2018, [356–357]).

¹¹ Im Haupterzählstrang der Graphic Novel versucht Karen, in ihrer angeeigneten Rolle als Detektiv, dem geheimnisvollen Tod ihrer Nachbarin Anka Silverberg, eine Überlebende des Holocaust, nachzuspüren.

¹² In Rückbezug auf Michael Cavanaugh schreibt Mihăilescu: „The character of Franklin undoubtedly serves as a nod to Charles Schulz’s introduction, in summer 1968, of the African American character Franklin Armstrong for his highly successful but up-to-that-point white-only *Peanuts* comics. This was considered a landmark event for the history of U. S. comics, working against the racism and divisiveness that was rampant in American society during those times“ (2021, 377).

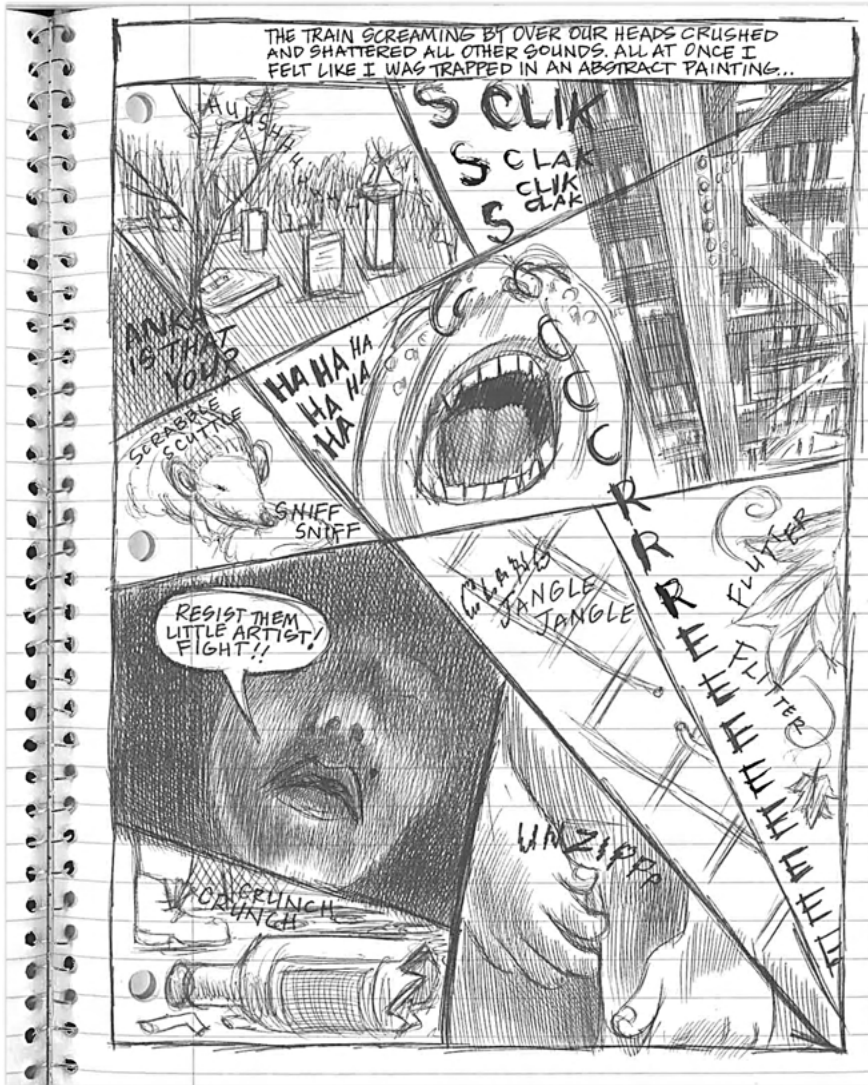


Abb. 1: Die visuelle Fragmentierung von Trauma in *My Favorite Thing Is Monsters*.

Emil Ferris. *My Favorite Thing Is Monsters. Book One*. Seattle: Fantagraphics Books, 2017. 245.

2018, [69–71]).¹³ In der Szene nach dem Angriff der Mitschüler scheint es, als ob Karen diese transgressive Macht an Franklin weitergibt (Abb. 2).

Franklin durchläuft eine Transformation, die visuell präsentiert und verbal erläutert wird: „When Franklin saw a painting that he liked he *became* the woman in the painting ...“ (Ferris 2018, [258]; Herv. im Orig.). In einem Moment der Anerkennung bemerkt Karen: „Franklin understands clothes in the same deep way that I understand *monsters* ...“ (Ferris 2018, [259]; Herv. im Orig.). Auf diesen beeindruckenden Seiten wird Franklin – ein Schwarzer, vernarbter, queerer Junge – ermächtigt, Raum und Zeit, und sogar die Grenzen von *race*, Klasse und Geschlecht zu überschreiten. Durch die intermedialen Bezüge zur bildenden Kunst – im stilistischen, selbstreflexiven und auch abstrahierenden Sinne, wenn die fast stattfindende Vergewaltigung nur abstrakt dargestellt werden kann – öffnen diese formalen Intersektionen der Graphic Novel einen intersektionalen Raum für Selbsterkennung, Selbstakzeptanz und Selbstbefreiung.¹⁴

Subjektivität und Trauma zeichnen, übermalen, überwinden

Im Vergleich zur Coming-of-Age-Story in *My Favorite Thing Is Monsters*, stehen Erinnerungen im Vordergrund von *Faire semblant c'est mentir* (*So tun als ob heißt lügen*), ein autobiografisches Werk von Dominique Goblet, das 2007 in Frankreich und 2017 in deutscher Übersetzung erschien.¹⁵ Erzählt wird – zum größten Teil im Rückblick – von den schwierigen Beziehungen der Protagonistin, einerseits zu ihrem alkoholkranken Vater, andererseits zum eigenen Partner. Die Identitätskategorien von Geschlecht und Alter werden im Werk miteinander in Bezug gesetzt, aber, anders als bei Ferris, werden diese Intersektionen eher impliziert anstatt in den Vordergrund gerückt. Die Multimodalität (Text-Bild Kombinationen) von Comics verhilft Goblet, ein traumatisches Kindheitserlebnis zu verarbeiten, und Intermedialität, spe-

¹³ Hier möchte ich noch einmal auf Kwas anregenden Aufsatz zu *My Favorite Thing Is Monsters* hinweisen. Während sie die „surface-depth divide“ von Ferris' Werk, sowie dessen Status als Reproduktion und Illusion unterstreicht (2020, 480), möchte ich die schöpferische Kraft von Ferris wie auch die Verbindung zwischen Materialität und Subjektivität betonen. Diese Szene, in der Karen Bilder durchquert, stellt die Idee von einer Kluft zwischen Oberfläche und Tiefe grundlegend in Frage.

¹⁴ An dieser Stelle möchte ich Verena Kick für den produktiven Austausch sowohl zu Intersektionalität als auch zu den Werken von Ferris und Krug danken.

¹⁵ *Chronographie* (2010) – ein gemeinsames Projekt von Goblet und ihrer Tochter – bietet sich auch an, um die Diskussion zur Intermedialität und Intersektionalität weiterzuentwickeln. ATAК situiert dieses Werk „im Grenzbereich zwischen Comic und Bildender Kunst“ (2017, 99).



Abb. 2: Das Überschreiten von Grenzen in *My Favorite Thing Is Monsters*. Ferris, *My Favorite Thing Is Monsters*. Book One, 2017. 258.

zifisch in Form eines Medienwechsels von Zeichnungen zur abstrakten Malerei, trägt zur Darstellung der Subjektivität bei.

Es gibt eine klare Aufteilung des Werkes in vier Kapitel mit einer „Introduction“, die eine kurze Szene einer Mutter mit Kind in Form eines Comics darstellt (vgl. Goblet

2014 [2007], [7–10]). Gleichzeitig dient dieser einleitende Comic als Vorausdeutung darauf, dass die Welt mehr Schein als Sein ist.¹⁶ Mit nur wenigen Worten und spärlich illustrierten Bildern, zeigt diese Szene, wie die Mutter die angerissene Strumpfhose ihrer Tochter ‚zauberhaft‘ repariert. Obwohl diese Tat ein kleiner ‚Betrug‘ ist, wird das Kind dadurch nicht nur beruhigt, sondern ermutigt. Ein gezeichnetes Porträt der Protagonistin, das die Titelseite des darauffolgenden ersten Kapitels begleitet und die letzten Panels der Einleitung nachdenklich ansieht, verleiht dieser ersten Szene ein Gefühl der Melancholie. Den kritischen Blick zurück in die Vergangenheit unterstreicht Goblet durch die Blickrichtung der erwachsenen Protagonistin, die direkt auf das glückliche Kind hinführt, das liebevoll und verehrend zu seiner Mutter aufsieht (vgl. 2014 [2007], [10–11]). Diese Gegenüberstellung von der Erinnerung an einen glücklichen Augenblick und dem kritischen Rückblick, der die Illusion durchschaut, wird durch die Gestaltung des Buches erzeugt und trägt auch zu den größeren Themen des Werkes bei, die schon im Titel angedeutet sind.

Den Text des zweiten und des vierten Kapitels hat Goblet zusammen mit Guy Marc Hinant verfasst, der auch das Nachwort zum Buch schrieb. Hier hebt Hinant die autobiografische Dimension des Werkes hervor, indem er auch allgemeiner nach dem Schreiben von Realität fragt: „quelle part de fiction produit le simple fait de s’arrêter sur des épisodes-clé de notre propre existence?“[Wie viel Fiktion wird produziert, wenn wir uns mit Schlüsselereignissen unserer Existenz befassen?] (Goblet 2017 [2007], [146]). Ich möchte mich auf einen dieser Schlüsselmomente konzentrieren, denn er zeigt, wie Goblet sich der Multimodalität von Comics bedient, um eine traumatische Erfahrung durcharbeiten.

Der Schlüsselmoment handelt von einem Kindheitstrauma und dessen Verharmlosung, und die Szene fängt relativ banal an. An einem regnerischen Tag ist die Mutter mit dem Haushalt beschäftigt, das Kind langweilt sich und geht ihr auf die Nerven; der Vater betrinkt sich und schaut ein Autorennen im Fernsehen an. Sehr schnell wird aus dieser alltäglichen Situation eine Krise: Während der Vater von einem Unfall im Fernsehen ‚gefesselt‘ ist, fesselt die Mutter, aus Verzweiflung und um sich Ruhe zu verschaffen, das Kind an den Händen auf dem Dachboden. Wie bei Ferris wird die Szene der Gewalt auf eine Seite gefasst, aber anders als die verdichtete und abstrahierte Szene in *My Favorite Thing Is Monsters* wird die Gewalt hier klar und deutlich gezeigt (vgl. Goblet 2017 [2007], [111]). Als weiterer Vergleich zu Ferris steht der Körper des leidenden Mädchens hier im Zentrum, aber abwesend in dieser Momentaufnahme ist das Innenleben des Kindes: weder Gedanken noch Fantasien werden angedeutet. Stattdessen spielen akustische Details eine große Rolle in der Erfahrung bzw. Erinnerung an das Erlebnis (vgl. Mao 2009,

16 Ich möchte Marie Schröer für diese Formulierung danken.

10–14), aber am wesentlichsten für die Darstellung ist der Widerspruch zwischen Bild und Text in den Panels. Die visuellen und verbalen Modalitäten geraten sozusagen aus den Fugen. Auf den vorangegangenen Seiten wurden die bedrohlichen Worte der Mutter über die Bilder des Autounfalls gelegt: „Je vais t'accrocher!!! Voilà ce qu'on doit faire avec les méchantes petites filles comme toi ... / On doit les attacher !!! / Mets tes mains en l'air !! / Mets tes mains en l'air je te dis ! Plus haut!!!“ [Ich werde dich festbinden!!! So muss man das nämlich mit bösen kleinen Mädchen wie dir machen ... / Man muss sie fesseln!!! / Heb die Hände hoch!! / Heb die Hände hoch, hab ich gesagt! Höher!!!] [Goblet 2017 [2007], [109–110]]. Als die Leser:innen endlich sehen, was mit dem Kind passiert, ist die Stimme der Mutter weg. Man sieht das gefesselte und weinende Kind und liest das, was der Vater im Fernsehen hört. Der Vater, der gebannt von dem katastrophalen Autounfall war, übersieht die Katastrophe, die sich in seinem eigenen Hause abspielt. Er holt sich weitere Biere und brüllt selbstgefällig herum, dass er, als Feuerwehrmann, gewusst hätte, was bei dem Unfall zu tun gewesen wäre. Währenddessen versöhnen sich die Mutter und das Kind, wohl in Anerkennung, dass der Vater bei der Rettung des eigenen Kindes versagte. In dieser Versöhnung ist möglicherweise auch eine Solidarisierung zwischen Mutter und Tochter zu verstehen, trotz der Gewalt und trotz der Unterschiede im Alter.¹⁷ Die Möglichkeit im Comic Wort und Bild zu zersplittern, hilft dabei, dem Trauma eine Form zu verleihen. Ferner wird durch die ironische Gegenüberstellung der Situation zu Hause und des Ereignisses im Fernsehen auch eine Kritik der patriarchalischen Macht offengelegt.

Wie eingangs erwähnt, wird der Schaffensprozess des Textes in den Vordergrund gestellt, etwa durch Ausradierungen oder durch starke stilistische und mediale Kontraste.¹⁸ In Bezug auf *Portraits crachés* (1997), ein früheres Werk von Goblet, schreibt Jan Baetens: „[...] the refusal of a clear drawing style tends to imbue the image with a strong feeling of its making, a violent sense of the becoming of an image [...]“ (2011, 88), aber diese Beschreibung könnte auch für *Faire semblant c'est mentir* gelten. Goblet zeichnet mit Wachsmalstiften und Bleistiften. Die Grautöne der Bilder haben etwas Gedämpftes. Im Vergleich dazu sticht das Lettering, das Goblet, wie Ferris und Krug, selbst macht, oft heraus. Die großen Variationen in der Schriftart haben etwas Gefühlvolles und tragen zur Vermittlung der Subjektivität

¹⁷ Insofern könnte man Resonanzen zu Crenshaws weiterführenden Überlegungen zu *identity politics* finden. Sie schreibt: „[...] any discourse about identity has to acknowledge how our identities are constructed through the intersection of multiple dimensions“ und stellt weiterhin fest, dass wir anerkennen müssen: “the organized identity groups in which we find ourselves in are in fact coalitions, or at least potential coalitions waiting to be formed“ (1991, 1299).

¹⁸ Die längere Entstehungszeit (über zwölf Jahre) trägt wohl auch zu den Unterschieden im Werk bei. Vgl. hierzu den Kommentar von Jean-Christophe Menu im Vorwort (Goblet 2017 [2007], [3]).

bei. Insbesondere Stimmen und Emotionen werden durch die Schwankungen in der Schrift vermittelt, etwa um die Gewalt der Mutter in der obenerwähnten Szene oder um die Aggressivität des Vaters zu zeigen (Abb. 3).



Abb. 3: Die Darstellung von Subjektivität durch Schrift in *Faire semblant c'est mentir*. Dominique Goblet. *Faire semblant c'est mentir*. Paris: L'Association, 2014 [2007]. 24.

Catherine Maos Analyse der akustischen Dimension von *Faire semblant c'est mentir* bietet weitere Einsichten zum Lettering. Sie schreibt: „Dominique Goblet accentue la dimension plastique du son par l'emploi d'un lettrage fluctuant et très expressionniste“ [Dominique Goblet akzentuiert die plastische Dimension des Tons durch das schwankende und expressionistische Lettering] (Mao 2009, 2; [Übers. L.W.]). Im Kontrast zu solchen ‚lauten‘ Panels, gibt es auch viele ‚stumme‘ Panels und ganze Seiten ohne Worte, die ebenfalls zur melancholischen Stimmung beitragen.

Ganz am Ende verschwinden nicht nur die gezeichneten Bilder, sondern auch die Figuren. Genauer gesagt die Protagonistin tritt im letzten Kapitel in körperlicher Form nicht mehr auf. Diese Abwesenheit des Körpers ist fast ein visueller Chiasmus zur obenerwähnten Darstellung des traumatisierten Kindes ohne Innenleben. Mao beobachtet eine Art Abwesenheit im ganzen Text und behauptet, sie schafft eine Distanziertheit zur Erzählerin, die auffallend für ein autobiografisches Werk ist (vgl. 2009, 6). Die Protagonistin ist am Ende doch noch als Stimme präsent, zusammen mit ihrem Freund, der sie anruft. Die Veränderungen auf den letzten Seiten sind bemerkenswert. Sowohl der Stil als auch das Medium der Darstellung ändern sich drastisch. Im Vergleich zu den in grau gezeichneten Erinnerungen wirkt es hier, als ob die Panels mit pastellfarbenem Öl übermalt wurden (Abb. 4).

Zum Teil werden die Seiten zu vollständig abstrakten Bildern, erkennbar nur durch die Pinselstriche als Malerei (vgl. Goblet 2014 [2007], [136–144]). Einige Worte erscheinen – fast als ob sie durch die Malerei durchbrechen – und man muss annehmen, wer sie ausspricht. Die an Ölfarben erinnernde Malerei hat einerseits einen verfinsternden, andererseits einen beruhigenden Effekt. Das Chaos und die Verwirrung des Traumas der vorigen Seiten bzw. der vorherigen Jahre werden durch die abstrahierende Malerei buchstäblich überzogen und metaphorisch weggewischt.

Die Intermedialität dieses Werkes¹⁹ – vor allem der Medienwechsel von Zeichnungen zur abstrakten Malerei – suggeriert, dass das Trauma durch die Kunst vielleicht sogar überwindbar ist, und insbesondere diese letzten Seiten bieten einen visuellen Raum, um darüber zu reflektieren. Intermedialität können wir weiterhin im Kontext von Goblets „sehr offen gehaltenem Kunstverständnis“ verstehen: Laut des Comic-Künstlers ATAK bleibt Goblet nicht im Rahmen des Comic-Medium verhaftet, und er behauptet mit Nachdruck: „Vielmehr geht es um das Ausloten von narrativen Momenten. Also um das weite Feld von Bildgeschichten mit und ohne Text“ (2017, 98–99). Die körperlosen Stimmen am Ende können einerseits auf die Zusammenarbeit zwischen Goblet und Hinant hinweisen, ande-

¹⁹ Die Integration von Musik – als intermedialer Bezug – wäre als eine weitere intermediale Strategie zu nennen. Direkt vor der letzten Szene, legt der Freund eine Schallplatte auf, und er – wie auch die Leser:innen – hört das Lied „Til’ I Die“ von The Beach Boys (vgl. 2014 [2007], [127–131]).



Abb. 4: Das Schaffen eines Reflexionsraums durch übermalte Panels in *Faire semblant c'est mentir*. Goblet, *Faire semblant c'est mentir*, 2014 [2007]. 134.

rerseits kann die überraschende mediale Änderung als starke Selbstbehauptung der Künstlerin verstanden werden.

***Autographics* ohne Avatar**

Nora Krugs *Heimat. Ein deutsches Familienalbum (Belonging. A German Reckons with History and Home)* erschien 2018 fast zeitgleich auf Deutsch und Englisch.²⁰ Wie der Titel und Untertitel schon signalisieren, handelt das Werk von Identität,

²⁰ Krug schrieb beide Fassungen, die Englische aber zuerst, um sich eine Distanz zu ihrer Erzählung zu verschaffen. Zu Fragen der (Selbst-)Übersetzung und zu den unterschiedlichen Fassungen des Werkes, siehe Wolff (im Druck).

Herkunft und Zugehörigkeit. Wichtig ist auch die Spannung zwischen einer nationalen Ebene und einer persönlichen Dimension. Obwohl es keine paratextuelle Gattungsbezeichnung – wie Memoir oder Autobiografie – gibt, wurde das Werk sowohl vom deutschen als auch vom amerikanischen Verlag als *graphic memoir* vermarktet. Die gezeichneten Stammbäume, die sich auf den Vorsatz- und Nachsatzblättern des Bandes befinden, sowie der deiktische Indikator „die Familie *meiner* Mutter“ bzw. „die Familie *meines* Vaters“ (Krug 2018b; Herv. L.W.), lädt von Anfang an ein, den Band als autobiografischen Text zu lesen. Im Vergleich zu Ferris und Goblet, geht es Krug nicht um eigene traumatische Erfahrungen. Darüber hinaus unterscheidet sich Krugs Darstellung von den anderen zwei Künstlerinnen insofern, als dass sie ihre Erzählerin selten in einer verkörperten Form zeigt. Die Abwesenheit einer erzählenden Instanz in gezeichneter Form steht nicht nur im starken Kontrast zu Ferris und Goblet, sondern zu anderen autobiografischen Graphic Novels (man denke an Alison Bechdel oder Marjane Satrapi). Diese Abwesenheit unterstreicht, dass es hier nicht (nur) um Krugs persönliche Geschichte geht, sondern um die Geschichte ihrer Familie und überdies um die Geschichte Deutschlands. Insofern könnte diese Abwesenheit als eine Art Abstraktion, im Sinne einer Verallgemeinerung, verstanden werden. Ihre Subjektivität bleibt dennoch in Wort und Bild präsent: als Erzählstimme hat sie eine starke Präsenz, insbesondere durch ihre Versuche, sich der Vergangenheit anzunähern und sich in die Erfahrungen ihrer Verwandten einzufühlen. Zentral für den Text ist die Auseinandersetzung der Erzählerin mit ihrer Herkunft, und zwar so zentral, dass ihre Position als Frau beinahe in den Hintergrund gedrängt wird, was wiederum neue Fragen für eine intersektionale Analyse aufwirft.

Wie Ferris und Goblet, bringt Krug Intermedialität mit Identitätsstiftung zusammen, und als Schöpferin dieses Werkes hat sie eine starke Präsenz, vermittelt durch die bedeutungstragende Farbwahl und das Lettering sowie ihre intermedialen Strategien. Intermedialität in *Heimat* zeichnet sich vor allem durch die Kombination von mehreren Medien aus. Krug verwendet ein breites Spektrum an Medien, mal um den Eindruck eines Albums zu erzeugen, aber vor allem, um die Konstruktion ihrer Familiengeschichte ins Zentrum zu rücken. Neben gezeichneten Objekten werden auch *objets trouvés* in den Text eingebettet sowie auch Reproduktionen von persönlichen Briefen und bürokratischen Dokumenten. Es werden auch familiäre und anonyme Fotografien integriert. Oft werden diese Elemente annotiert und manipuliert.²¹ Besonders durch intermediale Collagen wird sowohl eine visuelle als auch

21 Interessanterweise werden Familienfotografien im wörtlichen Sinne dekonstruiert, d. h. zerschnitten, während gefundene Fotografien vollständig bleiben.

eine verbale Korrespondenz zwischen Erzählerin und Autorin hergestellt. Erreicht wird das explizit durch die Integration von Dokumenten, die die Namen des Onkels väterlicherseits bzw. des Großvaters mütterlicherseits zeigen.

Auf den über 300 Seiten dieses Werkes gibt es weniger als ein Dutzend ‚direkte‘ Darstellungen einer Erzählfigur im Sinne einer Verkörperung der Erzählerin bzw. eines Avatars für Krug. Hervorheben möchte ich in diesem Kontext das Zusammenbringen, d. h. die Gleichzeitigkeit von Nachdenken über Identität und einer direkten Darstellung der Erzählerin. Das erste Beispiel (mit Ausnahme des Coverbilds) findet man in Form von Erinnerungen an Erfahrungen, die die Erzählerin im Ausland machte: „Jedes Mal, wenn ich als Jugendliche ins Ausland reiste, reiste meine Schuld mit mir“ (Krug 2018b, 21). Durch die Farbauswahl und das Lettering steht diese Aussage als Überschrift auf der Seite, auf der die Erzählerin zwei Mal gezeigt wird: einmal in London und einmal in Japan. An beiden Orten wurde sie als Deutsche verspottet und geächtet, und diese einseitige Wahrnehmung ihrer Identität als *deutsch* wird direkt mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in Verbindung gebracht. Diese Erfahrungen von Ausgrenzung verstärken ihre Schuldgefühle, die auf ihre Sozialisierung in den 1980er Jahren in Westdeutschland zurückzuführen sind. Die Erzählerin kämpft mit ihren Unsicherheiten als Deutsche, die in den USA lebt und arbeitet, und darüber hinaus als Deutsche, die einen jüdischen Mann heiratet. Diese Überlegungen und die Verbindungen zwischen geografischer, nationaler und familiärer Herkunft und Vergangenheit werden weiterhin auf die existentielle Frage des Selbstverständnisses ausgeweitet: „Wie kann man begreifen, wer man ist, wenn man nicht versteht, woher man kommt?“ (Krug 2018b, [31]). Diese Frage wird über eine Reproduktion Caspar David Friedrichs berühmten Gemäldes *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) überlagert. Die emblematische Struktur dieser Seite unterstreicht, wie zentral diese Frage für Krugs Werk ist.

Die Erzählerin ringt weiter mit dieser Frage, als sie ihre Position als Deutsche in den USA reflektiert (Abb. 5). Sie stellt fest: „Nach meinen zwölf Jahren in Amerika – fühle ich mich deutscher als jemals zuvor“ (Krug 2018b, [40]). Diese Aussage steht oben und unten auf der Seite und rahmt die weiteren Gedanken der Erzählerin: sie nennt vor allem Aspekte der amerikanischen Kultur, die sie entfremden. Unter anderem wie „Adolf Hitler sich von einer historischen Figur in das abstrakte Symbol des Bösen schlechthin verwandelt hat“ oder wie die Sprache des Krieges in den Alltag schleicht (Krug 2018b, [40]). Wichtig an dieser Stelle ist die Darstellung der Erzählerin in verkörperter Form und zudem stilisiert als Anspielung auf das oben erwähnte Gemälde Caspar David Friedrichs. Anders als Ferris’ Protagonistin Karen Reyes, steigt Krugs Avatar nicht buchstäblich in das Gemälde hinein, sondern sie macht sich das ikonische Bild zu eigen. Sie ist zwar prominent in der Mitte der Seite zu erkennen, allerdings sieht man die Figur nur von hinten und kann ihren Gesichtsausdruck nicht lesen. Vielleicht versteckt sie ihr Schamgefühl mit der abgewandten

Körperhaltung, die an Friedrichs männlichen Wanderer erinnert, oder vielleicht verwandelt sie ihren Mangel an Nationalstolz durch ihre Aneignung dieses berühmten Gemäldes, das aus der Zeit weit vor dem Zweiten Weltkrieg stammt. Eines steht fest: das Bild bietet ihr eine sichere Überblicksposition.

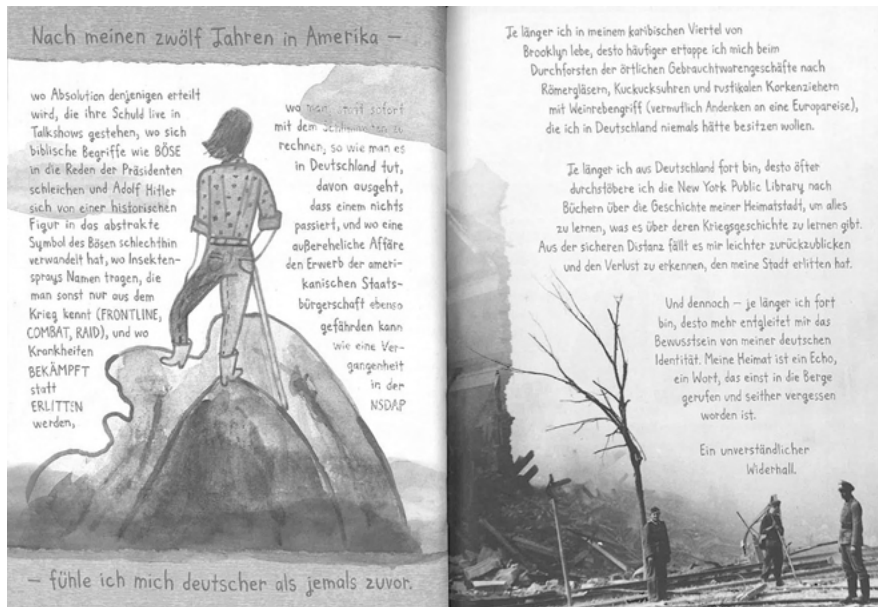


Abb. 5: Visuelle Geschichte und der Blick in die Vergangenheit in *Heimat*.

Nora Krug. *Heimat. Ein deutsches Familienalbum*. München: Random House, 2018b. 40–41.

Die langen Haare und die leicht schmalere Taille der Figur deuten eine weibliche Figur an, aber ihre Ausstattung in Hemd, Jeans und Stiefel ist eher geschlechtsneutral. Aufmerksamkeit wird nicht explizit auf Weiblichkeit, d. h. auf die Erfahrung der Erzählerin als Frau, gerichtet. Stattdessen wird, wie oben erwähnt, der Fokus auf Herkunft und nationale Identität gelegt. Die Tatsache, dass Intersektionen von Identitätskategorien nicht thematisiert werden, könnte als Versuch verstanden werden, eine allgemein gültige Erfahrung darzustellen.

Auf der gegenüberliegenden Seite reflektiert die Erzählerin weiter ihre eigene Entwicklung in den USA, genauer gesagt „in [ihrem] karibischen Viertel von Brooklyn“, und sie staunt über ihre Suche nach Objekten, die stereotyp für die deutsche Kultur stehen („Römergläsern, Kuckucksuhren und rustikalen Korkenziehern mit Weinrebengriff“) wie auch über ihre Suche nach der Geschichte ihrer Heimatstadt, spezifisch nach „deren Kriegsgeschichte“ (Krug 2018b, [41]). Die Ge-

danken der Erzählerin werden auf dieser Seite der deutschen Geschichte nicht nur gegenübergestellt, sondern wortwörtlich mit ihr überlagert: es sieht aus, als ob sie direkt auf ein Kriegsfoto schreibt. Auf dem Foto werden die Folgen des Krieges angedeutet: zu sehen sind die einzig stehengebliebene Wand eines zerbombten Gebäudes und ein verbrannter Baum, sowie drei Männer in Uniform, die vor den Trümmern stehen. Die Erzählerin erkennt: „Aus der sicheren Distanz fällt es mir leichter zurückzublicken und den Verlust zu erkennen, den meine Stadt erlitten hat“ [41]. Das Zurückblicken ist metaphorisch zu verstehen, aber es kann auch auf die Haltung der dargestellten Figur auf der vorigen Seite hinweisen. Die Erzählerin fasst ihre Überlegungen hier zusammen: „Und dennoch – je länger ich fort bin, desto mehr entgleitet mir das Bewusstsein von meiner deutschen Identität. Meine Heimat ist ein Echo, ein Wort, das einst in die Berge gerufen und seither vergessen worden ist. Ein unverständlicher Widerhall“ [41]. Diese Schlussfolgerung der Erzählerin dient nicht nur als verbales Echo der obenerwähnten Überlegungen zur Heimat [29–31], sondern auch als Andeutung und Vorausdeutung. Diese rückblickende Haltung wird visuell wiederholt in einer Sammlung von Fotografien am Ende des Kapitels [50–51]. Diese zwei Seiten (Abb. 5) zeigen exemplarisch, wie man Bild und Text bei Krug zusammenlesen kann, und wie die Subjektivität durch Bild und Text zusammen entsteht. Auf diesen zwei Seiten tritt Krug nicht nur in Dialog mit der deutschen Kunst-, Kultur- und Kriegsgeschichte, sondern zeichnet sich auch buchstäblich in sie hinein.

Der Fokus auf die Ängste der Erzählerin – die Schuld- und Schamgefühle – die ihrem ‚Deutschsein‘ unterliegen, lässt andere Aspekte ihrer Identität unhinterfragt stehen. Die Position der Erzählerin als Teil der Mehrheitsgesellschaft mit sozioökonomischen Privilegien wird zum Beispiel nicht mitreflektiert. Mit der Bezeichnung von ihrem Werk als „deutsches Familienalbum“, erhebt Krug mit *Heimat* einen Anspruch, für die deutsche Nation zu sprechen. Das hat als mögliche Folge, die Diversität der zeitgenössischen deutschen Gesellschaft auszublenden. Zusätzlich zu den vielen rhetorischen Fragen, die im Text gestellt werden, werden hier weitere Fragen implizit aufgeworfen: Was bedeutet es, sowohl für die dritte Generation als auch für die deutsche Gesellschaft im 21. Jahrhundert, sich weiter mit Fragen der Kollektivschuld zu beschäftigen, und was bedeutet es, diese Beschäftigung als zentral für die deutsche Identität zu begreifen? Die intermediale Konstruktion von *Heimat* und die intersektionale An- bzw. Abwesenheit fordern die Leser:innen auf, sich mit diesen Fragen kritisch auseinanderzusetzen.

Erst am Ende, im Epilog von *Heimat*, kommen unterschiedliche Dimensionen der Identität zusammen. Die Erzählerin wird von einem jüdischen Mann als werdende Mutter anerkannt, und durch seine Vermittlung, wird ihr ein Platz in der U-Bahn frei gemacht. In diesem Moment der Anerkennung wird auch eine

Art Einladung in die neue Heimat dargestellt. Im letzten Satz des Epilogs wird ihr noch ungeboresenes Kind als Hoffnungsträger beschrieben, und auf diese Weise wird es fast als Kontrastfigur zur Erzählerin gezeichnet: „Etwas, das noch kein Bewusstsein hat und dessen Geisteszustand so rein und ungebrochen ist wie die Oberfläche frisch gefallenen Schnees“ [277]. Die Idee von Heimat – metaphorisch wie auch buchstäblich – spricht Kimberlé Crenshaw ebenfalls an. In ihren Überlegungen dazu, wie Intersektionalität es ermöglicht, Vereinigungen unterschiedlicher Gruppen herzustellen, schreibt sie:

With identity thus reconceptualized, it may be easier to understand the need for and to summon the courage to challenge groups that are after all, in one sense, „home“ to us, in the name of the parts of us that are not made at home. This takes a great deal of energy and arouses intense anxiety. The most one could expect is that we will dare to speak against internal exclusions and marginalizations, that we might call attention to how the identity of „the group“ has been centered on the intersectional identities of a few. (Crenshaw 1991, 1299)

Diese Erkenntnis Crenshaws, übertragen auf Krugs *Heimat*, eröffnet einen neuen Fluchtpunkt des Textes, und zwar die Möglichkeit für neue Verbindungen wie auch für Selbstkritik. Durch eine Auseinandersetzung mit den oben erwähnten Fragen sowie mit der Konstruktion von Identität in Krugs *Heimat* nähert man sich auch an ein Verständnis von Intersektionalität an.

Schluss: Verzahnung von Intermedialität und Intersektionalität

Wie Bild und Text im Comic zusammengelesen werden, kann als lehrreiche Praxis für extratextuelle Phänomene, wie Intersektionalität, dienen. Vor diesem Hintergrund strebte ich an, Intermedialität mit Intersektionalität zu verbinden, um autobiografische Comics zu erläutern und dadurch auch beide Begriffe voranzubringen. Kurzgefasst fasst das Medium Comic „the values of intersectional analysis“ (in Anlehnung auf Scott und Fawaz 2018, 199). Die drei Analysen haben gezeigt, wie Comics sowohl Intersektionalität – als theoretischer Begriff und gesellschaftliches Phänomen – beleuchten, als auch wie Intersektionalität verhilft, die Komplexität des Mediums Comic besser zu verstehen. Insbesondere beschäftigte ich mich mit den Fragen: Wie hilft Intermedialität dabei, Identität zu konstruieren und darüber zu reflektieren? Wie denken Künstler:innen durch ihr Medium? Wie schaffen sie durch Bilder ein Bild von sich selbst?

Die untersuchten Werke aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten fordern uns heraus, über die Definition, die Grenzen und die Möglichkeiten des Mediums

Comic produktiv nachzudenken. Die poetischen Comics von Ferris, Goblet und Krug bieten uns ein Spektrum von intermedialen Strategien und künstlerischen Stilen: Bei Ferris sind es detailreiche Zeichnungen, die an realistische Malerei erinnern oder direkt darauf anspielen; bei Goblet ist es abstrakte Malerei, die die vorherigen Zeichnungen und Panels verdeckt bzw. kontrastiert; bei Krug werden diverse Objekte und Dokumente, Zeichnungen und Fotografien in Collagen und Illustrationen zusammengebracht. In allen Werken gibt es eine Spannung zwischen unterschiedlichen Kommunikationsformen und Medien und diese Spannung hebt auch hervor, wie komplex und vielfältig die Identität der Künstlerinnen und Protagonistinnen ist. Darüber hinaus werden nicht nur die verschiedenen Dimensionen von Identität und Subjektivität gezeigt, sondern die Darstellung des *Ichs* als Konstruktion und Interpretation wird auch mitreflektiert (vgl. El Refaie 2010, 171).

Eine Besonderheit von Comics ist die doppelte Perspektive beim Lesen: wir sehen sowohl wovon als auch worüber erzählt wird. Überdies wird im Comic oft der Entstehungsprozess fast vor Augen geführt. Durch die Materialität und Intimität von Comics sind neue Wege der Einfühlung möglich, sowie neue Erkenntnisse in Bezug auf die ewigen ontologischen und erkenntnistheoretischen Fragen: was ist Realität und wie wird eine Beziehung zwischen Kunst und Realität geschaffen? Was können wir wissen und wie können wir es wissen? Durch die formalen Intersektionen im Comic, ist es möglich, neues Licht auf die Intersektionen von unterschiedlichen Gesellschaftskategorien zu werfen. Die hier untersuchten Werke zeigen, wie die Künstlerinnen insbesondere durch intermediale Strategien, sich einen Raum schaffen, in dem sie unterdrückte Aspekte der Identität freien Lauf lassen oder verdrängte Erfahrungen bearbeiten können. Solche Werke stellen einengende gesellschaftliche und interpersonale Grenzen in Frage und bieten die Möglichkeit, diese Grenzen zu überschreiten. Das Medium Comic ist daher auch ein ‚Reflexionsraum‘, in dem Leser:innen sich mit diesen Fragen und Überlegungen auseinandersetzen können.

Quellenverzeichnis

- ATAK. „Zum Beispiel dicke Nasen“. *Das Magazin* (2017), 98–100.
- Baetens, Jan. „Dominique Goblet. The List Principle and the Meaning of Form“. *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Hg. v. Michael A. Chaney. Madison: University of Wisconsin Press, 2011. 76–92.
- Cavna, Michael. „Franklin integrated ‚Peanuts‘ 47 years ago today. Here’s how a teacher changed comics history“. *The Washington Post*, 31.7.2015. <https://www.washingtonpost.com/news/comic-rips/wp/2015/07/31/franklin-integrated-peanuts-47-years-ago-today-heres-how-a-teacher-changed-comics-history/> (abgerufen am 21.11.2022).

- Chute, Hillary L. *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Closure. *Kieler e-Journal für Comicforschung* 8 (2021). <https://www.closure.uni-kiel.de/closure8/start> (abgerufen am 21.11.2022).
- Crenshaw, Kimberlé. „Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color“. *Stanford Law Review* 43.6 (1991), 1241–1299.
- El-Refaie, Elisabeth. „Visual Modality Versus Authenticity: The Example of Autobiographical Comics“. *Visual Studies* 25.2 (2010), 162–174.
- Ferris, Emil. *My Favorite Thing Is Monsters. Book One*. Seattle: Fantagraphics Books, 2017.
- Fossoul, Nikita und Dominique Goblet. *Chronographie*. Paris: L'Association, 2010.
- Goblet, Dominique. *Faire semblant c'est mentir*. Paris: L'Association, 2014 [2007].
- Goblet, Dominique. *So tun als ob heißt lügen*. Übers. v. Annika Wisniewski. Berlin: avant-verlag, 2017.
- Groensteen, Thierry. *Comics and Narration*. Übers. v. Ann Miller. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.
- Horstkotte, Silke und Nancy Pedri. „The Body at Work. Subjectivity in Graphic Memoir“. *Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspectives*. Hg. v. Maïke Sarah Reinert und Jan-Noël Thon. New York: Routledge, 2016. 77–91.
- Krug, Nora. *Belonging. A German Reckons with History and Home*. New York: Scribner, 2018a.
- Krug, Nora. *Heimat. Ein deutsches Familienalbum*. München: Random House, 2018b.
- Kwa, Shiamin. „The People Upstairs: Space, Memory, and the Queered Family in *My Favorite Thing Is Monsters* by Emil Ferris“. *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*. Hg. v. Frederick Luis Aldama. New York: Routledge, 2020. 469–482.
- Mao, Catherine. „L'œil et l'oreille dans *Faire semblant c'est mentir* de Dominique Goblet. D'un faire-semblant sonore à une esthétique sonore“. *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art* 7 (2009), 1–17.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: HarperCollins, 1993.
- Mihăilescu, Dana. „Shot in the heart on Valentine's day: Monsters, Sexuality, the Holocaust and Late 1960s American Culture in Emil Ferris' *My Favorite Thing Is Monsters*“. *Beyond MAUS. The Legacy of Holocaust Comics*. Hg. v. Ole Frahm, Hans-Joachim Hahn und Markus Streb. Wien: Böhlau, 2021. 353–380.
- Mikkonen, Kai. *The Narratology of Comic Art*. New York, London: Routledge, 2017.
- Molotiu, Andrei (Hg.). *Abstract Comics. The Anthology 1967–2009*. Seattle: Fantagraphics Books, 2009.
- Packard, Stephan, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas R.A. Wilde und Janina Wildfeuer. *Comicanalyse. Eine Einführung*. Berlin: J.B. Metzler, 2019.
- Rajewsky, Irina O. „Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality“. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Hg. v. Lars Elleström. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 51–68.
- Schnicke, Falko. „Terminologie, Erkenntnisinteresse, Methode und Kategorien – Grundfragen intersektionaler Forschung“. *Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen*. Hg. v. Christian Klein und Falko Schnicke. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014. 1–32.
- Scott, Darieck und Ramzi Fawaz. „Introduction: Queer about Comics“. *American Literature* 90.2 (2018), 197–219.
- Sina, Véronique. „Intersektionale Comicanalyse“. *Comicanalyse. Eine Einführung*. Stephan Packard, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas Wilde und Janina Wildfeuer. Stuttgart: Metzler, 2019. 151–184.
- 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*. Hg. v. Charles Hatfield und Bart Beaty. New Brunswick, London: Rutgers University Press, 2020. 227–240.
- Wildfeuer, Janina. „Multimodale Comicanalyse“. *Comicanalyse. Eine Einführung*. Stephan Packard, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas Wilde und Janina Wildfeuer. Stuttgart: Metzler, 2019. 49–72.
- Wolf, Werner. „Intermedialität“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar, 2. überarb. und erweiterte Aufl.: Metzler, 2001.
- Wolff, Lynn L. „Self-Translation in Nora Krug’s Transcultural Graphic Memoir *Belonging/Heimat*“. *Comparative Aspects in Comics*. Hg. v. Juliane Blank und Stephan Packard. (im Druck)

Elisabeth Krieber

Autographics und Adaption: Über die intermediale Verbreitung des transgressiven und queeren ‚Autographischen Selbst‘

In ihrer Einleitung zu *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics* plädiert Hillary Chute für das feministische und transgressive Potenzial des Mediums Comic, dessen multimodale, fragmentierte und sequenzielle Erzählstruktur eine kritische Auseinandersetzung mit autobiographischer Darstellung sowie „vorherrschenden Tropen der Unaussprechlichkeit, Unsichtbarkeit und Unhörbarkeit“ (Chute 2010, 4; Übers. E.K.) ermöglicht. Um dieses einzigartige Potenzial für politische Selbstdarstellung zu betonen, verweist Chute ebenfalls auf die feministische Autorin und Journalistin Susie Bright, die hervorhebt: „*There is literally no other place besides comix where you can find women speaking the truth and using their pictures to show you, in vivid detail, what it means to live your life outside of the stereotypes and delusions*“ (Bright zit. nach Chute 2010, 4; Herv. im Orig). In dem vorliegenden Beitrag möchte ich der Frage nachgehen, ob und wie dieses spezielle Potenzial für die kritische Verhandlung transgressiver feministischer und queerer Identitäten in anderen Medien adaptiert werden kann. Künstlerische und mediale Strategien, anhand derer multimodale und performative Darstellungsprozesse der Comics in verkörperte Bühnen- und Film-Performances verwandelt werden, illustriere ich dazu mit Beispielen aus Alison Bechdels *Fun Home. A Family Tragicomic* (2006) und Phoebe Gloeckners *The Diary of a Teenage Girl. An Account in Words and Pictures* (2002) – zwei autographische Werken, die von Lisa Kron und Jeanine Tesori als Musical (*Fun Home. The Musical* 2013) und Marielle Heller als Theaterstück und Film (*The Diary of a Teenage Girl* [2010] bzw. *THE DIARY OF A TEENAGE GIRL* [2015]) inszeniert wurden. Sowohl Bechdel als auch Gloeckner widmen sich der autographischen Aufarbeitung ihrer persönlichen Geschichten mit dem Ziel, die öffentliche Darstellung gelebter queerer und weiblicher Erfahrungen zu diversifizieren – eine Mission, die von Hellers und Krons und Tesoris Adaptionen fortgeführt wird, indem diese die Repräsentation der marginalisierten Perspektiven intermedial erweitern. Mein Beitrag untersucht daher die Konstruktion von Bechdels und Gloeckners autographischen Subjektpositionen in verschiedenen medialen Konstellationen und legt dabei einen besonderen Fokus auf die spezifischen Aushandlungen der Identitätsmarker Gender, Sexualität und Körperlichkeit.

Die mediale Beschaffenheit von Comics begünstigt eine kritische Auseinandersetzung mit Selbstdarstellung, Subjektivität und hegemonialen sowie heteronormativen Rollenbildern. Wie Gillian Whitlock feststellt, die den Begriff ‚Autographics‘ für autobiographisches Erzählen in Comicform prägte, beeinflusst die einzigartige multimodale und sequenzielle Erzählform die Darstellung des autobiographischen Subjekts bzw. dessen Subjektpositionen maßgeblich (vgl. Whitlock 2006, 966). Das bereits in ein erzählendes und erzähltes *Ich* gesplante Subjekt wird in Comics nicht nur zusätzlich mehrfach visuell und verbal kodiert, sondern durch die fragmentierte narrative Struktur über eine Abfolge von Panels multipliziert. Die Multimodalität von Comics trägt also dazu bei, die grundlegende Performativität des autobiographischen Subjekts hervorzuheben, das nicht als kohärente oder autonome Identität existiert, sondern erst durch wiederholte Aufführung im Prozess des autobiographischen Erzählens entsteht (vgl. Smith 1998 [1995], 114).¹ Diese Aufspaltung und diversifizierte Darstellung des Subjekts kennzeichnet auch das formale queer-feministische Potenzial von Comics. Die visuell und verbal kodierten Subjektpositionen propagieren nämlich laut Hillary Chute auch eine „non-overdetermined materiality of the body and the proliferation, or multiplicity, of selves that are both driving concerns of feminist narrative“ (2015, 200). Ebenso weist Véronique Sina auf ein „produktive[s] transgressive[s] Potenzial“ (2016, 29) hin, das die sequenzielle und multimodale Erzählweise sowie das „grenzüberschreitende Zusammenspiel von Text und Bild“ (2016, 38) auszeichnet und den Comic als performatives Medium definiert.² Das inhärent multimodale und hybride „Zwischenmedium“ (Sina 2016, 38) ist zusätzlich mit dem „Stigma der in-betweenness“ (Sina 2016, 76) behaftet und von einer formalen Queerness geprägt (vgl. Scott und Fawaz 2018, 197). Diese Queerness lässt sich nicht nur in der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des „outsider mediums“ (Scott und Fawaz 2018, 200) festmachen, sondern findet auch Ausdruck in seinem Repräsentationspotenzial, das ein breites Spektrum an „nonnormative ex-

1 Sidonie Smith überträgt hier Judith Butlers Konzept der Gender-Performativität auf das autobiographische Erzählen (vgl. 1998 [1995], 109). Indem sie Geschlecht als performativ definiert, argumentiert Butler, dass dieses nicht als stabile Identitätskategorie existiert, sondern sich erst durch die Aufführung und stilisierte Wiederholung bestimmter soziokultureller Konventionen konstituiert (vgl. 1999, 179).

2 Mit dieser Definition bezieht sich Sina auch auf Butlers Verständnis von Performativität sowie Ole Frahm's Ausführungen in Hinblick auf die performative, selbstreflexive und parodistische Struktur von Comics (vgl. 2016, 59). Frahm, der sich ebenfalls auf Butlers Performativitätstheorie stützt, identifiziert einen „operationalisierten Modus der Wiederholung“ (2010, 12), der das Medium charakterisiert: „Die Figuren wiederholen sich von Panel zu Panel, die Struktur der Panels funktioniert als Wiederholung, und die verschiedenen seriellen Erscheinungsformen der Comics – Strips, *sunday pages*, *comic books* – sind geprägt vom Prinzip der Wiederholung mit einem entscheidenden Unterschied, der den Genuss der Lektüre prägt“ (2010, 37–38).

pressions of gender and sexuality“ (Scott und Fawaz 2018, 201) ermöglicht. Zusätzlich basiert die comictypische Erzählstruktur auf einer Abfolge von einzelnen Panels „that repeat, but always with a difference“ (Scott und Fawaz 2018, 202).³ Diese formalen Besonderheiten machen Comics zu einem Medium, das transgressive feministische und queere Selbstdarstellung begünstigt, wie ich im Folgenden anhand von *Diary* und *Fun Home* aufzeigen möchte. Darüber hinaus widme ich mich auch der Frage, wie dieses feministische und queere Potenzial in den intermedialen Adaptionen der Werke mobilisiert wird. Aufbauend auf Linda Hutcheons Definition einer Adaptation als eine „Wiederholung ohne Replikation“ (2006, 176; Übers. E.K.), untersuche ich in meinen ausgewählten Beispielen ebenfalls, wie Film und Theater ihre eigenen medialen Mittel und Repräsentationsstrategien nutzen, um Gloeckners und Bechdels Autographics neu aufzuführen und das queer-feministische Potenzial der Ausgangstexte neu zu inszenieren.

Das diskursübergreifende Selbst und transgressive Weiblichkeit in *The Diary of a Teenage Girl*

Gloeckners illustriertes Tagebuch ist gekennzeichnet durch ein innovatives genre- und diskursübergreifendes Format (vgl. Chute 2010, 74). Das Buch ist eine überarbeitete und teilweise fiktionalisierte Version des Jugentagebuchs der Autorin, in dem Minnie (Gloeckners 15-jähriges Alter Ego) eine Affäre mit Monroe, dem 35-jährigen Freund ihrer Mutter, verarbeitet und Identitätskonflikte, den Prozess des Erwachsenwerdens, sowie erste sexuelle Erfahrungen thematisiert. *Diary* kombiniert Prosa, Illustrationen und Comicsequenzen, um Minnies Subjektivität zu skizzieren und inszeniert so ein mehrfach kodiertes, performatives und transgressives autographisches Selbst, das die Idee einer stabilen und kohärenten Identität ebenso in Frage stellt wie stereotypisierte und einschränkende Darstellungen weiblicher Sexualität.

Minnie präsentiert sich nicht nur selbst durch ihre Tagebucheinträge, verfasst aus der Sicht einer Teenagerin, in Illustrationen und Comicsequenzen ergänzt die erwachsene Autorin außerdem die Erzählungen der 15-jährigen Protagonistin durch visuelle (Re-)Interpretationen bestimmter Ereignisse und Eindrücke. Basierend auf der „performativen Grundstruktur“ (Sina 2016, 30) des Mediums Comic in-

³ Scott und Fawaz beschreiben Comics zusätzlich als „distinctly queer mode of cultural production“ (2018, 199) und marginalisierte Kunstform „that thus hails counterpublics“ (2018, 200).

senziert sie also eine multimodale Auseinandersetzung mit ihrem Alter Ego, die dessen teils naive, unerfahrene Perspektive kritisch reflektiert. In den Illustrationen auf Seite 84 und 78 von *Diary* (Abb. 1), werden zum Beispiel Formulierungen aus Minnies Tagebucheinträgen parodistisch visualisiert, um einerseits die Erzählstimme der Teenagerin zu hinterfragen, die Monroes unbeholfenes Grapschen als Zuneigung auslegt (links), aber auch um Monroes eingebildete Überlegenheit aufzudecken und seine Darstellung einer „mocking counterobjectification“ (Chute 2010, 81) zu unterziehen (rechts). Somit kreiert Gloeckner ihr autographisches Selbst in einem Dialog zwischen ihrer erwachsenen und Minnies jugendlicher Perspektive und konstruiert eine „conversation between temporal and discursive layers, between text and image“ (Chute 2010, 83). Die einzigartige Multimodalität von *Diary* verwickelt Leser*innen in ein Wechselspiel von narrativen Perspektiven, Texten und Bildern, das die Komplexitäten, Widersprüche und unterschiedliche Facetten des Erwachsenwerdens samt Minnies selbstbestimmter Erkundung ihrer Sexualität illustriert.

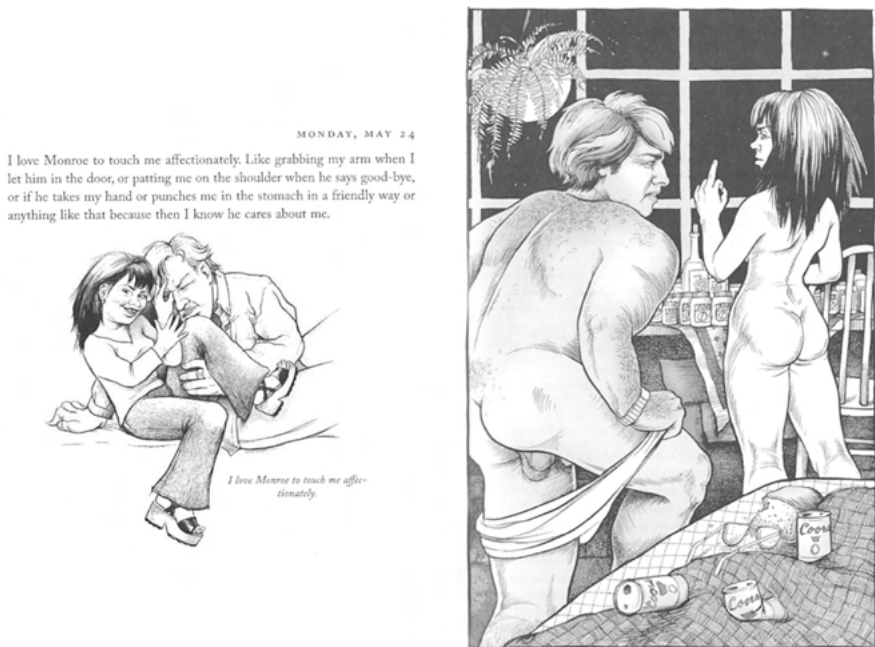


Abb. 1: Gloeckners Illustrationen von Minnies Tagebucheinträgen in *Diary*: „I love Monroe to touch me affectionately“ (links) und „He said he didn't like stupid little chicks like me trying to manipulate him“ (rechts).

Phoebe Gloeckner. *The Diary of a Teenage Girl*. Berkley, überarb. Aufl.: North Atlantic Books, 2015 [2002]. 84 und 79.

Gloeckner untergräbt außerdem gegenderte visuelle Traditionen durch intermediale Referenzen und subversive Wiederholungen bestimmter Motive. Zum Beispiel präsentiert sie ihre Reinterpretation eines Renaissance-Gemäldes, das wie Olga Michael schlussfolgert, die Tradition des „adolescent female spectacle“ (2014, 54) widerspiegelt und auf den männlichen Blick ausgerichtet ist (Abb. 2). Das Originalgemälde eines unbekannten Künstlers *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur la duchesse de Villars* (1594) ist im Louvre ausgestellt und zeigt zwei Frauen, die gemeinsam in einer Badewanne sitzen, während eine der anderen in die Brustwarze kneift. Beide richten ihre Aufmerksamkeit nicht aufeinander, sondern auf den imaginierten männlichen Betrachter, was die Darstellung künstlich und inszeniert erscheinen lässt.⁴ Dieser Eindruck wird durch den roten Vorhang, der die Szene einrahmt, noch verstärkt. Gloeckner fordert diese Perspektive in ihrer Aneignung des Motivs heraus und zeigt Minnie allein vor ihrem Spiegel. Maskerade und Narzissmus fungieren hier als subversive feministische Strategien, um sich der Objektifizierung zu widersetzen, die das Originalgemälde auszeichnet. Minnies maskiertes Gesicht denaturalisiert ihre Darstellung und ihre kritische Selbstbeobachtung stellt ihren Status als Objekt des männlichen Blicks in Frage, da sie ihren Körper eigenständig und zu ihrem persönlichen Vergnügen inspiziert (vgl. Michael 2014, 56–57).

Wie dieses Beispiel ebenfalls veranschaulicht, mobilisiert die Künstlerin das multimodale Format von *Diary*, um die Sexualisierung und Objektifizierung junger Frauen zu hinterfragen und aufzuzeigen, wie sich Minnie den soziokulturellen Zwängen der „systemic misogynie“ (Rosenberg 2007, 396) widersetzt, die ihrer Jugend zugrunde liegt. Gloeckner setzt auch bestimmte Erzähltechniken und intertextuelle Referenzen ein, um auf die historisch geprägten gesellschaftlichen Zwänge zur Kontrolle weiblicher Sexualität aufmerksam zu machen und sie parodistisch und subversiv zu unterlaufen. So referenziert *Diary* in einigen Passagen das Genre der viktorianischen „confessional literature“ (Rosenberg 2007, 398), zum Beispiel als Minnie über ihr Aussehen und ihre Sexualität nachdenkt: „She was a young girl

4 In ihrer Diskussion und kunsthistorischen Einordnung des Gemäldes identifiziert Michael die sexualisierte Darstellung von Gabrielle und ihrer Schwester als traditionelle Repräsentation des weiblichen Körpers in der westlichen Kunst: ein erotisches Spektakel ausgerichtet auf das voyeuristische Vergnügen eines männlichen Betrachters (vgl. 2014, 54–55). Wie auch John Berger in *Ways of Seeing* bemerkt, liegen dieser eingeschriebenen Rolle patriarchale Blickstrukturen zugrunde, die durch einen dominierenden und verinnerlichten männlichen Blick sowie vergeschlechtlichte Subjekt-Objekt-Positionen gekennzeichnet sind und etablierte gesellschaftliche Machtstrukturen reflektieren: „men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. 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“ (1990 [1972], 47; Herv. im Orig.).



Abb. 2: Gloeckners Illustration von Minnie, die sich im Spiegel betrachtet.
Gloeckner, *The Diary of a Teenage Girl*, 2015 [2002]. 163.

driven astray by the lustful lure of the flesh. She looked every bit the harlot she was bound to become ...“ (Gloeckner 2015, 54) und: „The poor girl is doomed lest she change her ways. Sometimes she realizes how pointless these purely sensual pleasures are. But then, she is tempted and forgets and cannot resist“ (Gloeckner 2015, 55). Die stilistische Parodie macht ebenfalls auf die Moralvorstellungen aufmerksam, die in diesem literarischen Genre propagiert wurden und aktives, autonomes sexuelles Empfinden zu einer ‚unangemessenen‘ Form von Weiblichkeit erklärten (vgl. Pykett 1999, 15).

Insgesamt adressiert *Diary* durch die Aufdeckung der allgegenwärtigen Sexualisierung in Minnies Leben in Kombination mit der unverblünten und ehrlichen Darstellung ihrer gelebten Sexualität ein kulturelles Problem, das Deborah Tolman wie folgt zusammenfasst: „while sexualized images of adolescent girls are omnipresent, their sexual feelings are rarely, if ever portrayed“ (2005, 8). Ricky Wasserman, Minnies Highschool-Schwarm, ist zum Beispiel überwältigt und eingeschüchtert von Minnie, die die Grenzen einer für ihn angemessenen weiblichen Sexualität überschreitet, als sie beschließt, ihre sexuellen Erfahrungen aktiv mitzubestimmen: „I decided to experiment a little. I panted and breathed hard hard hard and kissed him all over while he was fucking me. I made lots of little noises ... it was fun. He said that it really freaked him out that I was so responsive“ (Gloeckner 2015 [2002], 115).

Auch der 35-jährige Monroe, der unverschämte proklamiert: „What dirty old man like me wouldn't give anything to be fucking a fifteen-year-old regularly?“ (Gloeckner 2015 [2002], 211), hat Probleme mit Minnies Sexualität: „Monroe nags me about how I'm going to grow up to be sexually jaded. [...] I'm going to have had too much too soon and I'm not going to be able to have any fulfilling sexual-emotional relationships with anyone because I take sex too lightly, too impersonally“ (Gloeckner 2015 [2002], 114). *Diary* befasst sich mit dieser patriarchalischen Doppelmoral auch auf der visuellen Ebene, und macht auf Muster der vergeschlechtlichten Sexualisierung aufmerksam, die Minnies Alltag dominieren (vgl. Rosenberg 2007, 396). Wie Hillary Chute ausführt, wird allerdings in Situationen, in denen der *male gaze* als Idee impliziert ist, das Konzept dieser Erwartung untergraben, indem Minnie zwar mit dem männlichen Blick konfrontiert, aber nicht formell darin eingeschrieben wird (vgl. 2010, 81). In dieser Analyse referenziert Chute die Ausführungen der feministischen Filmtheoretikerin Laura Mulvey zu vergeschlechtlichten Blickstrukturen und dem männlichen Blick in Filmen. Mulvey argumentiert: „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 phantasy on to the female figure which is styled accordingly“ (Mulvey, 2012 [1975], 62). Gloeckner offenbart in ihren visuellen Ergänzungen zu den Tagebucheinträgen diesen allgegenwärtigen „masculinist predatory gaze“ (Chute 2010, 81) und hebt ihn teils auch gezielt als voyeuristisch, lüstern oder grenzüberschreitend hervor (vgl. Gloeckner 2015 [2002], 21 und 82).

Durch die künstlerische Auseinandersetzung mit ihrem Jugendtagebuch und der subversiven Wiederaufführung von visuellen und literarischen Traditionen konstruiert die Autorin ein intertextuelles, intermediales und multimodal kodiertes autographisches Selbst. Die kritische Reflexion gegenderter Darstellungen und Konventionen ermöglicht einen „complex tectonic shift“ (Rosenberg 2007, 396), der patriarchale Strukturen in visuellen und textuellen Formen offenlegt und destabilisiert, ohne dabei Minnies Perspektive aus den Augen zu verlieren. Allerdings basiert Gloeckners Kritik dieser Strukturen auch auf der kulturellen Hegemonieposition einer gebildeten, *weißen* Autorin und setzt ein gewisses Maß an kunsthistorischer und literarischer Bildung voraus. Minnie und ihr Widerstand gegen den *male gaze* präsentieren außerdem eine Version *weißer*, cis und able-bodied Weiblichkeit, die sich mit den Herausforderungen des Erwachsenwerdens in einem bürgerlichen Umfeld auseinandersetzt. Wie Richard Dyer verdeutlicht, wird die privilegierte Position als *weiße* Person zu sprechen meist nicht anerkannt, was wiederum die hegemoniale Machtposition von „whiteness“ weiter verstärkt: „white people claim and achieve authority for what they say by not admitting, indeed not realising, that for much of the time they speak only for whiteness“ (2017 [1997], xxxiv). Ein wichtiger Kritikpunkt an Mulveys Blicktheorie und ihrer Aufforderung, die vergeschlechtlichten Subjekt-Objekt-Positionen zu hinterfragen, wurde diesbezüglich auch von bell

hooks vorgebracht. Sie bemängelt Mulveys Aufruf zum Widerstand gegen den *male gaze* als eine Theorie, die auf einem ahistorischen psychoanalytischen Ansatz beruht, der die Differenzachse Race nicht miteinbezieht und somit Diskussionen zur Situiertheit verschiedener Zuschauer*innenpositionen, besonders in Hinblick auf „racialized sexual difference“ aktiv ausklammert (hooks 1992, 123).

Obwohl sich Gloeckners Darstellung einer *weißen*, gebildeten Teenagerin nicht explizit mit den Kategorien Race oder Klasse auseinandersetzt, präsentiert Minnies selbstbestimmte und unzensierte Erkundung ihrer Sexualität nichtsdestotrotz eine marginalisierte weibliche Perspektive die, wie die Autorin bemerkt, bis jetzt noch wenig literarische Beachtung gefunden hat (vgl. Gloeckner zit. nach Crawford 2015, 46). Die Regisseurin Marielle Heller bemängelt ebenfalls, dass ein differenzierter weiblicher Blickwinkel auf den Prozess des Erwachsenwerdens auch in den visuellen Medien bislang noch unterrepräsentiert ist. Sie berichtet von ihrer Frustration mit Coming-of-Age-Filmen, die weibliche Charaktere auf Objekte männlicher Begierde reduzieren, und betont die entmutigende Wirkung dieser Darstellungen auf heranwachsende Frauen, da sie ihnen eigenständige sexuelle Gefühle absprechen (vgl. Heller 2015). Im Gegensatz dazu beschreibt sie Gloeckners *Diary* als eine der ehrlichsten und komplexesten weiblichen Coming-of-Age-Erzählungen, die ihr je begegnet ist und sie schlussendlich dazu inspirierte, *Diary* für die Bühne und die Leinwand zu adaptieren (Heller 2009).⁵ Sie führt aus:

It's a look into the mind of a really precocious, really curious teenager, who is exploring her sexuality, and learning about herself through sleeping with her mother's boyfriend. It's not a black and white story of pedophilia, nor is it a lolita story. It's looking at a really complicated situation purely from the perspective of the fifteen-year-old girl through her fifteen year old lens, only further complicated by the time and place in which she lives. (Heller 2009)

Obwohl das San Francisco der 1970er Jahre filmisch eindrucksvoll rekreiert wird, werden die Situiertheit von Minnies Perspektive und andere Facetten ihrer Identität, die ihre Erfahrungen maßgeblich mitbestimmen (Race, Körperlichkeit und sozialer Status) auch in Hellers Verfilmung nicht adressiert. In ihrem Essay, der

⁵ Inspiriert von Minnies einzigartiger Erzählstimme erarbeitete Marielle Heller ein Script für ein Theaterstück, das 2011 im 3LD Theater in Brooklyn uraufgeführt und ebenfalls für die immersive Inszenierung einer schonungslos ehrlichen weiblichen Perspektive auf das Erwachsenwerden und Minnies selbstbestimmte Erkundung ihrer Sexualität gelobt wurde (vgl. u. a. Noveck 2010; Collins 2010). Heller spielte nicht nur die Hauptrolle in der 3LD Aufführung, sondern begann im Anschluss ebenfalls das Drehbuch für eine Filmadaption zu entwickeln, um neue Möglichkeiten visueller Darstellung auszuschöpfen, die auf der Bühne nicht möglich waren (vgl. Heller 2021). Rezensionen der *Diary*-Verfilmung betonten ebenfalls die gelungene Darstellung einer „undiluted, intensely personal female perspective“ (Romney 2015) und feiern Hellers Regiedebüt als „trailblazing coming-of-age tale“ (Phillips 2015).

sich mit der Kritik an der fehlenden Diversität und dem privilegierten sozialen Status der Charaktere in der HBO Serie *Girls* befasst, gibt Roxane Gay zu bedenken: „It is not possible for girlhood to be represented wholly – girlhood is too vast and too individual an experience. We can only try to represent girlhood in ways that are varied and recognizable“ (2012). *Diary* liefert zwar einen nuancierten Blick auf das Erwachsenwerden und weibliche Sexualität aus einer unterrepräsentierten Perspektive, Minnies Erfahrungen und Erzählstimme sind aber ebenfalls als Repräsentation einer durchaus privilegierten Auslebung von *weißer* Weiblichkeit zu kontextualisieren.

In der Filmversion von *Diary* inszeniert Heller Minnies Geschichte in einer Mischung aus Realfilm und Animation.⁶ Das hybride Format generiert eine mediale Ästhetik, die an den „rhythm of rupture“ (Chute 2010, 71) erinnert, der in Gloeckners *Diary* durch die permanente Abwechslung zwischen Bild, Text und Comicsequenzen entsteht. Hellers Film adaptiert also das multimodale Format des Ausgangstextes, da er ebenfalls unterschiedliche Modalitäten nutzt, um Minnies Subjektivität darzustellen. Während jedoch die Buchvorlage diese Multimodalität einsetzt, um eine diskursübergreifende und dialogische Interaktion zwischen Gloeckners jüngerem *Ich* und ihrer visuellen Autorinnenstimme zu inszenieren, werden die unterschiedlichen Repräsentationsformen im Film genutzt, um die Zuschauer*innen noch tiefer in Minnies subjektive Perspektive eintauchen zu lassen. Statt einer kritischen Rekontextualisierung oder Evaluierung dieser Perspektive, betonen die handgezeichneten Animationen ihre zentrale Rolle als Erzählerin und geben Einblicke in ihre Emotionen, Phantasien sowie künstlerischen Werdegang. Zum Beispiel manifestieren sie Minnies subjektive Wahrnehmung und werden als Verzerrungen sichtbar, die ihre Gedankenwelt und Emotionen nach außen projizieren, lassen aber auch ihre Zeichnungen zum Leben erwachen oder verwandeln sie selbst in eine Cartoonfigur. Minnies Subjektivität wird so im Laufe des Films also auch einer mehrfachen Kodierung und Fragmentierung unterzogen.

Genau wie im Comic steht auch im Film Minnies aktive und selbstbestimmte Sexualität im Vordergrund und Animationen werden ebenfalls eingesetzt, um den patriarchalischen „discourse of inequality“ (Sonnenberg-Schrank 2020, 216) zu kommentieren, der ihren sexuellen Erfahrungen zugrunde liegt. In einer animierten Sequenz, die ihre Stimme aus dem Off mit „And now the making of a harlot“ einleitet, läuft Minnie als monströse Cartoonfigur, die an King Kong

6 Auch in der Bühnenadaption von *Diary* wird die Multimodalität der Textvorlage durch Projektionen von Videoclips, Photographien und Illustrationen aus *Diary* inszeniert. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich allerdings auf die Filmadaption, da diese noch stärker mit der performativen Multimodalität der Buchvorlage experimentiert um Minnies subversive Körperlichkeit und selbstbestimmte Sexualität hervorzuheben.

oder Godzilla erinnert (vgl. Sonnenberg-Schrank 2020, 215) durch die Straßen San Franciscos (Abb. 3, oben).



Abb. 3: Minnie als groteske und transgressive Verkörperung widerspenstiger Weiblichkeit. *THE DIARY OF A TEENAGE GIRL* (USA 2015), Regie: Marielle Heller. Zwei Screenshots.

Ihr Voiceover zitiert währenddessen die Genreparodie aus *Diary*: „She was a young girl driven astray by the lustful lure of the flesh. She looked every bit the harlot she was bound to become“ (*DIARY*). In Zwischenschnitten wird eine realfilmische Szene gezeigt, in der sich Minnie und ihr Highschool-Schwarm Ricky leidenschaftlich küssen, bis er einwirft, dass ihm ihre Leidenschaft zu viel wird und ihn sogar verängstigt. In der animierten Sequenz trifft Minnie währenddessen auf Rickys winziges Cartoonebenenbild, das sie aufhebt, ebenfalls energisch küsst und nach seinem Geständnis gekränkt zu Boden fallen lässt (Abb. 3, unten). Wie Frederik Køhlert konstatiert, können solche übertriebenen Darstellungen widerspenstiger Weiblichkeit als groteskes Bild feministischen Empowerments rekonfiguriert werden, das die vorherrschenden kulturellen Vorstellungen von angemessener Weiblichkeit und stereotypisch femininen Körperbildern untergräbt und parodiert (vgl. 2019, 35–36). In dieser Szene greift der Film die stilistische Parodie des Texts auf und intensiviert diese durch eine animierte Visualisierung, die in einem Wechselspiel verschiedener

Modalitäten ihre subversive Wirkung entfaltet. Hellers Verfilmung nutzt also Animationen, um Minnie als Schöpferin ihrer eigenen Realität darzustellen (vgl. auch Reinerth 2018, 250) und ihren Blick auf die Welt als dominante Perspektive zu zentrieren, der ebenfalls die Erkundung ihrer Sexualität in den Vordergrund stellt und kritisch reflektiert. Die subversive Wiederaufführung bekannter filmischer Tropen ergänzt bzw. ersetzt in Hellers Adaption Gloeckners komplexe intertextuelle und mediale Verweise. Die explizit übertriebene Darstellung und Aneignung von Motiven aus dem popkulturellen Mainstream macht Minnies subversive Weiblichkeit, Sexualität und Körperlichkeit damit allerdings auch einem breiteren Publikum zugänglich.

Queere Subjektivität und Darstellungsstrategien in *Fun Home*

Fun Home erzählt ebenfalls eine komplexe und vielschichtige Coming-of-Age-Geschichte, die, wie Valerie Rohy anmerkt, Alison Bechdels Prozess der queeren Ahnenforschung illustriert (vgl. 2010, 341). Die Autorin verknüpft in ihrem Graphic Memoir ihr eigenes Coming-out mit der verheimlichten sexuellen Identität ihres Vaters Bruce und dessen tragischen Tods. Dadurch konstruiert Bechdel ein relationales autographisches Selbst, das im *weißen* bildungsbürgerlichen Umfeld verortet ist und sich in diesem Kontext mit der generationenübergreifenden Queerness befasst, die sie mit ihrem Vater verbindet. Die respektiven queeren Subjektpositionen veranschaulicht sie durch eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit dem performativen Medium Comic – sowohl durch die Nachzeichnung und Reinterpretation ihres Familienarchivs, als auch durch die Einarbeitung intertextueller Verweise und subjektive Neukontextualisierung des literarischen Kanons ihres Vaters.⁷

Bechdel mobilisiert zum Beispiel die comictypische Spannung zwischen Schrift und Bild, um ihre queere Identitätsbildung hervorzuheben. Den Moment, in dem sie

⁷ Den Ausführungen von Scott und Fawaz folgend werden die Begriffe ‚Queerness‘ und ‚queer‘ in diesem Beitrag nicht nur verwendet, um Gender Identitäten zu beschreiben, die sich heteronormativen, binären Strukturen widersetzen, sondern in einer weit gefassten Definition eingesetzt, um den Widerstand gegen etablierte Normen (vgl. Jagose 2010, 99) sowie das Hinterfragen und Aufbrechen konventioneller Kategorien (vgl. Doty 1997, xv) zu bezeichnen. So können auch Comics formale Besonderheiten, die sich durch multimodale, hybride Darstellungsweisen und permanente Wiederholungen mit Differenz und Überlagerung verschiedener Zeitebenen auszeichnen, als queer interpretiert werden.

sich ihrer lesbischen Identität bewusst wird, artikuliert der Avatar der jungen Alison in einer Sprechblase mit Ausrufezeichen (Abb. 4, links). Die modale Hybridität dieses Symbols – weder Text noch Bild – und auch nicht in das eine oder das andere übersetzbar, wie Jared Gardner feststellt, macht es zu einer passenden Transkription für einen Moment der Offenbarung, der sich ebenfalls einer eindeutigen Kategorisierung entzieht (vgl. Gardner 2008, 5). Bechdel nutzt also die spezifischen Darstellungskonventionen des Comics und destabilisiert modale Grenzen, um die Entdeckung ihrer sexuellen Identität festzuhalten, die sich in ähnlicher Weise über heteronormative Binaritäten hinwegsetzt.



Abb. 4: Die junge Alison wird sich ihrer sexuellen Identität bewusst (links) und Darstellung der verque(e)ren Vater-Tochter-Beziehung in Bechdel's *Fun Home* (rechts).

Alison Bechdel. *Fun Home: A Family Tragicomic*. London: J. Cape, 2006. 98 und 203.

Auch die verque(e)re Verbindung zu ihrem Vater illustriert Bechdel durch eine visuelle und verbale Gegenüberstellung ihrer Interpretationen von Männlichkeit und Weiblichkeit (Abb. 4, rechts). In einer komplexen Schichtung von Darstellungsmodalitäten charakterisiert sie in diesem Panel Vater und Tochter nicht nur verbal, sondern auch visuell als „inversions of one another“ (Bechdel 2006, 98). Beide Charaktere werden von hinten gezeigt und nur als Abbilder in einem Spiegel sichtbar – als tatsächliche Umkehrungen ihrer selbst – während sich auch die Enden ihrer Sprechblasen kreuzen. Bechdel's Erzählung in den Textboxen stellt außerdem ihre gegensätzlichen Ansichten in einer invertierten grammatikalischen Struktur nebeneinander: „While I was trying to compensate for something unmanly in him ... /He was attempting to express something feminine through me ...“ (Bechdel 2006, 98). So vermittelt auch dieses vielschichtige Panel die Queerness der Vater-Tochter-Beziehung sowie deren queere Gender Identitäten durch die Inszenierung des Wechselspiels beider Modalitäten. Insgesamt nutzt Bechdel

das hybride, Text und Bild kombinierende, Format des Comics, um die Queerness ihrer Geschichte inhaltlich sowie formal hervorzuheben.

Des Weiteren ist *Fun Home* durchzogen von Dokumenten aus Bechdels Familienarchiv – Briefe ihres Vaters, Tagebücher und alte Fotos, die von der Autorin in ihrem eigenen Stil neu gezeichnet wurden. Durch diesen Prozess des Nachzeichnens der Dokumente, den Chute als „embodied repetition“ (2010, 183) bezeichnet, bringt Bechdel auch die queere Identität ihres Vaters in Verbindungen mit ihrer eigenen.⁸ Das zentrale Foto in *Fun Home*, ein heimlicher Schnappschuss ihres früheren Babysitters Roy, symbolisiert zum Beispiel das „verbotene Verlangen“ (Bechdel 2006, 101; Übers. E.K.) ihres Vaters, das Bechdel, wie sie preisgibt, vielleicht zu gut nachvollziehen kann, und verdeutlicht somit auch die emotionalen und moralischen Konflikte ihrer Beziehung (Abb. 5, rechts). Rofs Foto steht im Mittelpunkt von Bechdels „queer archive“ (Rohy 2010, 341) und verbindet eine affektive und verkörperte Rekonstruktion der Geschichte ihres Vaters mit einer komplexen Darstellung ihrer autographischen Subjektivität.⁹

Zur Aufarbeitung der generationenübergreifenden Queerness, die ihre Familiengeschichte kennzeichnet, mobilisiert Bechdel zusätzlich Erzählungen, Biographien und literarische Stilmittel der Lieblingsautoren ihres Vaters. Dabei bringt sie entweder die zugrundeliegende Queerness dieser Intertexte hervor oder queert die Texte durch ihre Lektüre und Visualisierungen. So analysiert sie die geheim gehaltene sexuelle Identität ihres Vaters im Kontext der Romane und der Biographie von Marcel Proust (vgl. Bechdel 2006, 92–94), interpretiert die queere Vater-Tochter-Beziehung anhand James Joyces *Ulysses* (vgl. Bechdel 2006, 221) und schildert ihre ersten sexuellen Erfahrungen als Station in Homers *Odysee* (vgl. Bechdel 2006, 214). Wie Julia Watson zusammenfasst, greift *Fun Home* somit nicht nur auf literarische Anspielungen zurück, sondern eignet sich die Klassiker des europäischen und amerikanischen Realismus und Modernismus als Orte der erotischen Identifikation und Selbstfindung an und stellt diese Tradition von Meisterwerken in einen Dialog

8 Chute bezieht sich mit dem Begriff „embodied repetition“ in weiterer Folge auch auf Bechdels Erstellen von photographischen Referenzaufnahmen für ihre Zeichnungen, in denen sie selbst für alle dargestellten Personen posiert, und somit eine weitere verkörperte Wiederaufführung des Familienarchivs inszeniert (2010, 200).

9 Rohy stützt sich in ihrer Analyse auf Ann Cvetkovichs Begriff des „queer archive“, den sie als eine „technology of identity“ (Rohy 2010, 354) definiert, die Dokumentation mit „affective investment“ kombiniert und so ein Verständnis von Archivarbeit als reine „mastery of empirical fact“ in Frage stellt (Rohy 2010, 343). Cvetkovich selbst beschreibt Bechdels Archivierungspraktiken wie folgt: „Bechdel thus creates an ‘archive of feelings’, using the intensive labor of her drawing to become an archivist whose documents are important not merely for the information they contain but because they are memorial talismans that carry the affective weight of the past“ (2008, 120).

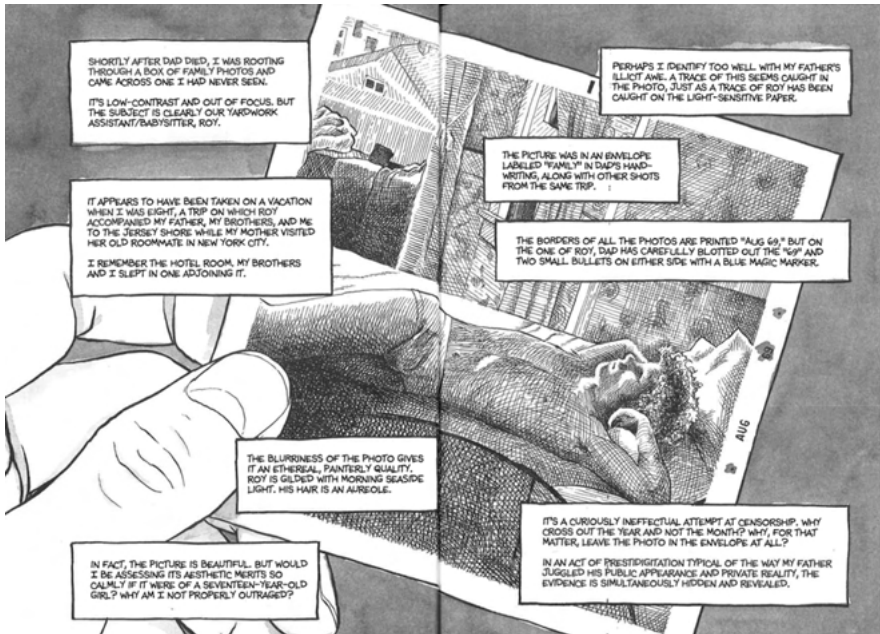


Abb. 5: Das zentrale Foto in Bechdel's queerem Familienarchiv.
Bechdel, *Fun Home: A Family Tragicomic*, 2006. [100–101].

mit einem Gegenkanon populärer sexueller Erzählungen (vgl. 2012, 313).¹⁰ Diese Strategie verlangt Leser*innen die Vertrautheit mit unterschiedlichen Arten von Texten ab und setzt einen gewissen Bildungsgrad voraus. Damit richtet sich Bechdel an eine „sophisticated and politically impassioned community“ (Watson 2008, 29) der oberen Mittelschicht, der sie selbst auch angehört. Die subversive Aneignung literarischer Hochkultur im queeren „outsider medium“ (Scott und Fawaz 2018, 200) Comic destabilisiert jedoch binäre kulturelle Zuweisungen, wie Jane Tolmie schlussfolgert: „*Fun Home's* negotiations of a modernist canon do not merely aim to set up a competing discourse of high culture comic books, but also to trouble our reliance on categories of high and low, included and exclu-

¹⁰ Bechdel stellt den Klassikern ihres Vaters auch ihren selbst zusammengestellten queeren Kanon gegenüber, wie Watson ausführt: „Bechdel strategically juxtaposes her parents' English-teacher tastes in the classics with her own second-generation preference for an alternative canon that was emerging, or being recovered, in the early 1970s, namely coming-out narratives and suppressed classics of homoerotic experience by writers from Oscar Wilde and Colette to Radclyffe Hall and Anaïs Nin“ (Watson 2012, 308).

ded, straight and queer, textual and embodied“ (2009, 79). Zwar adressiert Bechdel, wie auch Gloeckner, aus ihrer eigenen *weißen* und gesellschaftlich begünstigten Subjektposition weder die Kategorie Klasse noch Race explizit, allerdings veranschaulicht sie durch diese Form der performativen Intertextualität nicht nur die heteronormativen, sondern auch die klassistischen Strukturen literarischer Kanonisierung.

Aufgrund der komplexen multimodalen, intermedialen und intertextuellen Darstellungsstrategien und Verweise sahen sich die Produzentinnen Lisa Kron und Jeanine Tesori mit einer großen Herausforderung konfrontiert, als sie beschlossen, *Fun Home* in ein Musical zu verwandeln. Wie Kron erläutert, bestand ihr Ansatz für die Inszenierung darin, die Essenz der Geschichte im Buch zu suchen, aber damit etwas Neues zu erschaffen (vgl. *FUN HOME ON BROADWAY*, 50:33–54:00).¹¹ Die Musical-Adaption von *Fun Home* repräsentiert nicht nur eine bahnbrechende queere Inszenierung – das erste Broadway-Stück mit einer lesbischen Protagonistin (vgl. Thomas 2015) – sondern stellt dabei auch die Besonderheiten von Bechdels Graphic Memoir und ihrem selbstreflexiven autographischen Prozess mit theatralischen Mitteln in den Vordergrund. Bechdels autographisches *Ich* wird auf der Bühne von drei Schauspielerinnen in unterschiedlichen Lebensabschnitten dargestellt: Alison, die 43-jährige Cartoonistin, ‚Medium Alison‘ als Collegestudentin und ‚Small Alison‘, eine 9-jährige Version von Bechdel (vgl. Kron 2015, [5]). Alison teilt sich die Bühne mit ihren jüngeren Versionen und bewegt sich durch verschiedene Abschnitte ihrer Vergangenheit. Sie ist in jeder Szene im Hintergrund präsent, entweder hinter ihrem Zeichentisch oder beim Skizzieren, während sich ihre Erinnerungen auf der Bühne entfalten, mischt sich aber auch gelegentlich in die Handlung ein und übernimmt in einer Szene sogar den Platz ihres jüngeren *Ichs*. Diese dramaturgische Entscheidung adaptiert also nicht nur Bechdels mehrfach kodierte autobiographische Subjektivität, sondern auch die einzigartige Verquickung und Überlagerung von Zeitebenen, die das Medium Comic ausmachen (vgl. Chute 2017, 384).¹²

11 Nach einer langjährigen Konzeptionsphase wurde *Fun Home* 2013 Off-Broadway im Public Theater in New York uraufgeführt und 2015 als Broadway-Produktion im Circle in the Square Theater fortgeführt. Librettistin Lisa Kron und Komponistin Jeanine Tesori hatten sich bereits in früheren Werken mit unterrepräsentierten Identitäten auf der Bühne auseinandergesetzt. Kron war Gründungsmitglied der Theatergruppe *The Five Lesbian Brothers* und Tesori wurde ebenfalls durch ihre Arbeit an Produktionen bekannt, die sich auf starke, marginalisierte Frauenfiguren konzentrierten (vgl. Purcell 2020, 173).

12 Dieser Aspekt trägt ebenfalls zur formalen Queerness des Medium Comic bei. Wie Jack Halberstam mit dem Begriff „queer temporalities“ aufzeigt, kann eine alternative zeitliche Organisation das Konzept der stabilen, linearen Zeitlichkeit und die darin implizierten strukturellen und konzeptionellen heteronormativen Grundlagen unserer Gesellschaft destabilisieren (2005, 4). Comics bieten sich dafür

Während die intertextuellen Bezüge, die aufwändigen Neuzeichnungen von Photographien und das Experimentieren mit der Spannung zwischen Text und Bild auf der Bühne fehlen, bietet das neue Format des Musicals andere Möglichkeiten, *Fun Homes* Queerness hervorzuheben. Wie Bechdel selbst feststellt, trifft das Musical den emotionalen Kern ihrer Geschichte auf sehr direkte Weise (vgl. ALISON BECHDEL'S „FUN HOME“, 33:13–33:29). Die Gesangsnummern erlauben allen Charakteren, wichtige queere Erfahrungen in Worte zu fassen. So verwandelt zum Beispiel die Nummer „Ring of Keys“ ein Panel des Graphic Memoirs, das die Begegnung der jungen Alison mit einer Butch-Lieferantin in einem Diner illustriert, in einen der bewegendsten Momente der Show. ‚Small Alison‘ drückt in dem Lied ihre emotionale Überwältigung aus, endlich eine Gender Identität entdeckt zu haben, mit der sie sich identifizieren kann und die von der heteronormativen Weiblichkeit, in die sie ihr Vater zwingen möchte, abweicht: „Your swagger and your bearing and the just-right clothes you're wearing. Your short hair and your dungarees and your lace up boots and your keys, oh, your ring of keys [...] It's prob'ly conceited to say but I think we're alike in a certain way“ (Kron 2015, 56–57).

„Ring of Keys“ vermittelt nicht nur, wie Janine Utell ausführt, „the significance of representation and the force to be wielded by signifiers of transgressive gender performance“ (Utell 2020, xvi–xvii), Bechdel selbst bezeichnet die Aufführung des Lieds auch als „deeply transgressive“, da das Publikum mit der verkörperten Performance einer Kinderdarstellerin konfrontiert wird, die einen prägenden Moment queerer Identitätsbildung feiert (ALISON BECHDEL'S „FUN HOME“, 28:21–30:10). Genauso erweitert ‚Medium Alison's‘ „Changing my Major to Joan“, eine Ode an ihre erste sexuelle Partnerin, die Perspektive der intellektuellen Erzählstimme aus Bechdels Memoir.¹³ Ebenfalls emotional überwältigt, resümiert die Collegestudentin neben der noch schlafenden Joan deren erste gemeinsame Nacht und verlautbart: „[...] I've never lost control due to overwhelming lust. But I must say that I'm changing my major to Joan. I'm changing my major to sex with Joan“ (Kron 2015, 39–40).

Wie die Produzentinnen hervorheben, thematisiert hier die Performance von ‚Medium Alison‘ allerdings nicht Identifikation oder Verliebtheit, sondern konzentriert sich bewusst auf ihre sexuellen Erfahrungen, und stellt damit traditionell unterrepräsentierte lesbische Sexualität in den Vordergrund (vgl. BEHIND THE MUSIC, 17:00–17:32). Das durch die musiktheatralische Darstellungsform ermöglichte Eintauchen in die Gedanken und Gefühle sowie die emotionale Auseinandersetzung

als besonders geeignetes Medium an, wie unter anderem Kate McCullough in ihrer Analyse der queeren Zeitlichkeit in *Fun Home* veranschaulicht (vgl. McCullough 2018).

13 Leah Anderst stellt fest, dass diese Erzählstimme eine gewisse Distanz zwischen den Leser*innen und Bechdels gezeichneten Charakteren etabliert: „they are mediated; even barred, by Bechdel's retrospective, authoritative voice, which speaks from above and with omniscience“ (2020, 111).

mit individuellen Schicksalen, ist von besonderer Bedeutung für die kulturelle Repräsentation marginalisierter Identitäten.¹⁴ Jill Dolan hebt genau diesen Aspekt in ihrer Rezension hervor, indem sie betont, wie das Musical Queerness und lesbische Sexualität von Subtext in Text verwandelt, und damit spezifische queere Erfahrungen für ein breites Broadwaypublikum zugänglich macht. Sie bemerkt: „enthusiastic audiences full of all kinds of people seemed at once moved, amused, and enthralled by the story of a lesbian who is indeed a person – and a full, complex one at that“ (Dolan 2013).

Diese positive Rezeption sowie die zahlreichen Auszeichnungen der Musical-Adaption – unter anderem der Tony Award für „Best Musical“ aber auch „Best Original Score“, der zum ersten Mal an ein rein weibliches Team vergeben wurde – veranschaulichen, wie sich *Fun Home* an der Aushandlung umfassenderer sozialer und kultureller Veränderungen beteiligt (vgl. Mansbridge 2017, 76), indem es die „cultural legitimacy“ (Mansbridge 2017, 90) individueller queerer Erfahrungen hervorhebt.

Fazit

Obwohl beide Adaptionen, wie schon die Ausgangstexte, die sozial privilegierten, *weißen* Subjektpositionen der Protagonistinnen nicht thematisieren, greifen sie deren feministische und queere autographische Darstellungen auf und passen sie mit unterschiedlichen Strategien an ihre spezifischen medialen Ressourcen an. Während Gloeckners multimodales *Diary Minnies* Geschichte in eine dialogische Interaktion ihrer erwachsenen „visual voice“ (Chute 2010, 83) mit den Tagebucheinträgen der 15-jährigen Protagonistin verwebt, historische Darstellungen von Frauen und weiblicher Sexualität untergräbt, gegenobjektivierende Blicke einführt und auf gegenderte Strukturen sexuellen Begehrens aufmerksam macht, inszeniert Hellers Verfilmung die Interaktion von Realfilm und Animation, um noch tiefer in Minnies Perspektive einzutauchen, ihre Emotionen und Gedanken sowie ihre erwachende Sexualität und transgressive weibliche Körperlichkeit zu illustrieren. Das Musical *Fun Home* nutzt musiktheatralische Ausdrucksformen, um die formale Queerness des Ausgangstexts in eine mitreißende Performance queerer Identitätsbildung zu verwandeln. Bechdels autographisches Selbst wird durch mehrere Charaktere dargestellt, deren Gesangsnummern den emotionalen

¹⁴ Für eine detaillierte Untersuchung der Zentralität von Emotionen im Theater und die Erzeugung affektiver Reaktionen durch dessen Technologien und Mechanismen siehe zum Beispiel Hurley und Bogart 2010.

Einblick in ihrer Geschichte noch intensivieren. So können beide Adaptionen im Sinne von Linda Hutcheon als performative „repetitions without replication“ (2006, 176) definiert werden, die Gloeckners und Bechdels autographische Auseinandersetzung mit weiblicher Sexualität und generationenübergreifender Queerness intermedial erweitern.

Quellenverzeichnis

- ALISON BECHDEL'S "FUN HOME": THE COMING-OUT MEMOIR THAT BECAME A HIT BROADWAY MUSICAL. *YouTube*, 30.6.2015. https://www.youtube.com/watch?v=Gputc-vy_zg&t=33s (abgerufen am 25.2.2022).
- Anderst, Leah. „‘It both is and isn’t my life’: Autobiography, Adaptation, and Emotion in *Fun Home*, the Musical“. *The Comics of Alison Bechdel*. Hg. v. Janine Utell. Jackson: University Press of Mississippi, 2020. 105–118.
- Bechdel, Alison. *Fun Home: A Family Tragicomic*. London: J. Cape, 2006.
- BEHIND THE MUSIC OF FUN HOME WITH LISA KRON AND JEANINE TESORI. *YouTube*, 29.5.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=y41OImKROC4> (abgerufen am 25.2.2022).
- Berger, John. *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series with John Berger*. London: British Broadcasting Corporation und Penguin Books, 1990 [1972].
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge, 1999.
- Chute, Hillary L. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York u. a.: Columbia University Press, 2010.
- Chute, Hillary L. „The Space of Graphic Narrative: Mapping Bodies, Feminism, and Form“. *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. Hg. v. Robyn R. Warhol und Susan S. Lanser. Columbus: The Ohio State University, 2015. 194–209.
- Chute, Hillary L. *Why Comics? From Underground to Everywhere*. New York: HarperCollins, 2017.
- Crawford, Marisa. „Drawn from Life“. *Bitch Magazine: Feminist Response to Pop Culture* 65 (2015), 44–47.
- Collins, Sean. T. „I’m Better Than You, You Son of a Bitch’: A Review of the Diary of a Teenage Girl: The Play“. *CBR*, 30.3.2010. <https://www.cbr.com/im-better-than-you-you-son-of-a-bitch-a-review-of-the-diary-of-a-teenage-girl-the-play/> (abgerufen am 30.9.2022).
- Cvetkovich, Ann. „Drawing the Archive in Alison Bechdel’s *Fun Home*“. *WSQ: Women’s Studies Quarterly* 36.1–2 (2008), 111–128.
- Dolan, Jill. „Fun Home“. *The Feminist Spectator*, 1.1.2013. feministspectator.princeton.edu/2013/10/22/fun-home/ (abgerufen am 25.2.2022).
- Doty, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Dyer, Richard. *White*. London, New York: Routledge, 2017 [1997].
- FUN HOME ON BROADWAY. *YouTube*, 16.3.2015. https://www.youtube.com/watch?v=Ziz1tij_jsc (abgerufen am 25.2.2022).
- Frahm, Ole. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- Gardner, Jared. „Autography’s Biography, 1972–2007“. *Biography* 31.1 (2008), 1–26.
- Gay, Roxane. „Girls, Girls, Girls“. *The Rumpus*, 3.5.2012. <https://therumpus.net/2012/05/03/girls-girls-girls/> (abgerufen am 10.9.2022).

- Gloeckner, Phoebe. *The Diary of a Teenage Girl: An Account in Words and Pictures*. Berkley, überarb. Aufl.: North Atlantic Books, 2015 [2002].
- Halberstam, Jack. *In a Queer Time and Place*. New York: New York University Press, 2005.
- Heller, Marielle. „I Interview Playwrights Part 89: Marielle Heller“. *1000 Playwright Interviews*, 6.11.2009. <http://www.aszym.blogspot.com/2009/11/i-interview-playwrights-part-89.html> (abgerufen am 30.11.2021).
- Heller, Marielle. „Q&A with Writer/Director Marielle Heller“. *The Diary of a Teenage Girl: Press Kit*, 2015. https://www.sonyclassics.com/thediaryofateenagegirl//thediaryofateenagegirl_presskit.pdf (abgerufen am 30.11.2021).
- Heller, Marielle. „Script to Screen: The Diary of a Teenage Girl“. *University of California Television (UCTV)*, 5.2.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=zI6qERsXcs0> (abgerufen am 30.9.2022).
- hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.
- Hurley, Erin und Anna Bogart. *Theatre & Feeling*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 2010.
- Køhlert, Frederik Byrn. *Serial Selves: Identity and Representation in Autobiographical Comics*. New Brunswick u. a.: Rutgers University Press, 2019.
- Kron, Lisa. *Fun Home*. New York: Samuel French, 2015.
- Mansbridge, Joanna. „Adapting Queerness, Queering Adaptation: Fun Home on Broadway“. *Adaptation, Awards Culture, and the Value of Prestige*. Hg. v. Colleen Kennedy-Karpat und Eric Sandberg. Cham: Springer, 2017. 75–94.
- McCullough, Kate. „The Complexity of Loss Itself: The Comics Form and Fun Home’s Queer Reparative Temporality“. *American Literature* 90.2 (2018), 377–405.
- 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*. Hg. v. Maria Ioannou und Maria Kyriakidou. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 38–66.
- Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. *The Gender and Media Reader*. Hg. v. Mary Celeste Kearney. New York, London: Routledge, 2012 [1975]. 59–66.
- Noveck, Loren. „The Diary of a Teenage Girl“. *NYtheater.com*, 24.3.2010. <https://www.web.archive.org/web/20100417093808/http://www.nytheatre.com/nytheatre/showpage.php?t=diar9846> (abgerufen am 30.9.2022).
- Phillips, Michael. „‘Diary of a Teenage Girl’ review: Trailblazing coming-of-age tale“. *Chicago Tribune*, 11.8.2015. <https://www.chicagotribune.com/entertainment/movies/ct-diary-of-a-teenage-girl-movie-review-20150811-column.html> (abgerufen am 30.9.2022).
- Purcell, Carey. *From Aphra Behn to Fun Home: A Cultural History of Feminist Theater*. London: Rowman & Littlefield, 2020.
- Pykett, Lyn. *The ‘Improper’ Feminine: The Women’s Sensation Novel and the New Woman Writing*. London, New York: Routledge, 1992.
- Reinerth, Maike Sarah. „Entirely (Self-)Made Up! Animierte Imaginationsdarstellungen in Realspielfilmen“. *Ästhetik des Gemachten: Interdisziplinäre Beiträge zur Animations- und Comicforschung*. Hg. v. Backe et al. Berlin: De Gruyter, 2018. 231–256.
- Rohy, Valerie. „In the Queer Archive: Fun Home“. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 16.3 (2010), 341–361.
- Rosenberg, Meisha. „Multimodality in Phoebe Gloeckner’s *Diary of a Teenage Girl*“. *International Journal of Comic Art* 9.2 (2007), 396–412.

- Romney, Jonathan. „The Diary of a Teenage Girl Review – Entertaining, Insightful and Ferociously Confident“. *The Guardian*, 9.8.2015. <https://www.theguardian.com/film/2015/aug/09/diary-teenage-girl-review-entertaining-insightful-ferociously-confident> (abgerufen am 30.9.2022).
- Scott, Dariack und Ramzi Fawaz. „Introduction: Queer About Comics“. *American Literature*, 90.2 (2018), 197–219.
- Sina, Véronique. *Comic – Film – Gender: Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Smith, Sidonie. „Performativity, Autobiographical Practice, Resistance“. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Hg. v. Sidonie Smith und Julia Watson. Madison: University of Wisconsin Press, 1998 [1995]. 108–115.
- Sonnenberg-Schrank, Björn. *Actor-Network Theory at the Movies: Reassembling the Contemporary American Teen Film with Latour*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.
- THE DIARY OF A TEENAGE GIRL* (USA 2015), Regie: Marielle Heller.
- Thomas, June. „Fun Home Won Five Tonys. How Did a Graphic Memoir Become a Musical?“. *Outward Expanding the LGBTQ Conversation*, 8.5.2015. www.slate.com/blogs/outward/2013/10/08/fun_home_is_america_ready_for_a_musical_about_a_butch_lesbian.html (abgerufen am 25.2.2022).
- Tolman, Deborah L. *Dilemmas of Desire: Teenage Girls Talk About Sexuality*. Boston: Harvard University Press, 2005.
- Tolmie, Jane. „Modernism, Memory and Desire: Queer Cultural Production in Alison Bechdel’s *Fun Home*“. *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies* 22 (2009), 77–95.
- Utell, Janine. „Introduction“. *The Comics of Alison Bechdel*. Hg. v. Janine Uttell. Jackson: University Press of Mississippi, 2020. xiii–xxix.
- Watson, Julia. „Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel’s *Fun Home*“. *Biography* 31.1 (2008), 27–58.
- Watson, Julia. „The Pleasures of Reading in Alison Bechdel’s *Fun Home*“. *Life Writing* 9.3 (2012), 303–14.
- Whitlock, Gillian. „Autographics: The Seeing “I” of the Comics“. *MFS Modern Fiction Studies*, 52.4 (2006), 965–979.

Véronique Sina

Intersektionalität remediated: Race, Class, Gender & Beyond in *The Handmaid's Tale*

Der 1985 erschienene Roman *The Handmaid's Tale* der kanadischen Autorin Margaret Atwood zählt sicherlich zu den bekanntesten anglo-amerikanischen Werken, die dem Genre der „modern feminist literature“ (Cullen 2017, 206) zugeordnet werden können. In naher Zukunft angesiedelt, fokussiert der dystopische Roman die Erlebnisse der jungen *weißen*¹ Protagonistin Offred, die in der totalitären Republik Gilead (ehemals die Vereinigten Staaten von Amerika) ihr Dasein fristet. Als Frau diskriminiert und all ihrer Rechte beraubt, wird ihr aufgrund ihrer Gebärfähigkeit im Klassensystem von Gilead die Rolle einer Magd zugewiesen. Als Magd besteht ihre einzige Aufgabe nunmehr darin, im Haushalt der Kommandanten-Familie Waterford zu dienen und gesunde Kinder zur Welt zu bringen. Schließlich haben etliche Kriege, Naturkatastrophen und dramatische Umweltschäden dazu geführt, dass der Großteil der Menschheit unfruchtbar geworden ist, weswegen biologische Reproduktion im Staate Gilead zum höchsten Gut avancierte: es gilt dem drohenden Aussterben der Bevölkerung entgegenzuwirken.

Nach diversen Remedialisierungen als Film (1990), Theaterstück (2015), Balletaufführung (2013) und Radiohörspiel (2000) ist Atwoods preisgekrönter Roman unlängst auch als TV-Serie und ‚Graphic Novel‘ adaptiert worden.² Im Folgenden möchte ich sowohl die seit April 2017 über den Streamingdienst Hulu abrufbare Serie³ als auch die von Renée Nault kreierte Comicadaption aus dem Jahr 2019 in den Blick nehmen und das diskursive Zusammenspiel gesellschaftlich konstruierter Differenzkategorien fokussieren. Anhand der vergleichenden Analyse formal-ästhetischer Elemente und (audio-)visueller Inszenierungsstrategien werde ich die Spannbreite der komplexen Überlagerung und Verzahnung unterschiedlicher Differenzachsen in beiden media-

1 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 essenzialistische ‚biologische‘ Eigenschaften oder gar ‚Rassen‘ handelt, sondern um differenzlogische Zuschreibungen bzw. um gesellschaftspolitische Zugehörigkeiten.

2 Einen vertiefenden Einblick in die verschiedenen (trans-)medialen Adaptionen von *The Handmaid's Tale* bietet Becce 2020.

3 Seit 2017 sind insgesamt fünf Staffeln der Serie THE HANDMAID'S TALE erschienen. Grundlage für die Ausführungen im Rahmen des vorliegenden Beitrags bildet die erste Staffel der Serie, die seit April 2017 über den Streamingdienst Hulu abrufbar ist.

len Artefakten veranschaulichen und hegemoniale Normierungs- sowie Ausschlussprozesse einer kritischen intersektionalen⁴ (Re-)Lektüre unterziehen.

Ästhetisierter Feminismus

Als düstererer Ausblick auf eine (westliche) Gesellschaft, in der sämtliche Errungenschaften der Frauenbewegung nicht nur obsolet und nichtig geworden sind, sondern Frauen ob ihres (biologischen) Geschlechts fortan von männlichen Tyrannen in einem totalitären christlichen System brutal unterjocht und versklavt werden, wurde und wird Margaret Atwoods Roman als feministischer Text gefeiert – als bittere Warnung vor dem, was geschehen könne, wenn Menschen- und Frauenrechte von reaktionären Mächten mit Füßen getreten werden.⁵ Daher verwundert es nicht, dass auch die gleichnamige Serie ähnlich enthusiastisch rezipiert wurde, zumal die Visualisierung des Romans im wahrsten Sinne des Wortes Stoff für symbolische Protestaktionen bot: Spätestens mit dem Erscheinen der ersten Staffel der populären Fernsehadaptation im Frühjahr 2017, nur wenige Monate nach der Amtseinführung des umstrittenen US-amerikanischen Präsidenten Donald J. Trump, ist die aus einem leuchtend roten Umhang und schneeweißer Flügelhaube bestehende Kleidung der Mägde Gileads zu einem weltweiten ikonischen Symbol feministischer Protestbewegungen geworden. „When US vice-president Mike Pence visited Philadelphia on 23 July, he was greeted by a now familiar sight: a wall of women dressed in scarlet cloaks, with oversize white bonnets obscuring their faces“ (Beaumont und Holpuch 2018) – heißt es etwa in einem Artikel der britischen Tageszeitung *The Guardian* aus dem Jahr 2018. Und auch in der deutschsprachigen Presse wurde das Phänomen protestierender Frauen im *Handmaid's Tale*-Kostüm

4 Intersektionalität wird im Folgenden als disziplinübergreifendes analytisches Instrumentarium verstanden, mit dessen Hilfe sowohl die diskursive Konstitution und Verschränkung verschiedener Strukturkategorien als auch multiple Formen der Diskriminierung und normativen Klassifizierung in den Blick genommen werden können.

5 Zu der Tatsache, dass ihr Roman *The Handmaid's Tale* von zahlreichen Kritiker_innen immer wieder als feministischer Text gefeiert wird, äußerte sich Margaret Atwood in einem Interview mit der *Los Angeles Times* im April 2017 wie folgt: „If you DJ reality, that is, if you make a mash-up of actual reality, which is partly what that book is, you're going to end up with something that inevitably people will say, 'This is feminist.' Because you cannot avoid that. [...] I didn't put anything into the book that has not happened sometime, somewhere. Or wasn't happening then and isn't happening now. So you can call that feminist, if you like. I didn't start from ideology, I started from what I was collecting and seeing. But of course, I must have been instigated, must I not?“ (Atwood zit. nach McNamara 2017).

breit rezipiert und kommentiert, wie beispielsweise Anfang August 2017 in einem Artikel des Magazins für politische Kultur *Cicero*:

Die Frauen in den seltsam züchtigen Kostümen tauchen seit Monaten bei Protestmärschen gegen Donald Trump auf. Mit gesenkten Köpfen standen die Mägde Ende Juni in Washington D.C. vor dem Capitol und demonstrierten schweigend gegen den Versuch, die Gesundheitsversicherung abzuschaffen, die unter Vorgänger Barack Obama eingeführt worden war. Sogar in Warschau, beim Besuch des US-Präsidenten Anfang Juli, wurden die seltsamen Nonnen in der Menge der Demonstrantinnen gesichtet. (Szyszkowitz 2017)

Mit Rückgriff auf die Ausführungen von Judith Butler zur Performativität von politischen Versammlungen unterstreicht auch Herolina Krasniqi in einem jüngst erschienen Artikel den ikonischen Status des Handmaid-Kostüms. Dabei verdeutlicht die Autorin, wie im dystopischen Universum von *The Handmaid's Tale* Kleidung im Allgemeinen – sowie das rote Kostüm der Mägde im Speziellen – zur Ausgrenzung und Unterdrückung von Frauen genutzt wird (vgl. 2022, 9).⁶ Indem sich Demonstrierende weltweit das symbolische Kostüm der Mägde zu eigen machen, stellen sie – wie Krasniqi erläutert – „eine Verbindung zu ihrer Gegenwart“ (2022, 10) her und erzeugen mit dem expliziten Verweis auf *The Handmaid's Tale* zugleich „ein aufmerksamkeitsstarkes Bild“ (2022, 12). Diese performative Inszenierung verleiht nicht nur dem *Handmaid's Tale*-Kostüm eine neue, widerständige Bedeutung, sondern verdeutlicht zugleich auch das feministische Potenzial, das sowohl Atwoods Roman als auch der televisuellen Remedialisierung zugeschrieben wird.

In der im März 2018 erschienenen Sonderausgabe der Zeitschrift *Communication, Culture & Critique* zum Thema „Media and the Extreme Right“ bezeichnet etwa Hunter Hargraves die Fernsehadaptation von *The Handmaid's Tale* als „a victory for feminism“ (2018, 189). In seinen Ausführungen beschreibt Hargraves, wie es der Serie mit Hilfe spezifischer narrativer und formal-ästhetischer Inszenierungsstrategien gelingt, die im Roman eingeführte Ich-Erzählung der Protagonistin Offred (alias June) in das Medium Fernsehen zu übertragen und so nicht nur einen weiblich-zentrierten, sondern auch einen feministischen Text zu kreieren. Zu diesen formal-ästhetischen Strategien zählt u. a. der Einsatz eines so genannten Voiceovers. Wie Burkhard Röwekamp erläutert, handelt es sich bei dem Voiceover-

6 Die Zuweisung bestimmter Kleidung, so schlussfolgert Krasniqi, bietet „dem Staat und seinen Befehlshabern die Möglichkeit, Kontrolle ausüben zu können. Die rote Kleidung der Mägde, welche auf das Menstruationsblut der fruchtbaren Frauen anspielt, steht hierbei für Fruchtbarkeit und dementsprechend auch das Leben“ (2022, 9). Während die auffallend roten Roben der Mägde eine Flucht erschweren, limitieren die weißen Flügelhauben das Blickfeld der sie tragenden Frauen: „So unterstreicht die Limitierung des Blickfeldes die Bedeutung der Kleidung als Kontrollmechanismus und Verlust der individuellen Identitäten der Mägde zusätzlich“ (2022, 10).

Verfahren um „eine für die klassische Filmerzählung entwickelte Technik, die auf der akustischen Ebene einen Erzähler einführt, der auf der Bildebene gezeigtes Geschehen beschreibt oder kommentiert oder zusätzliche, nicht gezeigte Informationen zur Verfügung stellt“ (2003, 102). In *THE HANDMAID'S TALE* dient das Verfahren des Voiceovers vornehmlich dazu, das Geschehen als subjektive Erzählung der Protagonistin zu markieren, den Rezipierenden Einblick in Offreds (Elisabeth Moss) Gedankenwelt zu gewähren, ihr (zum Teil) ironische (oder auch zynische) Kommentare (z. B. mit Hilfe einer Bild-Ton-Schere) zu ermöglichen und ihr eine eigene kritische Stimme zu geben. Im Gegensatz dazu sprechen die männlichen Charaktere in der Serie „from outside Offred's perspective“ (2018, 190) wie Hargraves bemerkt.



Abb. 1: Visuelle Intimität durch Close-ups.

THE HANDMAID'S TALE (USA seit 2017), Hulu. Screenshot. „Offred“ (S01E01).

Darüber hinaus führt auch die Wahl der Kameraeinstellungen in *THE HANDMAID'S TALE* zur Zentrierung einer weiblich konnotierten Perspektive. So lassen sich in der Fernsehproduktion auffällig viele Nah- und Großaufnahmen, so genannte Close-ups, ausmachen. Die Film- und Medienwissenschaftlerin Julia Leyda beschreibt die Besonderheiten des Close-ups wie folgt:

Defined as a shot in which a face or other body part takes up most of the frame, the close-up is one of the features of cinema that sets it apart from other arts. The close-up allows the viewer to observe at an intimate proximity the spectacle of another human face as it registers the play of emotions with the subtlest expressions, while at the same time serving as a kind of mirror, encouraging identification by devoting close attention to the character's face. (2018, 180)

Im Zusammenspiel mit dem Voiceover-Verfahren wird durch den vermehrten Rückgriff auf Close-up-Einstellungen, die sich auf Offreds/Junes Gesicht konzentrieren,

und diese dabei zugleich porträtieren, eine Form der „visual immediacy“ (2018, 180) evoziert, wie Leyda treffend formuliert, die eine sowohl affizierte als auch intime, ja eine geradezu konspirative (Ver-)Bindung zur Protagonistin herstellt (Abb. 1).⁷ Aber auch das für eine Mainstream-Produktion untypische ‚ungeschminkte‘ Gesicht der Protagonistin, das nicht nur in Close-ups, sondern ebenfalls in ‚unvoreilhaftem‘ Aufnahmen präsentiert wird, verstärken das Gefühl von Intimität und Unmittelbarkeit in *THE HANDMAID’S TALE* (vgl. Leyda 2018, 180). Während die Kamera also die Nähe zur Protagonistin sucht und diese als Bezugs- und Identifikationsfigur für die Rezipierenden etabliert, werden männlich gelesene Charaktere durch den Einsatz spezifischer Inszenierungsstrategien an den (audio-)visuellen Rand der Erzählung gedrängt, wie auch Hargraves in seinen Ausführungen veranschaulicht. Er schreibt:

[C]lose-up shots with very wide lenses that appear to be contained almost within Offred’s uniform bonnet allow for the transmission of her inner thoughts [...], while the heads of men are almost completely excised from the frame in key scenes, such as the monthly ceremonies in which the Commander rapes Offred in hope of procreation. (2018, 190)

Die für *THE HANDMAID’S TALE* typische abwesende Präsenz (*absent presence*) männlicher Charaktere macht der Autor nicht nur *innerhalb*, sondern auch *außerhalb* der Diegese aus, wenn er darauf verweist, dass eine ganze Reihe weiblicher Cast-Mitglieder für ihre Performance in der ersten Staffel der Serie von den Kritiker_innen gelobt und mit einem Emmy-Award ausgezeichnet wurden, während ihre männlichen Kollegen leer ausgingen. „[S]uch gestures reinforce the perception that the male characters within the series are nothing more than totems representing the theocratic patriarchy“, schlussfolgert Hargraves, „they function repressively but rarely expressively“ (2018, 190).

Ein weiterer Aspekt, der *THE HANDMAID’S TALE* zu einem feministischen Artefakt mache, sei laut Hargraves die Art und Weise, wie die Serie von den Zuschauer_innen konsumiert würde. Während sich in den vergangenen Jahren über die verschiedenen Streamingdienste das so genannte Einmal-Release-Prinzip, also die *en-bloc* Bereitstellung ganzer Serienstaffeln und das damit verbundene Binge-Watching erfolgreich etablieren konnten, wurde die erste Staffel von *THE HANDMAID’S TALE* in einem wöchentlichen Rhythmus auf Hulu veröffentlicht. Zuschauer_innen mussten sich also immer ein paar Tage lang gedulden, bis eine neue Folge der Serie zur Verfügung stand. Durch die episodische Ausstrahlung – die traditionsgemäß und durch-

7 Zur Technik des Close-up siehe auch den Glossarbeitrag von Hans Jürgen Wulff im *Online-Lexikon der Filmbegriffe*: [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:groaufnahmego-406?s\[\]=close&s\[\]=up](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:groaufnahmego-406?s[]=close&s[]=up) (abgerufen am 5.8.2022).

aus gender-stereotypisch mit weiblicher Rezeption in Verbindung gebracht wird (vgl. Ang und Hermes 1994) – begünstige die Serie einen anhaltenden Austausch über die wöchentlichen Geschehnisse in Gilead und damit auch eine Form der Solidarisierung zwischen den Zuschauer_innen. Die zum Teil extrem gewalttätigen und brutalen Inhalte der Serie würden außerdem eine langsamere und besonders kritische Sichtung von den Rezipierenden verlangen (vgl. Hargraves 2018, 191). In diesem Sinne bietet (die erste Staffel von) *THE HANDMAID'S TALE* für Hargraves einen sowohl ernüchternden als auch widerständigen Gegenpol zum misogynen Klima der Trump-Ära und zugleich eine willkommene Resistenz gegen etablierte Rezeptions- und Sehgewohnheiten.

Intersektionale (Re-)Lektüre

So begrüßenswert die feministische Botschaft sowie Auslegung von *THE HANDMAID'S TALE* auch sein mögen, aus intersektionaler Perspektive betrachtet, weisen sowohl Atwoods Roman als auch die televisuelle Adaption einige Problematiken auf, die im Folgenden schlaglichtartig beleuchtet werden. Zunächst ist zu bemerken, dass *THE HANDMAID'S TALE* in einem *weißen* Feminismus verhaftet bleibt. Auch wenn die Serie – im Vergleich zum Roman – mit einem vergleichsweise diversen Cast aufwartet, und z. B. Luke (Offreds bzw. Junes Ehemann) und Moira (Junes beste Freundin) von Schwarzen Schauspieler_innen dargestellt werden,⁸ so fokussiert die Serie doch weiterhin primär die Leidens- und Ermächtigungsgeschichte einer *weißen* Protagonistin, genauer gesagt einer *weißen* heterosexuellen cis Frau. Darüber hinaus lassen sich sowohl im Roman als auch in der TV-Serie Motive der so genannten *Slave Narratives* ausmachen – einem bedeutenden Genre afroamerikanischer Literatur, dessen Blütezeit sich zwischen 1831 und 1865 datieren lässt.⁹

Zu den bekanntesten *Slave Narratives* ihrer Zeit zählen sicherlich Frederick Douglass' *Narrative of the Life of Frederick Douglass* (1845) und Harriet Jacobs' *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861). In den autobiografischen Erzählungen berichten die Schwarzen Protagonist_innen einem vornehmlich *weißen* Zielpublikum von ihren schrecklichen Erlebnissen während der Sklaverei. In Harriet Jacobs' *Incidents in the Life of a Slave Girl* spielt zudem die Figur der *outraged mother* eine zentrale Rolle, an der die doppelte Diskriminierung, sprich die inter-

⁸ In der Hulu-Serie *THE HANDMAID'S TALE* spielt Samira Wiley die Rolle der Moira Strand und O-T Fagbenle übernimmt die Rolle des Luke Bankole.

⁹ Zum Genre der *Slave Narratives* siehe u. a. Beaulieu 1999; Braxton 1989; Williams 2000.

sektionale Verzahnung von Sexismus und Rassismus, deutlich wird, der Schwarze Frauen während der Sklaverei ausgesetzt waren. In ihrem Aufsatz „Reproducing Whiteness: Feminist Genres, Legal Subjectivity and the Post-racial Dystopia of *The Handmaid's Tale*“ fasst Karen Crawly die Aneignung von *Slave Narrative*-Motiven in Margaret Atwoods Werk wie folgt zusammen: „in terms of form, genre and narrative Atwood's novel is almost a re-enactment of Harriet Jacobs' 1861 *Incidents in the Life of the Slave Girl*, documenting Jacobs' life as a slave, the sexual abuse she suffered, and how she gained freedom for herself and her children“ (2018, 343). Mit Blick auf den dystopischen Charakter der Erzählung und mit Rückgriff auf Maria Lauret führt sie weiter aus:

In her account Atwood's appropriation is linked to the genre of dystopia's limited and politically compromised address: 'the dystopia as a didactic form, as a political warning, is premised upon a problem which is only acute in the eyes of a white, conservative and traditionalist middle class worried about its own survival in the face of massive social, racial and ethnic rifts in American society' [...]. In other words, the text only works as a terrifying dystopia for those who have thus far been sheltered from such experiences. (Crawley 2018, 343)

Dieser kritischen, intersektionalen Beobachtung schließen sich auch Mirjam Frotscher und Gesine Wegner an, wenn sie bemerken, dass das von Atwood entworfene Opfer-narrativ zwar einer „spezifischen Positionierung“ bedürfe, es im Roman aber in einem „historischen und kausalem Vakuum“ existiere (2021, 50). In der TV-Adaption werde dieses Vakuum noch einmal durch die unreflektierte Besetzung Schwarzer Schauspieler_innen für die Darstellung *weißer* Charaktere verstärkt und potenziert. Schwarze Charaktere würden in *THE HANDMAID'S TALE* „hauptsächlich [dazu] genutzt, um das Profil der Protagonistin zu schärfen und weiterzuentwickeln. Ein Fokus auf die eigene Geschichte und somit auf die durch Gewalt geprägte Geschichte des Landes“ (Frotscher und Wegner 2018, 50) erfolge jedoch nicht. Dementsprechend schlussfolgern die beiden Autorinnen, dass „[o]bgleich die Besetzung zunächst progressiv erscheinen mag, spezifische Erfahrungen von Diskriminierung, die durch die Intersektionen von *gender* und *race* (sowie *gender* und *class*) entstehen und auf eine lange Historie von Gewalt gegen Schwarze Körper zurückzuführen sind“ (Frotscher und Wegner 2018, 50), aufgrund mangelnder Situierung, Historisierung und Kontextualisierung unsichtbar gemacht werden.¹⁰

In *THE HANDMAID'S TALE* ist jedoch nicht nur eine *weiße*, sondern auch eine heteronormative Vormachtstellung zu beobachten, die wiederum sowohl eine Privile-

¹⁰ Zur Un-Sichtbarmachung rassifizierter Differenz in *THE HANDMAID'S TALE* siehe ebenfalls Phoenix 2018.

gierung (biologischer) heterosexueller Reproduktion¹¹ und hegemonialer Familienkonzepte als auch die Glorifizierung *weißer* Mutterschaft mit sich bringt. Dies wird bereits in der Anfangssequenz der ersten Folge der ersten Staffel der Fernsehserie deutlich, die nun näher beleuchtet werden soll. Die knapp vierminütige Anfangssequenz zeigt eine Autoverfolgungsjagd, in der June (Elisabeth Moss) gemeinsam mit ihrem Mann Luke (O-T Fagbenle) und ihrer circa fünf Jahre alten Tochter Hannah (Jordana Blake) versucht aus Gilead zu fliehen. Sowohl das aus dem Off ertönende Sirenengeheul als auch die verstörende musikalische Untermalung markieren die Szenerie als gefährlich. Neben der auditiven Ebene sorgen auch die verwackelte Kamera und die unscharfen Aufnahmen für ein Gefühl der Beklemmung, Desorientierung und Bedrohung. Hinzu kommen eine Reihe von Close-up-Einstellungen, die vornehmlich das verängstigte Gesicht der Protagonistin bzw. ihrer Tochter fokussieren und die Zuschauer_innen unmittelbar affizieren. Junes Verfolger, die in schwarze Uniformen gehüllt sind und Masken tragen, bleiben im Sinne einer bereits beschriebenen männlich konnotierten ‚abwesenden Präsenz‘ dagegen auffallend anonym. Nachdem das Fluchtauto von der vereisten Straße abgekommen ist und in einem Graben feststeckt, spitzt sich die Lage weiter zu: die heteronormative ‚Kernfamilie‘ muss sich trennen und June flieht gemeinsam mit ihrer Tochter zu Fuß Richtung Wald. Kurz darauf sind Schüsse zu hören, die suggerieren, Luke sei von den Verfolgern niedergestreckt worden und nur wenige Augenblicke später werden auch June und Hannah von den Soldaten entdeckt. In einer dramatischen Szene, die Brenda R. Weber mit den treffenden Worten „runaway-slave-meets-horror-film“ (Weber 2018, 192) beschreibt, werden Mutter und Tochter schließlich gewaltsam auseinandergerissen (Abb. 2).

11 Zur Heteronormativität und Homophobie in Gilead erläutert Julia Himberg: „The Republic of Gilead [...] centers on human reproduction. Each Handmaid has been chosen to be an enslaved breeder because she is able to conceive a child for ‚Commanders‘ and their infertile wives. [...] In this social structure, there is no space for gays and lesbians; it is designed to be exclusively heterosexual. Gay men are hung on the outsides of buildings, their limp, dead bodies left on display as a reminder of the perversity and immorality of homosexuality. ‚Dyke purges‘ have left few gay women in Gilead. They are a modern-day lavender menace“ (2018, 195). Zum Thema Transfeindlichkeit in *The Handmaid's Tale* ergänzt Herolina Krasniqi, dass „sowohl im Roman als auch in der Serie, die Abwesenheit von trans* Personen äußerst auffällig [ist]. So wird das System der Bestrafung sogenannter ‚Gender Traitors‘ zwar thematisiert, jedoch nur in Hinblick auf die sexuelle Orientierung der Figuren, wobei die Geschlechteridentität der Charaktere und das Schicksal jener, deren biologisches Geschlecht und Geschlechteridentität sich voneinander unterscheiden, nicht verhandelt wird“ (2022, 3).



Abb. 2: Bedrohung *weißer* Mutterschaft.

THE HANDMAID'S TALE (USA seit 2017), Hulu. Screenshot. „Offred“ (S01E01).

Neben der Anfangssequenz lassen sich innerhalb der ersten Staffel von THE HANDMAID'S TALE eine ganze Reihe weiterer Szenen ausmachen, deren affektive Intensität sich aus der Bedrohung und Zerstörung vermeintlich ‚natürlicher‘, sprich heteronormativer familiärer Werte und Strukturen speist, wie auch Jennifer Maher feststellt: „Our first scenes present us with a family being torn asunder. Like the forest they are captured in, they represent a kind of ‚natural order‘ cruelly disrupted. Further, June's decision to join the resistance is frequently referenced as being largely based in her decision to be reunited with her daughter“ (2018, 209). Bei dem eigentlichen Horror, der gebärfähige Frauen in Gilead heim sucht – so wird hier suggeriert – handelt es sich also um die potenzielle Bedrohung und Zer/Störung biologischer heteronormativer Mutterschaft (vgl. Maher 2018, 210). Wie Maher betont, lässt die Serie die Rezipierenden zu emotionalen Kompliz_innen werden, die sich genau wie June nach der Zusammenführung von Mutter und Tochter sehnen. So rebelliert June im Verlauf der Serie nicht etwa, weil sie im totalitären System Gileads zur Mutterschaft *gezwungen* wurde, sondern vielmehr, weil sie ihr *verweigert* wurde (vgl. 2018, 210).

Grafische Remedialisierung

Die 240 Seiten umfassende Graphic Novel *The Handmaid's Tale*, die von Joanna Commins als „glossy, hard cover book, with painterly watercolour images and small neat handwriting“ (2021, 3) beschrieben wird und 2019, parallel zur laufenden Hulu TV-Serie erscheint, wurde von der kanadischen Comickünstlerin Renée Nault in Zusammenarbeit mit Margaret Atwood kreiert. So wurde Nault nicht nur von

Atwood selbst als Künstlerin für das Projekt ausgewählt, auch die Textzeilen, die im Comic zu lesen sind, wurden direkt aus dem Roman übernommen (vgl. Machala 2021, 182).¹² Insgesamt hält sich Nault bei der grafischen Adaption an Atwoods Dramaturgie und den narrativen Aufbau der literarischen Vorlage. Dementsprechend beginnt die Graphic Novel mit einer Doppelseite, die den Rezipierenden einen Blick in das Rachel and Leah Center (umgangssprachlich auch Red Center genannt) gewährt, einer Art Um-Erziehungsanstalt, in der die Mägde Gileads untergebracht und ausgebildet werden, bevor sie einer Kommandanten-Familie zugewiesen werden. Aus einer erhöhten Fluchtpunktperspektive blicken die Rezipierenden auf unzählige Feldbetteihen, die akribisch angeordnet den gesamten Raum zu füllen scheinen (Abb. 3).¹³ Zwischen den Betten patrouillieren die so genannten Aunts, also Tanten, in deren Obhut sich die Mägde während ihrer Ausbildung befinden. Die Mägde selbst liegen scheinbar regungslos unter grünen Decken in ihren Betten, den starren, ausdruckslosen Blick nach oben gerichtet. Am Fußende eines jeden Bettes befindet sich ein rotes Kleiderbündel sowie ein paar rote Schuhe, dabei handelt es sich um die ikonische Uniform der Mägde, wie nur einige Seiten später deutlich wird (vgl. Nault 2019, [2–3]).¹⁴

Die Uniformität und Trostlosigkeit der Szenerie wird durch die gewählte Farbpalette zusätzlich unterstrichen, die – neben Rot und Grün – von graubraunen Farbtönen dominiert wird. Bettlaken, Kopfkissen, Nachthemden sowie Haare, Gesichter und Hände der Mägde sind dagegen in auffälligem, kühlen Weiß gehalten. Im rechten oberen Bildrand ist zudem ein riesiges geflügeltes Auge zu sehen, das Wahrzeichen Gileads bzw. das Symbol der Geheimpolizei, das an die Wand gemalt wurde und nunmehr bedrohlich über die Mägde wacht (vgl. Nault 2019, [5]). Die

12 Zum Entstehungsprozess von *The Handmaid's Tale. The Graphic Novel* schreibt Joanna Commins: „In 2012 Atwood invited 2 editors and an art director from McClelland and Stewart, a division of Penguin Random House Canada, over to her house to discuss the possibility of turning one of her novels into graphic form“ (2021, 2). Weiterhin heißt es bei Commins: „After her proposal was selected, graphic artist Renee Nault, creator of the *Witchling* series, began by storyboarding the novel and choosing what scenes to prioritise in consultation with Atwood and the publishing team. A wrist injury delayed the project's completion, but the timing of its publication neatly dovetailed with the premier of the third Hulu season“ (2021, 3).

13 Die *mise-en-page* der ersten Doppelseite erzeugt eine Art Immersionseffekt, durch den die Rezipierenden direkt zu Beginn der Graphic Novel in die Geschichte hineingezogen werden.

14 Zur Ikonografie der Handmaid-Uniform in Naults grafischer Adaption bemerkt Kate Newell: „Nault utilizes the iconography of the Handmaid uniform to explore thematic tensions between Handmaids' visibility and invisibility, often to dramatic effect through her play with proportion, color saturation, and other graphic devices. [...] Nault uses the uniform symbolically, depicting it as blending into or standing out from the background to establish or reinforce themes or tensions“ (2021, 45).

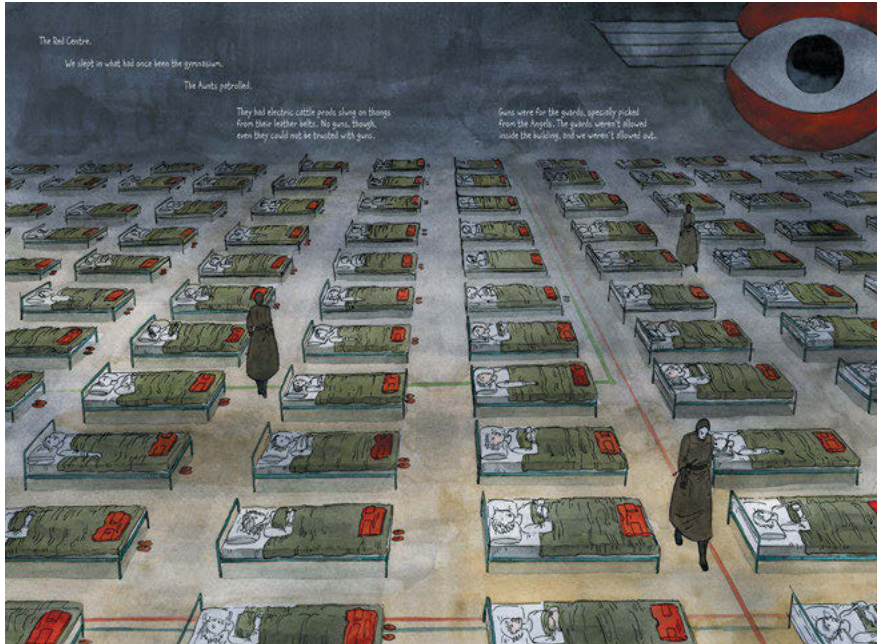


Abb. 3: Erste Doppelseite aus *The Handmaid's Tale. The Graphic Novel*.

Renée Nault. *The Handmaid's Tale. The Graphic Novel*. London: Jonathan Cape 2019. [4–5].

wenigen Textzeilen, die auf dieser Doppelseite zu lesen sind, lassen keinen Zweifel daran, dass die Mägde gegen ihren Willen im Red Center gefangen gehalten und vom Staat kontrolliert werden. Auch auf der nächsten Seite setzt sich die beklemmende Atmosphäre fort. Während die erste Doppelseite keinen Rahmen außer der Begrenzung der Comicseite selbst aufweist, werden die Panels der dritten Seite von einem konventionellen *panel grid* strukturiert und eingefasst, dessen Leerraum zwischen den Panels schwarz gehalten ist (Abb. 4). Dabei zeigen die insgesamt sechs Panels auf der Seite lediglich einzelne Bildausschnitte im Close-up oder Medium-Close-up. In den beiden Panels der ersten Reihe werden noch einmal Detailaufnahmen der großformatigen Einstiegsdoppelseite wiederholt: rote Schuhe, die vor einem Feldbett stehen und das geflügelte Auge, das den patriarchalischen Überwachungsstaat symbolisiert (vgl. Nault 2019, [6]).

Genau wie die restlichen Panels auf der Seite fungieren auch diese schlaglichtartigen Momentaufnahmen als *pars-pro-toto* für die unterdrückenden und diskriminierenden Machtverhältnisse in Gilead. In einem schmalen, von der Farbe Weiß dominiertem Panel, das sich vertikal über die Länge der zweiten und dritten Panelreihe zieht, wird den Rezipierenden der Ausschnitt eines Maschendrahtzauns, der



Abb. 4: Visualisierte Uniformität und mangelnde Handlungsmacht.

Nault, *The Handmaid's Tale. The Graphic Novel*, London: Jonathan Cape 2019. [6].

am oberen Ende mit Stacheldraht gespickt ist, präsentiert, während die in der Panelmitte eingelassenen Worte der Erzählerin die tägliche Gefängnisroutine im Red Center beschreiben (vgl. Nault 2019, [6]). Rechts daneben sind zwei übereinander geordnete Panels zu sehen: das obere der beiden Panels zeigt eine Reihe von vier einheitlich uniformierten Mägden mit regungslosen, schneeweißen Gesichtern und starrem Blick in halbnaher Einstellung, wobei die Haare der Mägde sorgfältig unter grauen Kapuzenmütze verborgen bleiben und die Gesichter der vorderen beiden Mägde jäh vom oberen Panelrand abgeschnitten werden. Das untere Panel fokussiert im Vordergrund den Oberkörper eines Soldaten (auch Angel, also Engel genannt), der in seinen Händen ein Gewehr hält, während im Hintergrund die

Mägde zu sehen sind, die angeführt von einer Tante, in Zweierreihen marschieren. Wie Meghan Hurley-Powell betont, wird hier durch die visuelle Ästhetik eine repressive/bedrückende Atmosphäre geschaffen, die die mangelnde Handlungsfähigkeit (*agency*) der Mägde widerspiegelt: „the aesthetic is intentionally designed to be confining—the colors are limited, and the panels are narrow and tight—and that creates a fearful and claustrophobic environment“ (2020, 95).

Das Panel in der vierten und letzten Reihe auf dieser Seite fokussiert im Vordergrund wiederum eine Tante bzw. den Schlüsselanhänger und den elektrischen Viehtreiber, die sie beide an ihrem Uniformgürtel trägt. Hinter der Tante sind Mägde auf ihren Feldbetten liegend zu sehen. Der rechte untere Bildrand wird von einer dunkelgrauen Masse überlagert, die sich mit Blick auf die rechte und letzte Comicseite des ersten Kapitels als Offreds Haar erweist. Vor einem tief-schwarzen Hintergrund ist ihr Gesicht im Profil und in Großaufnahme dargestellt; über ihr befinden sich zwei Hände, die in der Dunkelheit nacheinander greifen, wobei die linke Hand geradewegs aus dem schwarzen Gitter der vorherigen Comicseite zu ragen scheint und so – gemeinsam mit den Haaren der Protagonistin – eine visuelle Brücke von Offreds Erinnerungen bzw. ihrer inneren Gedankenwelt zu ihrer physischen Gegenwart bildet (vgl. Nault 2019, [7]). Mit weißen Lettern auf schwarzem Grund werden die Gedanken der Protagonistin für die Rezipierenden sicht- und lesbar. So werden auf dieser letzten Seite des ersten Kapitels nicht nur erste zaghafte Versuche des Widerstandes und weiblicher Solidarität unter den Gefangenen deutlich, sondern wir erfahren auch die tatsächlichen Namen der Mägde („Alma, Janine, Dolores, Moira, June“), die über Offreds Gesicht schweben und den Frauen ein Stück ihrer Individualität (zurück-)geben (vgl. Nault 2019, [7]).

Auch die erste Folge der TV-Serie *THE HANDMAID'S TALE* endet mit einer Namensaufzählung: Offred sitzt auf der Fensterbank ihres Zimmers im Haus der Waterfords und während die Kamera langsam auf sie heranzoomt sind folgende ihrer Worte aus dem Off zu hören: „Because I intend to survive, for her. Her name is Hannah. My husband is Luke. My Name is June“. Auch hier ist die Namensnennung als ein Akt des Widerstandes und der (angehenden) *agency* zu verstehen. Im Gegensatz zum Comic wird diese Szene jedoch explizit an den Aspekt von (weißer) Mutterschaft und dem Konzept der heteronormativen Familie zurückgebunden. Während Renée Nault – in Anlehnung an die Romanvorlage – auf den ersten Seiten der Graphic Novel also darum bemüht zu sein scheint, den Fokus des Erzählten und Gezeigten auf die im dystopischen Gilead herrschenden geschlechtlich codierten Macht- und Klassenverhältnisse zu legen und die formal-ästhetischen Mittel des Comics nutzt, um ein Gefühl der Beklemmung, Unterdrückung und permanenten Überwachung zu evozieren, legt die Fernsehadaptation von *The Handmaid's Tale* mit Beginn der ersten Folge den Fokus auf die essen-

zielle Rolle von Familie und Mutterschaft, wodurch diese nicht nur naturalisiert sondern auch als erstrebenswerte, hegemoniale Norm reproduziert werden. Darüber hinaus bleiben jedoch *beide* mediale Artefakte in einem *weißen* heterosexuellen cis Feminismus verhaftet.

Wie bereits erwähnt, werden auf den ersten Seiten der Graphic Novel die Haare sowie Gesichter und Hände (also die einzig sichtbaren Körperteile) der Mägde in einem auffälligen, kühlen Weiß gezeichnet.¹⁵ Genauer gesagt scheinen die Körperteile der Mägde, die nicht von ihrer uniformierten Kleidung verdeckt werden, im selben Weiß wie die (leere) Comicseite gehalten zu sein (Abb. 3 und 4). Diese Art der Darstellung mag metaphorisch als Reflexion der inneren Leere der Mägde gedeutet werden – einem weiteren Resultat des totalitären Regimes Gilead, das Frauen nicht nur ihrer Handlungsmacht und Selbstbestimmung, sondern auch ihrer individuellen Persönlichkeit beraubt.¹⁶ Mit Bezug auf die Kategorie Race ist hier aus intersektionaler Perspektive jedoch noch eine andere Ebene mitzudenken. Den Ausführungen von Richard Dyer folgend, wird *Weiß-Sein* in der westlichen Kultur- und Mediengeschichte als unmarkierte, sprich unsichtbare Norm konstruiert und immer wieder re-produziert. Wie Dyer am Beispiel filmischer und fotografischer Medien erläutert, stellt sich „weiße Macht“ bzw. „Weiß‘ als ethnisch[e] Kategorie“ darüber her, „daß sie nichts Besonderes zu sein scheint“ (1994, 65). Im Gegensatz zu Schwarz-Sein wird *Weiß-Sein* in unzähligen medialen Re-Produktionen und Inszenierungen zum Verschwinden gebracht und dabei zugleich zur hegemonialen sowie universellen Norm erklärt:

Im Bereich der Kategorien ist Schwarz immer als Farbe festgelegt (was schon der Begriff ‚farbig‘ auf ungeheuerliche Weise beinhaltet) und es bedeutet immer eine Partikularisierung; Weiß hingegen ist nicht wirklich irgendwas Spezifisches, es stellt keine Identität dar, es besetzt keine partikularisierende Qualität, da Weiß alles ist – Weiß ist eben keine Farbe, da es alle Farben ist. (Dyer 1994, 66)

Auf den ersten Seiten der Graphic Novel *The Handmaid's Tale* sind es die Mägde Gileads die zwar durch ihre leuchtend rote Kleidung hervorgehoben und als ‚be-

¹⁵ Nicht nur die Gesichter der Mägde sind auf der ersten Doppelseite weiß wie das Blatt der Comicseite, auch die im Raum patrouillierenden Tanten haben schneeweiße Gesichter.

¹⁶ In diesem Kontext ist auch das Konzept des „Mis/naming“ (Nikolić 2019, 93) in Gilead von besonderer Bedeutung. Mit Bezug zum *The Handmaid's Tale*-Roman schreibt Milena Nikolić: „In the novel readers are not familiar with the handmaid's original name. Under a new regime she is simply referred to as Offred, the name composed of a man's first name, 'Fred', and a prefix denoting 'belonging to'. [...] Also, her name symbolizes her position in other ways: she is offred, or not quite fully aligned with her role; she is offered up; she is off-read, as in mis-read, and she is afraid [...]. Heidi S. Macpherson points out that the lack of her original name is a sign of 'another stripping of her identity' [...]“ (2019, 93–94).

sonders‘ gekennzeichnet, aufgrund ihrer schneeweißen Gesichter aber zugleich auch als unspezifisch markiert und damit zur Norm erhoben werden (vgl. Nault 2019, [4–6]). Anders ausgedrückt wird Frau-Sein hier mit *Weiß-Sein* gleichgesetzt. Auf der Kategorie Race basierende intersektionale Differenz- und Diskriminierungserfahrungen werden so negiert und zum Verschwinden gebracht.¹⁷

Im Gegensatz zur TV-Serie bedient sich die grafische Adaption von *The Handmaid's Tale* auch nicht eines so genannten *colorblind castings*,¹⁸ also einer ‚farbenblinden‘ Rollenbesetzung, im Rahmen derer BIPoCs¹⁹ Rollen spielen, die als *weiß* angelegt sind. Dementsprechend wird etwa Junes beste Freundin Moira – analog zur Romanvorlage – im Comic als *weiß* inszeniert. Dies verstärkt die weiter oben ausgeführte These, dass „*The Handmaid's Tale* lediglich als dystopische Zukunftsvision bestimmter, von körperlicher Gewalt unbetroffener, *weißer* Frauen verortet werden“ (Frotscher und Wegner 2021, 57) kann. Darüber hinaus handelt es sich bei Moira um eine der wenigen lesbischen Figuren in *The Handmaid's Tale*. Als gebärfähige Person wird sie genau wie June zunächst zur Magd bestimmt. Ihr rebellisches und ‚unverbesserliches‘ Verhalten als „gender traitor“ (Nault 2019, [169]) führt jedoch dazu, dass sie als Jezebel zur Sexarbeit in einem (Nacht-)Klub gezwungen wird.²⁰ Wie Frotscher und Wegner in ihrer intersektionalen Analyse herausarbeiten, „wird Homophobie [...] in *The Handmaid's Tale* nicht nur durch die offenen lesbischen Charaktere Moira und Emily²¹ narrativ verhandelt, sondern stellt auch

17 In der Tat ist auch im weiteren Verlauf des Comics nur eine einzige Szene auszumachen, in der die Mägde Gileads diverser dargestellt werden. Dabei handelt es sich um das achte Kapitel der Graphic Novel, das den Titel „Birth Day“ trägt. Die Mägde werden zu dem Haus einer Kommandanten-Familie gebracht, wo sie einer bevorstehenden Geburt beiwohnen sollen. In einem ganzseitigen *splash panel* sind die versammelten Mägde in ihren roten Uniformen zu sehen. Auch wenn sich ihre Gesichter hier durchaus stark ähneln, werden einige wenige Mägde durch die spezifische von Nault gewählte Kolorierung als nicht-*weiß* markiert und partikularisiert (vgl. Nault 2019, [78]).

18 Zur Problematik des *colorblind casting* im Kontext der ersten Staffel von *THE HANDMAID'S TALE* siehe u. a. Butler 2017 sowie Young 2017.

19 Wie Alice Hasters erläutert, werden alle Menschen, die nicht *weiß* sind, „als People of Color oder [...] als BIPoC – Black, Indigenous and People/Person of Color – [bezeichnet,] um anzuerkennen, das Schwarze und indigene Menschen im Gegensatz zu vielen People of Color niemals und nirgendwo als *weiß* gelten, egal in welchem Kontext“ (Hasters 2020, 31).

20 Wie im Verlauf des Comics deutlich wird, wird Moira vor die Wahl gestellt, entweder als ‚Geschlechtsverräterin‘ (*gender traitor*) in die so genannten Kolonien zu gehen, um dort Zwangsarbeit zu verrichten, oder aber ihr Dasein als Sexarbeiterin in einem Jezebel-Club zu fristen (vgl. Nault 2019, [169]).

21 Bei der Figur der Emily alias Ofglen handelt es sich ebenfalls um eine Magd Gileads. Mit Bezug zur TV-Serie erläutert Julia Himberg ihre spezifische Rolle im Kontext der patriarchalen und klassistischen Strukturen Gileads wie folgt: „Ofglen (Alexis Bledel), a Handmaid, is arrested

ein an sich wiederkehrendes visuelles Element dar“ (2021, 57). Mit Blick auf die erste Staffel der TV-Serie bemerken die beiden Autorinnen jedoch, dass die wenigen lesbischen Charaktere „zunächst nur als Illustration der Grauen Gileads zu fungieren“ (Frotscher und Wegner 2021, 58) scheinen. Auch wenn Moira in der TV-Serie im Vergleich zum Comic eine prominentere Rolle zu Teil wird, liefert sie vor allem „den Hintergrund, vor dem Junes Entwicklung stattfindet“ (Frotscher und Wegner 2021, 59). Laut Frotscher und Wegner geht es demnach bei der televisuellen Inszenierung von Moira als (einziger) sowohl Schwarzer als auch lesbischer Figur nicht primär „um die Momente der Diskriminierung und Verzweiflung, die in den Geschichten verhandelt werden, sondern um ihren symbolischen Wert innerhalb der Gesamterzählung der Serie“ (2021, 59). Eine Beobachtung, die sich auch auf die Graphic Novel *The Handmaid's Tale* übertragen und sogar noch potenzieren lässt, wenn Moira hier nur auf wenigen Seiten als *weiße* lesbische Figur innerhalb eines „colorblind storytelling“ (Butler 2017) präsent ist.

Schlussbemerkungen

In *Living a Feminist Life* (2017) definiert Sara Ahmed unter Rückgriff auf die Ausführungen von bell hooks Feminismus als „the movement to end sexism, sexual exploitation and sexual oppression“ (5). Feminismus sei wichtig, so Ahmed, weil Sexismus, sexuelle Ausbeutung, und sexuelle Unterdrückung in unserer Gesellschaft immer noch präsent und virulent sind. Zugleich macht die Autorin in ihrem wegweisenden Buch darauf aufmerksam, dass Sexismus, sexuelle Ausbeutung, und sexuelle Unterdrückung nicht vom Aspekt des Rassismus getrennt betrachtet werden können, sondern dass es stets einer Verschränkung von post- und dekolonialen sowie antirassistischen und queer-feministischen Praktiken bedarf. Intersektionalität vermag hier einen „starting point“ (Ahmed 2017, 5) zu liefern, einen Punkt von dem wir ausgehen *müssen*, um heteronormative, rassistische, eurozentristische

and tried in court along with a woman she is having an affair with, a domestic servant known as a 'Martha.' Receiving no representation or opportunity to plead their cases, the women are accused of 'gender treachery' and are both found guilty. As a 'Martha,' inhumanly identified as 'Martha 6715301,' she is disposable and therefore is sentenced to death. Ofglen, on the other hand, is fertile and thus, useful. She is sentenced to 'redemption,' which in Gilead means is she castrated, eliding the possibility of sexual pleasure. Lesbianism, seen as non-reproductive, is incompatible with the republic, where compulsory heterosexuality is built into the social structure. The consequences for being a lesbian function as a harsh reminder that women are the reproductive center of the idealized family and Nation“ (2018, 196).

und koloniale Macht-, Hierarchie- und Ausschlussmechanismen erfassen und kritisch reflektieren zu können.

Im Rahmen des vorliegenden Beitrags wurde das Potenzial einer intersektionalen Lektüre anhand einer vergleichenden Analyse der televisuellen und grafischen Adaption von Margaret Atwoods populären Roman *The Handmaid's Tale* verdeutlicht. Dabei wurde gezeigt, dass sowohl die TV-Serie als auch die Graphic Novel in einem *weißen* heteronormativen Feminismus verhaftet bleiben, der Unterschiede negiert und Frau-Sein mit *Weiß*-Sein gleichsetzt. Auch wenn Atwoods Roman und den verschiedenen Remedialisierungen der literarischen Vorlage oftmals der Status eines feministischen Textes zugewiesen wird, bedarf es einer nuancierten intersektionalen Perspektivierung, die sich nicht ausschließlich auf die Kategorie Gender fokussiert, sondern die Verzahnung verschiedener Differenzkategorien in den Blick nimmt, um die mit ihnen einher gehenden multiplen Ausgrenzungserfahrungen und Diskriminierungsstrukturen aufzudecken und kritisch zu reflektieren. Denn wie auch Sara Ahmed mit Hilfe einer Formulierung von Flavia Dzodan betont, ist Feminismus entweder intersektional „or it will be bullshit“ (Dzodan zit. nach Ahmed 2017, 5).

Quellenverzeichnis

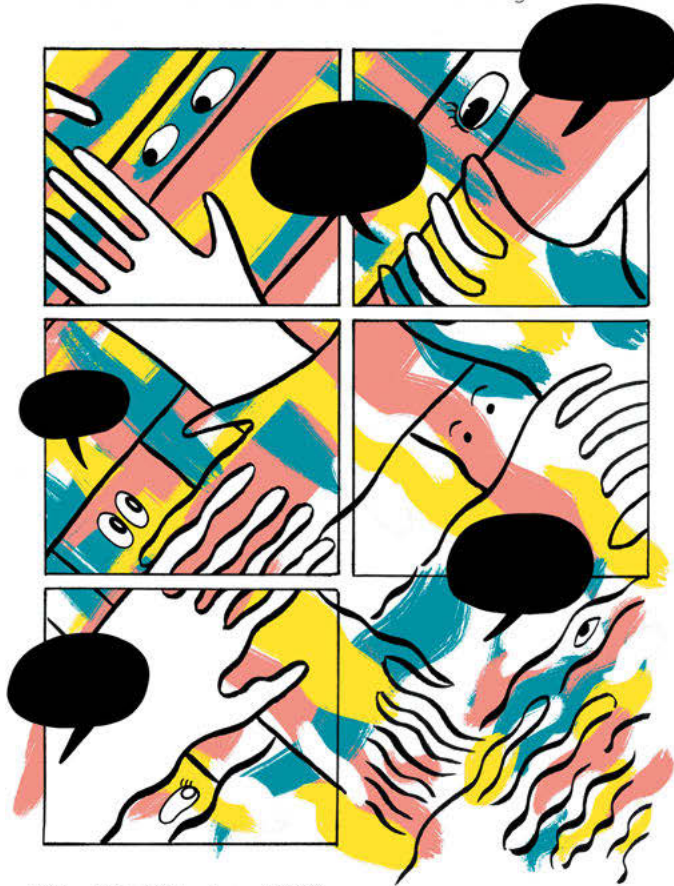
- Ahmed, Sara. *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press, 2017.
- Ang, Ien und Joke Hermes. „Gender and/in Media Consumption“. *Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Ein Textbuch zur Einführung*. Hg. v. Marie-Luise Angerer und Johanna Dorer. Wien: Braumüller, 1994. 114–133.
- Beaulieu, Anne. *Black Women Writers and the American Neo-Slave Narrative*. Westport: Greenwood Press, 1999.
- Beaumont, Peter und Amanda Holpuch. „How The Handmaid's Tale dressed protests across the world“. *The Guardian*, 3.8.2018. <https://www.theguardian.com/world/2018/aug/03/how-the-handmaids-tale-dressed-protests-across-the-world> (abgerufen am 5.8.2022).
- McNamara, Mary. „Q&A: Margaret Atwood answers the question: Is 'The Handmaid's Tale' a feminist book?“. *Los Angeles Times*, 24.4.2017. <https://www.latimes.com/entertainment/herocomplex/la-et-hc-margaret-atwood-feminism-handmaid-tale-20170424-htmlstory.html> (abgerufen am 13.8.2022).
- Bece, Nicolangelo. „Where Does the Gildeaverse Go? Adaptation and Transmediality in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*“. *Iperstoria. Journal of American and English Studies* 16 (2020), 111–129.
- Butler, Bethonie. „'The Handmaid's Tale' proves that colorblind casting isn't enough“. *The Washington Post*, 16.6.2017. <https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2017/06/16/the-handmaids-tale-proves-that-colorblind-casting-isnt-enough/> (abgerufen am 5.8.2022).
- Braxton, Joanne. M. *Black Women Writing Autobiography*. Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- Commins, Johanna. „Composing the Handmaid: From Graphic Novel to Protest Icon“. *The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship* 11.1 (2021), 1–13. <https://www.comicsgrid.com/article/id/4045/#B14> (abgerufen am 5.8.2022).

- Crawley, Karen. „Reproducing Whiteness: Feminist Genres, Legal Subjectivity and the Post-racial Dystopia of *The Handmaid's Tale* (2017–)“. *Law and Critique* 29 (2018), 333–358. <https://doi.org/10.1007/s10978-018-9229-8> (abgerufen am 5.8.2022).
- Cullen, Sarah. „Television and Graphic-Novel Reviews: The Handmaid's Tale (Hulu, 2017)“. *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 16 (2017), 206–209. <https://irishgothic horror.files.wordpress.com/2018/03/thehandmaids.pdf> (abgerufen am 5.8.2022).
- Douglass, Frederick. *Narrative of the Life of Frederick Douglass. An American Slave, Written by Himself*. New York: Pocket Books, 2004 [1845].
- Dyer, Richard, Michael Schunck und Annette Brauerhoch. „WEISS“. *Frauen und Film* 54/55 (1994), 64–80.
- Frotscher, Mirjam und Gesine Wegner. „*The Handmaid's Tale* zwischen Feministischer Erzählung und ‚Torture Porn‘: Eine intersektionale Kritik“. *Bildung nach reaktionären Revolutionen. Was sich von der TV Serie The Handmaid's Tale lernen lässt*. Hg. v. Anja Besand. Wiesbaden: Springer 2021, 45–65.
- Hargraves, Hunter. „Of Handmaids and Men“. *Communication Culture & Critique* 11 (2018), 189–191.
- Hasters, Alice. *Was weiße Menschen nicht über Rassismus hören wollen aber wissen sollten*. München: hanserblau, 2020.
- Himberg, Julia. „The Lavender Menace Returns: Reading Gender & Sexuality in *The Handmaid's Tale*“. *Communication Culture & Critique* 11 (2018), 195–197.
- Hurley-Powell, Meghan. „Vision and Revision. Transmedia Representations of Agency in *The Handmaid's Tale* Novel, Graphic Novel, and Television Series“. *Iperstoria. Journal of American and English Studies* 16 (2020), 90–110.
- Jacobs, Harriet. *Incidents in the Life of a Slave Girl*. New York: Signet Classic, 2000 [1861].
- Krasniqi, Herolina. „Sie hätten uns niemals Uniformen geben sollen, wenn sie nicht wollten, dass wir eine Armee sind! – *The Handmaid's Tale* als Protestsymbol“. *online journal kultur & geschlecht* 29 (2022), 1–19. <https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de/wp-content/uploads/2022/07/HK-handmaid-.pdf> (abgerufen am 5.8.2022).
- Leyda, Julia. „Hook and Eye“. *Communication Culture & Critique* 11 (2018), 179–182.
- Machala, Katarzyna. „*The Handmaid's Tale* vs. *The Handmaid's Tale*. The Graphic Novel as a Modern Reading of the Traditional Novel“. *Brno Studies in English* 47.1 (2021), 181–203.
- Maher, Jennifer. „Torture Born: Babies, Bloodshell and The Feminist Gaze in Hulu's *The Handmaid's Tale*“. *Communication Culture & Critique* 11 (2018), 209–211.
- Nault, Renée (W/A). *The Handmaid's Tale. The Graphic Novel*. London: Jonathan Cape, 2019.
- Newell, Kate. „Transferring Handmaids: Iconography, Adaptation, and Intermediality“. *Beyond Media Borders, Vol. 2*. Hg. v. Lars Elleström. Cham: Pelgrave Macmillan, 2021. 33–57. https://doi.org/10.1007/978-3-030-49683-8_2#DOI, 2021 (abgerufen am 5.8.2022).
- Nikolić, Milena. „Between Fiction and Film: Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*“. *Canada 150 Filmed / Le Canada 150 au Cinéma*. Hg. v. Jelena Noakovic und Vensa Lopicic. Beograd: University of Belgrad, 2019. 89–97.
- Phoenix, Aisha. „From Text to Screen: Erasing Racialized Difference in *The Handmaid's Tale*“. *Communication Culture & Critique* 11 (2018), 206–208.
- Röwekamp, Burkhard. *Vom film noir zur méthode noire*. Marburg: Schüren, 2003.
- THE HANDMAID'S TALE (USA seit 2017), Hulu.
- Weber, Brenda R. „Torture Porn in Dystopic Feminism“. *Communication Culture & Critique* 11 (2018), 192–194.
- Williams, Roland Leander. *African American Autobiography and the Quest for Freedom*. Westport: Greenwood Press, 2000.

- Wulff, Hans Jürgen. „Großaufnahme / Groß“. *Das Lexikon der Filmbegriffe*. [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:groaufnahme:egro-406?s\[\]=close&s\[\]=up](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:groaufnahme:egro-406?s[]=close&s[]=up) (abgerufen am 5.8.2022).
- Young, Cate. „Hulu's *The Handmaid's Tale* May Be Race-Blind, but That's Not a Good Thing“. *Cosmopolitan*, 13.6.2017. <https://www.cosmopolitan.com/entertainment/tv/a10001322/handmaids-ales-race-problem/> (abgerufen am 5.8.2022).
- Szyszkowitz, Tessa. „Der Aufstand der Mägde“. *Cicero. Magazin für politische Kultur*, 9.8.2017. <https://www.cicero.de/kultur/protest-gegen-rechtspopulismus-der-aufstand-der-maegde> (abgerufen am 5.8.2022).

RACE CLASS GENDER & BEYOND

Intersektionale Ansätze der Comicforschung



20.–22. Oktober 2021
Schloss Herrenhausen, Hannover

Konzeption & Organisation:

Anna Beckmann, Freie Universität Berlin
Kalina Kupczynska, Universität Lodz
Marie Schröder, Universität Potsdam
Véronique Sina, Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Kontakt

Véronique Sina | vsina@uni-mainz.de



<https://agcomic.net>



Tagungsposter: Bildmotiv Sheree Domingo, Gestaltung: Bernhard Frena.

Autor*innenverzeichnis

Assunta Alegiani ist Regieassistentin und Autorin für den Hörfunk und forscht frei. Sie hat im Master Angewandte Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin studiert. Ihr Comic *Entgleiten*, den sie als Teil ihrer Masterarbeit über die Darstellung von Autismus im Comic gemacht hat, ist in *CLOSURE #9 – Kieler e-Journal für Comicforschung* erschienen.

Dr. des. Anna Beckmann hat an der Freien Universität Berlin über narrative Unzuverlässigkeit und Formen der Veruneindeutigung in Comics promoviert. Sie ist zurzeit als Projektleiterin in einem Verein in Berlin-Kreuzberg tätig, der emanzipatorische, queere und antifaschistische Bildungsarbeit mit und für junge Menschen und Multiplikator*innen macht. Unter anderem erstellt sie Materialien über die Extreme Rechte.

Sheree Domingo ist Comiczeichnerin. Ihre Arbeiten wurden unter anderem in der Berliner Zeitung veröffentlicht. Ihr Comicdebüt *Ferngespräch* (Grimmelshausen Förderpreis 2021) ist 2019 bei Edition Moderne erschienen. 2022 erschien zusammen mit dem Autor Patrick Spät *Madame Choi und die Monster*, für den sie den Comicbuchpreis der Berthold Leibinger Stiftung erhalten haben. Für ihren dokumentarischen Comic „Portrait einer Straßenecke“ (erschieden in der Anthologie *Gerne würdest du allen so viel sagen*, 2023 bei avant) erhielt sie 2023 den Förderpreis der Internationalen Bodenseekonferenz. Sheree lebt und arbeitet in Berlin.

PD Dr. Ole Frahm arbeitet als freier Autor und Mitglied der Künstlergruppe LIGNA in Frankfurt am Main. Er hat die Arbeitsstelle für Graphische Literatur (ArGL) an der Universität Hamburg mitbegründet. Arbeits- und Forschungsfelder sind Ästhetik, Geschichte und Theorie der Comics, Antisemitismus, Rassismus und Holocaust-Darstellung im Comic, Epistemologie der Comic-Forschung.

Katharina Hülsmann, M.A. studierte Modernes Japan an der HHU Düsseldorf. 2017 war sie Stipendiatin am Deutschen Institut für Japanstudien in Tokyo und führte dort Feldforschung zu japanischen Fan-Comics durch. Ihre Promotion dazu schloss sie 2021 an der HHU ab. Sie arbeitete von 2021 bis 2022 an der Japanologie der Universität zu Köln in einem DFG-Projekt zur Artikulation des Nuklearen und beschäftigte sich mit Manga zur Besatzungszeit in Japan. Seit 2023 arbeitet sie im OER-Verbundprojekt „Comicforschung.nrw“ an der HHU Düsseldorf.

Prof. Dr. Sylvia Kesper-Biermann ist Professorin für Historische Bildungsforschung an der Universität Hamburg. Seit 2022 leitet sie das von der DFG geförderte Forschungsprojekt „Comics als Bildungsmedien in der Bundesrepublik Deutschland (1960er–1980er Jahre)“. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören neben der Comicforschung die Historische Bildungsforschung, Strafrechts- und Kriminalitätsgeschichte, die Geschichte von Bevölkerungswissenschaft und Bevölkerungspolitik sowie Emotionsgeschichte.

Annemarie Klimke promoviert an der Universität Siegen zur Darstellung und Konstruktion von Emotionen in Superheld*innencomics. Sie studierte Deutsche Literatur und Kulturwissenschaft in Berlin sowie Vergleichende Literatur- und Kunstwissenschaften in Potsdam. Sie forscht und arbeitet zu Themen aus den Bereichen Comic, Gender Studies, Intersektionalität, Affect Studies und Emotionsforschung.

Dr. Elisabeth Kriebler hat ihr Doktoratsstudium an der Universität Salzburg absolviert, wo sie auch als wissenschaftliche Mitarbeiterin, Lehrbeauftragte und Referentin tätig war. 2022 hat sie mit einer Dissertation zur Adaption (queer-)feministischer autobiographischer Comics für Bühne und Film promoviert. Ihre Forschungsinteressen umfassen Comic- und Autobiographieforschung, Gender und Queer Theory sowie Medien- und Adaptionforschung.

Prof. Dr. Irmela Marei Krüger-Fürhoff ist Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin, wo sie von 2016 bis 2021 das *PathoGraphics*-Projekt zu Krankheits Erzählungen in Literatur und Comic leitete. Sie ist Mitherausgeberin von *The Politics of Dementia. Forgetting and Remembering the Violent Past in Literature, Film and Graphic Narratives* (2022), *PathoGraphics: Narrative, Aesthetics, Contention, Community* (2020) und # 7.5 (2021) und 10.5 (2024) von *CLOSURE. Kieler e-journal für Comicforschung* zu den Themen „Konstruktion und Subversion von Körperbildern im Comic“ und „ChronoCorpoRealities: Embodied Perceptions of ‘Extraordinary’ Time in Comics“.

Dr. Kalina Kupczyńska ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Lodz. Stipendiatin der Alexander-von-Humboldt-Stiftung, des ÖAD, des DAAD und des polnischen Nationalen Wissenschaftszentrums (NCN). Publikationen zur deutschsprachigen Avantgarde, zur österreichischen Gegenwartsliteratur, zu Comic-Adaptionen literarischer Texte, zu Gender-Aspekten im Comic, zu Geschichtscomics und zu Comic-Autobiografien.

Dorothee Marx, M.A. ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am Lehrstuhl für North American Studies der Christian-Albrechts-Universität Kiel. In ihrem Promotionsprojekt innerhalb der Disability Studies untersucht sie die Lebenserzählungen von behinderten und chronisch kranken Menschen in zeitgenössischer nordamerikanischer Literatur und Comics. Sie ist die erste Gewinnerin des Martin Schümer-Publikationspreises für Herausragende Comicforschung.

Dr. Marina Rauchenbacher ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für International Center Gender Studies and Performativity der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) und arbeitet im Projekt *Visualitäten von Geschlecht in deutschsprachigen Comics* (Co-Antragstellerin). Sie forscht und lehrt v. a. zu Visual Culture Studies, Gender und Queer Studies, Comics und deutschsprachiger Literatur. Sie ist Vorstandsmitglied des Arbeitskreises Kulturanalyse und der Österreichischen Gesellschaft für Comics.

Dr. Elisabeth Scherer ist Japanologin mit kultur- und medienwissenschaftlichem Schwerpunkt und Mitarbeiterin im Bereich Hochschuldidaktik/E-Learning an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Ihre Forschung konzentriert sich auf Populärkultur, rituelle Phänomene, Transmedialität und Gender Studies. Aktuell beschäftigt sie sich mit dem japanischen Morgendrama im Kontext nationaler Identität sowie mit Erinnerungs- und Identitätsdiskursen im Manga.

Dr. Marie Schröer ist Juniorprofessorin für Kultursemiotik und Kulturen romanischer Länder an der Universität Potsdam. Sie beschäftigt sich u. a. mit der autofiktionalen bande dessinée und mit Food Writing und Drawing im Comic. Sie verfasst regelmäßig Comicrezensionen, etwa für den *Tagesspiegel*.

Katharina Serles ist Teil des Forschungsteams *Visualitäten von Geschlecht in deutschsprachigen Comics* an der Universität Wien und Gründerin sowie Vorstandsmitglied der *Österreichischen Gesellschaft für Comics* (OeGeC). Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre sind Comics, Literatur und Bildende

Kunst sowie Gender Studies und Bildtheorie. Sie ist außerdem Dozentin für Comictheorie an der Kunstschule Wien.

Dr. Véronique Sina ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt, wo sie seit Oktober 2022 das von der DFG geförderte Forschungsprojekt „Queering Jewishness – Jewish Queerness. Diskursive Inszenierungen von Geschlecht und ‚jüdischer Differenz‘ in (audio-)visuellen Medien“ leitet. Im Sommersemester 2023 hat sie an der Goethe-Universität Frankfurt die Professur für Filmwissenschaft vertreten, zuvor war sie Vertretungsprofessorin für Medienwissenschaft mit dem Schwerpunkt „Medienakteure und Medienöffentlichkeit unter besonderer Berücksichtigung von Gender“ an der Ruhr-Universität Bochum. Arbeits- und Forschungsfelder: Gender- und Queer Studies, Visual Studies, Medienästhetik, Holocaust Studies, Jewish Cultural Studies, Comic-, Intermedialitäts- und Intersektionalitätsforschung.

Prof. Dr. Daniel Stein ist Professor für Nordamerikanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Siegen und PI im SFB 1472 Transformationen des Populären. Wichtigste Publikationen: *Music Is My Life: Louis Armstrong, Autobiography, and American Jazz* (2012), *Authorizing Superhero Comics: On the Evolution of a Popular Serial Genre* (2021). Forschungsfelder: African American Studies, Populärkultur, Comics und Graphic Narratives.

Prof. Dr. Lynn L. Wolff, Ph.D., ist Associate Professor für German Studies und Affiliate Faculty in Jewish Studies an der Michigan State University. Veröffentlichungen (Auswahl): *W.G. Sebald's Hybrid Poetics: Literature as Historiography* (2014); *A Modernist in Exile: The International Reception of H.G. Adler* (2019); *Wirklichkeit erzählen im Comic* (hg. zus. mit Christian Klein und Matías Martínez, Sonderheft *Diegesis*, 2019). Forschungsfelder: deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Graphic Narratives, Visual Studies und Holocaust Studies.

Dr. Jasmin Wrobel ist Juniorprofessorin für Iberoromanische Kulturwissenschaft mit Schwerpunkt Lateinamerika an der Ruhr-Universität Bochum, wo sie zurzeit an einem Buchprojekt zu „Resisting Lines: Anti-Patriarchal Agencies in Latin American Comics“ arbeitet. Arbeits- und Forschungsfelder: Lateinamerikastudien, Global South Studies, Comicforschung und visuelle Medien, experimentelle Poesie, Gender- und Queer Studies, transkulturelle Erinnerung und Memory Studies.

