



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Comic als Medium der De_Konstruktion in Bezug auf
die interdependente Kategorie ‚Geschlecht‘ “

verfasst von / submitted by

Marlene Josefine Wantzen, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 589

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Internationale Entwicklung

Betreut von / Supervisor:

Mag.a Dr.in Sabine Prokop

Marlene Wantzen (*14.08.1989)

Matrikelnummer: 01469315

Danksagung:

Das Projekt Masterarbeit, das sich über den Zeitraum eines Jahres gezogen hat, wäre nicht ohne die Unterstützung und den Zuspruch vieler Menschen möglich gewesen. Ich möchte mich besonders bei meiner Betreuerin* Sabine Prokop für die konstruktive und intensive Beratung und Betreuung bedanken, ohne die die Fertigstellung der Arbeit sicher ein weiteres Jahr in Anspruch genommen hätte.

Weiterhin bei meinen Freundinnen* Meike Hickmann und Susanne Siebel, die ein ehrliches und hilfreiches Feedback zu wichtigen Teilen der Arbeit geleistet haben und mich auch emotional durch ihre Anteilnahme immer wieder motiviert haben. Hilfreiche Hinweise und weiterführende Gedanken, sowie ganz praktische Unterstützung durch das Ausdrucken von Teilen meiner Arbeit haben liebenswerterweise Mina Fahimi und Hannes Grohs immer wieder gegeben.

Trotz teilweise schwieriger Phasen konnte ich mich immer auf die liebevolle Anteilnahme und Zuwendung vom Marco Bleile verlassen.

Danke an alle Genannten und Nichtgenannten, die mich bei diesem Prozess begleitet haben.

Kurzfassung

In der vorliegenden Masterarbeit im Studienfach der internationalen Entwicklung werden vier gegenwärtige Comics (Strömquist, Liv: *Der Ursprung der Welt* (2017 [2014]), Kabi, Nagata: *My Lesbian Experience with Loneliness* (2017 [2016]), Gay, Roxane; Coates, Ta-Nehisi; Martinez, Alitha E.; Poggi, Roberto: *World of Wakanda* (2018), Stenberg, Amandla; Jones, Sebastian; May, Darrel; Woods, Ashley A.: *Niobe. She is Life* (2017)) durch Bild-Textanalysen untersucht. Das Ziel ist, Strategien des Mediums Comic festzustellen, die interdependente Kategorie ‚Geschlecht‘ zu konstruieren und zu dekonstruieren. Um dies zu ermöglichen wird eine theoretische Grundlage zur Definition der interdependenten Kategorie ‚Geschlecht‘, sowie eine Einführung zur Genese und werkimmanenten Mitteln des Mediums Comic etabliert.

Abstract

The master-thesis analyses four different actual comics with the goal to evaluate their strategies to construct and deconstruct the interdependent category ‘gender’. To reach this goal, a theoretical foundation is made, that defines the interdependent category ‘gender’ and introduces the development and specific stylistic and semantic possibilities of the medium comic.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
1. Einleitung	5
2. ‚Geschlecht‘ als interdependente Kategorie	9
2.1. <i>Gender Trouble</i> mit Judith Butler	9
2.2. <i>Gender</i> oder ‚Geschlecht‘?	12
2.3. Performativität von ‚Geschlecht‘	16
2.4. Interdependente Kategorien	26
2.5. Feminist Standpoint	30
2.6. Subversive Wiederholungen.....	34
2.7. Gender Parody	36
3. Comic als Medium der (De-)Konstruktion	40
3.1. Die Sprache des Comics (Frahm 2010)	41
3.2. Entstehung und serielle Produktion	46
3.3. Parodistische Ästhetik	49
3.4. Der Comic als Mikrokosmos	51
3.4.1. Schrift und Bild als selbstreflexive Elemente	51
3.4.2. Das Panel	54
3.4.3. Identitäten im Comic: Die Wiederholung der Figur	56
3.5. The <i>white space</i> : Was passiert im Zwischenraum?	60
4. <i>Try being black in this business...</i> Schwarze Frauen* und Comics.....	62
4.1. Nationbuilding und lesbische Liebe: <i>World of Wakanda</i> (2018).....	65
4.2. Halbelfen und Coming-of-age: <i>Niobe</i> (Jones, Stenberg, Woods, May 2017)	70
5. Feministisches Gelächter und (un)lustige Comics	75
5.1. Zurücklachen: Der Ursprung der Welt (Strömquist 2017)	79
5.2. Die unheimliche Begegnung der Figur mit sich selbst: <i>My Lesbian Experience with Loneliness</i> (Kabi 2017)	86
6. Conclusio: Viele Geschichten.	94
7. Quellenverzeichnis	100
8. Abbildungsverzeichnis:.....	103
9. Anhang	105
I. Bildanalyse 1: Strömquist (2017): Der Ursprung der Welt.....	105
II. Bildanalyse 2: Stenberg, Jones, May Woods (2017): <i>Niobe. She is life.</i>	116
III. Bildanalyse 3: Gay; Coates; Martinez; Poggi (2018): <i>World of Wakanda</i>	119

IV. Bildanalyse 4: Kabi (2017): My lesbian experience with loneliness.....	123
Kurzfassung	129
Abstract.....	129

Vorwort

Die Idee eine Arbeit über das gesellschaftskritische Potential von Comics zu schreiben hat sich entwickelt, als ich das Werk von Liv Strömquist (2017) zum Geburtstag bekommen habe. Es lag für einige Tage auf dem familiären Küchentisch und alle Freund*innen und Familienmitglieder, auch solche, die sich sonst nie mit (akademischen) feministischen Themen oder Rassismus und Sexismus beschäftigen würden, haben sich für mindestens eine Stunde davon in den Bann ziehen lassen. Waren es die Bilder? Oder der provokative und satirische Stil der Zeichnungen und Texte? Oder vielleicht die ansprechende Mischung aus historischen Fakten, Mythen und gegenwärtigen (popkulturellen) Phänomenen? In den folgenden Tagen sind spannende Diskussionen zu feministischen Themen aufgekommen, die durch die Lektüre bzw. Betrachtung des Comics ausgelöst wurden. Das hat Neugierde in mir geweckt und die Frage, welches Potential Comics als Medium der Kommunikation von gesellschaftskritischen Inhalten aufweisen können? Diese Masterarbeit sehe ich als einen Schritt zur Beantwortung dieser Frage, dem noch weitere folgen könnten, wie zum Beispiel eine Rezeptionsanalyse, die jedoch den hiesigen Rahmen gesprengt hätte.

Als *weiße* cis-Frau*, die in einem akademischen Umfeld positioniert ist, sehe ich mich in unterschiedlichen Privilegierungs- und Unterdrückungsverhältnissen eingebunden. So bin ich Bezug auf mein *weiß*-Sein privilegiert, nicht von rassistischen Strukturen diskriminiert zu werden, bin jedoch selbst gefährdet, rassistische Strukturen durch mein Handeln (unbewusst) zu reproduzieren. Daher ist besondere Reflexion und ein wiederholtes Selbsthinterfragen in der wissenschaftlichen Arbeit notwendig. Als cis-Frau* bin ich einerseits privilegiert, da ich mich mit dem mir zugewiesenen ‚Geschlecht‘ innerhalb der binären Norm identifizieren kann, andererseits bedeutet die Zugehörigkeit zur Kategorie Frau* Diskriminierungen gegenüber der privilegierten Kategorie (innerhalb der binären Norm) Mann*. Es ist weder möglich, hier alle Privilegierungs- und Diskriminierungsverhältnisse, noch die zusätzlichen biographischen Verstrickungen zu analysieren, es ist jedoch in dieser Arbeit der Anspruch vorhanden, sensibel und reflektierend vorzugehen und sich dieser so weit wie möglich bewusst zu sein.

1. Einleitung

Der Comic als Thema sozialwissenschaftlicher Auseinandersetzung ist mittlerweile keine Seltenheit mehr, wie die Vielfalt an Artikeln und Sammelbänden belegt, die in den letzten Jahren erschienen sind (z.B. Eder; Klar; Reichert; Ramón (2011): *Theorien des Comics*. Hochreiter; Klingenböck (2014): *Bild ist Text ist Bild*. Platz Cortsen; La Cour; Magnussen (2015): *Comics and Power*). Die Zugänge in diesen Werken sind vielfältig, aber keines beansprucht einen Überblick oder eine festgelegte Definition des Gegenstands, vielmehr wird gerade die Schwierigkeit einer genauen (z.B. definitorischen, historischen, regionalen) Absteckung des Diskurses Comic als fruchtbare Herausforderung für verschiedenste wissenschaftliche Disziplinen empfunden, wie die österreichische Sozial- und Kulturwissenschaftlerin*¹ Barbara Eder bemerkt:

Die Hybridität der Kunstform Comic spiegelt sich in den gewählten Zugangsweisen wider: Interdisziplinarität scheint eine der Stärken der gegenwärtigen akademischen Comicforschung zu sein. So unterschiedliche Wissenschaftsdisziplinen wie Komparatistik, Medienwissenschaft, Soziologie, Cultural Studies, Gender Studies oder Queer Studies, Geschichte, Romanistik, Skandinavistik, Anglistik oder Japanologie beschäftigen sich mit dem Medium. Die unterschiedlichen disziplinären Hintergründe der Forscher_innen bedingen die Vielfalt an akademischen Ansätzen: Jede Disziplin stellt ihre eigenen Fragen an den Comic und vermag so die blinden Flecken anderer Disziplinen auszugleichen. (Eder 2011: 10)

Trotz dieser wissenschaftlichen Vielfalt und Präsenz von Comic-Forschung kritisiert der deutsche Politikwissenschaftler* Ole Frahm, dass Autor*innen wissenschaftlicher Studien sich immer noch bemüht fühlen, ihren Gegenstand zu rechtfertigen und ihn von dem Vorurteil zu befreien versuchen, Teil trivialer Populärkultur zu sein (Frahm 2010: 31ff.). Diese Trennung soll nicht fortgeführt werden, sondern hinterfragt: Frahm konzeptualisiert den Comic als ein Medium, das aufgrund seiner spezifischen inhärenten Eigenschaften an sich prädestiniert sei für die Formulierung von Kritik an binären, wertenden Gegenüberstellungen, wie derjenigen einer *hohen* und *niederen* Kultur oder Kunst (Frahm 2010: 299). Er stellt er einen Mangel an kritischer, politisierter Beschäftigung mit dem Medium fest und plädiert dafür, ästhetische und inhaltliche Aspekte von Comics dialogisch zu analysieren, um

¹ In der vorliegenden Arbeit verwende ich den Asterisk* (umgangssprachlich: Gender Sternchen) wenn von geschlechtlichen Zuschreibungen die Rede ist, bei denen ich nicht sicher sein kann, wie die Menschen sich selbst bezeichnen wollen. Der Stern soll daran erinnern, dass ‚Geschlecht‘ durch Sprachhandlungen reproduziert wird und es daher wichtig ist, bisher als feststehend erachtete Bezeichnungen auch in Schrift und Sprache zu hinterfragen: in dem Fall sollen dichotome Unterteilungen in Mann* und Frau* aufgebrochen werden. Der Asterisk soll markieren, dass es sich um analytische Konzepte handelt, die Identitäten nicht endgültig determinieren, aber weiterhin sehr wirkmächtig in Bezug auf Identitäten sind.

die zugrunde liegende Kritik an essentialisierten gesellschaftlichen Normen festzustellen (Frahm 2010: 23). Auf dieser Forderung baut der deutsche Literaturwissenschaftler* Jonas Engelmann eine Forschungsarbeit auf, die gesellschaftliche (Diskriminierungs-) Verhältnisse wie Rassismus, Religion und Krankheit als Themen von Comics in Betracht zieht und anhand dessen die spezifischen, kritischen Möglichkeiten des Mediums auslotet (Engelmann 2015). Auffallend ist hierbei, dass eine zentrale gesellschaftliche Kategorie nicht bedacht wird, nämlich diejenige um den Diskurs von ‚Geschlecht‘.² Frahm baut seine Annahme der dekonstruktiven Wirkung von Comics stark auf den dekonstruktivistischen Thesen der britischen Philosophin* Judith Butler (1990) auf, sodass eine Beschäftigung mit dem Diskurs ‚Geschlecht‘ alleine deswegen naheliegen würde.

Es gibt eine Vielzahl von Texten, die sich mit dem Diskurs Frauen* und Comics auseinandersetzen, wie z.B. das 2010 erschienene Werk der U.S. amerikanischen Literaturwissenschaftlerin* Hillary Chute: *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*. Hier werden inhaltliche und ästhetische Komponenten der Verarbeitung einbezogen, es wird aber ausschließlich auf autobiographische Texte bekannter Autor*innen (wie z.B. Alison Bechdel und Marjane Satrapi) zurückgegriffen. Weitere Artikel beschäftigen sich mit feministischen Erzählweisen und queerem Potential einzelner Comics (vgl. z.B. das Überkapitel 4 des Sammelbandes *Theorien des Comics. Ein Reader* (2011): *Queere Sichtbarkeiten und dissidente Praktiken*).

In diesen Rahmen möchte ich meine Masterarbeit eingliedern und als ergänzenden, umfassenden Beitrag verstehen, der medien spezifische Überlegungen des Comics im Allgemeinen und sozialwissenschaftliche Theorien in Bezug auf ‚Geschlecht‘ vereint und anhand bestimmter, gegenwärtiger Comics illustriert, inwiefern diese die interdependente Kategorie ‚Geschlecht‘ de- und rekonstruieren können.

Es gibt strukturell wirksame gesellschaftliche Verhältnisse, die historisch und geopolitisch gewachsen sind, wie zum Beispiel (kolonialen) Rassismus oder Sexismus.³ Diese agieren in komplexer, interdependenter Weise miteinander und betreffen Individuen unterschiedliche. Daher müssen Diskriminierungs- bzw. Privilegierungsverhältnissen, die jeweils verschieden auf Individuen einwirken und deren Möglichkeiten der Lebensentfaltung grundlegend prägen, in ihrer spezifischen, miteinander verbundenen Wirkungsweise analysiert werden. Im Studienfach der Internationalen Entwicklung ist die Beschäftigung mit solchen globalen Ungleichheitsverhältnissen zentral und findet auf verschiedenen Ebenen statt, wie z.B. auf der kulturwissenschaftlichen.

² Zur Definition und Schreibweise von ‚Geschlecht‘ siehe vorliegende Arbeit Abschnitt 2.2.

³ Zur Definition siehe vorliegende Arbeit Abschnitt 2.4.

Da ich Comics als Möglichkeit einschätze, gesellschaftliche Ungleichheitsverhältnisse in ihrer strukturellen, aber auch individuellen Wirkungsweise darzustellen und gleichzeitig an einer Dekonstruktion der ihnen zugrundeliegenden Stereotypen und Normalisierungsprozessen teilzuhaben, bietet sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihnen im Kontext der Internationalen Entwicklung an.

Die Forschungsfrage der vorliegenden Masterarbeit lautet:

Welche medienspezifischen Strategien verwenden bestimmte gegenwärtige Comics, um die interdependente Kategorie ‚Geschlecht‘ zu de_konstruieren?

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, ist es notwendig zuerst die Kategorie ‚Geschlecht‘ zu konzeptionalisieren, wobei direkt auf das Werk *Gender Trouble* (1990) von Judith Butler eingegangen wird (Kapitel 2). Die hier besprochenen Thesen werden in Abschnitt 2.4. um die Beschäftigung mit der *Interdependenz* (vgl. Walgenbach 2012) sozialer Kategorien erweitert, da die Kategorie ‚Geschlecht‘ immer in komplexer Wechselwirkung mit diversen weiteren gesellschaftlichen Verhältnissen analysiert werden muss, wie zum Beispiel Rassifizierungen und Rassismus⁴. Daher wird in der vorliegenden Arbeit auch ein besonderes Augenmerk auf den Themenpunkt Schwarze⁵ Frauen* und Comic gelegt (Kapitel 4). Zudem werden in Kapitel 3 die angekündigten medienspezifischen Eigenschaften des Comics eingeführt, wobei die bereits angesprochenen Gedanken Ole Frahm (2010) eine wichtige Rolle spielen, sie aber auch kritisch betrachtet und um feministische Theorien erweitert werden. Bereits während dieser theoretischen Überlegungen werden einzelne Abbildungen aus den analysierten Comics eingeführt und illustrativ verwendet. Einige andere Abbildungen, die nicht zu den analysierten Comics gehören, werden wie Zitate in den Text eingewoben, besonders im Kapitel 2 zur Kategorie ‚Geschlecht‘. Damit soll die vorliegende Masterarbeit selbst als Versuch gesehen werden, die Dichotomie von Theorie und Analyse aufzulockern und beide Aspekte stärker ineinandergreifen zu lassen, da eine Trennung oftmals sowieso schwer aufrecht zu erhalten wäre. Zudem liegt der Verwendung von Comic-Abbildungen die Annahme zugrunde, dass diese einen anderen, visuelleren Zugang zu komplexen Theorien bieten können, der im universitären Kontext unterschätzt wird.⁶

⁴ Zur Definition von Rassismus und Rassifizierung siehe vorliegende Arbeit Abschnitt 2.4.

⁵ Die Schreibweise von Schwarz in groß und nichtkursiv soll darauf hinweisen, dass es sich um ein Konstrukt handelt, dass zudem selbstgewählt ist und daher ermächtigenden Charakter hat. Im Gegensatz zu *weiß* (das die privilegierte, oft unsichtbare Norm markieren soll) markiert „die Schwarze Positionierung in hegemonialen, von Rassismus beherrschten Kontexten eine diskriminierte [Position].“ (Hornscheidt; Nduka-Agwu 2013 [2010]: 33)

⁶ Diese Annahme wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch nicht geprüft, da es hierfür aufwendiger rezeptionsästhetischer und wissenschaftstheoretischer Forschungen bedürfe.

Schließlich werden, aufbauend auf den Vorüberlegungen, die vier Comics (in den Kapiteln 4 und 5) auf ihre Strategien der De_konstruktion der interdependenten Kategorie ‚Geschlecht‘ betrachtet. Es handelt sich um den Sachcomic *Der Ursprung der Welt* (2017 [2014]), der schwedischen Autorin* Liv Strömquist, den autobiographischen Manga *My Lesbian Experience with Loneliness* (2017 [2016]) der japanischen Zeichnerin* Nagata Kabi, und zwei Superheld*innen Comics: *World of Wakanda* (2018) von U.S. amerikanischen Autor*innen und Zeichner*innen: Roxane Gay, Ta-Nehisi Coates, Alitha E. Martinez und Roberto Poggi. und *Niobe. She is Life* (2017) von U.S. amerikanischen Produzent*innen Amandla Stenberg und Sebastian A. Jones, Ashley A. Woods und Darrel May.

Die Auswahl dieses Samples beruht auf einem zirkulären Rechercheprozess, bei dem sich die Fragestellung und die Auswahl der Literatur, sowie des Samples, immer wieder gegenseitig beeinflusst haben. Ausgangspunkt für die Auswahl war jedoch die zeitliche Begrenzung: es sollte sich um Comics handeln, die in den letzten fünf Jahren erschienen sind, um einen aktuellen Beitrag zur Debatte zu leisten. Zudem sollten die Verfasser*innen hauptsächlich Frauen* sein und die Themen inhaltlich in einer (noch) unbestimmten Weise mit dem Diskurs ‚Geschlecht‘ in Verbindung stehen. Spannend sind auch die unterschiedlichen Entstehungsorte der ausgewählten vier Comics, so sind zwei der Werke im U.S. amerikanischen Raum angesiedelt, während die anderen zwei im japanischen und schwedischen Raum entstanden sind. Auf die jeweilige nationale Genese der einzelnen Werke detailliert einzugehen, wäre für die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit nicht relevant, daher wird nur vereinzelt auf nationale Besonderheiten rekurriert.

Methodisch ist für die Arbeit besonders die Bild- und Textanalyse⁷ relevant, die verwendet wurde um die einzelnen Abbildungen zu erforschen. Hier orientiere ich mich an der Methode der detaillierten Bildanalyse nach der österreichischen Kultur- und Medienwissenschaftler*in Sabine Prokop (2010). Die drei Schritte, die für die Analyse von Kunstwerken üblich sind (Prokop 2010: 192) werden hier nochmals in Einzelschritte aufgegliedert, um eine möglichst vorurteilsfreie Betrachtung der Bilder zu ermöglichen. Im Anhang der vorliegenden Arbeit sind die Ergebnisse dieser Analyseschritte zu finden, deren Interpretation in den Textkorpus eingewoben wurde.

Die Masterarbeit soll den Comic als eine mögliche Antwort auf folgende Fragen Judith Butlers aufweisen, mit denen ich in Kapitel 2 überleite, das auf die theoretischen Annahmen Butlers zur Kategorie ‚Geschlecht‘ eingeht:

⁷ Bei der Analyse waren teilweise auch Textelemente im Fokus, diese wurden dann ähnlich den Bildanalyseschritten betrachtet. In der vorhergehenden Bildanalyse wurde der Text als Bild, also als Ansammlung von Schnörkeln und Strichen betrachtet, wie im Anhang zu lesen ist.

Welche Performanzen in welchen Kontexten kehren die Unterscheidung Innen/Außen um und nötigen uns, die psychologische Voraussetzung der geschlechtlich bestimmten Identitäten und der Sexualität radikal zu überdenken? Welche Performanz in welchen Kontexten zwingt uns, erneut die Stelle und Stabilität von Männlichkeit und Weiblichkeit zu betrachten? Und welche Art von Performanz der Geschlechtsidentität entlarvt den performativen Charakter der Geschlechtsidentität selbst und setzt ihn so in Szene, daß die naturalisierten Kategorien der Identität und des Begehrens ins Wanken geraten? (Butler 2016 [1990]: 204)

2. ‚Geschlecht‘ als interdependente Kategorie

In diesem Kapitel werden Begriffe und Thesen des Werks *Gender Trouble* (1990) der britischen Philosophin* Judith Butler eingeführt und auf Comics von Liv Strömquist (2017) und Nagata Kabi (2017) bezogen, die im weiteren Verlauf der Arbeit noch genauer betrachtet werden. Dabei verwende ich die deutsche Übersetzung *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991), die 2016 neu aufgelegt wurde. Ziel dieses Kapitels ist, die für diese Arbeit relevanten Thesen Butlers wiederzugeben und speziell mit der Forschungsfrage zu verbinden, um eine Analyse der Comics vorzubereiten. Die Forschungsfrage lautet: *Welche medienspezifischen Strategien verwenden bestimmte gegenwärtige Comics, um die interdependente Kategorie ‚Geschlecht‘ zu de_konstruieren?*

Daher wird erläutert, was die interdependente Kategorie ‚Geschlecht‘ hier bedeutet (wie und warum sie konstruiert wird) und welche allgemeine Strategie zur ihrer Dekonstruktion Judith Butler vorschlägt, um dies im nächsten Kapitel 3 auf das Medium Comic im Allgemeinen und, in Kapitel 4 und 5 auf die ausgewählten vier Comics im Speziellen, bezogen wird.

Ergänzend und erweiternd zu den Thesen Butlers werden andere Theoretiker*innen einfließen, wie etwa die deutsche Sozialwissenschaftlerin* Katharina Walgenbach (2012 [2007]) zur interdependenten Kategorie ‚Geschlecht‘ in Abschnitt 2.4. und die U.S. amerikanische Soziologin* Patricia Hill Collins zur Thematik des *Black Feminist Standpoint* (2000 [1990]) in Abschnitt 2.5.

2.1. Gender Trouble mit Judith Butler

Mit dem Erscheinen von Judith Butlers poststrukturalistischem Werk *Gender Trouble* (1990) haben sich die Begriffe und Konzepte feministischer Forschung im europäischen Kontext verändert und wurden nachhaltig in Unruhe versetzt. Butler entwirft in diesem Text eine Möglichkeit zur Subversion⁸ von

⁸ Subversion (lat. Umstürzen, umkehren) bedeutet hier die Sichtbarmachung und das widerständige Unterlaufen und Zersetzen von unterdrückerischen gesellschaftlichen Normen und Ordnungen. Es handelt sich um emanzipatorische aktivistische Bestrebungen, die sich in den unterschiedlichsten Formen ausdrücken kann. (vgl. Holling; Naumann; Schloeffel 2012: 7ff.)

herrschenden „Geschlechtsidentitäten“ (Butler 2016 [1990]: 9), die besonders von Wissenschaftler*innen aufgegriffen wurde, die die Beziehung zwischen ‚Geschlecht‘ und bestimmten Medien untersuchen (z.B.: Seier 2007, Sina 2016, Frahm 2010).

Um diese spezielle Möglichkeit der Subversion von „Geschlechtsidentitäten“ (Butler 2016 [1990]: 9) vorzustellen, leitet Butler mit Fragen zur Bedeutung von ausgewählten Begriffen ein und dekonstruiert diese. Sie hinterfragt unter anderem die Begriffe „Geschlechtsidentität (*gender*)“ (9), „anatomisches Geschlecht (*sex*)“ (9), „weiblich“ (9) und „Frauen“ (10). Besonders auf die Bezeichnungen *gender* und *sex* wird in folgendem Abschnitt 2.2. dieser Arbeit genau eingegangen. Butler untersucht, inwiefern diese Begriffe wirkmächtig im Hinblick auf die Identität von Personen werden, und problematisiert feministische Politiken, die die eine feststehende, also statische Bedeutung von z.B. der Gruppe „Frauen“ annehmen.

Welche Herrschaftsverhältnisse und Ausschlüsse unterstützt man ungewollt, wenn allein die Repräsentation im Brennpunkt der Politik steht? Die Identität des feministischen Subjekts darf nicht die Grundlage feministischer Politik bilden, solange die Formation des Subjekts in einem Machtfeld verordnet ist, das regelmäßig durch die Setzung dieser Grundlage verschleiert wird. Vielleicht stellt sich paradoxerweise heraus, daß die Repräsentation als Ziel des Feminismus nur dann sinnvoll ist, wenn das Subjekt »Frau(en)« nirgendwo vorausgesetzt wird. (Butler 2016 [1990]: 22, Herv. i. O.)

Butler lenkt hier den Fokus der Analyse weg von der Frage, wie die Gruppe Frauen* repräsentiert werden kann, hin zu der Frage, in welchem Machtfeld und mit welchen Mitteln sich die (feministische) Identität bilden kann. Eine feministische Forschung oder Politik, in der die Rahmenbedingungen der (feministischen) Identitätsbildung nicht kritisch reflektiert werden, liefe Gefahr, „Herrschaftsverhältnisse und Ausschlüsse“ zu unterstützen, statt anzugreifen. Daher spricht Butler sich gegen essentialistische Vorstellungen von Begriffen aus und befürwortet stattdessen, diese als konstruiert und bedeutungsoffen (kontingent) zu begreifen. Damit geht einher, dass die Bedeutungen stark vom machtvollen gesellschaftlichen Kontext abhängig sind und innerhalb dessen betrachtet werden sollten.

Als Aspekte, die Einfluss auf die Identität von Personen nehmen, stellt Butler besonders diejenigen vor, die mit ‚Geschlecht‘ in Zusammenhang stehen, wie „Geschlechtsidentität (*gender*)“, „anatomisches Geschlecht (*sex*)“ „Begehren“ (Butler 2006 [1990]: 38). Diese hätten einen strukturierenden, dominanten Einfluss auf die Bildung der Identität einer Person insgesamt, da es innerhalb des herrschenden Diskurses nicht möglich sei, sie von der Bildung der Identität auszuschließen (ebd.). Diese Komponenten von Identität bestimmen, wer als „normal“ (38) oder überhaupt als „Person“ (38)

wahrgenommen werde. Problematisch werde dies durch die „kulturelle Matrix, durch die die geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*) intelligibel wird“ (Butler 2016 [1990]: 39)⁹. Denn diese Matrix sei geprägt durch Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit als herrschende Normen. Das bedeutet, dass alle Identitäten, die diesen Normen nicht entsprechen, Gefahr laufen, *nicht* als Personen wahrgenommen zu werden, oder wie Butler in Bezugnahme auf die französische Psychoanalytikerin* Luce Irigaray schreibt: „Du-wirst-normal-sein-oder nicht-sein. [sic]“ (Butler 2016 [1990]: 172)

Wie im späteren Verlauf noch deutlicher wird, bedeutet „normal-sein“ (172) innerhalb der heteronormativen Gesellschaft, dass es eine kausale Verbindung zwischen den geschlechtlichen Aspekten „Geschlechtsidentität (*gender*)“, „anatomisches Geschlecht (*sex*)“ und „Begehren“ (Butler 2016 [1990]: 22) gebe, die Butler als „Kohärenz“ bezeichnet:

Die kulturelle Matrix, durch die die geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*) intelligibel wird, schließt die »Existenz« bestimmter »Identitäten« aus [...] in denen sich die Geschlechtsidentität (*gender*) nicht vom anatomischen Geschlecht (*sex*) herleitet und in denen die Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität »folgen«. (Butler 2016 [1990]: 39, Herv. l. O.)

Alle Identitäten, die – wie in diesem Zitat beschrieben – inkohärent sind, werden problematisch (gemacht) und als „Entwicklungsstörung oder logische Unmöglichkeit“ (Butler 2016 [1990]: 39) wahrgenommen. Doch gerade in diesem Prozess erkennt Butler das Potential, „Geschlechter“ in „Unordnung (*gender disorder*)“ zu bringen und subversive Strategien zu entwickeln, um deutlich zu machen, dass ‚Geschlecht‘ weder statisch noch natürlich ist, sondern gesellschaftlich konstruiert. (Butler 2016 [1990]: 39)

Um den Fragen nach subversiven Strategien und der gesellschaftlichen Konstruiertheit von ‚Geschlecht‘ nachgehen zu können, wird im folgenden Abschnitt ein genauerer Blick auf die Begriffe „Geschlechtsidentität (*gender*)“ und ‚Geschlecht‘ geworfen. Damit geht einher, welche Rolle Begriffe bei der Konstruktion von gesellschaftlicher Realität einnehmen.

⁹ Intelligibel sind solche (‚Geschlechts‘-) Identitäten, die als ‚normal‘ wahrgenommen werden. Innerhalb der (westlichen) herrschenden kulturellen Matrix, die Butler beschreibt, sind solche Identitäten intelligibel, bei denen das anatomische Geschlecht (*sex*), die Geschlechtsidentität (*gender*) und das sexuelle Begehren (*sexuality*) übereinstimmen bzw. kohärent sind (vgl. Butler 2016 [1990]: 39). Zum Beispiel: Ich habe eine **Vulva** (*sex*), deswegen bin ich eine **Frau*** (*gender*) und **begehre daher Männer** (*sexuality*).

2.2. Gender oder ‚Geschlecht‘?

Die Begriffe, die man sich von was macht, sind sehr wichtig.
Sie sind die Griffe, mit denen man die Dinge bewegen kann.
(Brecht 1990 [1961]: 110)

Im vorangegangenen Abschnitt dieser Arbeit wurden verschiedene Begriffe in Bezug auf das Konzept ‚Geschlecht‘ genannt: „Geschlechtsidentität (*gender*)“, „anatomisches Geschlecht (*sex*)“, „Begehren“ bzw. „Sexualität (*sexuality*)“ (Butler 2016 [1991]). Zudem wurde das Wort ‚Geschlecht‘ (mit einfachen Anführungszeichen) eingeführt, das in den Titel dieser Arbeit Eingang gefunden hat. In der deutschen Übersetzung von Judith Butlers Werk *Gender Trouble* werden bei zentralen Begriffen die englischen Originalverwendungen (in kursiver Schrift und Klammern) mitgenannt, wodurch das Verständnis des komplexen Textes erleichtert werden soll. Um möglichst deutlich zu zeigen, von welchen Begriffen bzw. Konzepten in dieser Arbeit die Rede ist, werden auch hier die englischen Originalbegriffe Butlers verwendet.

Butler verwendet *sex*, *gender* und *sexuality* analytisch getrennt, um deutlich zu machen, inwiefern diese als machtvollen Strukturen wirksam werden, um Identität zu konstruieren. Sie problematisiert die feministische Errungenschaft, *gender* als Gegensatz zu *sex* zu bezeichnen, da damit eine binäre Gegenüberstellung stattfände, in der *gender* („Geschlechtsidentität“) als wandelbar imaginiert, *sex* hingegen als körperlich-anatomisch feststehend determiniert werde (Butler 2016 [1990]: 25). Butler kündigt an: „Tatsächlich wird sich zeigen, daß das Geschlecht (*sex*) definitionsgemäß immer schon Geschlechtsidentität (*gender*) gewesen ist.“ (Butler 2016 [1990]: 26)

Dies zeigt einen Widerspruch poststrukturalistisch-feministischer Forschung in der Arbeit mit Begriffen. Die österreichische Soziologin* Iris Mendel beschäftigt sich kritisch mit feministischer Sozialwissenschaft und erörtert die Problematik, sich auf eine Kategorie Frauen* zu beziehen, während gleichzeitig der Anspruch besteht, eine solche Kategorie zu dekonstruieren (Mendel 2015: 59). Sie stellt fest, dass „Begriffe bzw. Konzepte und Kategorien [...] nicht zentral [sind], sondern [...] machtvoll sein“ (Mendel 2015: 55) können. Damit bezieht sie sich (wie Butler) auf die Wirkmächtigkeit von Begriffen in der Wahrnehmung der Identität von Personen, je nachdem in welchen gesellschaftlichen Kontext diese eingebunden sind. „Zugleich können die Begriffe und Kategorien kritischer Gesellschaftstheorien auch etwas Neues sichtbar und kritisierbar machen, das bislang verborgen war. Begriffe bilden Realität nicht ab, konstruieren sie auch nicht, sondern durch theoretische Arbeit mit und an Begriffen wird der Erkenntnisgegenstand, seine Wahrnehmung und sein Wirken auf die Welt konstituiert.“ (Mendel 2015: 55)

Die Arbeit mit Begriffen hat demnach nicht das Ziel der „Bestimmung einer Identität, sondern [...] der Artikulation eines sozialen Verhältnisses, das ansonsten nicht fassbar ist bzw. in der hegemonialen Ordnung unsichtbar oder unartikulierte bleibt“ (Mendel 2015: 68). In dieser Weise sind auch die Begriffe Butlers einzuordnen, die zu analytischen Zwecken *gender*, *sex* und *sexuality* getrennt verwendet, um klar zu machen, inwiefern diese als machtvollen Strukturen gesellschaftlich wirksam werden. Diese Begriffe sind Aspekte eines Diskurses, der Gesellschaften strukturell prägt (inwiefern wird im weiteren Verlauf in Abschnitt 2.4. detaillierter dargestellt). Dieser Diskurs wird hier als ‚Geschlecht‘ – in einfachen Anführungszeichen – bezeichnet. Einerseits soll durch diese Schreibweise kenntlich gemacht werden, dass es sich *nicht* um die analytischen Begriffe handelt, die Butler einführt (*gender*, *sex*, *sexuality*) sondern um ‚Geschlecht‘ als facettenreichen Diskurs, der gesellschaftlich wirkmächtig ist, zum Beispiel im Hinblick auf die Wahrnehmung von Identitäten. Wie Iris Mendel zudem feststellt, „[bietet] ‚Geschlecht‘ gegenüber *gender* genau jenen Vorteil, der einmal als sein Nachteil erschien, nämlich nicht zwischen natürlichem und sozialem Geschlecht zu unterscheiden und damit einen Natur-Kultur-Dualismus fortzuschreiben. Zudem wurde ‚Geschlecht‘ nicht gleichermaßen wie *gender* zu einem Schlagwort verflacht und im Rahmen einer neoliberalen Hegemonie angeeignet und ist daher gegenwärtig feministisch einsatzfähiger.“ (Mendel 2015: 64, Herv. i. O.) Mendel bezieht sich darauf, dass *gender* innerhalb verschiedenster Kontexte im gesellschaftlichen Mainstream angekommen ist und dadurch in der Bedeutung ausgewaschen wurde. Sie bevorzugt daher ‚Geschlecht‘ als schärfere Analysekatégorie.

Zudem hebt Mendel (wie Butler) hervor, dass *gender*, als Gegensatz zu *sex* gelesen, einen Dualismus bzw. eine Binarität transportiert, in dem *gender* als sozial konstruiert (Kultur) und *sex* als anatomisch gegeben (Natur) verstanden werde, doch: „was bedeutet der Begriff »Geschlecht« (*sex*) überhaupt? Handelt es sich um eine natürliche, anatomische, durch Hormone oder Chromosomen bedingte Tatsache?“ (Butler 2016 [1990]: 23, Herv. i. O.) Butler stellt fest, dass diesem Dualismus ein Verständnis zugrunde liegt, in dem *sex* als biologische Tatsache vordiskursiv feststehen würde, während *gender* wandelbar wäre. Das heißt, eine Person, die mit geschlechtlich-körperlichen Merkmalen geboren wird, die als weiblich* gelten (wie zum Beispiel Schamlippen) wäre ‚biologisch‘ weiblich*, während *gender* sich davon in verschiedenster Hinsicht abheben könnte. Butler kritisiert an dieser Vorstellung, dass der Körper als statisch und *natürlich* gesehen würde und fragt danach, inwiefern die Wissenschaften, die den Körper untersuchen (z.B. Medizin und Biologie) tief von gesellschaftlichen Machtverhältnissen durchdrungen sind: „Werden die angeblich natürlichen Sachverhalte des Geschlechts [*sex*] nicht in Wirklichkeit diskursiv produziert, nämlich durch verschiedene wissenschaftliche Diskurse, die im Dienste anderer politischer und gesellschaftlicher Interessen stehen?“ (Butler 2016 [1990]: 23f.)

Butler kommt zu dem Schluss, dass „es keinen Rückgriff auf den Körper [gibt], der nicht bereits durch kulturelle Bedeutungen interpretiert ist. Daher kann das Geschlecht keine vordiskursive, anatomische Gegebenheit sein.“ (Butler 2016 [1990]: 26) Naturwissenschaftlich-medizinische Analysen über *sex* sind durch bestimmte Vorannahmen und eine bestimmte Sprache geprägt, die in den herrschenden Diskurs eingewoben sind. Das heißt, die „kulturell erzeugten Bedeutungen der Geschlechtsidentität (*gendered meanings*)“ (Butler 2016 [1990]: 163) bilden Ausgangsbedingungen für jegliche naturwissenschaftlich-anatomische Untersuchung. Und auch diese ist eingebunden in ein sozio-politisches Machtfeld, dem es einerseits dienlich ist, Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität als Norm zu festigen und andererseits diesen Prozess zu verschleiern, indem eine ‚Natürlichkeit‘ behauptet wird. Statt einer neutralen Entdeckung und Beschreibung, treibe die naturwissenschaftliche Untersuchung eine „kulturelle Sedimentierung“ (Butler 2016 [1990]:163) von ‚Geschlecht‘ voran. In ihrer Argumentation nimmt Butler z.B. Bezug auf eine bestimmte medizinische Untersuchung zu *sex*, in der klar wird, dass das Ergebnis und die Untersuchung völlig abhängig sind von den Vorannahmen und der Sprache, die über *sex* geläufig sind: „die Literatur zur Geschlechtsbestimmung [zieht] niemals die Ovarien-Bestimmung in Betracht [...] und [...] die biologische Weiblichkeit (*femaleness*) [wird] stets als Abwesenheit des männlichen Bestimmungsfaktor oder als dessen passive Präsenz beschrieben“ (Butler 2016 [1990]: 161, Herv. i. O.). Sie zitiert kritische Forscher*innen, die „[dagegen] behaupten, daß sie [die biologische Weiblichkeit] durchaus aktiv ist und daß lediglich ein kulturelles Vorurteil, d.h. ein Komplex von kulturell generierten Geschlechter-Annahmen (*gendered assumptions*), über das anatomische Geschlecht (*sex*) [...] die Erforschung der Geschlechtsbestimmung verzerren und einschränken.“ (Butler 2016: 161f., Herv. i. O.) Hier wäre die kulturell generierte Vorannahme die Passivität, die oftmals als weibliches* Merkmal definiert wurde und die – unreflektiert in der Forschung angewendet – sich bestätigend in den Ergebnissen widerspiegelt. Somit hat diese Forschung Anteil daran, ihre eigenen Vorannahmen zu bestätigen und kulturelle und sprachliche Klischees über Weiblichkeit* weiter zu transportieren. In Bezug auf diese angeblich objektiven Forschungen zur „Natürlichkeit“ (Butler 2016 [1990])) von *sex* bleibt Butlers Frage wichtig: „Welcher Geschlechter-Hierarchie dienen sie, und welche Unterwerfungsverhältnisse werden durch sie verdinglicht?“ (Butler 2016 [1990]: 66)

Diese Überlegungen zu medizinischen-naturwissenschaftlichen Forschungen können eine weitere Dimension eröffnen, in der die Konstruktion von *sex* bzw. Körper nicht auf der Ebene der Sprache und kulturellen Annahmen verbleibt, sondern ein medizinischer Eingriff zur Konstruktion von *sex* führt. Gemeint sind postnatale medizinische Anpassungen der Genitalien von Säuglingen, die bei der Geburt nicht eindeutig einem der zwei anerkannten Geschlechter zugeordnet werden können.

Die argentinische Philosophin* Maria Lugones (2010) zitiert eine Studie der U.S. amerikanischen Rechtswissenschaftlerin* Julie Greenberg (2002), in der diese das U.S. amerikanische Rechts- und Medizinwesen für dessen Umgang mit intersexuellen Menschen kritisiert. Obwohl bis zu vier Prozent der Weltbevölkerung nicht in das binäre Schema von sex passen, werden entweder durch rechtliche¹⁰ Zuschreibungen oder durch medizinische und hormonelle Eingriffe schwerwiegende Entscheidungen getroffen, um die starre Einteilung in ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ zu gewährleisten (Greenberg 2002: 112). Dabei würden aufgrund gesellschaftlicher Bewertungsstandards bestimmte organische Kriterien dem Typ ‚weiblich‘ und andere dem Typ ‚männlich‘ zugeordnet, selbst wenn andere Kriterien nicht in das ‚klassische‘ Schema passen:

XY infants with “inadequate” penises must be turned into girls because society believes the essence of manhood is the ability to penetrate a vagina and urinate while standing. XX infants with “adequate” penises, however, are assigned the female sex because society and many in the medical community believe that the essence of womanhood is the ability to bear children rather than the ability to engage in satisfactory sexual intercourse. (Lugones 2010: 6f. in Bezug auf Greenberg 2002: 114, Herv. i.O.)

Die Gesellschaft greift machtvoll ein, um weiter den Mythos aufrecht zu erhalten, dass die binäre Einteilung von sex ‚natürlich‘ sei und verschleiert die kulturell-sprachliche und medizinisch-rechtliche Disziplinierungstaktiken, mit der diese Zweigeschlechtlichkeit aufrechterhalten wird. Hier wird der gewaltvolle Aspekt besonders deutlich, wenn das Individuum noch vor dem eigenen Bewusstwerden und der Möglichkeit zur Identifikation körperlichen Eingriffen ausgeliefert ist, die es nicht mitentscheiden kann. In der folgenden Abbildung aus dem Comic *Queer. A Graphic History* (Barker; Scheele 2016) wird illustriert, wie statt der medizinischen Korrektur des uneindeutigen sex in binäre Kategorien vorgeschlagen wird, dem Kind die Entscheidung selbst zu überlassen, sobald es dazu in der Lage ist.¹¹

¹⁰ Dazu aktuell: Im Juni 2018 wurde in Österreich das Recht eines offiziellen dritten Geschlechts erkämpft. Interengeschlechtliche Menschen müssen seitdem nicht mehr zwischen den bisher vorgegebenen binären Kategorien männlich* und weiblich* wählen. Wie sich das auf die Operationsraten auswirkt bleibt unklar. (derstandard (29.06.2018))

¹¹ Dies ist ein gesellschaftliches Spannungsfeld. Einerseits werden in manchen Ländern Fortschritte in Bezug auf die Dekonstruktion binärer Geschlechtsmodelle vollzogen wie z.B. in Schweden, aber auch in Deutschland und Österreich (z.B. Gesetzesänderungen in Bezug auf drittes Geschlecht z.B. in Deutschland: taz (15.11.2017)) Gleichzeitig gibt es auch in diesen Ländern starke traditionalistische Tendenzen und Backlashs. In einigen anderen Ländern wie z.B. Ungarn und Polen werden traditionalistische Geschlechterrollen gar verstärkt reproduziert (vgl. z.B. Verbot von *Gender Studies* in Ungarn: taz (18.12.2018))



Abb. 1: "We can fix him". (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 123)

Judith Butler schließt: „Da das »Geschlecht« eine politische und kulturelle Interpretation des Körpers ist, gibt es keine Unterscheidung anatomisches Geschlecht (*sex*) / Geschlechtsidentität (*gender*) gemäß den Linien der Konventionen. Die Geschlechtsidentität ist bereits in das Geschlecht eingebaut, und das anatomische Geschlecht ist [...] schon von Anfang an Geschlechtsidentität.“ (Butler 2016 [1999]: 169, Herv. i. O.)

Mit diesem Zitat soll darauf hingewiesen werden, dass die Unterscheidung zwischen *gender* und *sex* nur als analytische gesehen werden kann, mit der die Wirkmächtigkeit sozialer Verhältnisse sichtbar gemacht wird: Es handelt sich bei diesen Begriffen um „analytische Waffen“ (Kim 2007: 109) in theoretischen und politischen Kämpfen; dementsprechend ist ihr Einsatz auch immer wieder kritisch zu prüfen.“ (Mendel 2015: 59)

2.3. Performativität von ‚Geschlecht‘

[D]ie Kategorie *Frau* selbst [ist] ein prozessualer Begriff, ein Werden und Konstruieren [...], von dem man nie rechtmäßig sagen kann, daß es gerade beginnt oder zu Ende geht. Als fortdauernde diskursive Praxis ist dieser Prozeß vielmehr stets offen für Eingriffe und neue Bedeutungen. (Butler 2016 [1990]: 60, Herv. i. O.)

Butler spricht mit diesem Zitat die Wandelbarkeit von Bedeutungen und Identitäten an. Anstatt, wie im vorhergehenden Abschnitt thematisiert, ‚natürlichen‘ Ordnungen zu folgen, breitet sich die

Bedeutung der „Kategorie *Frau* [...] als diskursive Praxis“ aus (Butler 2016 [1990]: 60, Herv. i. O.). Das heißt, dass sich die Bedeutung, eine Frau* zu sein, nicht aufgrund natürlicher, biologischer Tatsachen, sondern je nach gesellschaftlichem Kontext entfaltet. Historische, politische, geografische, wirtschaftliche und kulturelle Implikation beeinflussen demnach das gesellschaftliche Bild der Frau* und erschaffen bestimmte Normen, die wirkmächtig für die Identitätsbildung von Individuen wird. Um diesen gesellschaftlichen Rahmen besser verstehen zu können, bietet es sich an, auf den Diskurs-Begriff des französischen Philosophen* Michel Foucault (1976) zurückzugreifen.

[Discourse] refers to groups of statements that structure the way a thing is thought, and the way we act on the basis of that thinking. In other words, discourse is a particular knowledge about the world which shapes how the world is understood and how things are done in it. (Rose 2016 [2001]: 187)

Die britische Visualitätsanalytikerin* Gillian Rose bezieht sich hier auf Foucault und beschreibt den Diskurs als eine Gruppe von Aussagen, also ein bestimmtes Wissen, das prägend dafür ist, wie über eine bestimmte Sache gedacht und wie sich in Bezug darauf verhalten wird. Welches Wissen anerkannt wird und als Wahrheit eingeschätzt wird, ist folglich mit Macht verknüpft und je nach gesellschaftlichem Kontext wandelbar. Foucault untersucht besonders diese Verknüpfung zwischen Wissen und Macht. In seinem Werk *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit* (1983 [1976]) betrachtet er, inwiefern *Sexualität*, *Wissen* und *Macht* miteinander verknüpft sind. Er beschreibt, wie der Diskurs der *normalen* und der *abweichenden* Sexualität durch Institutionen wie z.B. Kirchen, aber auch Krankenanstalten, Gefängnisse, Schulen und Universitäten, durch Gesetze und Wissenschaften kontrolliert und diszipliniert wird, wenn er feststellt: „Polizei des Sexes: das ist nicht das Verbot, sondern die Notwendigkeit, den Sex durch nützliche und öffentliche Diskurse zu regeln.“ (Foucault 1983 [1976]: 31) Dies spiegelt wieder, wie Foucault die historische Entwicklung von Herrschaft sieht: statt Herrschaft über Verbote zu regulieren, würde diese in der Moderne durch machtvollen Diskurse entfaltet. Er konstatiert, dass sich *Macht* über *Wissen* ausdrückt, das bedeutet, wer den Diskurs über Sexualität beherrscht und kontrolliert, hat Macht über die jeweiligen Identitäten, die hervorgebracht werden. Denn dieses bestimmte Wissen, das als *natürlich* dargestellt wird (wie z.B. über *sex* als binär), wird durch Schulen, Universitäten, Gesetze etc. Teil der Individuen, die es dann ausführen und somit reproduzieren. Institutionen, die den *Willen zum Wissen* anwenden (als Beispiele nennt Foucault die Beichte, Gespräche zwischen Patient*innen und Ärzt*innen, Psychiatrien...) haben Teil an der Strukturierung und Kontrolle der Individuen, dies bezeichnet Foucault als *Bio-Macht* (Foucault 1983 [1976]: 135).

Diese Bio-Macht war gewiß ein unerlässliches Element bei der Entwicklung des Kapitalismus [...] [a]ber er hat noch mehr verlangt [...] so haben die im 18. Jahrhundert entwickelten Ansätze zur politischen Anatomie und Biologie als *Machttechniken*, die auf allen Ebenen des Gesellschaftskörpers von den verschiedenen Institutionen (Familie und Armee, Schule und Polizei, Individualmedizin und öffentliche Verwaltung) eingesetzt wurden [...] auch durch ihr Einwirken auf die verschiedenen Kräfte und durch die Sicherung von Herrschaftsbeziehungen und Hegemonien als Faktoren der gesellschaftlichen Absonderung und Hierarchisierung gewirkt. (Foucault 1983 [1976]: 136, kursiv i. O.)

Hier bringt Foucault die Wirkungsweise von Medizin und Biologie mit den politischen Herrschaftsbeziehungen in Verbindung. Die Bio-Macht hat demnach über die Techniken der „gesellschaftlichen Absonderung und Hierarchisierung“ (Foucault 1983 [1976]: 136) Einfluss darauf, welche Identitäten als *normal* und welche als *abweichend* gelten (Foucault 1983 [1976]: 41). Nach Foucault bleibt diese Macht nicht als ausübende bei den Institutionen, sondern wird verinnerlicht, *internalisiert* und somit von den Individuen selbst durch (Sprach-)Handlungen produziert und reproduziert (Foucault 1983 [1976]). Damit lässt sich wieder an Butler anschließen, die auch mit den Thesen Foucaults arbeitet. Binäre Normen, die den herrschenden Diskurs über ‚Geschlecht‘ bestimmen, senden durch Institutionen wie Schulen, Krankenhäuser und Gerichte, aber auch Sprache und Medien ein bestimmtes Wissen aus, sodass dieses Teil der Selbstwahrnehmung wird (Internalisierung). So wird unbewusst dieses *Wissen* über die eigene (‚Geschlechts‘-)Identität als selbstverständlich wahrgenommen und weiter reproduziert und kommuniziert. ‚Geschlecht‘ und die Identität innerhalb dieses vergeschlechtlichen Diskurses werden *performed*, also aufgeführt, wie in der folgenden Abbildung zu sehen ist:



Abb. 2: "A real man/women." (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 80)

Die Personen in der Abbildung haben bestimmte Stereotype über vergeschlechtlichte Verhaltensweisen verinnerlicht und führen diese performativ als Teil ihrer Identität aus. Innerhalb des Diskurses konstruiert sich ‚Geschlecht‘ demnach performativ durch das ständige Wiederholen von (Sprach-)Handlungen, (Re-)Präsentationen und (Selbst-)Disziplinierungen. Butler bemerkt dazu, dass ‚Geschlecht‘ (und demnach Identität) die eigene Realität errichtet und daher statt von einem ‚Sein‘ eher von einem ‚Tun‘ gesprochen werden müsste. (Butler 2016 [1990]: 49) Damit weist sie auf den konstruierten und somit veränderbaren Charakter von vergeschlechtlichter Identität hin: statt ein Geschlecht (*sex*) zu *haben* oder eine Geschlechtsidentität (*gender*) zu *sein*, führen wir täglich *performativ aus*, was wir über die Bedeutung gelernt haben, im herrschenden Diskurs z.B. eine Frau* zu sein. Da dies ein internalisiertes Wissen ist, geschieht diese Performanz unbewusst, sodass diese Verhaltensweisen als *natürlicher* Teil der Identität empfunden werden. Erst eine Reflektion über den performativen Charakter von ‚Geschlecht‘ mache es möglich, dies zu erkennen. Im folgenden Bild ist eine Zeichnung zu sehen, die Butler darstellt, wie sie einen Mann* damit konfrontiert, dass er durch sein Verhalten aktiv Teil am Diskurs ‚Geschlecht‘ hat und nicht dadurch determiniert wird.



Abb. 3: "Gender is what you do." (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 79.)

Das Fragezeichen in der Zeichnung weist in humoristischer Form darauf hin, dass die komplexen Thesen Butlers sich nur schwer auf den ersten Moment erschließen lassen und der linken Figur nicht klar wird, inwiefern sie gerade ‚Geschlecht‘ vollzieht.

Um zu wiederholen: der gesellschaftlich herrschende Diskurs prägt durch machtvollen (Re-)Präsentationen (z.B. durch Institutionen, aber auch mediale Darstellungen, Werbung etc.), Symbole (z.B. Sprache) und Eingriffe verschiedenster Art (z.B. Anpassungen der Genitalien von Säuglingen) die vergeschlechtlichte Identität. Dieser Diskurs prägt sich machtvoll in Bezug auf die Wahrnehmung von *normalen* bzw. *abweichenden* Identitäten aus. Butler erörtert, dass sich die der Norm entsprechende vergeschlechtlichte Identität besonders über die Vorstellung von Vollständigkeit und Kohärenz herstellt. Damit ist die Vorstellung gemeint, dass eine kausale Verbindung zwischen den Aspekten *sex*, *gender* und *sexuality* bestehe. (Butler 2016 [1990]: 38) Es wird davon ausgegangen, dass es ein binäres Konzept von *sex* gibt, das über körperliche Merkmale entscheidet (z.B. Penis *oder* Vulva), ob die Person eine Frau* oder ein Mann* ist, also welchem der beiden wiederum binär imaginierten *gender* die Person zuzuordnen ist. Nach der heterosexuellen Norm würde dann folgen, welche Form von *Begehren*, also welche *sexuality* die Person entwickelt, nämlich jeweils zu dem entgegengesetzten binärem *sex* hin orientiert. Dies wird im Folgenden verbildlicht:

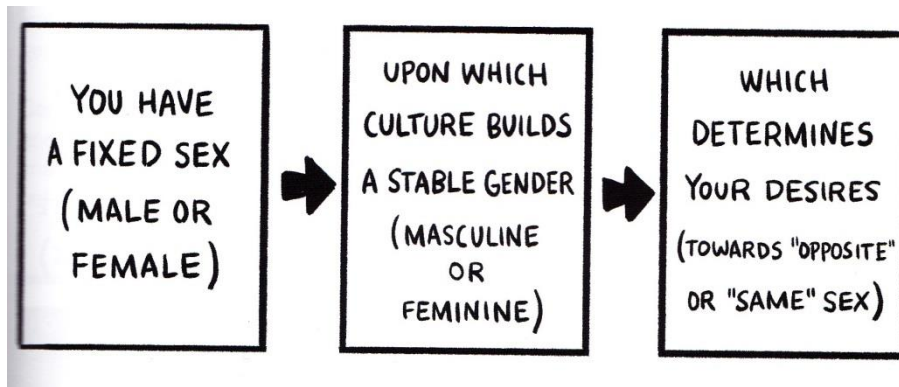


Abb. 4: "Heterosexual Matrix #2." (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 77)

In dieser Abbildung wird die kausale Abfolge zwischen den Aspekten *sex*, *gender* und *sexuality* dargestellt, was als heterosexuelle Matrix bezeichnet wird. Die heterosexuelle Matrix ist im herrschenden Diskurs verankert und wirkt disziplinierend: so wäre klar determiniert, welche körperlichen Merkmale männlich* bzw. weiblich* (*sex*) wären, daraus würde sich kausal ableiten, welche geschlechtliche Identität die Person verfolgt (*gender*) und welche sexuellen Bedürfnisse diese Person entwickelt (*sexuality*). Eine Identität, die auf diese Weise funktioniert, würde als kohärent gelten. (Butler 2016 [1990]: 38)

Deutlich wird hier abermals, dass immer nur zwischen binären Gegenüberstellungen gewählt werden kann, die als fixiert und ‚natürlich‘ präsentiert und reproduziert werden. Wenn hingegen eine Fraktur oder ‚Inkohärenz‘ in dieser kausalen Abfolge entsteht, hat das tiefgreifende Folgen für die gesamte Wahrnehmung der Identität:

»Kohärenz« und »Kontinuität« der »Person« sind keine logischen oder analytischen Merkmale der Persönlichkeit, sondern eher gesellschaftlich instituierte und aufrechterhaltene Normen der Intelligibilität. Da aber die »Identität« durch die stabilisierenden Konzepte »Geschlecht« (*sex*), »Geschlechtsidentität« (*gender*) und »Sexualität« abgesichert wird, sieht sich umgekehrt der Begriff der »Person« selbst in Frage gestellt, sobald in der Kultur »inkohärent« oder »diskontinuierlich« geschlechtlich bestimmte Wesen auftauchen [...]. (Butler 2016 [1990]: 38, Herv. i. O.)

Wenn also eine ‚Diskontinuität‘ innerhalb der kausalen Abfolge von ‚Geschlecht‘ aufscheint, wie sie in der heterosexuellen Matrix als Norm präsentiert wird, kann dies dazu führen, dass die Person in ihrer Identität erschüttert wird, wodurch Leiden erzeugt werden kann. Denn für die Identifikation als Person fällt die Norm weg, die sonst als Richtlinie innerhalb des herrschenden Diskurses angeboten wird: es muss nach anderen Identifikationsmöglichkeiten gesucht werden. Hier greifen jedoch auch die

gesellschaftlichen Disziplinierungsmaßnahmen¹² weiter ein, um zu zeigen, was *normal* ist und was *abweichend*. Dieser Bruch ist z.B. ein Leitmotiv im autobiographischen Manga¹³ *My Lesbian Experience with Loneliness* von Nagata Kabi (2017), in dem die Protagonistin* mit großem Leidensdruck die Grenzen der heterosexuellen Norm austestet.



Abb. 5: "Belonging somewhere." (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 9)

In diesem Panel¹⁴ wird erkenntlich, wie sich die Protagonistin metaphorisch in Luft auflöst, als sich die Identifikationsmodelle nicht mehr anbieten, die sie zuvor zur Festigung ihrer Identität verwendet hat. Dies wird als schmerzhafter Prozess dargestellt, wie sich z.B. in der Mimik der Figur ausdrückt. Durch die Auflösung wird die Person damit konfrontiert, keine kontinuierliche oder *kohärente* Identität zu haben (auch wenn das in diesem Panel nicht eindeutig auf die vergeschlechtlichte Identität bezogen wird). Im weiteren Verlauf der Erzählung, wird diese schmerzvolle Erkenntnis mit selbstzerstörerischen Verhalten kompensiert, zum Beispiel durch eine Essstörung und das Verletzen des eigenen Körpers. Nagata Kabi lässt die Betrachter*innen an ihrem Ablösungsprozess teilhaben, bei dem schnell deutlich wird, dass die Komponente der (,Geschlechts'-) Identität eine tragende Rolle zukommt.

¹² Das können Institutionen sein, wie Krankenanstalten usw., aber auch einzelne Personen wie z.B. Freund*innen und Familie. Zudem wird gegen die eigenen internalisierten Normen gekämpft, wodurch die innere Fraktur entstehen kann. Dies wird in Abschnitt 5. 2. der vorliegenden Arbeit näher erläutert.

¹³ Die Leserichtung von Mangas ist entgegengesetzt derjenigen europäischer Comics: statt von links nach rechts, wird von rechts nach links gelesen bzw. betrachtet (aber weiterhin von oben nach unten).

¹⁴ Ein Panel ist ein einzelner Abschnitt/Kasten einer Folge (Stripe) von Bildern im Comic. (123comics)

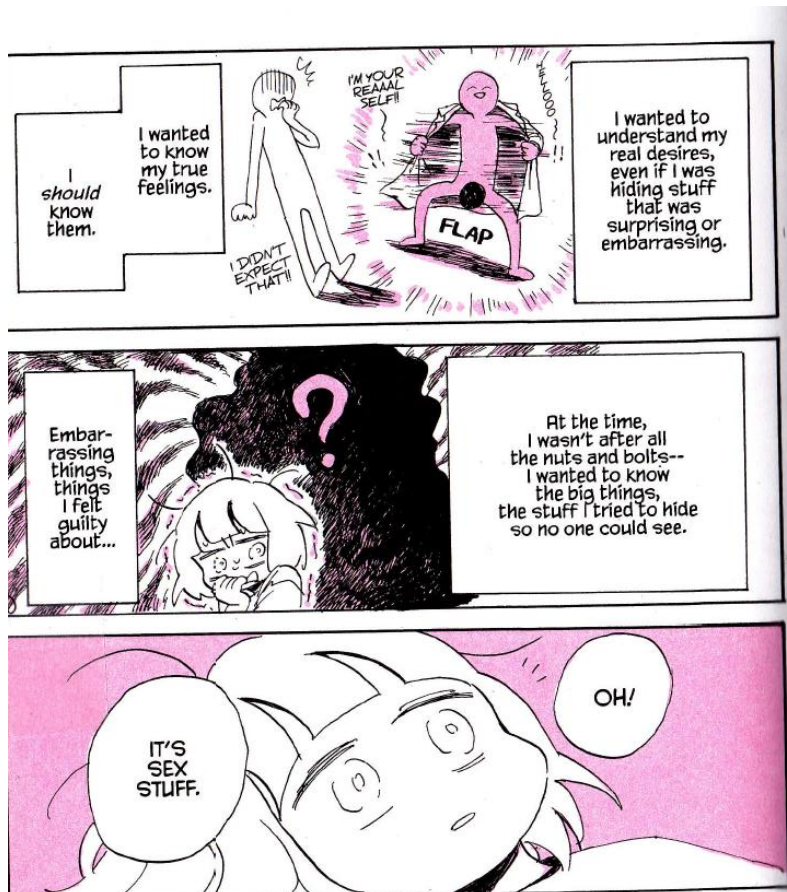


Abb. 6: "Hello, I'm your real self!" (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 57)

Aus Angst, Scham und Schuldgefühlen (Angst z.B. auch vor gesellschaftlicher Disziplinierung insbesondere durch die Familie) hat die Protagonistin* ihre Sexualität verdrängt und sich damit in keiner Form identifiziert. Erst durch das Auflösen der bisherigen stabilisierenden Identifikationen (Schulabschluss, Erwartungshaltung der Gesellschaft und Eigene, sich ‚erwachsen‘ zu verhalten) kommt diese Komponente ihrer Identität zum Vorschein und stellt sich als *nicht* der heterosexuellen Norm entsprechend heraus. Im weiteren Verlauf der Erzählung erforscht die Figur in selbstreflexiver Form ihre Identität und Wege, um diese und ihre Bedürfnisse auszuleben, auch wenn sie damit an die Grenzen dessen stößt, was von ihrem Umfeld als *normal* empfunden wird. In diesem Manga wird besonders deutlich, wie schmerzhaft und krisenhaft sich die (Re-)Produktion von ‚Geschlecht‘ im herrschenden Diskurs der heterosexuellen Matrix gestaltet.

Kabi bzw. ihre Protagonistin* erkennen schließlich die eigene Wirkmächtigkeit in der Konstruktion der eigenen („Geschlechts“-)Identität und etablieren mit der Verarbeitung dieser Erfahrungen in der Form des Mangas eine Strategie, ‚Geschlecht‘ entgegen der heterosexuellen Matrix zu wiederholen.¹⁵ Es wird in diesem Manga gezeigt, dass es keine Kohärenz oder natürliche kausale Abfolge zwischen den

¹⁵ Inwiefern dies geschieht, wird in der vorliegenden Arbeit im Abschnitt 5. 2. erörtert.

analytisch getrennten Konzepten *sex*, *gender* und *sexuality* gibt, sondern dass diese vielmehr kontingent sind, also offen und prozesshaft.

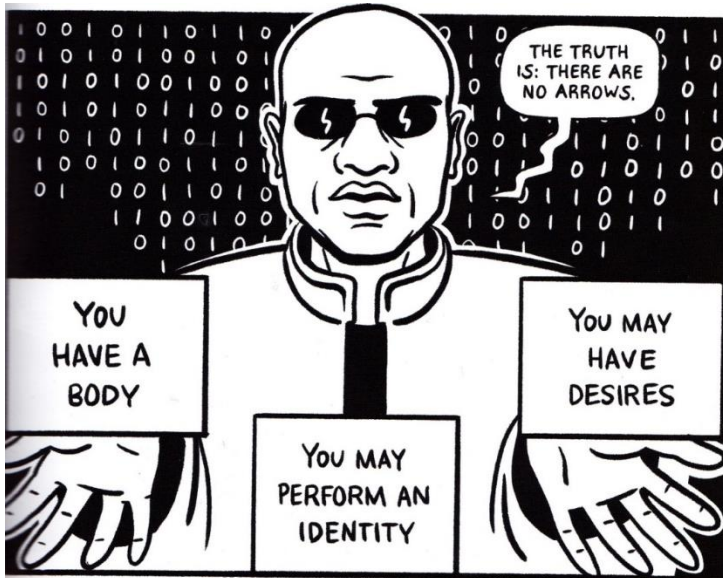


Abb. 7: "Heterosexual Matrix #2." (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 77)

Dieses Bild ist die Antwort auf Abbildung 4 „Heterosexual Matrix #1“. Es zeigt, dass zwar die Aspekte *Körper* und *Begehren* eine Rolle bei der Konstruktion der (*Geschlechts-'*) *Identität* spielen (können), diese aber nicht in einer bestimmten kausalen Folge miteinander verbunden sein müssen. Sie sind also *kontingent* (bedeutungsoffen), wodurch sie sich innerhalb eines Lebens verändern können, da sie nicht von Geburt an determiniert sind.

Nur wenn in den Konstruktionsmechanismen der Geschlechtsidentität zugleich die *Kontingenz* dieser Konstruktion impliziert ist, ist der Gedanke der »Konstruiertheit« *per se* nützlich für das politische Projekt, den Horizont möglicher Konfigurationen der Geschlechtsidentität zu erweitern. (Butler 2016 [1990]: 67, Herv. i. O.)

In dieser Aussage wird erklärt, dass es nur sinnvoll ist, von ‚Geschlecht‘ als einem konstruierten Konzept zu sprechen, wenn davon ausgegangen werden kann, dass die einzelnen Aspekte bedeutungsoffen (kontingent) sind. Denn nur unter der Annahme der Kontingenz von ‚Geschlecht‘ ist die Veränderung von dessen Bedeutung denkbar.

Für Butler impliziert Kontingenz zudem, dass es nicht möglich ist, außerhalb der heterosexuellen Matrix bzw. des herrschenden Diskurses nach vordiskursiven Formationen von ‚Geschlecht‘ zu suchen, sondern nur innerhalb des Diskurses subversive Strategien zu entwickeln, um die heterosexuelle Matrix zu verunsichern und schließlich als Norm abzusetzen. Damit nimmt sie Stellung zu bestimmten feministischen Ansätzen, in denen eine Rückkehr zu vordiskursiven Vorstellungen von ‚Geschlecht‘

imaginiert wird, in denen dieses z.B. ursprünglich als Matriarchat romantisiert wird. Problematisch ist hierbei, dass wieder eine Vorstellung von *Natürlichkeit* und *Ursprünglichkeit* bedient wird, der Butler mit ihrer These der Konstruiertheit von Identität entgegensteht.

Wenn die Sexualität in den bestehenden Machtverhältnissen kulturell konstruiert ist, erweist sich das Postulat einer normativen Sexualität »vor«, »außerhalb« oder »jenseits« der Macht als kulturelle Unmöglichkeit und politisch unrealisierbarer Traum. Diese Illusion schiebt nur die konkrete gegenwärtige Aufgabe auf, die subversiven Möglichkeiten von Sexualität und Identität im Rahmen der Macht selbst neu zu überdenken. Diese kritische Aufgabe setzt natürlich voraus, daß es nicht dasselbe ist, ob man innerhalb der Matrix der Macht operiert oder unkritisch die Herrschaftsverhältnisse reproduziert. Vielmehr bietet sie die Möglichkeit, das Gesetz zu wiederholen und es dabei nicht zu festigen, sondern zu verschieben. (Butler 2016 [1990]: 56f., Herv. i. O.)

Dieses Zitat ist bedeutsam für die vorliegende Masterarbeit, da die Frage gestellt wird, welche *Möglichkeiten der subversiven Wiederholungen* es gibt, um innerhalb des herrschenden Diskurses normatives Wissen zu dekonstruieren und stattdessen z.B. diverseres Wissen und somit multiple Identifikationsmöglichkeiten zu ‚Geschlecht‘ im gesellschaftlichen Diskurs zu verankern.¹⁶ In dieser Arbeit wird der Comic als mögliches Medium für subversive Wiederholungen herangezogen, was im Kapitel 3 zu Comics diskutiert wird.

Butler spricht hier von Wiederholungen, worauf im Abschnitt 2.6. genauer eingegangen wird. Zuvor ist es relevant, die Matrix der Macht genauer auszuleuchten, um festzustellen, welche weiteren Kategorien und Diskriminierungsverhältnisse bzw. Privilegien in Verbindung mit ‚Geschlecht‘ wirkmächtig werden. Es ist an dieser Stelle zielführend, die Thematik rund um Intersektionalität in den Blick zu nehmen, wobei in dieser Arbeit stattdessen der Begriff *interdependente Kategorie* Anwendung gefunden hat.

¹⁶ Andrea Maihofer, eine deutsche Soziologin*, erwähnt eine Utopie gesellschaftlicher Verhältnisse jenseits von ‚Geschlecht‘ durch einerseits das Überflüssigwerden der Kategorie ‚Geschlecht‘ (und Kategorien überhaupt) oder andererseits durch eine derartige Vervielfältigung von Vorstellungen von ‚Geschlecht‘ bzw. Identität „die zu einer Unterlaufung von Geschlecht als normativer, stratifizierender und disziplinierender gesellschaftlicher Kategorie führ[en]“ (Maihofer 2003: 424).

2.4. Interdependente Kategorien

Es wäre falsch, von vornherein anzunehmen, daß es eine Kategorie »Frau(en)« gibt, die einfach mit verschiedenen Bestandteilen wie Bestimmungen der Rasse, Klasse, Alter, Ethnie und Sexualität gefüllt werden muß, um vervollständigt zu werden. Wenn man dagegen die wesentliche Unvollständigkeit dieser Kategorie voraussetzt, kann sie stets als offener Schauplatz umkämpfter Bedeutungen dienen. (Butler 2016 [1990]: 35)



Abb. 8: "All Women should. " (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 75)

Judith Butler kritisiert den feministischen Ansatz, Frauen* als Gruppe zu definieren, um auf dieser verbindenden Identität aufbauend politische Forderungen stellen zu können. Dieser Widerspruch ist schon angeklungen: einerseits erscheint es notwendig, Frauen* als Gruppe mit bestimmten Bedürfnissen zu definieren, um emanzipatorische Aussagen und Forderungen in die Gesellschaft einzubringen, andererseits ist es kaum möglich, innerhalb des Konzepts Frauen* alle Bedürfnisse und Unterdrückungsverhältnisse mitzudenken. Butler schlägt daher vor, „die wesentliche Unvollständigkeit dieser Kategorie [vorauszusetzen, damit sie] als offener Schauplatz umkämpfter Bedeutungen dienen [kann]“ (Butler 2016 [1990]: 35). Dies bedeutet, dass komplexe Unterdrückungsverhältnisse und Privilegien immer abhängig vom jeweiligen geopolitischen und historischen Kontext in die Analyse der Kategorie ‚Geschlecht‘ einfließen müssen. Weitere dieser Strukturen, die bei der Analyse von ‚Geschlecht‘ miteinbezogen werden müssen, da sie mächtig im Hinblick auf die Identität der Subjekte wirken, beschreibt Butler folgendermaßen:

Eine Frau zu »sein« ist sicherlich nicht alles, was man ist. Diese Bestimmung kann nicht erschöpfend sein, [...] weil die Geschlechtsidentität in den verschiedenen geschichtlichen Kontexten nicht immer übereinstimmend und einheitlich gebildet worden ist und sich mit den rassistischen, ethnischen, sexuellen, regionalen und klassenspezifischen Modalitäten diskursiv konstituierter Identitäten überschneidet. Folglich lässt sich die Geschlechtsidentität nicht aus den politischen und kulturellen Vernetzungen herauslösen, in denen sie ständig hervorgebracht und aufrechterhalten wird. (Butler 2016 [1990]: 18, Herv. i. O.)

Hier wird gezeigt, dass die Kategorie Frau* als „offenen umkämpften Schauplatz“ (35) zu verstehen bedeutet, weitere wirkmächtige Strukturen innerhalb des spezifischen Kontextes miteinzubeziehen. In Butlers Zitat ist die Rede von „rassistischen, ethnischen, sexuellen, regionalen und klassenspezifischen Modalitäten“ die sich „überschneide[n]“ und von „politischen und kulturellen Vernetzungen“ (Butler 2016 [1990]: 18). Welche „Modalitäten“ in welcher Form zusammenwirken können, spezifiziert Butler an dieser Stelle nicht. Sie weist darauf hin, dass dies jeweils für den gegebenen gesellschaftlichen Rahmen geprüft werden muss.

Ansätze, um diesem Anspruch in angemessener Form gerecht zu werden, sind im wissenschaftlichen Kontext meist unter dem Stichwort Intersektionalität verordnet, einem Konzept, das durch die U.S. amerikanische Rechtswissenschaftlerin* Kimberlé Crenshaw (1997) geprägt wurde. Es wird dabei thematisiert, dass gesellschaftliche Unterdrückungsverhältnisse wie Rassismus¹⁷ und Sexismus¹⁸, nicht einfach additiv, sondern spezifisch zusammenwirken. Sie müssen in dieser interagierenden Form betrachtet werden und nicht voneinander getrennt, um die Situation der Diskriminierung oder Privilegierung zu erfassen. Crenshaw stellt in den amerikanischen Antidiskriminierungsgesetzen der

¹⁷ Rassismus bezeichnet ein strukturelles historisch gewachsenes Unterdrückungsverhältnis, das auf Rassifizierung aufbaut. Rassismus ist historisch mit Kolonialismus in Verbindung zu bringen, im deutschsprachigen Raum besonders auch mit Antisemitismus. Bei Rassifizierung handelt es sich um ein Konstrukt, bei dem „[...] Menschen oder Personengruppen über das Aufrufen von sog. und so hergestellten Merkmalen als inhärent anders markiert werden als eine in der Regel unbenannte Norm [...]. Solche Merkmale können sowohl biologisierend-physiognomisch sein, z.B. Haut, Haar, Statur, als auch kulturalisierend, z.B. unterstellte Mentalität, Denk- oder Handlungsweisen [...]“ (Hornscheidt/Nduka-Agwu 2013 [2010]: 13)

¹⁸ Sexismus bezeichnet ein strukturelles Unterdrückungsverhältnis, bei dem Menschen oder Gruppen aufgrund zugeschriebener vergeschlechtlicher Merkmale oder Verhaltensweisen diskriminiert werden, die als von der herrschenden Norm abweichend gelesen werden. Im Gegenzug werden daraufhin privilegierte Positionen geschaffen, wenn z.B. Transfrauen* nicht als ‚richtige Frauen‘ anerkannt werden, nehmen cis-Frauen die privilegierte Position ein. Sie können gleichzeitig die unterdrückte Position einnehmen, wenn sie z.B. für die gleiche Arbeit weniger verdienen als (cis-)Männer. Cis-Männer können durch Stereotype auch negativ von Sexismus betroffen sein, jedoch sind sie strukturell weiterhin in der privilegierten Position.

1980er Jahre einen Mangel fest: Es gibt Quoten und Reglementierungen, die für *weiße*¹⁹ Frauen* und für Schwarze Männer* gelten, Schwarze Frauen* würden jedoch nicht berücksichtigt. Beispielhaft zeigt Crenshaw dies an der Einstellungspolitik der Firma *General Motors* auf: Schwarze Frauen* klagten dagegen, nicht als potentielle Mitarbeiter*innen berücksichtigt zu werden, konnten sich aber nicht auf die Antidiskriminierungsgesetze berufen. *General Motors* war durch die Einstellung *weißer* Frauen* und Schwarzer Männer* gegen den Vorwurf der sexistischen und rassistischen Diskriminierung geschützt. Rassismus und Sexismus überkreuzten sich (*intersect*) in einer bestimmten Weise, die durch den analytischen Ansatz der Intersektionalität sichtbar gemacht werden musste. (Walgenbach 2012: 48)²⁰

Im Gegensatz zu Intersektionalität unterstreicht der Begriff der Interdependenz im Besonderen, dass diese Form von Zusammenwirken (zum Beispiel von Sexismus und Rassismus) keine einfache Überschneidung oder Überkreuzung sein kann, denn dann würde weiterhin von einem genuinen Kern oder einer Essenz der Kategorien ausgegangen werden (Walgenbach 2012: 23). Walgenbach schlägt vor, in der Analyse auf eine „*integrale* Perspektive“ (Walgenbach 2012: 24, Herv. i. O.) zurückzugreifen, um der Vorstellungen von sich überschneidenden Kategorien entgegenzuwirken. Hierdurch würde „die Idee der ‚Verschränkung‘ demnach radikalisiert, indem Differenzen bzw. Ungleichheiten nicht mehr *zwischen* (distinkt oder verwoben gedachten) Kategorien wirksam sind, sondern *innerhalb* einer Kategorie“ (Walgenbach 2012: 24 Herv. i. O.). Das bedeutet, dass ‚Geschlecht‘ strukturell mit Unterdrückungsverhältnissen wie z.B. Rassismus definiert werden müsse, wie Walgenbach in ihrer Diskussion anhand historischer Beispiele vor allem im deutschsprachigen Raum (z.B. Schwarze Frauen*bewegung in den 1980er Jahren (37ff.)) zeigt.

Es stellt sich jedoch die Frage, welche Unterdrückungsverhältnisse/Privilegien²¹ als wirkmächtig definiert und somit Teil der Analyse werden und welche nicht. Zudem bleibt auch unklar, in welcher

¹⁹ Die Schreibweise von *weiß* in klein und kursiv soll darauf hinweisen, dass es sich um ein Konstrukt handelt, dass zudem dynamisch mit Rassismus zusammenwirkt. Menschen die als *weiß* gelesen werden, sind privilegiert in Bezug auf Rassifizierung bzw. Rassismus: „Durch die Privilegierung dieser Positionierung als Teil rassistischer Gesellschaftskonstruktion werden zugleich und häufig implizit deprivilegierte Positionen geschaffen. [...] [w]eißsein ist somit keine dem Rassismus vorgängige oder zugrundeliegende Kategorie, sondern ein durch Rassismus immer wieder dynamisch neu geschaffener privilegierter Kategorisierungsprozess.“ (Hornscheidt/Nduka-Agwu 2013 [2010]: 19)

²⁰ Hier beziehe ich mich auf die deutsche Erziehungs- und Sozialwissenschaftlerin* Katharina Walgenbach, die in konstruktiv-kritischer Bezugnahme auf Crenshaw den Ansatz der interdependenten Kategorien vorstellt. In ihrem Text „Gender als interdependente Kategorie“ (Walgenbach 2012 [2007] :23) diskutiert sie verschiedene Möglichkeiten, gesellschaftliche Kategorien bzw. Unterdrückungsverhältnisse/Privilegien analytisch miteinander in Bezug zu setzen, wobei ‚Geschlecht‘ als strukturierende Position die Ausgangsbedingung darstellt.

²¹ Die gemeinsame Schreibweise Unterdrückungsverhältnisse/Privilegien durch den Schrägstrich verbunden soll darauf hinweisen, dass strukturelle Diskriminierungen immer mit struktureller Privilegiertheit verbunden sind und in einem dynamischen Verhältnis zueinander stehen. Die herrschende Norm, die von der Privilegierung

Form die verschiedenen Aspekte zusammenwirken. Walgenbach kommt zu dem Schluss, dass auf diese Fragen keine pauschalen Antworten gegeben werden können: Es wirken derartig vielfältige und komplexe Hierarchieverhältnisse ineinander, dass immer nur die *bestimmte, zu analysierende Situation* in den Fokus gerückt werden könne, um zu erkennen, welche Privilegien/Unterdrückungsverhältnisse *hier* wirksam werden. Um pragmatisch mit interdependenten Kategorien forschen zu können, müsse demnach klar sein, in welchem „spezifisch ausgewählten Kontext“ (Walgenbach 2012: 62) gearbeitet wird, um innerhalb dieses „historisch und geographisch variabel“ (62) festzustellen, welche Komponenten von Privilegien/Unterdrückungsverhältnissen wirkmächtig erscheinen. Zudem ist relevant, *welche Form von Forschung* in welchem Feld stattfinden soll, ob zum Beispiel ein Korpus an Texten analysiert werden soll oder quantitative Daten.

Als Metapher für eine interdependente Kategorie schlägt Walgenbach die Vorstellung einer architektonischen Struktur vor, die sich auf mehreren Feldern und Ebenen entfaltet und eine „interne Architektur“ (63) aufweist. Die forschende Person kann diese mit einem „analytische[n] Spotlight“ (63) ausleuchten, das, je nach Forschungsschwerpunkt, bestimmte Zusammenhänge besonders hervorhebt, während andere vernachlässigt werden müssen.

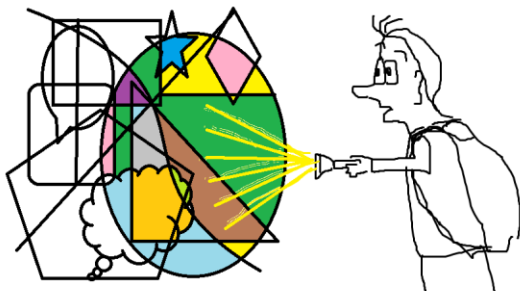


Abb. 9: „Analytisches Spotlight“(MW)

In dieser Abbildung ist die forschende Person zu sehen, die das Spotlight auf einen bestimmten Ausschnitt einer komplexen Struktur richtet, sodass nur dieser Ausschnitt im Detail sichtbar wird. Der restliche Teil des Kontextes ist zu erkennen und soll auch beschrieben werden, aber der Fokus liegt auf dem ausgewählten Ausschnitt. Es bleibt die Frage offen, wer die forschende Person ist, von welchem Standpunkt aus sie auf das zu beforschende Material blickt und wie sie gesellschaftlich positioniert ist, kurz: wie ist die forschende Person selbst in den Forschungsprozess eingebunden ist?

profitiert, bleibt meist jedoch unsichtbar. Um eigene privilegierte Positionen und somit Verantwortung in gesellschaftskritischen Analysen mitzudenken, sollten diese markiert werden. (vgl. Walgenbach 2012 [2007]: 63)

Um diese Fragen zu diskutieren, wird im nächsten Abschnitt die feministische Standpunkttheorie des *Black Feminist Standpoint* (2000 [1990]) der U.S. amerikanischen Soziologin* Patricia Hill Collins vorgestellt. Hill Collins bezieht sich vor allem auf die forschenden Subjekte und die epistemologischen Grundlagen von Forschung selbst und stellt fest, dass ein *Black Feminist Thought* (2000 [1990]), eine Forschung vom Standpunkt Schwarzer Frauen* aus oftmals fehlt. Sie richtet ihren Blick auf die partielle Perspektive der Forschenden und unterstreicht damit, dass die Position der Forschenden markiert werden muss, da sie nie objektiv, sondern immer nur subjektiv sein kann. Um bei Walgenbachs Metapher zu bleiben: Das „analytische Spotlight“ (Walgenbach 2012: 63) richtet sich nicht nur auf den Forschungsschwerpunkt, sondern reflektiert auch auf die forschende Person als in den Forschungskontext auf eine bestimmte Weise eingebunden.

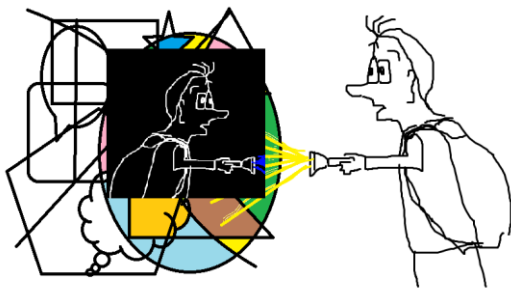


Abb. 10: „Selbstreflexion im analytischen Spotlight“ (MW)

2.5. Feminist Standpoint

Patricia Hill Collins erarbeitet in ihrem Werk *Black Feminist Thought* (2000 [1990]) eine *Black Feminist Epistemology* (Hill Collins 2000 [1990]: 251, Herv. i. O.). Sie untersucht die Erfahrungen und das Wissen Schwarzer, U.S. amerikanischer Frauen* von einem spezifischen Standpunkt: “In brief, I examined the situated, subjugated standpoint of African-American women in order to understand Black feminist thought as a partial perspective on domination.” (Hill Collins 2000 [1990]: 269) Sie stellt also fest, dass vielen Forschungsprozessen eine Perspektive aus der Sicht Schwarzer Frauen* fehlt. Ihr geht es jedoch nicht darum festzustellen, wie sich dieser Standpunkt von denen anderer unterscheidet, oder zu beweisen, dass ein *Black Feminist Standpoint* ein besseres Verständnis von Unterdrückungsverhältnissen erlaubt, sondern die Position Schwarzer Frauen* in der Forschung zu stärken:

Rather than emphasizing how a Black women’s standpoint and its accompanying epistemology differ from those of White women, Black men, and other collectivities, Black women’s experiences serve as one specific social location for examining points of connection among multiple epistemologies. Viewing Black feminist epistemology in this way challenges additive

analyses of oppression claiming that Black women have a more accurate view of oppression than do other groups. (Hill Collins 2000 [1990]: 270)²²

Hill Collins bezieht sich auf intersektionale Ansätze, wenn sie hier der additiven Vorstellung von Unterdrückungsverhältnissen widerspricht. Auch sie ruft, ähnlich wie Butler und Walgenbach, das Bild einer *Matrix* auf, die jeweils in ihrer Komplexität und spezifisch-historischen Variabilität erfasst werden muss, um das Zusammenwirken verschiedener Faktoren (Privilegierung/Diskriminierung) einer Situation zu erfassen:

Intersectional paradigms make a[n] [...] important contribution to untangling the relationships between knowledge and empowerment—they shed new light on how domination is organized. The term matrix of domination describes this overall social organization within which intersecting oppressions originate, develop, and are contained. (Hill Collins 2000 [1990]: 227f.)

Hier betont Hill Collins die Wichtigkeit der intersektionalen Herangehensweise, um besonders der Verbindung von *Wissen und Ermächtigung* nachzugehen. In dieser Darstellung unterstreicht sie zudem die dynamische Beziehung zwischen *Unterdrückung und Ermächtigung*. In ihrer Arbeit untersucht sie, wie spezifisches Wissen Schwarzer Frauen* innerhalb wissenschaftlicher und kultureller Sphären transportiert werden kann, eingebunden in die „matrix of domination“ (Hill Collins 2000 [1990]: 228). Wissenschaftliche Forschungsprozesse und kulturelle Sphären werden als Orte der Auseinandersetzung, des Widerstandes und der Emanzipation gezeigt (Hill Collins 2000 [1990]: 51f.).

As the particular form assumed by intersecting oppressions in one social location, any matrix of domination can be seen as an historically specific organization of power in which social groups are embedded and which they aim to influence. (Hill Collins 2000 [1990]: 228)

Hill Collins betont hier den Willen sozialer Gruppen, die „matrix of domination“ (Hill Collins 2000 [1990]: 228) zu verändern, was dadurch ermöglicht wird, dass diese als „historically specific organization of power“ (Hill Collins 2000 [1990]: 228) erkannt wird. Um konkrete Handlungsoptionen auszuarbeiten, muss zudem klar werden, in welcher Form Gruppen oder Personen darin eingebettet sind, was mit einer intersektionalen (oder interdependenten) Herangehensweise ermöglicht werden kann.

²² Hill Collins schreibt sowohl White als auch Black mit großen Anfangsbuchstaben, um darauf hinzuweisen, dass es sich hier um konstruierte Konzepte der Analyse handelt (Hill Collins 2000 [1990])

Die zwei Protagonist*innen aus dem Comic *Black Panther. World of Wakanda* (2018) durchleben einen solchen Prozess, indem sie sich als eingebettet in einer „historically specific organization of power“ (Hill Collins 2000 [1990]: 228) erkennen, in einem strengen militärischen Milieu, das die nationale Sicherheit des fiktiven Staates Wakanda garantieren soll. Dabei sind sie dem König von Wakanda, dem *Black Panther*, zur Loyalität verpflichtet. Im Verlauf der Geschichte entdecken die beiden Kämpfer*innen nicht nur ihre liebevolle/sexuelle Anziehung zueinander, sondern durchbrechen das unterwerfende Prinzip der Monarchie. Sie stellen fest, dass der monarchistische Staat, besonders durch die Herrschaft eines Mannes*, ein machtvolleres Unterdrückungsverhältnis für sie (und alle anderen Menschen des Staates) darstellt. Innerhalb der militärischen Gruppe, der beide angehören, ist den Frauen* z.B. keine intime Beziehung zu anderen Personen erlaubt, da sie jederzeit für eine strategische Heirat dem König zur Verfügung stehen müssen. Themen des Comics sind demnach Kritik an Herrschaftsformen, die einem einzelnen Mann* zu viel Macht einräumen und den Widerspruch zwischen gesellschaftlichen Disziplinierungsverfahren (hier die militärische Organisation, die keine Sexualität erlaubt) und dem Ausleben von der herrschenden Norm abweichender sexueller Bedürfnisse.

Auf der folgenden Abbildung ist zu sehen, wie Aneka, die Anführer*in der militärischen Gruppe der auch Ayo angehört, zum Tode verurteilt wird, weil sie entgegen den Befehlen des Königs gehandelt hat, um eine Gruppe von Frauen* vor einem Missbrauch zu beschützen.



Abb.11: "You are exemplars of our Nation." (Zeichner*in Alitha E. Martinez. Aus: Gay; Coates; Martinez; Poggi 2018)²³

Die Protagonist*innen leisten schließlich Widerstand, indem sie aus der Disziplinierungsmaschinerie buchstäblich ausbrechen, um ihrer Beziehung zueinander nachzugehen und als freie Frauen* für Gerechtigkeit zu kämpfen.²⁴ Die interdependent wirksamen Unterdrückungsstrukturen werden hier durch den Staat und eine der stärksten Disziplinierungsinstitutionen des Staates, das Gefängnis, dargestellt. In dem die Figuren daraus ausbrechen, nutzen sie ihre Superheld*innen Kräfte nicht nur um die Gitterstäbe zu sprengen, sondern auch um die Unterdrückungsstrukturen des Staates und der Institutionen der Disziplinierung. Somit dekonstruieren sie diese gesellschaftlichen Normen, um eigene zu rekonstruieren, die es ihnen erlauben als Individuen frei zu entscheiden, zum Beispiel über ihre sexuelle Positionierung.

²³ In vielen Hochglanz-Comics sind keine Seitenzahlen angegeben, so wie auch in diesem Fall.

²⁴ Die Themen Schwarze Frauen* im Comic bzw. als Produzent*innen von Comics und Strategien der Ermächtigung werden im Kapitel 4 und die weitere Analyse des Comics *World of Wakanda* (2018) im Abschnitt 4.1. der vorliegenden Arbeit weiter ausgeführt.

Nachdem hier auch illustrativ beschrieben wurde, wie die Figuren in ihr gesellschaftliches Umfeld eingewoben sind (und ihm entfliehen) sollen Hill Collins und Butlers Ansätzen in Verbindung gebracht werden, um zu Butlers Strategien der subversiven Wiederholung überzuleiten: Butler und Hill Collins stimmen darin überein, dass sich soziale Gruppen bzw. Individuen innerhalb einer auf eine bestimmte Weise konstruierten, historisch spezifisch ausgestalteten Realität befinden (*Matrix of Domination*) in der sie herrschende, normierte Identitäten reproduzieren. Durch die Erkenntnis darüber, dass Identitäten und Kategorien wie ‚Geschlecht‘ konstruiert sind und die Individuen eine aktive Rolle in dieser Konstruktion einnehmen, besteht die Möglichkeit, diese zu verändern. Dazu schlägt Butler vor, die (Sprach-)Handlungen (Performanzen) zu erkennen, sie sich anzueignen und in veränderter Form zu wiederholen, wie im folgenden Abschnitt 2.6. beschrieben wird.

2.6. Subversive Wiederholungen

Welche Performanz in welchen Kontexten zwingt uns,
erneut die Stelle und Stabilität von Männlichkeit und
Weiblichkeit zu betrachten? Und welche Art von
Performanz der Geschlechtsidentität entlarvt den performativen
Charakter der Geschlechtsidentität selbst und setzt ihn so in Szene,
daß die naturalisierten Kategorien der Identität und des
Begehrens ins Wanken geraten?
(Butler 2016 [1990]: 204)

Butler fragt nach (Sprach-)Handlungen, Performanzen, die normierte und naturalisierte Konstrukte von Weiblichkeit* bzw. Männlichkeit* als diese entlarven. Es soll dabei deutlich werden, dass diese Kategorien konstruiert sind, aber als natürlich imaginiert werden und dass sie als unterdrückerische, herrschende Strukturen (‚Geschlechts-‘) Identität formen. Sobald erkannt wird, dass Subjekte interdependent in einen herrschenden Diskurs eingebunden sind und die als feststehend imaginierten Kategorien bedeutungs offen sind, besteht die Möglichkeit, subversiv an der De- und Rekonstruktion der (Sprach-)Handlungen teilzuhaben. Somit können sich verschiedene (ermächtigende) Erzählungen zur Identifikation (im Hinblick auf ‚Geschlecht‘) eröffnen, sodass Kategorien insgesamt redundant oder so stark vervielfältigt werden, dass es „zu einer Unterlaufung von Geschlecht als normativer, stratifizierender und disziplinierender gesellschaftlicher Kategorie führt.“ (Maihofer 2003: 424)

Um aktiv in den Kreislauf der Wiederholungen einzugreifen, könnten z.B. die vorhandenen Vorstellungen und normierten Bilder von ‚Geschlecht‘ in einen anderen Kontext versetzt, verzerrt oder übertrieben dargestellt werden. Butler nennt als Strategien: die „hyperbolische Übertreibung, Dissonanz, innere Verwirrung und Vervielfältigung“ (Butler 2016 [1990]: 58). Als einen Schauplatz dieser Vorgänge, imaginiert Butler eine Bühne wie z.B. bei einer Travestie-Show. Durch die Aneignung von weiblichen* Klischees und deren Übertreibung oder Neu-Kombination mit dissonant

erscheinenden Akten, würde die Wiederholung mit den herrschenden und performativ hervorgebrachten „Geschlechtsidentitäten“ (Butler 2016 [1990]) brechen und gleichzeitig deren performativen Charakter aufdecken:

Indem sie Travestie die Geschlechteridentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihrer Kontingenz. [...] Statt des Gesetzes der heterosexuellen Kohärenz sehen wir, wie das Geschlecht und die Geschlechtsidentität ent-naturalisiert werden, und zwar mittels einer Performanz, die [...] die kulturellen Mechanismen ihrer fabrizierten/erfundenen Einheit auf die Bühne bringt. (Butler 2016 [1990]: 202f. Herv. i. O.)



Abb. 12: “Why do you dress up like a woman?” (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 80)

In diesem Bild sind zwei Personen abgebildet, die im linken Bildrand soll als Cis-Frau, die im rechten Bildrand als Trans-Frau erkannt werden. Beide stellen sich genau die gleiche Frage, bzw. spiegelt die rechte Figur die Frage der linken Figur. Der einzige Unterschied ist die fett markierte Schreibweise von **you** in der zweiten Sprechblase. Es werde also genau die gleichen Worte wiederholt und durch diese Wiederholung und die zusätzliche übermittelte Betonung des einen Wortes (dies sind Mittel des Comics, die im weiteren Verlauf der Arbeit noch erläutert werden, ab Kapitel 3) , verändert sich die Bedeutung der Worte. Dies hat auch damit zu tun, welcher Figur die Worte zugeordnet werden: die Figur im linken Bildrand drückt ihre Irritation aus und fungiert als Teil gesellschaftlicher Normalisierungsprozesse, wenn sie eine nicht den gesellschaftlichen Normen entsprechende Figur auf

deren ‚Abweichung‘ von diesen Normen hinweist. Die Figur im rechten Bildrand spiegelt die Worte und gibt die Irritation damit an die linke Figur zurück: Warum kleidest DU dich wie eine Frau*? Warum kleiden sich Menschen überhaupt wie eine Frau*? Und was bedeutet es, wenn dieses Verhalten angeeignet werden kann?

Damit wird der performativ konstruierte und somit wandelbare Charakter von Aspekten, die mit ‚Geschlecht‘ zusammenhängen, angesprochen. Durch die Irritation besteht die Möglichkeit, etwas in Frage zu stellen (das weibliche* Auftreten der *linken* Figur), das zuvor als *natürlich* und *normal* verstanden wurde und keiner Hinterfragung bedurfte.²⁵ Durch die überspitzte Darstellung von Weiblichkeit* in einem Kontext, der für die Norm unerwartet ist (dargestellt von einer als männlich* gelesenen Person), kommt es zu einem Moment der Verwirrung. Dieser Moment ist wichtig, da er nicht nur ermöglicht, die als *normal* empfundene Identität in Frage zu stellen, sondern auch machtkritische Fragen zu stellen: „Welcher Geschlechter-Hierarchie dienen sie [Binaritäten wie Natur/Kultur], und welche Unterwerfungsverhältnisse werden durch sie verdinglicht?“ (Butler 2016 [1990]: 66)

2.7. Gender Parody

Die kritische Aufgabe besteht [...] darin, Strategien der subversiven Wiederholung auszumachen [...] die sich durch die Teilhabe an jenen Verfahren der Wiederholung eröffnen, die Identität konstituieren und damit die immanente Möglichkeit bieten, ihnen zu widersprechen. (Butler 2016 [1990]: 216)

Strategien der subversiven Wiederholung, wie am Beispiel der Travestie gezeigt, bezeichnet Butler als „*gender parody*“ (Butler 2016 [1990]: 203): ‚Geschlecht‘ wird in einer Weise wiederholt, die verwirrt, irritiert, die Absurdität von Normen zeigt und ihnen widerspricht. Zudem stellen diese Wiederholungen dar, dass es sich gleichzeitig „um eine Parodie *des* Begriffs des Originals als solchem“ (Butler 2016 [1990]: 203, Herv. i. O.) handelt. Das heißt, es wird die Frage eröffnet, ob es überhaupt ein *Original* geben kann, das parodiert wird. Die *gender parody* würde aufzeigen, dass „die ursprüngliche Identität, die die Geschlechtsidentität nachgebildet ist, selbst nur eine Imitation ohne Original ist“ (Butler 2016 [1990]: 203). Die Aspekte, die ‚Geschlecht‘ gesellschaftlich ausmachen können (körperliche Merkmale, Verhaltensweisen usw.), werden in der Performanz als in angeeigneter, widerständiger Form wiederholbar gezeigt. Das wirft die Frage auf, ob diese Aspekte und somit ‚Geschlecht‘ an sich überhaupt eine Essenz haben: ihre angebliche Natürlichkeit wird als

²⁵ Butler bezeichnet dies als *Gender Trouble*, eine Möglichkeit ‚Geschlecht‘ in „Verwirrung“ (Butler 2016 [1990]: 61) zu bringen.

Konstrukt entlarvt und die beliebige, angeeignete Wiederholung weist darauf hin, dass Normen von ‚Geschlecht‘ sich nur durch Wiederholungen überhaupt erst festigen lassen.

Die linke Figur in der Abbildung 12 könnte sich zum Beispiel im Anschluss fragen: Warum kleide ich mich wie eine Frau*? Was bedeutet es eigentlich sich wie eine Frau* zu kleiden? Was macht es aus, als Frau* erkannt zu werden? Und vielleicht: Wie profitiert die Gesellschaft, in der ich lebe, davon, dass Frauen* sich auf diese bestimmte Weise wahrnehmen und von anderen so wahrgenommen werden? Vielleicht würde sie als Resultat dieser Gedanken selbst eine angeeignete und widerständige Form der Wiederholung ausprobieren und sich beispielsweise in ihrem Freund*innenkreis mit einem Bart zeigen, was wiederum zu einer Irritation und Verschiebung von Normen von ‚Geschlecht‘ führen kann. Eine ständige derartig verschiebende Wiederholung würde eine „fließende Ungewissheit der Identitäten“ (Butler 2016 [1990]: 203) provozieren und somit das Potential der aktiven Mitgestaltung von Identitäten eröffnen. Durch diese Performanzen wird die Absurdität der Vorstellung gezeigt, dass ‚Geschlecht‘ in einer bestimmten Form *natürlich* oder *ursprünglich* sein kann. Es kann ein „parodistische[s] Gelächter“ (Frahm 2010: 341) hervorrufen, wenn erkannt wird, dass, was als *normal* galt, auch nur eine Wiederholung ist, die kein Original hat:

Freilich kann der Verlust des Normalitätsgefühls selbst zum Anlaß des Gelächters werden, besonders wenn sich das »Normale« oder das »Original« als »Kopie« erweist, und zwar als eine unvermeidlich verfehlte, ein Ideal, das niemand verkörpern *kann*. In diesem Sinne bricht das Gelächter aus, sobald man gewahr wird, daß das Original immer schon abgeleitet war. (Butler 2016 [1990]: 204, Herv. i. O.)

Für Butler ist hier das Lachen ein Effekt, der aus der Erkenntnis um die Konstruiertheit von (‚Geschlechts-‘) Identitäten und binären Gegensätzen resultiert und somit eine befreiende Wirkung hat. Wenn klar wird, dass „[d]ie Geschlechtsidentitäten [...] weder wahr noch falsch, weder wirklich noch scheinbar, weder ursprünglich noch abgeleitet [sind,] [...] können sie gründlich und radikal *unglaublich* gemacht werden.“ (Butler 2016 [1999]: 208)

Die Comics von Liv Strömquist, die sich unter anderen mit den Themen weiblicher* Sexualität und heteronormativen Beziehungsstrukturen auseinandersetzen, arbeiten mit diesem parodistischen Gelächter. In satirischer Form wird die Absurdität von bestimmten normativen Vorstellungen von weiblicher* Sexualität dargestellt, was einerseits das erkennende, befreiende Lachen auslösen kann, andererseits mit einer Bitterkeit versetzt ist, da die als absurd dargestellten Normen oftmals mit einer extremen Gewalt einhergegangen sind bzw. einhergehen. Liv Strömquist betrachtet in ihrem Comic *Der Ursprung der Welt* (2017) historische Erzählungen, Einträge in Schulbüchern, Werbungen, wissenschaftliche Beiträge und Auszüge aus Internetplattformen. Sie thematisiert auch die Praxis der

operativen Eingriffe bei Säuglingen, deren sex bei der Geburt nicht einem der binären anerkannten Muster Mann*/Frau* zugeordnet werden kann, wie in der folgenden Abbildung gezeigt wird.



Abb.13: „Mach ich mal ein Mädchen.“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 15)

Strömquist stellt diese operativen Eingriffe in lapidarer Form dar, was jedoch die Absurdität der Gewalt unterstreicht, da sie einer Realität entsprechen. Sie thematisiert die Problematik, die es für die normative, binär organisierte Ordnung von sex bedeutet, wenn Personen diesem Schema nicht zugeordnet werden können. (Dies wurde zuvor in Abschnitt 2.2. mit den Studien von Julie A. Greenberg (2002) angesprochen.) Bei dieser operativen Konstruktion von ‚Geschlecht‘, spielen die gesellschaftlichen, normativen Vorstellungen von weiblicher* bzw. männlicher* Sexualität eine große Rolle, wie im rechten Panel des Comics dargestellt wird. So wird bei den operativen Eingriffen, die das Ziel haben, eindeutig weibliche* Geschlechtsorgane zu konstruieren, oftmals nicht darauf geachtet, ob die Möglichkeit zum Empfinden von Lust gegeben bleibt. Im weiteren Verlauf bezieht sich Strömquist auf die Darstellungen von weiblichen* Geschlechtsorganen in aktuellen Aufklärungs- und Biologiebüchern (Strömquist 2017: 37f.), die Vulven als „Loch“ (37) darstellen, das den Sinn hat, von einem Penis penetriert zu werden (39).

Strömquist zieht noch weitere Beispiele aus Literatur und Popkultur heran, um die binäre Norm der Heterosexualität darzustellen. Die Moderatorin* des Comics kommentiert immer wieder in sarkastischer Form die übermittelten Inhalte, wie im folgenden Bild gezeigt wird:



Abb. 14: „Die Liebe zum binären Geschlechtssystem.“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 16)

Die Moderatorin* stellt fest, dass es sich höchstens um die Liebe zum binären Geschlechtssystem, also zu dem, was als *normal* empfunden wird, handeln kann. Die Figur deutet in sarkastischer Weise an, wie gewaltvoll die Konstruktionen von ‚Geschlecht‘ sein können und kritisiert Erklärungen von Personen (vielleicht Ärzt*innen oder Familienmitgliedern) die vermeintlich aus ‚Liebe‘ die Genitalien von Säuglingen anpassen lassen.

Die Betrachtung dieser Bilder kann ein parodistisches Gelächter über Normen auslösen (über die sich die Zeichnerin* explizit lustig macht) aber gleichzeitig enthält dieses Lachen Ernsthaftigkeit, besonders

wenn Strömquist auf der darauffolgenden Seite die Aktualität dieser gewaltvollen medizinischen Praxis darstellt. Inwiefern das Lachen bei Strömquist ein ermächtigendes sein kann und mit welchen Comic-Strategien sie arbeitet, um ‚Geschlecht‘ in *trouble* zu bringen, wird in Kapitel 5.1. fortgeführt.

Es wird im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit gefragt, mit welchen Mitteln die ausgewählten Comics, die noch genauer vorgestellt werden, die Konstruiertheit von ‚Geschlecht‘ performen und wie sie normativen Vorstellungen Widerstand leisten können. Im Kapitel 3 wird der Comic als Medium historisch einbettet und theoretisiert, um dessen spezifische Möglichkeiten der Wiederholung einzuführen, wobei durch die Arbeit an den Comics selbst noch weitere Strategien hinzukommen. Mit der stilistischen und semantischen Verarbeitung der Themen und Geschichten im Comic, die im Hinblick auf die interdependente Kategorie ‚Geschlecht‘ wirksam werden, eröffnet sich auch die Möglichkeit, vervielfältigte Identifikationen von ‚Geschlecht‘ darzustellen. Dass Butlers hier präsentierte Thesen noch aktuell sind, wird in den Comics deutlich, die Kämpfe mit Heteronormativität, patriarchaler Organisation von Gesellschaft und binären Vorstellungen von ‚Geschlecht‘ zeigen, wie schon an den bisher eingefügten Abbildungen erkennbar ist. Damit könnten die Comics eine unter vielen möglichen Antworten auf Butlers Frage sein:

Die kulturellen Konfigurationen von Geschlecht und Geschlechtsidentität könnten sich vermehren, oder besser formuliert: ihre gegenwärtige Vervielfältigung könnte sich in den Diskursen, die das intelligible Kulturleben stiften, artikulieren, indem man die Geschlechter-Binarität in Verwirrung bringt und ihre grundlegende Unnatürlichkeit enthüllt. Welche anderen lokalen Strategien, die das »Unnatürliche« ins Spiel bringen, könnten zur Ent-Naturalisierung der Geschlechtsidentität als solcher führen? (Butler 2016 [1990]: 218, Herv. i. O.)

3. Comic als Medium der (De-)Konstruktion

In diesem Kapitel soll der Comic als eine mögliche Antwort auf die Frage nach Strategien zu „Ent-Naturalisierung der Geschlechtsidentität“ (Butler 2016 [1990]: 218) behandelt werden: Welche Aspekte des Mediums²⁶ machen es zu einer möglichen „lokalen Strategie [...], die das »Unnatürliche« ins Spiel bring[t]“ (Butler 2016 [1990]: 218)?

²⁶ Ich beziehe mich auf die Definition von Medium, die Gillian Rose in Bezugnahme auf W.J.T. Mitchell (2005) verwendet: “a medium consists of ‘the entire range of practices that make it possible for images to be embodied in the world as pictures’” (Rose 2012: 37). Das heißt, ein Medium ist nicht mehr nur der transportierte Inhalt oder der diesen transportierende Träger sondern auch der Rahmen, innerhalb dessen dies stattfindet: “This expanded notion of a medium is certainly useful for a critical visual methodology because it focuses on what an image shows, how it is showing it, and to whom - all important questions if the social effect of an image is to be ascertained.” (Ebd.)

Mit dieser Frage beschäftigt sich auch der deutsche Politikwissenschaftler* Ole Frahm in seinem Werk *Die Sprache des Comics* (2010). Er kombiniert die Analyse bildlicher, textueller und inhaltlicher Elemente von Comics und untersucht, aufgrund welcher medienspezifischer Eigenschaften des Comics dieser ein gesellschaftskritisches Potential entfalten kann. Er bezieht sich dabei auf konstruktivistische Thesen, die Judith Butler in *Gender Trouble* (1990) vorstellt, wobei ‚Geschlecht‘ als Kategorie jedoch nicht im Fokus seiner Analyse steht. Im vorliegenden Kapitel werden Teile seiner Ausführungen zur parodistischen Ästhetik, die Comics entwickeln, eingeführt und kritisch betrachtet und um dezidiert feministische Thesen im Hinblick auf das Medium Comic erweitert: Zum Beispiel wird gefragt, inwiefern der Comic als mögliche queere feministische Intervention betrachtet werden kann (vgl. Reitsamer; Zobl 2011, vorliegende Arbeit Abschnitt 3.2.) und welche Besonderheiten das Genre der Superheld*innen Comics Schwarzer U.S. amerikanischer Künstlerinnen* mit sich bringt (vgl. Whaley 2015, vorliegende Arbeit Kapitel 4) oder inwiefern Comics ein emanzipatorisches, feministisches Gelächter auslösen können (vorliegende Arbeit Kapitel 5). An welche Grenzen die hier vorgestellten Thesen und die vorliegende Arbeit selbst stoßen, wird in Abschnitt 3.5. thematisiert, wobei an feministische Standpunkttheorien (wie in Abschnitt 2.5. der vorliegenden Arbeit eingeführt) Bezug genommen wird.

Die spezifischen Eigenschaften von Comics, die hier beschrieben werden, werden teils mit Abbildungen aus dem zu analysierenden Sample illustriert, wie es auch schon im vorhergehenden Kapitel 2 zur interdependenten Kategorie ‚Geschlecht‘ geschehen ist. Dies bereitet den genaueren Blick auf die Strategien der betrachteten Werke vor: Im letzten Teil dieses Kapitels wird in Bezugnahme auf die Ergebnisse der Text-Bildanalysen (vgl. Anhang) Antwort auf die Forschungsfrage gegeben, welches Potential der Comic als Medium in Bezug auf die De-Konstruktion der interdependenten Kategorie ‚Geschlecht‘ bietet.

3.1. Die Sprache des Comics (Frahm 2010)

Immer lacht das Kleine gewitzt über alles Große.
[...] Klein heißt im Comic nicht weniger,
sondern mehr. Zu viel kleine Schrift,
zu viel kleine Bilder.
Zu viele kleine Geschichten.
(Frahm 2010: 341)

Frahm betrachtet in *Die Sprache des Comics* (2010) diesen auf drei Ebenen, auf der bild-textuellen Ebene, der Ebene der Produktion und der der Rezeption und stellt fest, dass es sich um ein kulturelles Phänomen handelt, das sich nur schwer definieren lässt (Frahm 2010: 325). Zur Diskussion um die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Comics schreibt er plakativ:

Comic-Wissenschaft existiert nicht. Obwohl Comics als Teil der Kultur des 20. Jahrhunderts zunehmend akzeptiert sind, wird ihnen keineswegs ein gleichberechtigter Platz neben Literatur, bildender Kunst oder sogar Film eingeräumt. Gelegentlich scheint es, als stehe die Beschäftigung mit Comics unter einem besonderen Rechtfertigungszwang. (Frahm 2010: 31)

Um seine Aussage zu stützen, führt er verschiedene Autor*innen an, die vor ihrer – beispielsweise literaturwissenschaftlichen, bildästhetischen oder sozialwissenschaftlichen – Analyse von Comics zunächst den Gegenstand ihrer Betrachtung rechtfertigen. Dies sieht er dem Umstand geschuldet, dass der Comic als triviales, popkulturelles Medium abgewertet oder gar als gefährlich²⁷ eingeschätzt wurde. In diesen Rahmen ordnet er auch die diversen Bezeichnungen von Comics ein: so wären die Benennungen als *Graphic Novel* oder *Sequential Art* ein Versuch, den als trivial empfundenen Comic aufzuwerten und ihn Teil einer „hohen Kultur“ (Frahm 2010: 299) werden zu lassen. Diese Definitionsversuche seien zudem oftmals von einer Historie der Comics begleitet, bei denen ein eindeutiger Ursprung gesucht werde, zum Beispiel in der Kunstgeschichte (ebd.: 34f.). Frahm selbst sieht gerade in der „kleinen Form“ (2010: 7) des Comics das Potential, gesellschafts-kritisch zu wirken: Im Gegensatz zu einer imaginierten *hohen Kunst*, die sich auf den Wert des Originals beruft, können Comics durch die serielle Verarbeitung von Inhalten in Text und Bild eine machtkritische Reflexion von Gesellschaft ermöglichen: „Comics lachen über sich selbst wie über alles Hohe.“ (8) Daher sei es wichtiger, das gesellschaftskritische Potential von Comics zu betrachten, als einen eindeutigen historischen Ursprung oder eine allgemeingültige Definition festzulegen (Frahm 2010: 32). Um zu verdeutlichen, inwiefern Comics eine *kleine Form* sind, vergleicht er sie mit der literarischen Gattung der Parodie. Er zieht Parallelen zwischen den beiden Formen: so wären sie als trivial oder lächerlich abgetan und als Kunstform nicht ernstgenommen worden, zudem würden sie Gesellschaft kritisch (und oftmals in satirischer Karikatur) spiegeln und somit (hier wird der Bezug zu Butler deutlich) darstellen, dass gesellschaftliche Verhältnisse nie natürlich, sondern auf eine bestimmte Art und Weise *konstruiert* seien. (34ff.)

Frahm stimmt mit Butler darin überein, dass eine besonders zielführende Strategie, um die Konstruiertheit von gesellschaftlichen Kategorien aufweisen (die auf binären Gegensätzen beruhen, wie z.B. *Das Fremde und das Eigene*, *Männer* und Frauen** usw.) darin besteht, die Absurdität und somit Lächerlichkeit dieser Konstruktionen darzustellen. Mitunter schließt das jedoch nicht aus, dass damit Ernsthaftigkeit einhergeht, da durchaus gewaltvolle Zustände gezeigt werden, wie schon in den

²⁷ „Es mag gute Gründe geben, als Comic-Forscher die Notwendigkeit zu verspüren, seinen Gegenstand zu verteidigen. Es sei nur an all die Formulierungen erinnert, mit denen Comics im Laufe ihrer kurzen Geschichte alles Mögliche von der Förderung des Analphabetismus bis zur Verrohung der Jugend vorgeworfen wurde.“ (Frahm 2010: 31)

Abbildungen der Comics von Liv Strömquist (2017) zu sehen war. Frahm vergleicht Parodie und Comic in ihrer Wirkmächtigkeit, diese gewaltvolle Absurdität durch parodistische Elemente deutlich zu machen, und betont gleichzeitig, dass gerade der Aspekt des Lachens diese Formen oftmals als trivial markiert habe:

Aus der ganzen Wahrheit heraus zu lachen heißt, den Produktionsapparat der Macht auszulachen, mit dem die Differenz zwischen dem eigenen Haus und den fremden Häusern hergestellt und die absolute Gültigkeit dieser Differenz behauptet wird. Es bedeutet, keine weitere Wahrheit zu beanspruchen, sondern die Entstehung der Wahrheit in den Blick zu nehmen. Diese Haltung kann sich nur lachend äußern, sie mag sogar lächerlich erscheinen, weshalb sie gelegentlich nicht ernst genommen wird. (Frahm 2010: 8)

Frahms Formulierung „Produktionsapparat der Macht“ weist darauf hin, dass durch machtvollen, diskursiven Prozesse binäre Gegensätze („Differenz zwischen dem eigenen Haus und den fremden Häusern“) konstruiert werden, die die Gesellschaft gestalten bzw. beherrschen. In der Form „[a]us der ganzen Wahrheit heraus zu lachen“, wie es Comics und Parodien anbieten, bedeute den herrschenden Normen („absolute Gültigkeit“, „Wahrheit“) keine anderen Normen entgegenzusetzen, sondern stattdessen den Fokus darauf zu lenken, wie der Produktionsapparat der Macht funktioniere („die Entstehung der Wahrheit in den Blick zu nehmen“). Dieser Anspruch stimmt mit Thesen Butlers überein, die den Vorteil von *Gender Parody* darin erkannt hat, dass diese die Erkenntnis darüber ermögliche, dass „die ursprüngliche Identität, der die Geschlechtsidentität nachgebildet ist, selbst nur eine Imitation ohne Original ist“ (Butler 2016 [1990]: 203)²⁸. Das heißt, die parodistisch dargestellte bzw. fiktive ‚Geschlechts‘-Identität verhilft dazu, auch die ‚reale‘ ‚Geschlechts‘-Identität als konstruiert zu erkennen.

Die Parodie bzw. die „parodistische Ästhetik“ (Frahm 2010: 11) des Comics ermögliche, den „Produktionsapparat der Macht“ (Frahm 2010: 8), beziehungsweise die „Matrix der Macht“ (Butler 2016: 57) als diese zu erkennen, nämlich machtvollen gesellschaftlichen Diskurse, die mithilfe von Normen, die Identitäten grundlegend prägen, Herrschaft²⁹ ausüben und diesen Prozess gleichzeitig *unsichtbar machen*, indem sie die Normen als *natürlich* darstellen.

Meine These ist, dass Comics die Vorstellung eines Originals und damit eines vorgängigen Außerhalb der Zeichen parodieren. Sie sind eine Parodie auf die Referenzialität der Zeichen. Sie parodieren die Vorstellung, dass Zeichen und Gegenstand etwas miteinander zu tun haben

²⁸ Vgl. Abschnitt 2.7.

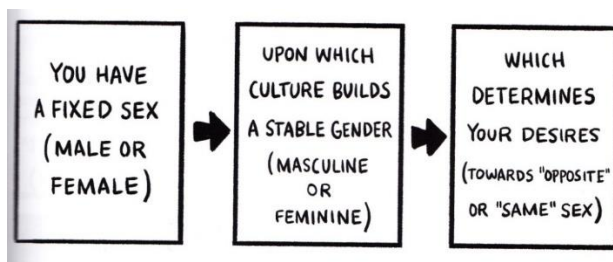
²⁹ vgl. „Bio-Macht“ (Foucault 1983 [1977]), in der vorliegenden Arbeit Abschnitt 2.3.

sollen. Und sie machen sich lustig, dass gelegentlich eine Nähe zwischen Gegenstand und Zeichen behauptet wird, die dann Wahrheit heißt, aber in der all die Prozesse, die zu dieser Wahrheit führen, unsichtbar sind. (Frahm 2010: 36)

Hier wird die These aufgestellt, dass Comics – unabhängig davon ob dies inhaltlich beabsichtigt sei oder nicht – aufgrund ihrer besonderen Charakteristika (wie z.B. der spezifischen Kombination aus Text und Bild) eine subversive Wiederholung von gesellschaftlichen Verhältnissen darstellen, wie Butler sie einführt. Dass „Comics [...] eine Parodie auf die Referenzialität der Zeichen“ seien, bezieht sich auf die Annahme, dass ein gesellschaftliches Phänomen bzw. eine Norm (wie z.B. eine bestimmte Verhaltensweise, die als *typisch weiblich** gilt) auf einem natürlichen Ursprung beruhe und eine Essenz habe. Diese Annahme kann (nach Frahm und Butler) niemals zutreffen, da sie voraussetzt, dass eine *kausale Beziehung* zwischen bestimmten Aspekten von (vergeschlechtlichter) Identität bestehe, die sich jedoch als konstruiert herausstellt. An dieser Stelle ist es sinnvoll, sich an die Auseinandersetzung mit den Thesen Butlers im vorangegangenen Kapitel zu erinnern:

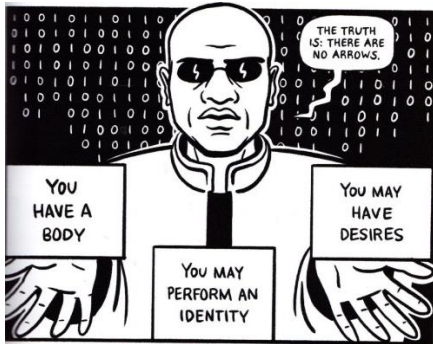
»Kohärenz« und »Kontinuität« der »Person« sind keine logischen oder analytischen Merkmale der Persönlichkeit, sondern eher gesellschaftlich instituierte und aufrechterhaltene Normen der Intelligibilität. Da aber die »Identität« durch die stabilisierenden Konzepte »Geschlecht« (*sex*), »Geschlechtsidentität« (*gender*) und »Sexualität« abgesichert wird, sieht sich umgekehrt der Begriff der »Person« selbst in Frage gestellt, sobald in der Kultur »inkohärent« oder »diskontinuierlich« geschlechtlich bestimmte Wesen auftauchen [...]. (Butler 2016 [1990]: 38, Herv. i. O.)

Um an die heterosexuelle Matrix zu erinnern, wie sie im vorangegangenen Kapitel skizziert wurde, werden im Folgenden die Abbildungen 4 und 7 erneut gezeigt. Damit kann sichtbar gemacht werden, dass „Zeichen und Gegenstand“ (Frahm 2010: 36) nicht zwangsweise kausal miteinander verknüpft sind. Die heterosexuelle Matrix, wie in Abbildung 4 zu sehen, propagiert eine natürliche, kausale Abfolge von ‚Geschlecht‘:



Wiederholung: Abb. 4: *Heterosexual Matrix #2*. (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 77)

Diese scheinbar natürliche Abfolge wird aber torpediert durch die gesellschaftliche Realität. Wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt wurde, ist weder das *biologische Geschlecht (sex)* natürlicherweise in zwei binär entgegengesetzte und sich ergänzende Pole einzuordnen, noch resultiert daraus zwangsweise die Identifikation in die gesellschaftlich auf bestimmte Weise konstruierten Rollen Frau* oder Mann*, noch leitet sich daraus auf natürliche Weise ab, welche sexuellen Bedürfnisse die Person entwickelt.



Wiederholung: Abb. 7: *Heterosexual Matrix #2*. (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016, S. 77)

Stattdessen sind diese Aspekte der geschlechtlichen Identität bedeutungs offen und veränderbar. Trotzdem wird, wie Butler konstatiert, in der herrschenden Norm diese kausale Beziehung der heterosexuellen Matrix als *natürlich* und somit als *Wahrheit* dargestellt. Die *Gender Parody* mache sich ebenso wie Comics, darüber „lustig, dass gelegentlich eine Nähe zwischen Gegenstand und Zeichen behauptet wird, die dann Wahrheit heißt, aber in der all die Prozesse, die zu dieser Wahrheit führen, unsichtbar sind“ (Frahm 2010: 36).

Die Prozesse, die Frahm hier anspricht, sind die gleichen, die Butler in der Produktion von vergeschlechtlichten Identitäten sieht: Es sind „Machtverhältnisse [...], die den Effekt eines vordiskursiven Geschlechts (*sex*) hervorbringen und dabei diesen Vorgang der diskursiven Produktion selbst verschleiern“ (Butler 2016: 24). Stattdessen gibt es keine Form von *natürlichem*, vordiskursivem ‚Geschlecht‘, es gibt kein „Original“ (Butler 2016: 203), auf dem die (Re-) Präsentationen bzw. Wiederholungen aufbauen. Die Verwirrung, die durch die *Gender Parody* ausgelöst werden kann, sollte einen Hinweis darauf geben, dass „die ursprüngliche Identität, der die Geschlechtsidentität nachgebildet ist, selbst nur eine Imitation ohne Original ist“ (Butler 2016: 203) da durch diese *Performanz* „die kulturellen Mechanismen ihrer fabrizierten/erfundenen Einheit auf die Bühne [gebracht werden]“ (ebd.). Darauf baut auch Frahms These auf, „dass Comics die Vorstellung eines Originals und damit eines vorgängigen Außerhalb der Zeichen parodieren“ (Frahm 2010: 36).

Doch welche Eigenschaften von Comics machen dies möglich und wie funktioniert die *parodistische Ästhetik* des Comics? Um dieser Frage nachzugehen, werden verschiedene Formen von Wiederholungen thematisiert, die dem Medium Comic eigen sind, wie die selbstreflexive Charakteristik von Bild und Schrift. Bevor jedoch in die nähere Betrachtung dieser spezifischen Eigenschaften des Mediums eingetaucht wird, wird im folgenden Abschnitt prägnant die Genese und Ebene der Produktion von Comics thematisiert.

3.2. Entstehung und serielle Produktion

»Kulturkämpfe« [haben] ihren Eingang in die Sprache der Comics selbst gefunden [...]. Ihre Zeichen lassen sich nicht von ihrem materiellen Erscheinen im historischen Kontext trennen. Comics beginnen erst zu sprechen, wenn diese Kämpfe um Deutungsmacht und Wahrheit mitgelesen werden.
(Frahm 2016: 23f., Herv. i. O.)

Historisch kann die Entstehung des Comics in die 1890er Jahren eingeordnet werden, in denen sie, damals noch als *Funnies* bezeichnet, Einzug in die U.S. amerikanischen Tageszeitungen hielten (Frahm 2010: 8). Als einige der ersten in Serie erschienenen Comics nennt Frahm z.B. *Yellow Kid* (1896), *Krazy Kat* (1913) und *Old Doc Yak* (1917). Die Besonderheiten dieser ersten Comics waren, dass sie vor allem Inhalte thematisierten, die für Arbeiter*innen und Einwander*innen relevant waren, was sich auch in der Sprache der *Funnies* widerspiegelte. Es wurden Themen wie Armut, hohe Mietpreise und Bildungspolitik in oftmals satirischer Form in wöchentlicher Serie publiziert, was auch den Absatz der Zeitungen erhöhen sollte. Tatsächlich erfreuten sich die Figuren, die durch Sprechblasen kommunizierten und regelmäßig mit gesellschaftlichen Barrieren konfrontiert waren, großer Beliebtheit und das Format wurde von vielen anderen Zeitungen übernommen. So wurden Comics schließlich als Medium der Massen etabliert, was auch kritisch betrachtet werden kann. So sollten vor allem die Verkaufszahlen infolge der Etablierung der Comics steigen, da erwartet wurde, dass die Bilder attraktiver für ein bestimmtes Publikum sein könnten. Beispielsweise kommentiert Frahm zeitgenössische Kritik an Comics, besonders an Horror-Comics, denen vorgeworfen wurde mit viel Blut die Verkaufszahlen steigern und damit besonders ein junges Publikum ansprechen zu wollen, aber mit der expliziten Darstellung von Gewalt einen schlechten Einfluss auf die Jugend zu haben. Er argumentiert, dass Comics zwar durchaus Verkaufszahlen von Zeitungen steigern sollten (und durch ihre technische Reproduzierbarkeit Teil einer kapitalistischen Ökonomie geworden seien), das gesteigerte Interesse für blutige Szenen und Horror hingegen könnte als Reaktion auf die wachsende Sichtbarkeit von Gewalt in der (globalen) Gesellschaft gelesen werden, wie zum Beispiel durch die medial vermittelte Gegenwärtigkeit von Kriegen. Dann hätten nicht die Comics einen schädigenden

Einfluss auf die Gesellschaft, sondern in den Comics würde die geschädigte Gesellschaft erkennbar und gleichzeitig die Absurdität der Gewaltförmigkeit reflektiert. (Frahm 2010: 22f.)

Ein weiterer Aspekt, der mit der massenhaften Vervielfältigung einhergeht, ist die Frage nach dem Original, die beim Comic von Anfang an zu vernachlässigen war. Der deutsche Philosoph* Walter Benjamin beschreibt, wie sich durch die technische Reproduzierbarkeit der Wert und die Beziehung zu bildender Kunst verändern: So würde die *Aura*, die Originalen wie z.B. einem Ölbild anhängt, durch die Reproduktion als Massenware z.B. in Form von Kunstdrucken, verloren gehen (Benjamin 1977: 12).

Die Frage des Originals habe im Diskurs der Comics jedoch nie eine Rolle gespielt. Nachdem ein Comic einmal publiziert worden ist, ist er endlos wiederholbar durch die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit. Es gibt keine *Aura*, die verloren gehen könnte, sondern es zeichnet den Comic aus und unterscheidet ihn von *hoher Kunst*, dass er immer nur eine Kopie ohne Original darstellt. Daher steht Frahm den Versuchen, Comics durch die Bezeichnung als *Graphic Novel*, den Stempel einer „hohen Kultur“ (Frahm 2010: 299) aufzudrücken, kritisch gegenüber:

Die Projektion einer Avantgarde, eines Originals oder der Figur des Künstlers auf die Produktion der Comics stellt insofern den eher hilflosen Versuch dar, die materielle Zerstreuung der Zeichen, ihre Wiederholbarkeit und Vervielfältigung, in den Griff zu kriegen, im Begriff zu zentrieren und so etwas aufzurichten, das sich »hohe Kultur« nennen kann. (Frahm 2010: 299, Herv. i. O.)

Der Comic ist ein Medium, welches statt der Frage nach dem kulturellen oder künstlerischen Wert, vielmehr die Möglichkeit bietet, zu hinterfragen, welche Dichotomien hinter solchen Wertungen zu finden sind: Warum ist es überhaupt notwendig, kulturelle Phänomene als hochwertig oder trivial einzuordnen? Welchen gesellschaftlichen Normvorstellungen dient eine solche Gegenüberstellung?³⁰ Diese Fragen tangiert Frahm, wenn er den Comic als umkämpftes Genre darstellt: Comics entstanden also innerhalb eines Diskurses, der schon thematisch marginalisierte Positionen ansprechen und gleichzeitig die Verkaufszahlen von Tageszeitungen steigern sollte. Durch die technische Reproduzierbarkeit wurde dies ermöglicht und gleichzeitig war der Comic dadurch von Anfang an ein Medium, bei dem das Original keine Rolle spielte. Zwar ist der Comic Teil einer kapitalistischen Ökonomie, weist aber auch darüber hinaus, in dem er durch die spezifische *parodistische Ästhetik* eine Bloßstellung und Kritik verkörpert. Es handelt sich um ein umstrittenes Medium, das politisch

³⁰ Ähnliche Fragen wurden im sogenannten *cultural turn* wichtig, der auch die Zentralität visueller Phänomene für die Wissenschaften in den Fokus rückte (Rose 2012: 1ff.)

eingebettet war, was Frahm gegenwärtig nicht mehr als gegeben sieht, wenn er schreibt „wie entpolitisiert die heutigen Debatten über Comics zumeist geführt werden“ (Frahm 2010: 23).

Diese Entpolitisierung sehe ich aktuell nicht mehr, da gesellschaftskritische Comics sowie die wissenschaftliche Auseinandersetzung damit eine Konjunktur erleben (Klingenböck; Hochreiter 2014: 7f.). Es gibt politische und gesellschaftskritische Auseinandersetzungen mit Comics, die auf der Ebene der Produktion (z.B.: Reitsamer; Zobel 2011) oder der inhaltlichen und ästhetischen Gestaltung (z.B.: Eder; Klar; Reichert (Hg.*innen) 2011, Grünewald (Hg.*) 2013, Hochreiter; Klingenböck (Hg.*innen) 2014) ansetzen. Die österreichische Soziologin* Rosa Reitsamer und die österreichische Kulturwissenschaftlerin* Elke Zobl eröffnen in ihrem Artikel *Queer-feministische Comics. Produktive Interventionen im Kontext der Do-It-Yourself-Kultur* (2011) eine Diskussion über den vereinfachten Zugang zum Medium des Comics, sowohl als Produzent*innen wie auch als Konsument*innen, der dazu führt, dass sich diese beiden Kategorien schnell vermischen. Im Zuge einer *Do-it-yourself* (DIY) Kultur können so Comics als Medium der Kommunikation genutzt werden, die alltägliches Erleben als kritische Reflexionsfläche z.B. in Bezug auf ‚Geschlecht‘ einbeziehen.

Wir verstehen queer-feministische Comics als »produktive Interventionen« in gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsverhältnisse, weil sie auf der Ebene der Repräsentation einer »Reifizierung und Neudramatisierung der Geschlechterdifferenz« (Gildemeister/Wetterer 1995: 248) durch die »VerUneindeutigung von Geschlecht und Sexualität« entgegenwirken; zugleich wird die kapitalistische Vermarktung der Comics infolge des Widerstandes der feministischen DIY-Kultur gegenüber rein kommerziellen Verwertungszusammenhängen sekundär. (Reitsamer; Zobl 2011: 366, Herv. i. O.)

Einerseits wird in dieser Aussage die inhaltliche Komponente betont, die es ermöglicht, ‚Geschlecht‘ in Comics außerhalb gesellschaftlicher Normvorstellungen zu reinszenieren. Andererseits wird die Ebene der kapitalistischen Vermarktung von Comics, die im Bereich des DIY oftmals redundant wird, genannt. Diese Form von Comics hat nicht den Anspruch, durch bestimmte Attribute für ein bestimmtes Publikum oder einen bestimmten Markt attraktiv gestaltet und verkauft zu werden. Dies eröffnet den Raum, Gedanken der Verkäuflichkeit ganz auszublenden und verschiedene Formen der partizipativen Gestaltung von Comics zu versuchen, bei denen etwa ein enger Kontakt zwischen Gestaltenden und Betrachtenden von Comics möglich wird z.B. über die Möglichkeit für Betrachtende, Sprechblasen selbst auszufüllen oder ein Comic in Puzzle-Form zu verschiedenen Geschichten zusammenzusetzen oder die Gestaltenden von Comics auf bestimmte Themen aufmerksam zu machen (Reitsamer; Zobel 2011: 371ff.). Diese Nähe macht den DIY Comic zu einem Medium, das neben dem

Transport bestimmter kritischer Fragestellungen in Bezug auf ‚Geschlecht‘ zusätzlich die direkte Kommunikation und den Austausch darüber anbietet. Im Zuge dieses Angebots tauchen auch ästhetische Fragestellungen auf und gesellschaftskritische Annäherungsweisen an den Comic als einerseits kommunikatives, andererseits ästhetisches Medium:

Perfektion existiert nicht, weder für das Zeichnen der Comic, noch für andere kulturelle Produktionen der DIY-Kultur. Im Mittelpunkt stehen emanzipatorische Bottom-Up-Prozesse durch »learning by doing« und »skill sharing«, die etablierte Maßstäbe und Richtlinien für »perfekte« Zeichnungen aushebeln, dekonstruieren und sich über diese hinwegsetzen. (Reitsamer; Zobl 2011: 377, Herv. i. O.)

Wie hier anklingt, wird die Thematisierung von DIY Comics von Fragen begleitet, die über die inhaltliche Verbreitung queer-feministischer Ansätze hinausgehen, wie z.B. rezeptionsästhetische Fragen solche nach der Zugänglichkeit und der kreativen Gestaltung an sich. So bestehen Ansprüche an die ästhetische Gestaltung, die sich von derjenigen von vermarkteten Comics unterscheidet: z.B. wird Perfektion als künstlerischer Anspruch grundsätzlich in Frage gestellt und somit werden Hürden für die Aneignung des Comics als emanzipatorisches Werkzeug verringert.

Reitsamer und Zobl beschreiben den queerfeministischen DIY Comic als ein dynamisches Medium, das die Chance auf transnationalen und lokalen Austausch von Erfahrungen, Inhalten und technisch-ästhetischem Wissen bietet und somit auf verschiedenen Ebenen normativen Vorstellungen von ‚Geschlecht‘ widersprechen kann (Reitsamer; Zobl 2011: 378). In ihrem Artikel geben sie Beispiele für emanzipatorische, queerfeministische Produktionsmechanismen von Comics, die Frahms Aussage widersprechen, die Debatte um Comics werde zu entpolitisiert geführt. Vielmehr handelt es sich um einen facettenreichen Diskurs, der verschiedene inhaltliche, ästhetische und produktions- sowie rezeptionsästhetische Diskussionen beinhaltet, die eine produktive Bezugnahme ermöglichen.

Nachdem die Genese und Ebene der Produktion von Comics thematisiert wurden, soll nun im nächsten Abschnitt auf die parodistische Ästhetik eingegangen werden, die den Comic als Medium für gesellschaftskritische und emanzipatorische Verwendung nutzbar machen kann.

3.3. Parodistische Ästhetik

Comics etablieren im 20. Jahrhundert eine parodistische Ästhetik, die die rassistischen, sexistischen und klassenbedingten Stereotypen reproduziert und zugleich aufgrund ihrer immanent erkenntniskritischen Anlage reflektiert – durch den operationalisierten Modus der Wiederholung in der Konstellation von Bild und Schrift einerseits,

die Serialisierungen von Bildern,
Figuren und Geschichten andererseits. (Frahm 2010: 11f.)
Wie hier beschrieben, entfaltet sich die parodistische Ästhetik auf mehreren Ebenen der Wiederholung und Reflexion im Comic, die teilweise schon angesprochen wurden, wie zum Beispiel die Ebene der Produktion. Im Folgenden sollen nun immanent erkenntniskritische Anlagen (Eigenschaften, die dem Comic immanent sind) näher beschrieben werden: der Modus der Wiederholung der Konstellation von Schrift und Bild, und die Serialisierungen von Bildern, Figuren und Geschichten.

Durch die dem Comic eigenen Charakteristika würden Stereotype zwar reproduziert (in dem sie Themen von Comics sind, wie beispielsweise rassistische und sexistische Darstellungen in Horror-Comics oder Superheld*innen Comics), aber gleichzeitig als gesellschaftliche Konstruktionen erkennbar und lächerlich gemacht. Frahm (2010: 335) stellt damit die These auf, dass Comics grundlegend die Eigenschaft besitzen, ihre Inhalte zu hinterfragen und als Konstruktionen zu entlarven, selbst wenn das nicht die explizite Absicht der Produzent*innen von Comic sei.

An diesem Aspekt seiner Überlegungen lässt sich aus Sicht feministischer Standpunkttheorien jedoch durchaus Kritik ausüben: hier ist die Rolle der Autor*innenschaft nicht marginalisierbar. Wer von welchem Standpunkt aus wie schreibt bzw. Comics gestaltet, bleibt in der vorliegenden Arbeit eine Frage, die weiterhin für wichtig erachtet wird. Wenn dies nicht berücksichtigt würde, bestünde die Gefahr, diese bestimmte ‚Perspektive‘ nicht zu markieren. Auch bliebe dadurch unsichtbar, wer als Produzent*in Zugang zum Comic-Markt hat, was in den meisten Fällen in der Entstehungszeit der Comics (Ende 19 Jh./Anfang 20. Jh.) vermutlich *weiße Männer** waren (Frahm 2010: 61).

Rassistische und sexistische Darstellungen in Comics (Engelmann 2013: 16f.) sind zudem nicht ohne Weiteres per se als parodistisch ästhetisch und daher gesellschaftskritisch einzuordnen, sondern es bedarf einer kritischen, stilistischen und semantischen Analyse dieser Werke, die es ermöglicht diskriminierende Stereotypen zu dekonstruieren.

Trotz dieser Einschränkung werden einige spezifische Merkmale des Mediums Comic, die von Frahm als parodistische Ästhetik beschrieben werden, in dieser Arbeit angewendet. Es wird sich dahingehend zustimmend aufs Frahms Thesen bezogen, dass der Comic aufgrund dieser Eigenschaften als Medium der Darstellung gesellschaftlicher Kritik besonders geeignet ist. Daher werden im Folgenden einige werkimmanente Charakteristika von Comics beschrieben und auch auf Beispiele aus dem Sample illustrativ angewendet.

3.4. Der Comic als Mikrokosmos

Die drei hier vorgestellten Charakteristika, die den Comic als Medium prägen, sind: erstens, die Beziehung von Schrift und Bild, zweitens, das Panel und drittens die Wiederholung der Figur. Indem sich zum Beispiel Schrift und Bild gegenseitig wiederholen (wenn z.B. gezeigt wird, was passiert und gleichzeitig beschrieben wird, was passiert oder durch Klangworte darauf hingewiesen wird) stehen sie in einem dialogischen und selbstreferentiellen Bezug zueinander. Im Comic entstehen Identität und Bedeutung erst dadurch, dass sich die einzelnen Aspekte (wie Panel oder Figuren) gegenseitig wiederholen und aufeinander Bezug nehmen. Die Wiederholungen unterscheiden sich jedoch auch immer: es ist z.B. unmöglich genau *dasselbe* Panel zu wiederholen, es kann höchstens das *gleiche* sein. So ist es möglich, den Comic als eigenen Mikrokosmos, als Reinszenierung von Realitäten, Bedeutungen und Identitäten zu verstehen, der diese zwar hervorruft, aber immer wieder fragmentiert: es gibt keine stabile oder originale Identität hinter den endlosen Wiederholungen.

3.4.1. Schrift und Bild als selbstreflexive Elemente

Wie beziehen sich im Comic Schrift und Bild aufeinander? Comics bestehen meistens aus einer Kombination aus Schrift und Bild, in ganz unterschiedlichen Ausprägungen: so werden beispielsweise oftmals Sprechblasen, Gedankenblasen und Klangworte verwendet, aber auch Kommentare von Erzähler*innen. Bild und Schrift beziehen sich aufeinander, Klangworte weisen zum Beispiel auf das Geschehen im Bild hin, Inhalte von Gedanken- und Sprechblasen verdeutlichen Gedankengänge, oder stellen Kommunikation zwischen Figuren selbst oder zwischen Figuren und Leser*innen dar. Nach Frahm stehen Bild und Text in einem reflektierenden, selbstreferentiellen Verhältnis zueinander und erzeugen derart parodistische Strukturen, die die Produktion von Wahrheit kritisch spiegeln:

Die strukturelle Parodie der Comics, die Schrift und Bild in ihrer materialen Unterschiedlichkeit neben- und miteinander konstelliert, parodiert eben diesen Anspruch auf eine Wahrheit außerhalb der Zeichen und lenkt den Blick auf die Konstellation der Zeichen selbst. Indem Comics ein eigenes Zeichensystem aufzubieten scheinen, das die Heterogenität von Schrift und Bild in ihren Panels mit den Sprechblasen und Klangworten intergiert, bleibt diese Einheit von der strukturellen Parodie infrage gestellt, durch die Schrift und Bild als wechselseitige Wiederholungen ohne Original wirksam werden. (Frahm 2010: 37)

Hier wird der *selbstreferentielle Charakter* von Comics benannt: sie bieten ein eigenes Zeichensystem auf, einen Mikrokosmos, in dem sich Text und Bild aufeinander beziehen, sich spiegeln und wiederholen. Durch diese reflexive Wiederholung wird der konstruierte Charakter von Bild und Schrift erkennbar und kann als Stilmittel auch bewusst eingesetzt werden, um zum Beispiel auf diesen

konstruierten Charakter hinzuweisen. Um dies zu verdeutlichen, ist folgend ein Bildausschnitt eingefügt, der die Funktionsweise der komplexen Beziehung zwischen Schrift und Bild im Comic thematisiert.

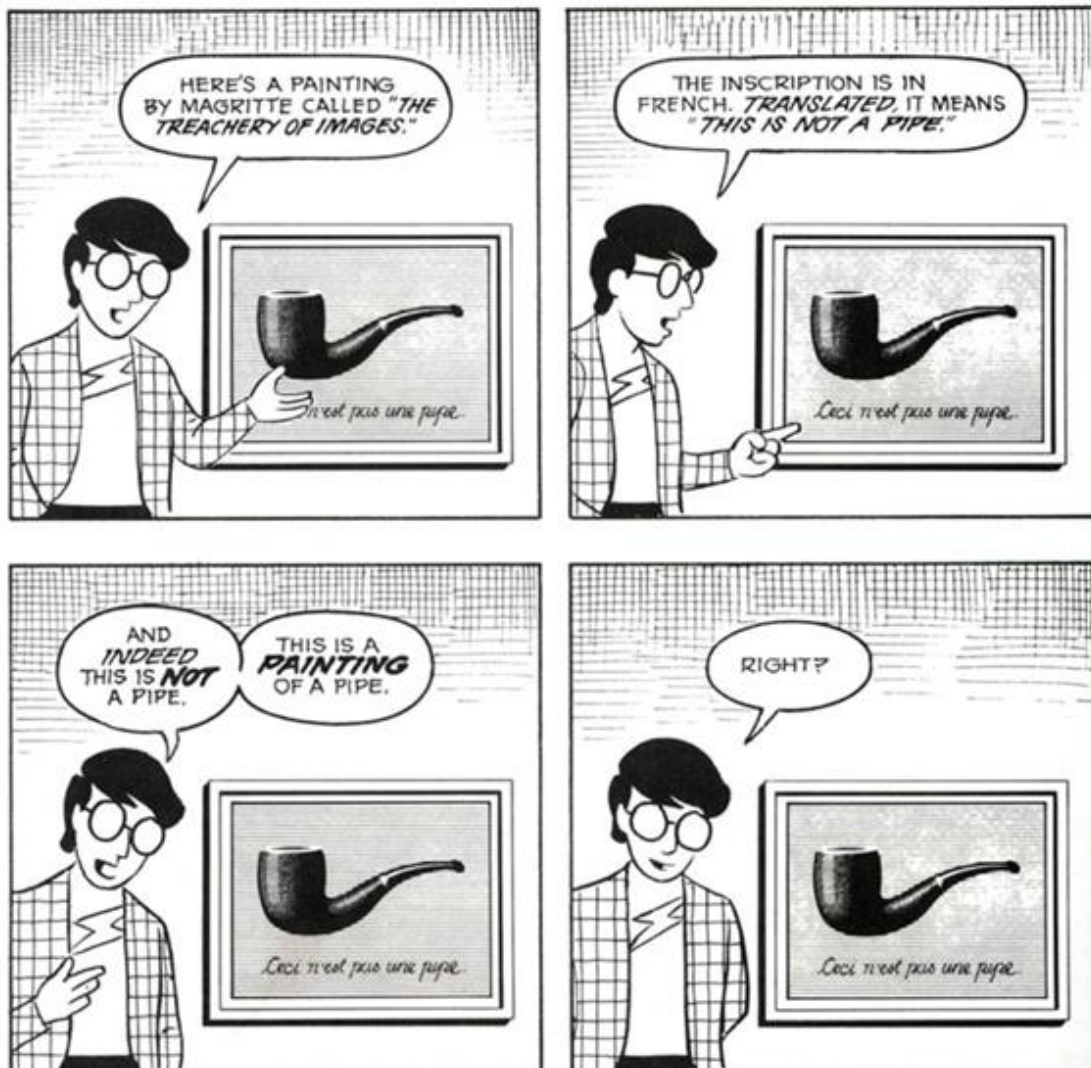


Abb. 15: "Treachery of images #1" (Zeichner*in Scott McCloud. Aus: McCloud 1994: 25)

In den Panels des Stripes³¹, ist eine Figur zu sehen, die sich an die Leser*innen wendet und im Hintergrund ist ein Bild einer Pfeife zu sehen. In der Sprechblase stellt die Figur dieses vor und führt es als das bekannte Gemälde des französischen Malers* René Magritte ein. Im zweiten Panel übersetzt die Figur die französische Inschrift unter dem Gemälde als die Worte: dies ist keine Pfeife. Im dritten Panel erläutert die Figur zustimmend, dass dies keine Pfeife sei, sondern nur das *Gemälde* einer Pfeife.

³¹ Ein Stripe ist eine zusammenhängende Abfolge von Panels, die eine Geschichte erzählen.



Abb. 16: "Treachery of images #2" (Zeichner*in Scott McCloud. Aus: McCloud. Aus: McCloud 1994: 25)

In den folgenden Panels widerspricht die Figur sich selbst und erklärt, es handle sich hier nicht um das Gemälde einer Pfeife, sondern um eine *Zeichnung* eines Gemäldes einer Pfeife. Sie muss sich erneut widersprechen, indem sie feststellt, es handle sich um eine *gedruckte Kopie* einer Zeichnung eines Gemäldes einer Pfeife. Sie fügt hinzu, dass es eigentlich zehn Kopien sind, da insgesamt zehn

Panels abgebildet sind, auf denen die Abbildung der Pfeife erkennbar ist. Es werden mehrere Ebenen in diesem Stripe angesprochen. Es ist ein Bezug auf ein Werk des französischen Künstlers* René Magritte und zeigt eine Pfeife.³² Aber es ist, wie die Figur in den folgenden Panels erklärt, keine Pfeife, sondern eine gedruckte Kopie einer Zeichnung eines Gemäldes einer Pfeife, beziehungsweise zehn gedruckte Kopien. In den letzten beiden Panels fragt die Figur, ob wir gehört haben, was sie uns sagen will und erschließt gleichzeitig die Unmöglichkeit dessen: es wurde nichts gesagt, sondern ein Bild betrachtet. Die Figur spricht nicht, sondern Sprechen wird symbolhaft durch die Sprechblase dargestellt, wir können nur den Text lesen und nicht die Stimme der Figur hören. Es wird durch den Inhalt des Textes aber auf einer Metaebene ein Inhalt vermittelt, der auf die zitathafte, selbstrefentielle Charakteristik von Comics hinweist: Schrift und Bild beziehen sich aufeinander, aber niemals auf ein *Original*, da es das in diesem Sinne nicht gibt. Es werden immer nur Kopien von Kopien wiederholt, die unendlich oft vervielfältigbar sind. Die Figur im Comic befindet sich in einer Metaebene: einerseits ist sie Teil des Mikrokosmos des vorliegenden Stripes, andererseits transzendiert sie diese Grenze, in dem sie sich an die Betrachter*innen wendet, um ihnen zu verdeutlichen, wie Comics funktionieren. Damit wird einerseits gezeigt, wie sich Text und Bild gegenseitig reflektieren und zitieren und andererseits, wie der Comic als kommunikatives Medium die Grenzen des Panels symbolisch überschreitet, um auf die materielle Ebene der Betrachtenden einzuwirken. Damit werden zwei Strategien von Comics beschrieben, die verwendet werden können, um auf die Konstruiertheit gesellschaftlicher Normvorstellungen hinzuweisen.

3.4.2. Das Panel

Auch die *einzelnen Panels* beziehen sich aufeinander, referieren und zitieren einander: sie zeigen und wiederholen alle die gedruckte Kopie der gezeichneten Pfeife und der Figur. Das heißt, es wird zehnmal ein Bild der Pfeife und der Figur wiederholt, aber es ist *niemals genau dasselbe Bild*. Die Panels nehmen zitathaft Bezug aufeinander und sind einander ähnlich, sie sind aber niemals *dieselben*, sondern nur die *gleichen*: auch wenn zehn Mal hintereinander das *genau gleiche Panel* abgedruckt wäre, würden sich diese schon durch ihre Position auf der Seite unterscheiden. Frahm erklärt dieses Phänomen als das Paradoxon der Wiederholung: „Die Wiederholungen bestätigen zugleich eine Identität und zerstreuen diese Identität, denn die Wiederholungen haben alle ihre eigene «zeichenhafte» Identität, die auf nichts als auf weitere Wiederholungen referiert.“ (Frahm 2010: 54 Herv. i. O.) Paradox daran ist also, dass die Zeichen einerseits singulär sind und andererseits beliebig wiederholbar: „Die Parodie

³² Wobei hinzukommt, dass auch Magritte mit seinem Gemälde schon auf die Beziehung zwischen Original und Kopie hinweisen wollte, die Abbildungen eröffnen: Es ist niemals eine Pfeife, sondern immer nur das Bild einer Pfeife, ob es ein Original gibt, nach dessen Abbild das Ölbild entstand, ist nebensächlich. Realität wird abgebildet und bildet eine neue Realität, die aber gleichzeitig immer nur ein Abbild der Realität sein kann.

der Comics existiert in der Konstellation zwischen der Stabilisierung eines gemeinsamen Referenten der Zeichen und dessen Destabilisierung durch ihre heterogene Materialität.“ (Frahm 2010: 54) Identitäten und Bedeutungen werden heraufbeschworen und gleichermaßen wird durch die permanente Fragmentierung der Wiederholung ihre konstruierte, maskenhafte Identität vorgeführt (52). Dies wird auch durch die stilistische Form der Panels möglich: ein Panel stellt eine abgeschlossene Einheit, einen Mikrokosmos dar, die jedoch, wie bei der obigen Abbildung erkennbar ist, erst durch die Bezugnahme und Wiederholung von Bild und Schrift in weiteren Panels an Bedeutung gewinnt.

Einer der Künstler*innen, die in besonders hervorstechender Weise mit dem parodistischen Stilmittel der Wiederholung arbeitet, ist die schwedische Politikwissenschaftlerin* Liv Strömquist. In ihrem Comicband *Der Ursprung der Welt* (2017), thematisiert sie den Diskurs über die Vulva und hinterfragt, welches Wissen darüber historisch und gesellschaftlich vermittelt wird und wurde und inwiefern dieses Wissen mit politischen und kapitalistischen Herrschaftsverhältnissen verknüpft ist. Dabei verwendet sie die Text-Bild Möglichkeiten des Comics dafür, um starke (stilistische und semantische) Kontraste und kritische Provokationen zu setzen, überlässt das weitere Reflektieren aber den Betrachter*innen.

Eine der medienspezifischen Strategien des Comics, die sie anwendet, um einen parodistischen Eindruck zu hinterlassen, ist die Wiederholung von Text im Bild. Auf dem folgenden Panel ist ein männlicher*, weißer Wissenschaftler* abgebildet, der sich scheinbar an die Betrachter*innen des Comics wendet:



Abb. 17: „Ich liebe auch das binäre Geschlechtssystem!“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 14)

In diesen zwei Panels werden mehrere Wiederholungen angewendet: so wiederholt sich die Figur des Wissenschaftlers* von Panel zu Panel (wobei seine Position verändert wird) und im zweiten Panel wird der Text wiederholt, der im oberen Bildkasten eingefügt ist. Die Stimme, der der Text im oberen

Bildkasten zugeordnet ist, ist die der Moderatorin*, die im vorangegangenen Kapitel eingeführt wurde (vorliegende Arbeit, Abschnitt 2.7.). Durch die Sprechblasen und den geöffneten Mund, sowie die erhobene Hand der Figur wird deutlich, dass sie sich an die Betrachtenden wendet. Hier kann die Frage gestellt werden, welche Funktion diese Wiederholung von Text im Bild einnimmt. Die Figur wurde durch die Moderatorin* schon in spöttischer Form vorgestellt, also haben Betrachter*innen schon Zugang zu dieser Information. Der Effekt des spöttischen Schreibstils wird durch die Wiederholung in der Sprechblase verstärkt, die hier zusätzlich der Figur selbst zugeordnet ist. Die dargestellte Figur wirkt durch die übermäßige und unnötige Wiederholung des Textes harmlos und lächerlich, beinahe infantil, was im starken Gegensatz zum nachfolgenden Kontext steht. Dort thematisiert Strömquist den großen Einfluss der dargestellten Figur auf die Praxis der geschlechtsangleichenden Operationen von Säuglingen nach der Geburt (Strömquist 2017: 15, vorliegende Arbeit Abschnitt 2.7.) Dadurch erscheint der parodistische Effekt durch die Wiederholungen von Text und Bild grotesk: es wird die gewaltvolle Absurdität dieser medizinisch-gesellschaftlichen Praxis dargestellt. Das parodistische Gelächter über die lächerliche Figur bleibt ein bitteres, da es das Wissen enthält, wie machtvoll Normen wie das binäre Geschlechtersystem sich auswirken können. Inwiefern das Lachen ein emanzipatorisches Lachen sein kann, wird im weiteren Verlauf noch thematisiert (Kapitel 5).

Auch die Wiederholung der Figuren ist ein spezifisches Mittel im Comic, das einerseits notwendig ist um Bedeutung und Identität zu erzeugen und diese gleichzeitig bedeutungs offen darzustellen. Da besonders der hier untersuchte Manga *My Lesbian Experience with Loneliness* (Kabi 2017) mit diesem Stilmittel arbeitet, wird im Folgenden genauer darauf eingegangen.

3.4.3. Identitäten im Comic: Die Wiederholung der Figur

Die Maske verhüllt nicht die Identität, sie ist die Identität der Comic-Figur.
(Frahm 2010: 90)

Ähnlich wie Text und Bild und die Panels sich wiederholen und zitieren müssen, um Bedeutung zu erzeugen, funktioniert auch die Wiederholung der Figur im Comic, um Identität zu erzeugen:

Die Identität der Comic-Figuren existiert nur in ihren materiellen Wiederholungen. Die Identität der Figur ist notwendig unterbrochen: Sie wird mit demselben Namen bezeichnet, ist aber durch die räumliche Wiederholung von Panel zu Panel und die zeitliche Wiederholung von Tag zu Tag nie dieselbe, sondern nur die gleiche. [...] Weil sie in ihrer gezeichneten Materialität immer eine andere ist, muss die Figur wiederholt werden, um die Kontinuität zu gewährleisten. Deshalb existiert diese Identität nur von Wiederholung zu Wiederholung und

stellt nach einem Wort von Gilles Deleuze eine Maske dar, hinter der sich keine wahre Identität verbirgt, denn die Maske ist die Identität selbst. (Frahm 2010: 42)

Hier wird betont, dass die Identität der Comic-Figuren notwendigerweise unterbrochen ist (durch die Abgeschlossenheit der einzelnen Panels, bei seriell erscheinenden Comics auch durch die zeitliche Komponente). Gleichzeitig erhält die Figur aber erst durch diese Wiederholungen einen wiedererkennbaren Charakter. Comic-Figuren zeigen somit das Paradox einer fragmentierten Identität auf, die sich nur durch Wiederholung festigen kann und trotzdem niemals eine abgeschlossene Einheit darstellt. Es ist zwar die *gleiche* Figur, kann aber niemals die *selbe* sein. Damit die Figur wiedererkannt und als Protagonistin* des Comics bekannt werden kann, muss sie immer wieder gezeichnet werden und existiert innerhalb dieser Wiederholungen. Dabei haben die Figuren etwas Maskenhaftes: es reichen bestimmte Striche aus, um die Figur (wieder-)erkennbar zu gestalten. Selbst wenn die Figur schemenhaft an ihren Rändern zerfließt (vgl. folgende Abbildung 18) bleibt sie durch die Wiederholungen ersichtlich: ihre Identität ist nichts weiter, als diese sich immer wieder konstituierende Maske, hinter der kein feststehender Kern, keine Essenz zu finden ist.

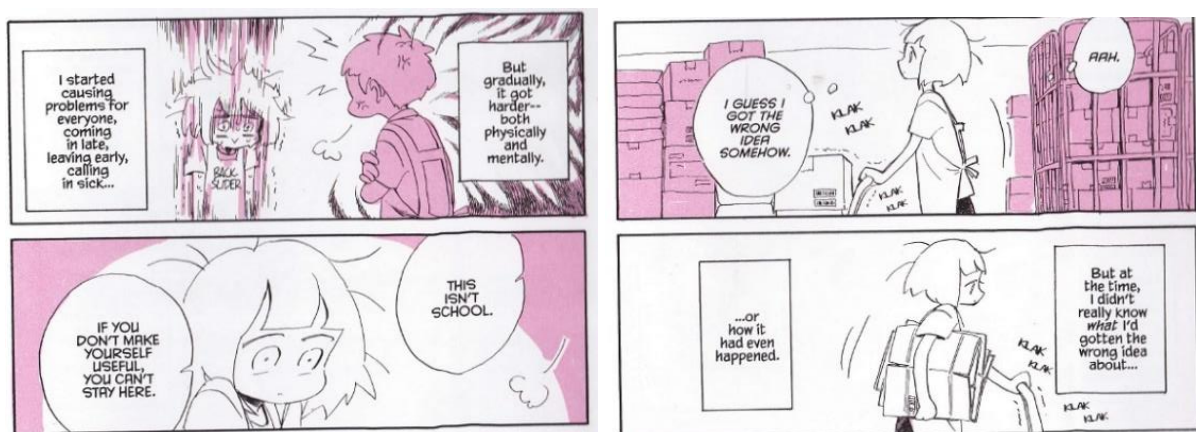


Abb. 18: *Make yourself useful!* (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 10)

Auf diesen Panels aus dem Manga³³ *My Lesbian Experience with Loneliness* (2017) der japanischen Künstlerin* Nagata Kabi wird insgesamt viermal die gleiche Figur wiederholt. Es handelt sich um die Protagonistin* des autobiographischen Comics, also um die Figur, die Kabi geschaffen hat, um Teile ihres Selbst zu vermitteln. Dabei wird die Figur jeweils unterschiedlich gezeichnet, im Panel oben links sind die Umriss gar nur verschwommen erkennbar. Es reichen bestimmte Striche aus, um die Figur trotzdem als die *gleiche* zu gestalten. Zusätzlich sind mehrere Erzählebenen eröffnet: Die Texte in den Kästen sind der gegenwärtigen Erzähler*in, der Verfasserin* des Comics, Nagata Kabi, zuzuordnen, während die Gedankenblasen (Panel oben rechts) der abgebildeten, vergangenen Nagata Kabi

³³ Leserichtung von rechts nach links und oben nach unten

zugeordnet werden können, die hier als halb fiktive, halb reale Figur Identität erhält. Die Figur ist eine maskenhafte Skizze, die sich selbst in mehrerer Hinsicht begegnet: zum Einen, wie hier beschrieben, in der Kommunikation mit der Nagata Kabi, die die Zeichnerin* ihrer eigenen Figur darstellt, zum Anderen mit weiteren Anteilen ihrer Selbst, wie im folgenden Ausschnitt gezeigt wird.

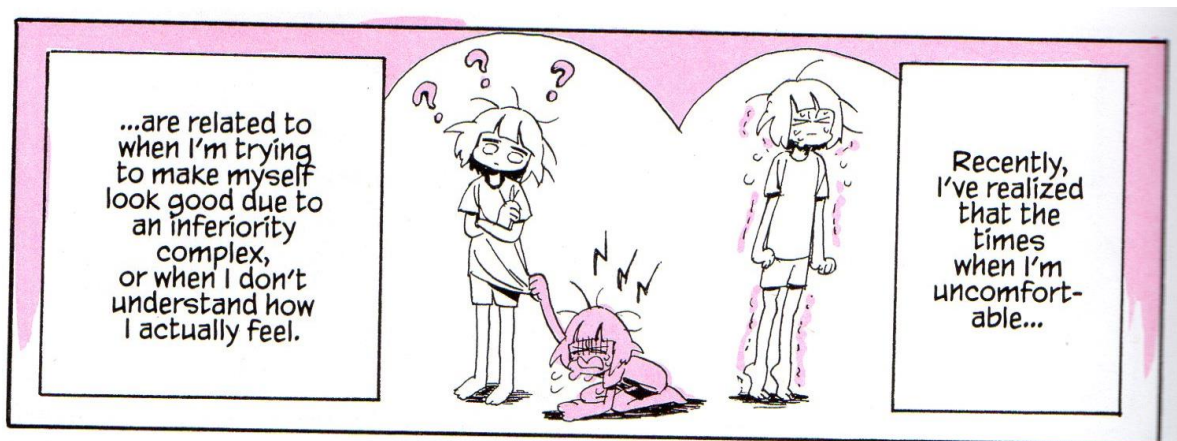


Abb.19: "Trying to make myself look good." (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 29)

Hier begegnet sich die Figur selbst, sogar in dreifacher Wiederholung und im selben Panel. Dadurch wird die fragmentierte Identität der Figur dargestellt, die zu sich selbst Bezug nimmt, sich selbst (ähnlich wie in einem Spiegel) reflektiert und doch nie die *selbe* ist. Es findet eine Reflexion von Anteilen der Identität dar, durch die verdeutlicht wird, dass es keine eindeutige feststehende und einheitliche Identität gibt, sondern vielmehr einen Prozess der Identifikationen, der im stetigen Wandel begriffen ist. Somit ist die abgebildete Figur, die sich selbst als Doppelgängerin* begegnet, eine Möglichkeit, diesen Prozess darzustellen und die Identitätsbildung im Hinblick auf ‚Geschlecht‘ zu verstehen, was auch dezidiert ein Thema des Mangas ist. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird darauf eingegangen, wie Kabi den Manga als autobiographische Strategie anwendet, um die schmerzvolle Begegnung mit gesellschaftlichen und internalisierten Normvorstellungen in Bezug auf ‚Geschlecht‘ darzustellen (vorliegende Arbeit Abschnitt 5.2.).

Ein weiterer Aspekt des stilistischen Mittels der Wiederholung der Figur ist die ‚Unheimlichkeit‘ die durch die Begegnung mit der eigenen Doppelgänger*in entstehen kann. Frahm erklärt diese Unheimlichkeit, die daraus resultiert, dass die Identitäten der Figuren ständig wiederholt werden müssen und gleichzeitig der Prozess der Identifikation niemals abgeschlossen werden kann:

Der Konturierung der Figur entspricht ihre Identifizierung, die niemals ganz abgeschlossen sein kann. Sie muss Panel für Panel erneuert werden. Die Serie der Zeichen bildet selbst keine Identität, sondern Wiederholungen immer nur ähnlicher Konturierungen, deren Streuung auf eine einzige, mit sich identische Figur – eine Projektion – vereinheitlicht werden kann, aber als

Serie konstitutiv offen bleibt. Diese Offenheit ist es, in der die Figur des Doppelgängers ganz selbstverständlich erscheint und zum Alptraum wird. (Frahm 2010: 73)

Er bezeichnet diesen Prozess der ständigen, niemals abschließbaren Wiederholungen auch als „Überschreitung“ (Frahm 2010: 54), durch die die Comic-Figuren etwas *Unheimliches, Unfassbares* erhalten. Die Begegnung der Figuren mit sich selbst, der reflektierende Blick in den Spiegel des Panels, kann dadurch zu einem Moment der Verunsicherung führen, da die eigene Identität in Frage gestellt wird. Dies bezeichnet Frahm hier als Alptraum, da er bestimmte Comics untersucht, die absichtlich mit der Dynamik der Doppelgänger*in spielen und in denen die Erkenntnis der Figuren über ihre eigene Maskenhaftigkeit Verunsicherung und Erschrecken auslösen (73ff.). Denn wo vorher unhinterfragt Existenz, Realität und Identität vermutet wurden, stellen sich diese zuvor solide erscheinenden Faktoren als bedeutungs offen und wandelbar heraus. Indem die Figur des Comics sich selbst begegnet, wird die Frage nach der Identität ganz offensichtlich gestellt. Besonders deutlich wird dies in Kabis autobiographischem Comic, in dem das Mittel der Doppelgänger*in verwendet wird, um die eigene Konfrontation mit Anteilen der Identität zu vermitteln. Die Angst und Unsicherheit wird hier vor allem dadurch ausgelöst, dass Anteile der Identität, die ‚Geschlecht‘ betreffen plötzlich in den Vordergrund treten. Da diese Anteile nicht der gesellschaftlichen Norm der Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit entsprechen, rufen sie bei der Figur Leiden hervor, da diese Normen als Teile der Identität internalisiert wurden. Der Prozess des Aushandelns der Identität wird in diesem Fall als ein innerer dargestellt, der nach außen wirksam ist.

In den bisherigen Abschnitten wurde der Comic als umkämpftes Medium in Bezug auf seine Genese und Produktion dargestellt, in dem sich Widersprüche kapitalistischer Verwertbarkeit auf der einen und das Reflektieren von Kritik an Gesellschaft auf der anderen Seite wiederfinden. Dazu wurde die parodistische Ästhetik (Frahm 2010) als charakteristische Eigenschaft von Comics kritisch vorgestellt, wobei besonders die Wiederholungen von Bildern, Figuren und Texten in verschiedener Form wichtig geworden sind. Auch die Möglichkeit, eine selbstreflexive Metaebene im Comic durch eine bestimmte Form der Darstellungs- und Erzählweise zu erreichen, wurde anhand von Abbildungen verdeutlicht, sowie die Wiederholung der Figuren und der einzelnen Panels eines Stripes. Mithilfe von Ausschnitten aus den hier analysierten Comics von Strömquist (2017) und Kabi (2017) konnten diese Strategien des Comics gezeigt werden. Dabei wurde immer wieder auf die in Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit eingeführten Thesen Butlers (2016 [1990]) zurückgegriffen, die zeigen, wie anhand bestimmter Formen parodistischer Wiederholung ‚Geschlecht‘ als konstruiert erkannt und somit auch dekonstruiert werden kann.

Im Folgenden sollen die bisher genannten Thesen und deren Anwendung in dieser Arbeit kritisch betrachtet, sowie nach der feministischen Standpunkttheorie (wie in Kapitel 2 beschrieben) hinterfragt werden. Im Anschluss daran werden auf Besonderheiten U.S. amerikanischer Schwarzer Frauen* als Produzentinnen* und Figuren im Comic (im Hinblick auf die interdependente Kategorie ‚Geschlecht‘) eingegangen, wobei zwei Superheld*innen Comics eingeführt werden.

3.5. The *white* space: Was passiert im Zwischenraum?

Wenn es [...] verschiedene Sprachakte und Akte des Wiedererkennens sind, die sich wiederholen müssen, um das Subjekt als dasselbe zu konstituieren, bleibt offen, was zwischen diesen verschiedenen Akten passiert. So psychisch die Apparate und Instanzen der Wiedererkennung und Konstitution der Identität sind, so sehr Normen, Gesetze und Tabus die Konturierung der Individuen begrenzen, erlauben die Wiederholungen doch immer auch ihre Verfehlung und parodistische Verdoppelung.
(Frahm 2010: 103f.)

Hier wird gefragt, was zwischen den verschiedenen Performanzen passiert, die durch Wiederholungen Identität konstruieren. Im Comic können dafür symbolisch die oftmals *weißen* Zwischenräume zwischen den einzelnen Panels stehen: Es ist ein Raum zwischen zwei Akten, in dem außer dem *weißen* Raum (materiell: dem unbeschriebenen Blatt Papier) kein sichtbares Geschehen erkennbar ist. Dieser scheinbar unmarkierte Ort kann als Ort der kritischen Reflexion gesehen werden, als Raum der noch unbeschriebenen Möglichkeiten, in dem Betrachtende das vorherige Bild nicht mehr fokussieren und auch das nächste noch nicht im Blick haben. Gleichzeitig ist es der Raum zwischen zwei Wiederholungen. Das bedeutet, dass diese Räume, die die Geschichte fragmentieren, die Möglichkeit für einen Wandel in der Wiederholung der Identität darstellen. Dieser Zwischen-Raum ist daher bedeutsam, da er die Möglichkeit auf eine veränderte, verzerrte, emanzipative Wiederholung der Identitäten symbolisiert: er ist Sinnbild für die fragmentierten, sich gegenseitig zitierenden Identitäten in den Panels. (Frahm 2010: 103f.)

Der *weiße* Zwischen-Raum steht, meiner Einschätzung nach, metaphorisch auch für andere kritische Fragen, wie zum Beispiel die nach der Gefahr der unmarkierten und somit *unsichtbar* gemachten Norm (vgl. Farr 2009 [2005]: 42). Daher auch die kursive Schreibweise im *weißen* Raum: Vielleicht ist auch dieser Raum scheinbar unbegrenzter Möglichkeiten gerade durch seine offenbare Leere geprägt von gesellschaftlichen Normen und machtvollen Strukturen, die der Figur eine parodistische oder emanzipatorische Wiederholung ihrer Identität nur begrenzt ermöglicht?

Besonders für *weiße* Wissenschaftler*innen (zu denen ich Frahm und mich selbst zähle) besteht die Gefahr, diskriminierende Normen durch privilegierte Sichtweisen *unsichtbar* zu reproduzieren, da wir durch unsere jeweilige *weiße* Brille der Sozialisierung blicken (aus Sicht feministischer Standpunkttheorien). Daher müssen erarbeitete Thesen immer wieder hinterfragt werden, wie auch Frahms These der parodistischen Ästhetik. In Abschnitt 2.2. der vorliegenden Arbeit wurde schon die Frage der Autor*innenschaft kritisch hinterfragt: nach feministischen Standpunkttheorien spielt es sehr wohl eine Rolle, welche Comics von wem produziert wurden, auch wenn durch die technische Reproduzierbarkeit Autor*innenschaft konstitutiv verwischt wird (Frahm 2010: 296). Wenn nicht markiert wird, von welchem Standpunkt aus geschrieben bzw. gezeichnet wird, kann die Analyse problematisch werden, da es einen Unterschied macht, ob aus einer Position der tendenziell privilegierten oder diskriminierten Betroffenheit gesprochen wird. Zudem wird dadurch unsichtbar gemacht, wer Zugang zur Produktion von Comics bzw. wissenschaftlichen Analysen dazu hat. Wie im folgenden Abschnitt deutlich wird, sind Schwarze Frauen* als Autor*innen (und Figuren von Comics) zwar durchaus präsent, aber weiterhin unterrepräsentiert, weswegen dezidiert auf diese Thematik Bezug genommen wird. Ein Thema wird beispielsweise der Widerspruch zwischen einerseits sexualisierten Darstellungen von Superheldinnen* und andererseits emanzipierten Charakteren sein, also Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der Darstellung von (Schwarzen) Frauen* in Superheld*innen Comics.

Es bleibt insgesamt fragwürdig, wie kritisch das Potential der parodistischen Ästhetik von Comics sein kann. In dieser Arbeit wurden stilistische Besonderheiten des Mediums Comic, wie die medienspezifischen Formen der Wiederholung von Schrift und Bild, Figuren, Panels und Geschichten in serieller Produktion herausgestellt und als mögliche Orte der emanzipatorischen Aneignung gezeigt. Dennoch sehe ich Grenzen im Hinblick auf die parodistische *Wirkung*, die Frahm dem Comic *an sich* als Medium attestiert. Selbst wenn durch medienspezifische Analysen von Comics, wie sie Ole Frahm durchführt, die parodistische Struktur von Comics festgestellt werden kann, obwohl der Inhalt auf den ersten Blick Rassismen reproduziert (wie am Beispiel eines Tim und Struppi Comics eruiert wird (Frahm 2010: 267f.)), so bleibt doch fragwürdig, ob die Betrachtenden sich dessen gleichermaßen bewusst werden. Dies ist generell eine Frage, die über den Rahmen dieser Arbeit hinausführt, da es eine umfassende rezeptionsästhetische Analyse erfordern würde, die parodistische (oder emanzipatorische) Wirkung von bestimmten Comics zu beurteilen. Im Grunde legt auch Frahm implizit diese kritische Frage in seinem Werk an, wenn er meint: „Comic Figuren sind als Himmelskörper zu lesen, sie verteilen sich über die Streifen und Seiten und bilden Zeichen-Konstellationen gesellschaftlicher Situationen, die als solche, Sternbildern gleich, gedeutet werden müssen.“ (Frahm 2010: 112) Er weist somit darauf hin, dass es einer weiteren Deutung bedarf.

Frahms Thesen eröffnen neue Blickweisen auf Comics an sich, da sie dem Medium gesellschaftskritisches Potential zuweisen, ungeachtet dessen, ob dies dezidierte Absicht der Produzent*innen ist. Ich schätze die Grenzen und gleichzeitig Möglichkeiten auf Erweiterung dieser Thesen folgendermaßen ein: Zwar bieten die medienspezifischen Charakteristika von Comics wie sie hier beschrieben werden, Angelpunkte an, an denen eine parodistische, kritische und emanzipatorische Aneignung erfolgen kann, jedoch braucht es dezidiert emanzipatorische Inhalte und Methoden, um dieses Potential auszuschöpfen. Ich stimme zu, dass Comics aufgrund ihrer Eigenschaften besonders geeignet sind, um essentialisierte gesellschaftliche Kategorien als konstruiert zu entlarven. Sie sind jedoch darin begrenzt, wenn diskriminierende, stereotypisierende Inhalte reproduziert werden, denn es bleibt fragwürdig, ob die parodistische Ästhetik dieser Werke ohne kritische Analysen deutlich zu Tage tritt. Doch haben Autor*innen, die semantisch und stilistisch dezidiert gesellschaftskritische Comics gestalten, ein größeres Potential gesellschaftliche Kategorien als konstruiert und machtgeprägt aufzuzeigen.

In dieser Arbeit steht die interdependente Kategorie ‚Geschlecht‘, wie schon in Kapitel 2 beschrieben, im Fokus der Analyse. Daher werden im Folgenden besonders feministische, machtkritische Bezüge zu Comics herangezogen, um zu verdeutlichen, dass es dieser bedarf, um das dekonstruktivistische Potential von Comics zu erkennen.

4. Try being black in this business... Schwarze Frauen* und Comics

[S]equential art is a contradictory but viable visual and narrative form to realize the dangers, possibilities, and pleasures in consuming ideas about Black women.
(Whaley 2015: 26f.)

Die U.S. amerikanische Künstlerin* und Autorin* Deborah Whaley stellt in ihrem Werk *Black Women in Sequence: Re-inking Comics, Graphic Novels and Anime* (2015) eine Leerstelle in Bezug auf die Forschung zu Schwarzen Frauen* und Comics fest. Es können Parallelen zu in der vorliegenden Arbeit (Kapitel 2.5.) vermittelten Aussagen von Patricia Hill Collins gezogen werden, wenn Whaley schreibt:

Scholarship on Black male superheroes and white female superheroines thus engages with how writers forge counterrepresentations, new reading publics, and a Black male-centered or white feminist aesthetic from which readers may extract multiple and diverse meanings. Yet none of the aforementioned bodies of scholarship addresses female characters of African descent in a significant way, and, the growing scholarship on manga (i.e., Japanese comics) notwithstanding, few studies examine comics within a transhemipheric, that is to say, a cross-continental, context. (Whaley 2015: 10f.)

Um dem entgegenzutreten, analysiert Whaley in ihrem Werk dezidiert Comics über Schwarze Superheld*innen, seit dem ersten Erscheinen der Schwarzen Superheldin* *Butterfly* 1970 (Whaley 2015: 4) bis zu modernen Heldinnen* wie den *Marvel Divas* aus dem Jahr 2010 (Whaley 2015: 21). Die Autorin* bezieht sich geopolitisch vor allem auf den U.S. amerikanischen Kontext als Produktionsraum und auf das Genre der Superheld*innen Comics, das im U.S. amerikanischen Raum eine zentrale Rolle einnimmt. Ein Fokus liegt daher auf dem Aspekt des *nationbuilding* und der nationalen Identität der Figuren als Teil einer segregierten Gesellschaft: Whaley vereint in ihrem analytischen Blick "gender, blackness, and nation making" (Whaley 2015: 16) um Comics innerhalb des spezifischen U.S. amerikanischen geopolitischen Bedeutungsrahmen zu verstehen. Diese Komponenten entsprechen auch den Ergebnissen meiner Recherche³⁴ zu Schwarzen Frauen* und Comic: die meisten Werke, die dazu zu finden waren, sind geopolitisch im U.S. amerikanischen Raum zu finden und thematisieren Superheld*innen-Geschichten, wie zum Beispiel die aktuelle Serie *World of Wakanda* (2018) von Marvel Comics.

Da das Genre der Superheld*innen Comics ein sehr breites Forschungsfeld ist, wird in der vorliegenden Arbeit nicht tiefgehender darauf Bezug genommen. Es werden jedoch durchaus Besonderheiten von Comics Schwarzer Superheld*innen hervorgehoben, da die Möglichkeiten, durch dieses Genre interdependente Kategorien zu dekonstruieren, an einer spannenden Schnittstelle ansetzt: Gerade Superheld*innen Comics haben eine lange Genese, die besonders durch rassifizierende und sexualisierende Stereotypen geprägt ist. Gleichzeitig ist es ein Genre, das seit seiner Entstehung im gesellschaftlichen Mainstream in großen Auflagen rezipiert wird. Eine emanzipatorische Aneignung des Genres ist somit eine große Herausforderung, wie auch die Möglichkeit ein breites Publikum und somit eine größere Fläche der Wirksamkeit zu erreichen.³⁵

Gerade die Thematik der Nationalstaatlichkeit ist spannungsgeladen: in vielerlei Hinsicht ist dieser Diskurs mit gewaltvollen Grenzsetzungen und Ausgrenzungen besetzt, wenn es um Fragen geht, wer einer Nation zugehörig ist und wer ausgegrenzt bleibt. Schwarze Superheld*innen bewegen sich innerhalb dieses Spannungsfeldes, das eine zentrale Rolle für die Entwicklung der Identitäten

³⁴ Diese Ergebnisse bleiben weiter zu hinterfragen, da die Möglichkeiten der Recherche in meinem Fall begrenzt waren. In Bezug auf Comics gibt es einen unüberschaubaren Markt von Werken, die teilweise gar nicht oder nur online auffindbar sind. Gerade was die Produktion von Comics aus afrikanischen Ländern betrifft wäre eine vertiefte Beschäftigung spannend, was im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht möglich war.

³⁵ Im Jahr 2018 wurde der Marvel Comic *Black Panther* als Kino-Film veröffentlicht und sehr breit rezipiert (Auf Platz neun der weltweit erfolgreichsten Filme (boxofficemojo). Eine zentrale Rolle in diesem Film spielen Schwarze Superheld*innen. Die lesbische Liebesgeschichte zweier der Protagonistinnen* wurde im Film jedoch ausgelassen, diese wird in der vorliegenden Arbeit thematisiert.

einnimmt. Whaley untersucht, inwiefern Nationalstaatlichkeit von Schwarzen Superheld*innen emanzipatorisch angeeignet werden kann:

Nation making can take subversive forms, too, as characters come to represent and act upon a national project that is counterhegemonic and serves historically marginalized groups. In some cases, Black women in comics constitute a mixture of national agendas: they are a part of the US national machine and they question and undermine that apparatus for politically progressive ends; they may also purport to have a “homeland,” and claim a Black or African nationalism in opposition to US nation making. (Whaley 2015: 16, Herv. i. O.)

Um die subversiven Aspekte der von ihr analysierten Comics herauszustellen, betrachtet Whaley textuelle und bildästhetische Komponenten (Whaley 2015: 16). Sie betont jedoch, dass jeder Comic eine eigene Bedeutungswelt eröffnet und daher keine übergeordnete Methode angewendet werden kann, sondern vielmehr eine kritisch-selbstreflexive interdisziplinäre Analyse angemessen ist, die sich auf den jeweiligen Kontext des Comics stützt (Whaley 2015: 12). Im Zuge ihrer Analysen konstruiert Whaley jedoch ein Raster, das sich auf ihre Ergebnisse stützt: Innerhalb dieses Rasters unterscheidet sie vier verschiedene spezifische Strömungen oder Subkategorien des Genres Schwarzer Super*heldinnen Comics, wobei besonders der Bezug zu Anime bzw. Manga aus dem japanischen Raum eine zentrale Rolle spielt:

1. Afroanime, an articulation of Black American cultural politics and Japanese visual aesthetics
 2. Afrofuturism, an articulation of science-fiction narratives of dystopia and utopia with postmodern interpretations of blackness
 3. Afrophantasmagoria, an articulation of a melange of fantasy and dream imagery with hybrid identities that signify blackness and difference more broadly
 4. Afropunk, an articulation of Black American cultural politics with punk rock, hip-hop, trip-hop, and Afrofusion subcultural identities
- (Whaley 2015: 25)

Für die in der vorliegenden Arbeit betrachteten Comics sind vor allem die Kategorien zwei (*Afrofuturism*) und drei (*Afrophantasmagoria*) relevant. Für Whaley ist auch die Verbindung zwischen modernen Schwarzen Comics und japanischen Mangas ein Zeichen transnationaler, grenzüberschreitender Popkultur, die sie als besonders hervorstechendes Merkmal Schwarzer Superheld*innen Comics einschätzt:

The transnational circulation of Japanese culture, especially manga and anime, influences Black women who create sequential art today, thus showing that their work is not bound by one cultural or national artistic force. More than cultural borrowing or appropriation, fusing varied forms of Black consciousness and cultural styles, as envisaged through Afropunk, Afroanime, Afrofuturism, and Afrophantasmagoria, with the stylistic and narrative cues of Japanese comics has opened up transnational terrains for Black women comic artists and writers. Women in the Ormes Society illustrate how elves, demons, animals, and posthuman subjects can push national and ethnic boundaries of identification. (Whaley 2015: 183)

Hier bezieht sich Whaley auf die Ormes Society, eine Vereinigung die sich auf die erste Schwarze Comiczeichnerin* Jackie Ormes gründet und Schwarze Frauen* als Comic-Künstlerinnen* und Figuren in Comics unterstützen und stärker in den Fokus der Öffentlichkeit bringen will (ormessociety). Weitere wichtige Punkte sind die erwähnte Fusion zwischen japanischem Manga und Schwarzer Popkultur im Comic und der Einführung hybrider magischer Wesen wie Elfen usw., die neue Möglichkeiten bieten, Fragen der Identität auszuhandeln. Einer der in dieser Arbeit betrachteten Comics bietet diese Möglichkeiten und passt in das Schema der *Afrophantasmagoria: Niobe. She is Life* (Stenberg; Jones; Woods; May 2017) von Stranger Comics. Der andere betrachtete Comic, der auch schon in Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit kurz eingeführt wurde, passt eher in das Schema des *Afrofuturism: World of Wakanda* (Gay; Coates; Martinez; Poggi 2018) von Marvel Comics. Auf den letztgenannten Comic soll hier zuerst Bezug genommen werden, um sich anschließend *Niobe* zuzuwenden.³⁶

4.1. Nationbuilding und lesbische Liebe: World of Wakanda (2018)

Der Comic, der hier thematisiert wird, ist der erste Teil aus der vierteiligen Serie *Black Panther. World of Wakanda* (2016) und wurde von den U.S. amerikanischen Autorinnen* Roxane Gay und Yona Harvey geschrieben und von den U.S. amerikanischen Künstlerinnen* Alitha E. Martinez und Afua Richardson gezeichnet. Der Comic findet in dieser Arbeit Verwendung, da durch die aktuelle Verfilmung *Black Panther* die Schwarzen Superheldinnen* einem größeren Publikum bekannt geworden sind. Im Film spielen die beiden Hauptfiguren des vorliegenden ersten Bandes jedoch Nebenrollen und außerdem wurde die zentrale Thematik ihrer lesbischen Beziehung im Film in eine heterosexuelle Beziehung umgewandelt.

³⁶ Die beiden untersuchten Comics wurden hauptsächlich von Schwarzen Frauen* hergestellt.



Abb. 20: "Shall we end this farce?" (Zeichner*innen: Alitha E. Martinez, Roberto Poggi. Aus: Gay, Coates, Martinez, Poggi 2018)³⁷

In diesem Stripe ist zu sehen, dass schon durch das dynamische Format der einzelnen Panels eine aktionsgeladene Szene dargestellt wird. Die beiden Hauptfiguren, um deren lesbische Paarbeziehung sich die Geschichte entrollt, werden von zwei *weißen* Männern* bedroht, woraufhin sie ihre ausgeprägten körperlichen Kräfte dafür nutzen, sich zu Wehr und die Angreifer außer Gefecht zu setzen. Gleichzeitig ist dieser Moment ein Wendepunkt in der Geschichte, da eine der Hauptfiguren, Aneka, sich zum ersten Mal öffentlich zu ihrer lesbischen Paarbeziehung zu Ayo bekennt. Zuvor war dieses Geständnis vor allem durch den militärischen Dienst für den Staat Wakanda und den herrschenden König ein gesellschaftliches Tabu. Insofern wird hier ein Bruch dieses gesellschaftlichen, disziplinierenden Mechanismus dargestellt, da der lesbischen Sexualität nachgegangen wird, selbst wenn dies das Brechen der staatlichen Vorgaben und Gesetze bedeutet. Die beiden Figuren emanzipieren sich von diesen Vorgaben, ohne jedoch vorerst ihre Loyalität gegenüber dem Staat Wakanda aufzugeben. Das Thema des *nationmaking*, wie von Whaley beschrieben, nimmt hier eine maßgebliche Rolle ein, da die beiden Figuren aus den Mauern des staatlichen Gefängnisses (vgl.

³⁷ In den beiden vorliegenden Hochglanz Comics *Niobe* (2017) und *World of Wakanda* (2018) sind keine Seitenzahlen verwendet worden, daher können diese hier nicht angegeben werden.

Abbildung 11) ausbrechen³⁸, als ihre Vorstellung eines gerechten Staates vom König ihrer Meinung nach nicht mehr geleistet werden kann: dieser spielt in dem Comic insgesamt eine marginale Rolle und fällt eher durch Abwesenheit auf. Jegliche Staatsgeschäfte werden durch die Königinmutter* ausgeführt, sodass eine solidarische Gemeinschaft von Frauen* in dieser Geschichte nur bedingt möglich wird. Die beiden Hauptfiguren fungieren vielmehr als Einzelkämpferinnen* (wie es auch dem Genre der Superheld*innen entspricht), die in ihrer Paarbeziehung jedoch die nötige Stärke finden, um ihre eigene Vision einer gerechten Nation zu erkämpfen. Gesellschaftspolitisch steht hier vor allem die Rückwendung von einem Internationalismus (den der König verfolgt) zu einem Nationalismus hin, in dem für eine gute Grundversorgung der Bürger*innen gesorgt ist und die Grundrechte von Frauen* gewahrt werden. Besonders Letzteres ist ein zentrales Thema in diesem Comic: der Missbrauch mehrerer Frauen* und die Reaktion von Aneka, daraufhin den Aggressor zu töten, ist der Grund warum sie zum Tode verurteilt wurde. Daraus ist abzuleiten, dass weibliche* Militanz eine wichtige Rolle im Widerstand gegen patriarchale Unterdrückung spielt. Die beiden Protagonistinnen* erheben sich mithilfe von körperlicher Überlegenheit und Stärke gegen ein repressives Staatssystem, das weder ihre individuellen Bedürfnisse nach dem Ausleben ihrer lesbischen Paarbeziehung, noch ihren Ansprüchen an eine sichere Umgebung für Frauen* gerecht wird.

Neben der dynamischen Anordnung und teilweise Überschneidung der Panels, fallen stilistisch die fehlenden weißen Zwischenräume auf. Dadurch entsteht insgesamt der Eindruck eines sehr dichten Geschehens, in dem es wenig Interpretationsspielraum gibt³⁹.

Die beiden Hauptfiguren haben deutlich weiblich* konnotierte Körper, die zudem gegenwärtigen westlichen Schönheitsidealen entsprechen. Durch die Tattoos und die militärischen Frisuren wird diesem Eindruck eine kämpferische Komponente hinzugefügt. Die Darstellung stark sexualisierter Superheld*innen, wie zum Beispiel auf dem Cover der *Marvel Divas* von DC Comics, kommentiert Whaley folgendermaßen:

Both books steer away from the intergender superhero collective of the Avengers and the Suicide Squad, to an all-female ensemble, with female forms posing seductively on their covers. Such representations are no different from the way comic book conglomerates have

³⁸ Das Staatsgefängnis kann hier als herrschenden gesellschaftlicher Diskurs interpretiert werden, der die Protagonist*innen diszipliniert und vorgibt, welche Normen eingehalten werden müssen.

³⁹ In Abschnitt 3.5. wurde der weiße Raum zwischen den Comics als Metapher für unsichtbar gemachte Privilegien/Unterdrückungsmechanismen verwendet. Demnach würde in der vorliegenden Abbildung durch das Fehlen des weißen Raumes und stattdessen das Ersetzen durch schwarze Zwischenräume eine bestimmte Nachricht gesendet. Diese könnte so interpretiert werden, dass *weißen*, unmarkierten Positionen von vornherein kein Platz geboten wird, sondern stattdessen die Mittel des Comics genutzt werden, um den Raum emanzipatorisch anzueignen.

historically depicted women in general: with large breasts, impossibly small waists, and ample derrieres. Upon the release of *Marvel Divas*, there was little discussion of the book's contents or of its atypical and transformative depiction of a Black female colead. (Whaley 2015: 181)

Whaley bezieht sich hier auf die Tatsache, dass zwar einerseits die sexualisierte Darstellung von Weiblichkeit* eine Kontinuität auf dem Comic Markt darstellt, aber andererseits der Comic *Marvel Divas* im Hinblick auf Themen und Figuren einen Bruch mit sexistischen und rassistischen Klischees bedeutet. Sie kritisiert, dass aufgrund der aufgeblähten Diskussion um die Cover Darstellungen dem emanzipatorischen Potential des Inhalts des Comics selbst wenig Aufmerksamkeit zuteilwurde.

Marvel Divas is thus unique for its ability to frankly discuss how race and sexual relations affect its Black protagonist, and it stands out for its depiction of white and Black women who maintain a working and social relationship without ignoring issues related to racism. Indeed, when the white Black Cat tells the Black Photon that superhero life is isolating, and Photon replies that it is even more isolating for a Black female superhero, she is alluding to the world of real-life Black women. (Whaley 2015: 181)

Hier wird betont, dass der von Whaley analysierte Comic großes Potential hat, gesellschaftlich marginalisierte Positionen durch die Verarbeitung in einem Superheld*innen Szenario zu kommunizieren. Sie stellt fest, dass Faktoren wie Rassifizierung und Sexualität in einen (größtmöglich) differenzierten Kontext gesetzt wurden. Dies würde durch die Diskussion über die sexualisierte Darstellung der Protagonist*innen jedoch in den Hintergrund treten.

Damit tangiert Whaley eine Charakteristik von Comics, die sich aus ihrer Entwicklung innerhalb kapitalistischer Strukturen der Massenware ergibt, wie schon von Frahm angesprochen wurde. Besonders für Mainstream-Comics mit großer Auflage, wie es oftmals auf Superheld*innen Comics zutrifft, gilt die Frage der Verkaufbarkeit. Sollen Comics mit kritischerem Inhalt publiziert werden, stellt sich somit jedes Mal die Frage nach der Möglichkeit, diese gewinnbringend zu vermarkten, was oftmals die sexualisierte Darstellung von (weiblichen*) Figuren zur Folge hat. Dadurch wird der (Mainstream) Comic zu einem Medium, welches sich innerhalb kapitalistischer Widersprüche befindet. Whaley schlägt einen kritisch-konstruktiven Umgang mit diesem Widerspruch vor:

There are certainly erroneous depictions of women of African descent in popular culture, which require attention and alteration, including the exploitation and sexualization of the adolescent form [...]. Yet, calls for positive or desexualized vestiges of blackness, though well-intentioned, risk foreclosing the artistic possibilities of visual culture. Offering the idea of Black women as sequential subjects interrogates problematic characterizations of difference while

insisting upon the way those same characterizations are pregnant with possibilities. (Whaley 2015: 182)

Mit dieser Aussage plädiert Whaley für eine differenzierte Betrachtungsweise von Comics, die den jeweiligen Kontext miteinbezieht. Eine offenbar stereotypisierte, überbetonte Darstellung von Weiblichkeit*, wie sie auch im vorliegenden Beispiel von *World of Wakanda* zu finden ist, schließt nicht aus, dass emanzipatorische Themen verarbeitet werden. Zudem kann die Kombination aus überbetont sexualisierter Weiblichkeit* in Kombination mit der kämpferischen Komponente und der lesbischen Paarbeziehung auch als ein Widersprechen des Stereotyps weiblicher* Passivität bzw. Hilflosigkeit gelesen werden. In der Abbildung 20 wenden die Hauptfiguren dezidiert körperliche (Gegen-)Gewalt an, um sich den männlichen*, *weißen* Aggressoren entgegenzusetzen, die körperlich schnell unterlegen sind. Sie entziehen sich dem männlichen*, *weißen* Blick und körperlichen Übergriff und müssen dafür nicht auf ein weibliches* Auftreten verzichten. Es ist kein Zufall, dass genau dieser Moment zu einem Schlüsselmoment für die Liebesbeziehung der Protagonist*innen wird, in dem sich ihre Verbundenheit öffentlich eingestehen können. Hier wird der (erfolgreiche) Widerstand gegen den *weißen*, männlichen* Angreifer zu einem bestärkenden, verbindenden Element mit emanzipatorischem Potential. Nichtsdestotrotz bleibt ein kritischer Blick auf die Darstellung von (rassifizierter, sexualisierter) Weiblichkeit* unbedingt notwendig. Doch wie Frahm (2010: 22f.) und Whaley (2015: 181f.) andeuten, reicht es nicht aus, diese Darstellungen etwa verbieten oder verhindern zu wollen, sondern sie müssen als eingebunden in gesamtgesellschaftliche, strukturelle Gewaltverhältnisse erkannt werden. So wird es möglich, emanzipatorische Entwicklungen innerhalb des stereotypisierten Mediums der Superheld*innen Comics zu analysieren, während gleichzeitig der kritische Blick auf die jeweiligen Darstellungsformen erhalten bleibt.

4.2. Halbelfen und Coming-of-age: Niobe (Jones, Stenberg, Woods, May 2017)



Abb. 21: "I know what it's like to be judged from birth." (Zeichner*in: Ashley A. Woods. Aus: Jones; Stenberg; May; Woods: 2018)

In der Abbildung 21 ist die Hauptfigur des Comics, Niobe, zu sehen. In der griechischen Mythologie war Niobe eine sterbliche Frau*, die es wagte eine Göttin zu verspotten und als Strafe die Ermordung ihrer 14 Kinder erleben musste. Aus Trauer über diesen Verlust verwandelte sie sich in Stein und wurde vom Wind an die Küste ihres Geburtsortes getragen (vgl. Schwab 2011: 153f.). Auch die Geschichte des Comics spielt in einer mythischen Umgebung, in der der Bezug zu Gött*innen eine zentrale Rolle einnimmt. Die Hauptfigur selbst ist eine Schwarze Halbelfe die auf der Flucht vor ihrer Vergangenheit und auf der Suche nach ihrer Zukunft ist. Wie Whaley in Bezug auf das Genre der Afrophantasmagoria angesprochen hat, sind Themen der nationalen und ethnischen Zugehörigkeiten wichtig für die Geschichte des Comics. Einerseits ist Niobes Identifikation als Halbelfe ein Thema, das sie zu einer herausragenden, kraftvollen Figur werden lässt (starker Kontakt zu Gött*innen, Kontakt mit Wesen der Natur, magische Heilkräfte, herausragende Kämpferin*), andererseits macht diese Rolle sie zu einer ständigen Außenseiterin* und Einzelkämpferin*. Erst in der romantischen Beziehung zu einer anderen Figur im Comic findet sie eine Vertrauensperson, wobei die Verbindung besonders auf der gleichen Erfahrung der gesellschaftlichen Ausgrenzung und familiären Abgrenzung entsteht.

Der Comic wurde von der Schwarzen U.S. amerikanischen Schauspielerin* Amandla Stenberg mitproduziert, der es ein persönliches Anliegen war, eine Schwarze Superheldin* zu erschaffen. Stenberg war auch Vorbild für die Protagonistin Niobe und hat viele Themen miteingebracht, die sie persönlich betreffen. Mit der Figur Niobe will Stenberg eine Schwarze Superheld*in erschaffen, die als Identifikationsmodell für junge Frauen* agieren kann:

I think this is the first comic book that stars a Black girl, is written by a Black girl, and illustrated by a Black girl. So it's really exciting because I know when I was younger and I was reading "Game of Thrones" and "Lord of the Rings" and "Harry Potter" and all of my favorite fantasy books, I really craved a lead that was a Black girl, and it was really difficult to find. I hope that by making this, we're providing that for little girls just like me when I was younger. (Stenberg 2015)

Stenberg sieht den Akt des Gestaltens des Comics an sich als emanzipativen an, da die Figur Niobe zu einer Identifikationsfigur für junge Schwarze Frauen* und als Comic Teil einer leicht zugänglichen Populärkultur werden könnte. Einerseits passt Niobe in das Schema der Afrophantasmagoria, wie von Whaley beschrieben, da mythische Räume und magische Identitäten genutzt werden, um Fragen von Identifikation, Zugehörigkeiten und Ausgrenzung zu verbildlichen: Niobe als junge Schwarze Frau* muss sich mit diesen Fragen beschäftigen und hat gleichzeitig Zugang zu einer inneren Kraft und kämpferischen Stärke, die es ihr ermöglichen eigene Wege zu gehen, auch wenn dies Ausschlüsse aus verschiedenen Gruppen und Zugehörigkeiten bedeutet. Andererseits verbleibt *Niobe* stark innerhalb romantischer Klischees: ein großes Thema des Comics ist die Rivalität zwischen zwei Männern* um Niobes Liebe. Hier läuft der Comic Gefahr, die junge Superheldin* als sexualisiertes Objekt darzustellen, ähnlich einem Comic, den Whaley untersucht, an dem sie besonders die sexualisierte Darstellung von jungen Schwarzen Frauen* als problematisch einschätzt (Whaley 2015: 182). In der folgenden Abbildung ist die Protagonistin* zwischen den zwei männlichen* Rivalen liegend abgebildet. Als Betrachterin* fällt auf, dass ein Blickwinkel aus einer tieferen Perspektive etabliert ist, das bedeutet, wir als Betrachtende schauen von einer tieferen Position, aus Hüfthöhe, auf die Figur.



Abb. 22: "Niobe" (Zeichner*in: Ashley A. Woods, 2018. Aus: Jones; Stenberg; May; Woods)

So sind vor allem die Beine der Figur im Blickfeld, die in einem Rock enden, der einer Blume ähnelt, die sich öffnet. Diese Ähnlichkeit wird zusätzlich nahegelegt, da die Figur auf Blumen zu liegen scheint. Dadurch entsteht eine sexualisierte Stimmung, die durch den Blick durch halbgeschlossene Lider der liegenden Figur zu den Betrachtenden noch verstärkt wird. Die Blumenmotive und der sich öffnende Rock weisen auf eine entstehende Sexualität hin, die sich in der Rivalität zwischen zwei männlichen* Figuren entspinnt. Auch die Position der Gesichter der Figuren ist aussagekräftig: Zuerst ist es überhaupt auffällig, dass nur die Gesichter der beiden männlichen* Figuren abgebildet sind, während die weibliche* liegende Figur in ihrer ganzen Körperlichkeit gezeigt wird. Durch die Positionierung jeweils ober- und unterhalb des Körpers und die jeweiligen Blicke der männlichen* Figuren entsteht die Vorstellung, dass diese die Position der Betrachter*in des Comics teilen und mit bestimmten Erwartungen oder Vorstellungen auf die liegende, weibliche*, sexualisierte Figur blicken. Dadurch entsteht ein hierarchisches Blickregime, in dem die angedeutete sich entfaltende Sexualität und Körperlichkeit der weiblichen* Figur von den männlichen* betrachtet wird, ohne dass jedoch deren

Körper eine Rolle spielen. Zentral ist vor allem der entstehende objektifizierende Blick, der auf die Beine und den sich öffnenden Rock der Figur gerichtet ist.⁴⁰

Durch die Körpersprache der Figur Niobe wird jedoch auch ein Widerspruch in der offenbaren Darbietung ihrer sexualisierten Körperlichkeit erkennbar: sie verschränkt ihre Arme schützend und abwehrend vor ihrem Oberkörper und weist damit das besitzergreifende Blickregime ab. Dies wird dadurch verstärkt, dass sie einen Dolch in der linken Hand hält. Hier kollidieren verschiedene Nachrichten der Abbildung: die in ihrer sexualisierten Körperlichkeit dargebotene weibliche* Figur zeigt die Grenzen der besitzergreifenden, objektifizierenden Betrachtung ihrer selbst auf und weist auf ihre kämpferische Wehrhaftigkeit (Die Figur blockiert jedoch mit ihrem rechten Ellbogen den linken Arm, in dessen Hand sich der Dolch befindet. Dadurch wird der bedrohende Aspekt der Waffe vermindert und sie könnte auch als Schmuck oder Werkzeug gelesen werden) und ihren Subjektstatus hin. Dies bestätigt sich auch in einer späteren Abbildung, in der Niobe eine Ansprache an andere unterdrückte weibliche* Nebenfiguren der Geschichte hält: "If these men cannot hide us in silk or parade us in chain, they would rather destroy our soul that bear the shame. For there is nothing more beautiful and dangerous than a wild woman. " (*Niobe*. Stenberg; Woods; May; Jones: 2017)

Insgesamt ist in der stilistischen Verarbeitung dieses Comics besonders die Arbeit mit dynamischen Panelformen (z.B. trapezförmig statt quadratisch, vgl. Anhang), der zielgerichteten Blickrichtung der Betrachter*innen, den Positionen der Figuren und den Lichtverhältnissen auffallend. Die Bilder des Comics sind zudem kontrastreich und bunt illustriert. Es wird viel mit Stimmung gearbeitet, um die Betrachter*innen miteinzubeziehen und Teil des Geschehens werden zu lassen. Klischees männlicher* Symbolik (breitbeinige, muskulöse Haltung) werden in Kampfsituationen einer stereotypen weiblichen* gegenübergestellt (schmale Figur, Entsprechen von Schönheitsidealen, grazile Haltung), wobei es auch Abbildungen eines blutbespritzten und kampfverzerzten Gesichts von Niobe gibt.

In *Niobe. She is life* wird eine starke, junge Schwarze Frau* als Heldin* inszeniert, die einerseits das Schicksal einer ausgegrenzten und verfolgten Person, andererseits magische Heilkräfte und ausgeprägte kämpferische Fähigkeiten hat, sodass sie nicht nur ihre Gegner bekämpft, sondern auch ihrem männlichen* Freund mehrmals das Leben retten kann. Zwar gibt es einerseits die Thematisierung der erwachenden Sexualität, die eine Herausforderung ist in Bezug auf eine missbräuchliche, objektifizierende Darstellung, andererseits sind blutige und kriegerische Darstellungen der Figur in der Überzahl. Zudem handelt es sich um eines der wichtigsten Themen im Comic, dass sich Niobe von männlichen* Dominanzfiguren nicht beherrschen lässt: sie entflieht ihrem dominanten Vater und kämpft gegen machoide männliche Figuren* in ihrem Umfeld. *Niobe* bewegt

⁴⁰ Die Figur im unteren Bildrand blickt von unten auf die Niobe herauf, während die Figur im oberen Bildrand von oben auf sie hinunterschaut.

sich im Spannungsfeld zwischen der Reproduktion von gesellschaftlichen Normen in Bezug auf Weiblichkeit* und Liebesbeziehungen und dem Durchbrechen dieser Normen.

Die beiden hier betrachteten Comics *Niobe* (Stenberg; Jones; May; Woods 2017) und *World of Wakanda* (Gay; Coates; Martinez; Poggi 2018) ähneln sich in einigen Punkten: beide sind Hochglanz-Comics, die für ein breites Publikum gedacht sind und in beiden Comics werden Schwarze Frauen* als Superheld*innen inszeniert, die gegen eine männliche* Macht kämpfen (die in beiden Comics unter anderen durch den König, als potentiellen ungewollten Ehemann, beziehungsweise als gefährlichen Vater, symbolisiert wird). Die Heldinnen*-Figuren haben immer besondere Kräfte und werden als Einzelkämpfer*innen (beziehungsweise als Paar) dargestellt. Beide Comics thematisieren Sexualität und Begehren in unterschiedlicher Weise und befinden sich in einem Spannungsfeld zwischen der objektifizierenden, übersexualisierten Darstellung von Frauen*-Figuren (wie es im Genre der Superheld*innen Comics oftmals der Fall ist) und gleichzeitig der emanzipatorischen Inszenierung von starken und differenzierten Frauen*-Charakteren, die den männlichen* (*weißen*) Zugriff oder Blick abwehren und ihren Subjektstatus verteidigen.

World of Wakanda ist nach Whaleys Kategorisierung dem *Afrofuturismus* zuzuordnen: Es handelt sich um ein *science-fiction* Narrativ, das dystopische und utopische Elemente mit einer postmodernen Interpretation von *blackness* vereint (Whaley 2015: 25). *Niobe* entspricht der Kategorie der Afrophantasmagoria, mit fantastischen und mythischen Anteilen und der Ermöglichung hybrider Identitäten, die eine Erweiterung und Differenzierung von Identitäten an sich thematisieren (ebd.). In diesen fiktiven Welten erhalten die Figuren die Möglichkeit, Identitäten und Normen in Frage zu stellen und teilweise neu auszuhandeln, sie stoßen aber gleichzeitig auch an Grenzen: In Mainstream Comics spielt die Frage nach der kapitalistischen Verwertbarkeit und den Verkaufszahlen eine wichtige Rolle. Wie die Cover-Diskussion zeigt, wird die Steigerung der Verkäuflichkeit von Superheld*innen Comics immer noch durch eine normierte, idealisierte und sexualisierte Darstellung von Weiblichkeit* angestrebt. Eine Analyse dieser Comics muss daher einen differenzierten Blick auf die Darstellung von Schwarzen Frauen* werfen, um Kontinuitäten und Diskontinuitäten feststellen zu können und den Superheld*innen Comic als Medium potentieller emanzipatorischer Darstellung nicht aus dem Blickfeld zu verlieren.

5. Feministisches Gelächter und (un)lustige Comics

[F]ür den Feminismus ist es unbedingt notwendig,
über ernste Kategorien zu lachen, auch wenn er
zweifelloso weiterhin
seine eigenen Formen ernststen Spiels braucht.
(Butler 2016 [1990]: 8)

In der vorliegenden Arbeit werden sehr unterschiedliche Comics auf ihre verschiedenen Strategien hin untersucht, die interdependente Kategorie ‚Geschlecht‘ zu dekonstruieren. Dabei sind besonders die Thesen Judith Butlers zu ‚Geschlecht‘ und parodistischen Formen der Wiederholung, sowie Ole Frahms These der parodistischen Ästhetik des Comics an sich, relevant. Beide Autor*innen gehen von dem emanzipatorischen Potential parodistischer Wiederholungen von gesellschaftlichen Phänomenen aus. Frahms These, dass der Comic an sich ein geeignetes Medium für eine solche Form parodistischer Wiederholung ist, wurde kritisch hinterfragt und soll im Hinblick auf eine dezidiert feministische Aneignung erweitert werden. Die Beschäftigung mit dem Medium Comic an sich, aber auch die Aussagen Butlers und Frahms zum Parodistischen und Humoristischen eröffnen weiterführende Fragen, wie diejenige nach dem Aspekt des Lachens. Welches Lachen meint Butler, wenn sie aussagt, dass es für „den Feminismus unbedingt notwendig [ist], über ernste Kategorien zu lachen“ (Butler 2016: 8)?

Die These der parodistischen Ästhetik beinhaltet, dass Comics *nicht* dezidiert komische oder humorvolle Stilmittel anwenden müssen, um eine parodistische Ästhetik zu entwickeln. Vielmehr würde sich diese aus den spezifischen Eigenschaften des Comics ableiten (wie die Wiederholung der Figur und des Panels und die selbstreflexive Wiederholung von Text und Bild). Die parodistische Ästhetik der Comics, die mitunter zur Dekonstruktion von Aspekten im Hinblick auf ‚Geschlecht‘ führen kann, impliziert jedoch auch Fragen der Komik. Die Komik kann, wie im Folgenden deutlicher werden soll, im Comic gezielt eingesetzt werden, um ein verbindendes, emanzipatorisches Lachen hervorzurufen.

Besonders der Comic von Liv Strömquist (2017) weist das Stilmittel der Satire auf und arbeitet mit einer humorvollen Aneignung von mitunter gewaltvollen gesellschaftlichen Phänomenen im Hinblick auf ‚Geschlecht‘. In der Analyse des Comics von Strömquist wurde die Bezeichnung der *gewaltvollen Absurdität* geprägt, die eine Form von Lachen auslöst, das Fragen aufwirft wie: Handelt es sich um ein Lachen über gewaltvolle Strukturen, das die Gefahr birgt, diese zu verharmlosen oder zu banalisieren? Oder handelt es sich um ein verzweifelteres, resigniertes Lachen, wenn erkannt wurde, dass die gewaltvollen Prozesse, die ‚Geschlecht‘ als bestimmte Normen innerhalb patriarchaler Strukturen prägen, absurden Vorstellungen entspringen, die Strömquist als diese bloßstellt? Könnte es sich auch

um ein befreiendes, emanzipatorisches Lachen handeln, das als eine Form aktiven Widerstands gegen gewaltvolle, normative Zustände eingesetzt werden kann? Damit würde einhergehen, dass es ein Lachen ist, das ermächtigend und verbindend für von dieser Art von Gewaltförmigkeit betroffene Menschen wirken könnte. Durch das Bewusstwerden darüber, dass es sich um strukturelle, historisch gewachsene gesellschaftliche Realitäten handelt, die keineswegs ‚natürlichen Ursprungs‘ sind, könnte ein Solidaritätsgefühl entstehen, das durchaus ermächtigende Wirkung hat.

Für die iranische Comic-Autorin* Marjane Satrapi, die vor allem durch ihren autobiographischen Epos *Persepolis* (2003) Bekanntheit erlangte, hat Lachen einen existenziellen Ermächtigungseffekt, der gleichzeitig die Kraft einer gewissen Verzweiflung mit sich bringt:

If I had given in to despair, everything would have been lost. So up until the last moment, I'll hold my head high and keep laughing because they won't get the best of me. As long as you're alive you can protest and shout, yet laughter is the most subversive weapon of all.
(Satrapi 2007)

Satrapi betont, dass Lachen eine starke, subversive Macht sei, die dabei helfe, sich nicht in unterdrückerischen Zuständen einzufinden, sondern Widerstand zu leisten. Es ist eine aktive Handlung, die jedoch gleichzeitig die einzige verbleibende Form des Widerstands zu sein scheint. Dies spiegelt sich auch in Aussagen zu Formen eines Schwarzen, feministischen Humors wieder: "Humor [...] has rather been a means of surviving as we struggled. We haven't been laughing so much because things tickle us. [...] We laugh to keep from dying." (Dance 1998: xxi f. Zitiert nach: McWilliams 2015: 47) Das Lachen wird zu einem emanzipatorischen Akt, da über diesen Weg eine Form der Kommunikation eröffnet wird, die trotz unterdrückerischer Strukturen den eigenen Ausdruck ermöglicht: "to speak the unspeakable, to mask the attack, to get a tricky subject on the table, to warn of lines not to be crossed, [...] to speculate, to gossip, to educate, to correct the lies people tell on us, to bring about change" (Dance 1998: xxii. Zitiert nach: McWilliams 2015: 47). Lachen und Humor erfüllen hier mehrfache Aufgaben, wie: eine Form der Selbstverteidigung, ein Kommunikationsmedium für schwer kommunizierbare Themen und ein Mittel, um eigene Geschichten zu erzählen und sie Stereotypen entgegenzusetzen. Satrapi, Strömquist und weitere Comic-Autor*innen⁴¹ nutzen dieses Potential, um einen Moment der Inkongruenz zu erzeugen, in dem die Chance besteht, als feststehend erachtete gesellschaftliche Normvorstellungen zu lockern.

Through humour, this sociological order is temporarily (until the laughter has ended) disrupted: Contingencies, surprises, and defamiliarizations occur during humorous interaction

⁴¹ Wie zum Beispiel die französisch-marokkanische Autor*in Leila Slimani mit dem Werk *Hand aufs Herz* (2018)

so that humour can be defined as a social game in which human beings play with the values, norms, and meanings of their society. (Hohrlacher 2009: 32)

Hier wird das befreiende Potential des Augenblicks des Lachens beschrieben. Gesellschaftliche Strukturen und herrschende Normen können in ihrer Kontinuität durch den körperlichen Affekt des Lachens unterbrochen werden und in dieser Unterbrechung können diese Normen und Werte in ihrer Selbstverständlichkeit hinterfragt werden. Hier wird Humor als Spiel beschrieben, das es ermöglicht, als gegeben geltende Regeln aus dem Gleichgewicht zu bringen, zu verzerren, zu verdrehen und schließlich festzustellen, dass diese nicht so stabil sind, wie sie erscheinen, sondern vielmehr durch machtvolle Prozesse konstruiert. Es lässt sich anhand der verschiedenen gesellschaftlichen Konnotationen von Lachen erkennen, was sich auch in den Comics von Liv Strömquist widerspiegelt und von Frahm postuliert wird: Lachen muss nicht lächerlich sein, sondern kann durchaus tiefgreifende, auch schmerzvolle gesellschaftliche Mechanismen aufgreifen, um sie in ihrer gewaltvollen Absurdität darzustellen. Gleichzeitig eröffnet sich die Möglichkeit, an dieser Bruchstelle ‚andere‘ Geschichten zu erzählen.

It is argued that the liberating potential of “full laughter” can be understood as the return of the body, of the repressed, and of the Other, and that if it is precisely this ‘other realm’ which ultimately makes laughter possible, laughter simultaneously is humankind’s best means of dealing with it. (Hohrlacher 2009: 17, Herv. i. O.)

Hier wird das Lachen zudem als Effekt beschrieben, der Ausdruck von Körperlichkeit und Impulsivität bedeutet, die innerhalb westlicher Wissenschaften oftmals als weiblicher* Teil einer Dichotomie abgetan und der männlich* besetzten Vernunft und Geistigkeit gegenübergestellt wurden. Das in dieser Aussage genannte ‚Andere‘ ist die marginalisierte Position, wie z.B. die rassifizierte, sexistisch diskriminierte. Dadurch sei das Aneignen des Lachens an sich schon ein politischer Akt (vgl. McWilliams 2015: 72). Denn über das ‚Aus-Lachen‘ von Personen und Gruppen werden gesellschaftliche Ein- und Ausschlüsse produziert: Lachen und Humor sind nicht etwa banal und harmlos, sondern immer mit gesellschaftlichen Normvorstellungen und Macht verknüpft.

Laughter, therefore, functions as an indicator of the tensions and contradictions existing in a given society and enables us to critically analyze social situations and mechanisms. As the bonding effects of laughter, to give but one example, tend to establish rhetorical or discursive communities [...] laughter can be seen as a mechanism of inclusion and exclusion, of valorization on the one hand and of denigration on the other. (Hohrlacher 2009: 25)

Hier werden verschiedene Funktionen von unterschiedlichen Formen des Lachens beschrieben. So kann Lachen, je nachdem wem in welchem Kontext, von wem und über was gelacht wird, ein aufwertendes, zustimmendes, oder ein herabsetzendes, ausschließendes sein (Hohrlacher 2009: 26). Demnach wäre es nur möglich entweder ‚mit der Norm‘ oder ‚gegen die Norm‘ (Hohrlacher 2009: 27) zu lachen. Allerdings folgt diese Klassifikation wieder einer binären Trennung von Arten des Lachens, über die das emanzipatorische Lachen hinausgehen muss: Um ein befreiendes, emanzipatorisches Lachen zu bilden, reicht es nicht aus, die Norm nur auszulachen, sondern es müssen Momente der Solidarität und Hoffnung auf eine alternative Organisation von Gesellschaft mitklingen (McWilliams 2015: 72). Über diese Form des befreienden Lachens schrieb der russische Literaturtheoretiker* Michail Bakhtin:

Laughter liberates not only from external censorship but first of all from the great interior censor; it liberates from the fear that developed in man during thousands of years: fear of the sacred, of prohibitions, of the past, of power. It unveils the material bodily principle in its true meaning. (Bakhtin 1968: 94. Zitiert nach Hohrlacher 2009: 39)

Hier wird erneut die körperliche Komponente des Lach-Affekts betont, wenn Bakhtin auf die Befreiung vom inneren Zensor hinweist. Das könnte mit der internalisierten Bio-Macht, wie sie in der vorliegenden Arbeit thematisiert wurde, in Verbindung gebracht werden: Das Lachen kann dann als Gefahr für Herrschaftsstrukturen bezeichnet werden, da es den Subjekten die Möglichkeiten gibt, die internalisierten Normen zu übertreten und somit die Erkenntnis zu ermöglichen, dass diese konstruiert, also „Wiederholungen ohne Original“ (Butler 2016 [1991]) sind.

Der Bezug auf die körperliche Komponente beinhaltet, dass Lachen zu einem Spannungsabbau (Lamping 1996: 98) beitragen kann, wenn klar wird, dass die diskriminierenden Erfahrungen strukturell, geopolitisch und historisch gewachsen sind: zu erkennen, dass bestimmte patriarchale Unterdrückungsmechanismen von vielen Frauen* geteilt werden und so auf geteilte Erfahrungen zurückgegriffen werden kann, kann ein Gefühl von Solidarität und Verbundenheit auslösen.⁴² In den Comics von Liv Strömquist wird diese Komponente zentral: sie zeichnet ein Bild (westlicher) Gesellschaften, in dem die strukturelle Beziehung zwischen Wissen (bzw. Nichtwissen) und Macht über weibliche* Körper zu Tage tritt.

⁴² Wobei diese Einschätzung vorsichtig und differenziert zu treffen ist, da sie die Gefahr birgt, unter dem Deckmantel der ‚Sisterhood‘ westliche patriarchale Unterdrückungsstrukturen zu universalisieren und somit spezifische Unterdrückungsstrukturen z.B. Schwarzer Frauen* unsichtbar zu machen. (Lugones 2010: 13)

5.1. Zurücklachen: Der Ursprung der Welt (Strömquist 2017)

In Studien über Komik und Lachen wurde der Aspekt des Diabolischen⁴³ betont, so wurde Lachen z.B. als unkontrollierbarer, körperlicher Affekt eingeschätzt, der auch mit Abweichung und Hysterie in Verbindung gebracht wurde. Das macht besonders die Verbindung von Lachen und ‚Geschlecht‘ spannungsvoll, wenn an Beispiele wie das der diabolisch lachenden Hexe gedacht wird, die als gefährlich und abweichend eingestuft wurde, um die massenhafte Tötung von Frauen* zu rechtfertigen.⁴⁴

Diese spezifische historische Thematik ist eine unter vielen, die von Liv Strömquist in ihrem Comic *Der Ursprung der Welt* aufgenommen wird. In der folgenden Abbildung wird eine Untersuchung von mutmaßlichen Hexen aus dem 15. Jahrhundert in Comic-Form verarbeitet. Bestimmte körperliche Merkmale im Bereich der Vulva (hier als „Zitzen“ bezeichnet) sollten darauf hinweisen, ob die Frauen* Hexen seien. Strömquist bezieht sich auf absurde Streitigkeiten zwischen staatlichen und religiösen Vertretern, in denen das Ausmaß und das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein dieser Merkmale diskutiert wurden.

⁴³ Vgl. Hohrlacher 2009: 37f.: Hier wird sich auf den französischen Literaten* Charles Baudelaire bezogen, der das Diabolische am Lach-Effekt feststellte.

⁴⁴ Zur strukturellen Tötung von Frauen* im Zusammenhang mit der Entstehung kapitalistischer Gesellschaftsformen:

Federici analysiert den historischen Zusammenhang zwischen der Verfolgung und Tötung von Hexen im Europa des 16. Jahrhunderts und der Kolonialisierung des südlichen Amerikas. Hierbei spielt die Kontrolle über den Körper als Arbeitswerkzeug und speziell der weibliche* Körper als Reproduktionswerkzeug eine wichtige Rolle. Da Hexen oftmals Frauen* bei Abtreibungen unterstützten, wurden sie als besonders gefährlich für die staatliche Kontrolle über die Reproduktion (vgl. Bio-Macht) eingeschätzt. (Federici 2015: 226f.)



Abb. 23: „Diese beknackte Epoche.“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 19)

Strömquist provoziert in diesem Panel durch Wiederholungen von ähnlichen bildlichen und textuellen Komponenten, sowie die Verwendung von Umgangssprache, einen komischen, irritierenden Effekt (vgl. Anhang). Dieser steht jedoch im scharfen Gegensatz zur eigentlichen (strukturellen) Gewaltförmigkeit der dargestellten Themen. Durch die satirische Wiederholung ähnlicher Textelemente und Kombination mit der ähnlichen Gestaltung der Figuren entsteht einerseits der Eindruck von Harmlosigkeit, es wird die Absurdität der Situation betont, die lachhaft sein könnte, wenn nicht andererseits der Bezug auf reale historische Gegebenheiten wäre. Die Praxis der Hexenverfolgung und Tötung hatte unter anderem zum Ziel, kapitalistische Herrschaftsformen zu legitimieren: Frauen* die eine Bedrohung für das Ideal der folgsamen, gebärenden Frau* waren, weil sie z.B. bei Abtreibungen unterstützen, liefen Gefahr als Hexen verfolgt und getötet zu werden. (Federici 2015: 225).

Die Erkenntnis um den strukturellen, herrschaftssichernden und patriarchalen Charakter der dargestellten Gewalt in Kombination mit der satirisch zugespitzten Darstellung der Absurdität der Konstruktion von ‚Geschlecht‘ in diesem Fall, kann eine Form von Lachen auslösen. Inwiefern kann dieses Lachen ein emanzipatorisches sein?

Die schwedische Journalistin* Ylvi Lindberg schätzt Strömquists Verarbeitung dieser Themen im Comic nicht als Beschreibung, sondern als Neukontextualisierung und somit Erschaffung eines neuen Wissens, einer neuen Realität ein: “One method Strömquist uses to recreate the world is choosing crucial historical events or personalities and representing them critically from a feminist point of view, often with a twist that reveals the absurdity in a situation.” (Lindberg 2016: 18)

Im Artikel mit dem Titel *The power of laughter to change the world* (2016) verhandelt Lindberg Strömquists Verarbeitung von Unterdrückungsmechanismen im Hinblick auf ‚Geschlecht‘ in der Comicform als Möglichkeit, Realität neu zu konstruieren. Hier wird der Aspekt des Lachens als Möglichkeit der De- und Rekonstruktion von Realität eingeschätzt. Dadurch, dass die Absurdität struktureller Gewalt dargestellt wird, kann eine Ent-Normalisierung dieses Unterdrückungsmechanismus im Raum des Comics geschehen. Das Lachen kann durch die komische, irritierende Wirkung einen Moment des Durchbruchs der gesellschaftlichen Ordnung (vgl. Hohrlacher 2009: 32) provozieren, in dem eine Reflexion über gewaltvolle, patriarchale Kontinuitäten geschehen kann.⁴⁵

In Strömquists Werk liegt der Fokus auf der Frage danach, welches Wissen über weibliche* (sexuelle) Körperlichkeit gesellschaftlich verbreitet wurde (aus einer eklektisch-historischen Perspektive) und wie dieses Wissen mit dem gegenwärtigen Diskurs über weibliche* Sexualität verknüpft ist. Dabei spielt der weibliche* Körper als umkämpftes Phänomen eine zentrale Rolle, wie schon anhand der obigen Abbildung angeklungen ist. Hier ist der weibliche* Körper (in Verbindung mit widerständigem Verhalten) der Grund dafür, bestimmte Frauen* als ‚abweichend‘ und ‚gefährlich‘ zu kategorisieren, um sie zu verfolgen und zu töten. Der weibliche* Körper ist hier das ‚Andere‘, das – um eine kapitalistische, patriarchale Herrschaft zu etablieren – diszipliniert werden muss.

Geopolitisch verbleibt der Comic hauptsächlich im westeuropäischen und nordamerikanischen Raum, was unter anderem die Einbindung von Kolonialität miteinschließt. Strömquist thematisiert die Etablierung des wissenschaftlichen Rassismus als weitere Ebene der Herrschaft über weibliche* Körper anhand der Geschichte Saartjie Baartmans.

⁴⁵ Je nachdem ob die Betrachtenden eher privilegiert oder diskriminiert im Hinblick auf patriarchale Gesellschaftsstrukturen sind, kann sich das Lachen unterscheiden bzw. kann ein Lachen vielleicht auch ausbleiben. Dazu wäre eine Rezeptionsanalyse spannend, die im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht durchgeführt werden konnte.

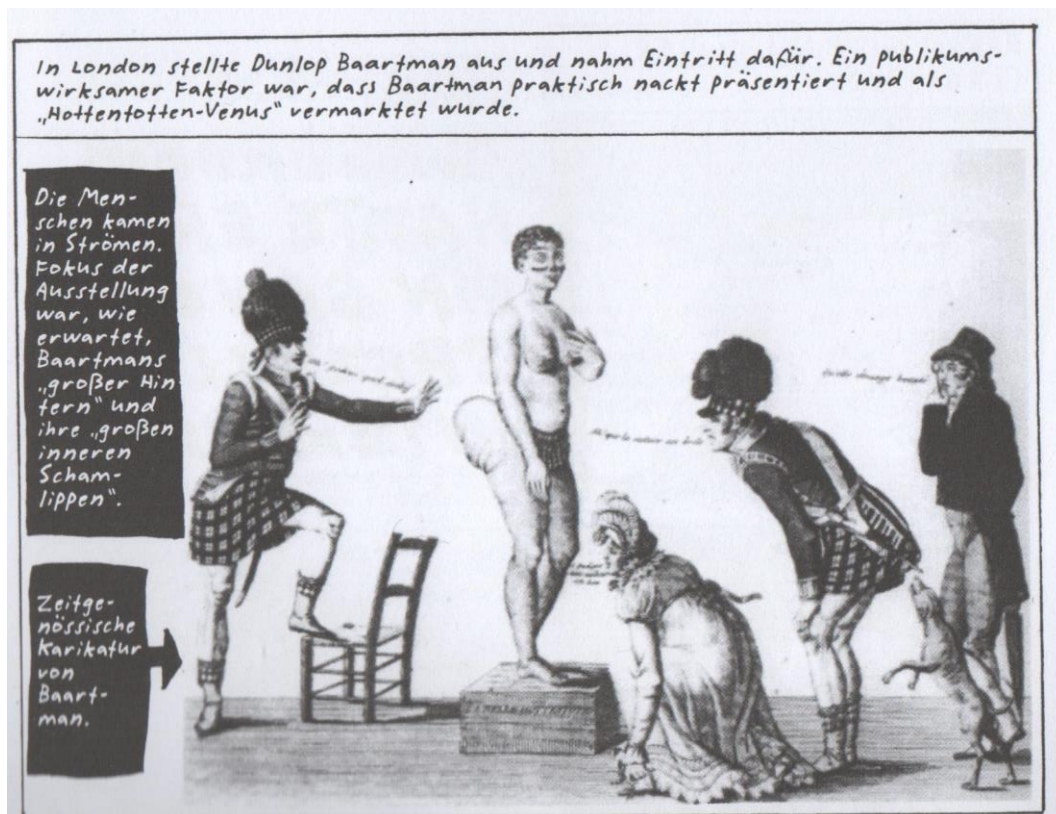


Abb. 24: „Zeitgenössische Karikatur von Baartman.“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 22)

Strömquist zeigt hier, unter Verwendung einer älteren Zeichnung, wie der Schwarze weibliche* Körper als wissenschaftliches Untersuchungsobjekt missbraucht und völlig auf die sexuelle Körperlichkeit reduziert wurde. Zum Zweck *weiße* patriarchale Herrschaft zu legitimieren wurde eine angebliche ‚Unterlegenheit‘ und ‚Devianz‘ in Bezug auf sexuelle Körperlichkeit konstruiert. Hier fällt auf, dass Strömquist selbst keine Zeichnung von Baartman anfertigt, sondern nur Fotografien und andere Abbildungen einfügt. Die Vermutung liegt nahe, dass Strömquist aus Gründen der Pietät und des Respekts auf die eigene Darstellung verzichtet hat, um nicht Gefahr zu laufen die Figur und deren gewaltvolle Geschichte zu banalisieren. Zudem ist eine Zeichnung nicht notwendig: Strömquist will darstellen, wie absurd die Verhaltensweisen *weißer*, rassistischer und sexistischer Wissenschaftler waren und damit auf strukturellen Rassismus in der Entstehung westlicher Wissenschaften hinweisen. Gleichzeitig schützt sie sich selbst vor der Gefahr einer Reproduktion von Rassismen, die durch ihren bewusst vereinfachenden Zeichenstil eventuell besteht. Trotz dieses Verzichts auf eine bestimmte Form der Abbildung thematisiert Strömquist die gewaltvolle Darstellung und Zuschaustellung Baartmans durch die Reproduktion der zeitgenössischen Abbildung. Damit wird der Diskurs der Kolonialität Schwarzer weiblicher* Körper tangiert, den die argentinische feministische Philosophin* Maria Lugones als „dark side“ (2008: 16) der Kolonialität von ‚Geschlecht‘ bezeichnet. Lugones beschreibt, wie durch den europäischen Kolonialismus des 16. Jahrhunderts verschiedene Formen von gesellschaftlicher Organisation unterdrückt und ausgelöscht wurden und stattdessen ein

eurozentrisches, zweigeschlechtliches, heterosexuelles Beziehungsgefüge als Norm gesetzt wurde. Damit gingen bestimmte Vorstellungen von Weiblichkeit* und Männlichkeit* einher, in denen *weiße Frauen** als fragile, passive Wesen diskriminiert wurden, die ohne männliche* Führungskraft und Schutz nicht lebensfähig seien. Bei feministischer Kritik an dieser Form der Diskriminierung fehle jedoch eine tiefere Ebene, die kolonial entstandenen Rassismus und Sexismus interdependent zusammendenkt. So galt für Schwarze Frauen* nicht die Zuschreibung der passiven, schützenswerten Frau*, stattdessen wurde ihnen der Subjektstatus überhaupt aberkannt:

They were understood as animals in the deep sense of ‚without gender,‘ sexually marked as female, but without the characteristics of femininity. Women racialized as inferior were turned from animals into various modified versions of ‚women‘ as it fit the processes of Eurocentered global capitalism. [...] But it is clear [...] that there was no extension of the status of white women to colonized women even when they were turned into similes of bourgeois white women. (Lugones 2008: 13, Herv. i. O.)

Das perfide ist hier, dass Schwarzen Frauen* nicht zugestanden wurde als *Frauen**, anerkannt zu werden, sondern dass sie als sexualisierte „females“ in einen Objektstatus gezwungen wurden. In diesem Rahmen ist die extrem gewaltvolle Geschichte Saartjie Baartmans zu verstehen, die von Liv Strömquist aufgegriffen wurde: es muss dabei die epistemische (Spivak 1988), sowie die strukturelle Gewalt mitgedacht werden, die rassifizierte, sexualisierte Identitäten produziert hat, um patriarchale, *weiße* Herrschaftsstrukturen zu legitimieren. Ein wichtiger Teil davon war der wissenschaftliche Rassismus, dessen Entstehung Strömquist thematisiert. Der weibliche* Körper wird hier als schweigendes Objekt gezeigt, dass der *weißen*, männlich* geprägten Wissenschaft untergeordnet war, die ihn nutzte, um koloniale/kapitalistische/patriarchale Herrschaft zu etablieren.

Wie kann in der Welt des Comics eine Rekonstruktion bzw. Widerständigkeit gegen diese Objektifizierung des weiblichen* Körpers geschehen? Bisher ist durch Analyseprozesse klar geworden, dass Strömquist besonders mit den Stilmitteln der Wiederholung (z.B. von ähnlichen Figuren, von Textelementen) arbeitet, um einerseits die Absurdität und gleichzeitig die Struktur von Gewaltförmigkeit an Frauen* zu vermitteln. Dabei setzt sie verschiedene Momente aus Historie und Gegenwart miteinander in Verbindung und schafft somit eine Kontextualisierung bestimmter Muster von vergeschlechtlicher Diskriminierung.

Durch diese Kontextualisierung kann sich die Wirkung der solidarischen Widerstandsgemeinschaft verstärken, im Sinne eines historischen Verständnisses patriarchaler Unterdrückungsmechanismen: Es wird klar, dass diese nicht individuell, sondern strukturell und historisch gewachsen sind. Durch die Aneignung und Kontextualisierung dieses

Wissens in spöttischer, humorvoller Weise, wird ein Angebot für ein Empfinden solidarischer Gemeinschaft und feministischen Widerstands gemacht. (Aus: Anhang der vorliegenden Arbeit: Bildanalyse 1)

Durch die Kontextualisierung historischer und gegenwärtiger Narrative zu weiblicher* Körperlichkeit bietet Strömquist ein Erklärungsmuster an, das beinhaltet, die Konstruiertheit körperlicher Normvorstellungen zu verstehen. Gleichzeitig wird die Verbindung von Herrschaft und dem Entstehen dieser Normen/Identitäten aufgewiesen. Doch eine weitere Strategie der Autorin* ist es, positive Alternativen aus Historie und Gegenwart abzubilden, die weibliche* Körperlichkeit in einer respektvollen, emanzipatorischen Weise darstellt.

Ein Muster der Diskriminierung, das im Comic wiederholt thematisiert wird, ist das der weiblichen* Scham (Strömquist 2017: 101): Die Verbindung zwischen weiblicher* Körperlichkeit und Scham wird anhand verschiedener Beispiele gezogen, hier aber besonders im Hinblick auf die Menstruation. In diesen Abbildungen wird dem Unterdrückungsmuster der Scham durch einen diametralen Gegensatz Widerstand geleistet: Es werden Frauen*-Figuren gezeigt, die ihre weibliche* Körperlichkeit z.B. öffentlich zur Schau stellen, wo sie rituell gefeiert und verehrt wurde. Hier nennt Strömquist auch Traditionen zur Verehrung von Göttinnen* (wie die griechische Demeter, oder die ägyptische Bastet) bei denen es üblich war, die Vulva zu zeigen. Das Zeigen der Vulva hatte in diesen Zusammenhängen eine bestärkende und erheiternde Wirkung (Strömquist 2017: 46) konnte aber auch kraftvoll sein, um Böses abzuwehren (ebd. 47).

Die folgende Zeichnung Strömquists bezieht sich auf eine solche Göttinnen-Verehrung. Hier wird der Aspekt des Feierns und Lachens als positive Bezugnahme auf weibliche* Körperlichkeit betont.



Abb. 25: „Hohoho!“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 47)

Die Figuren in diesem Bild fallen durch ihre aufrechte Haltung und breitbeinige Position auf, im Gegensatz zur Abbildung 23, in der zwar auch Frauen*-Figuren mit entblößten Beinen, jedoch in einer liegenden, passiven Position gezeigt werden. Das herausfordernd-provokative Lächeln der Figuren weist auf ein selbstbewusstes, verbindendes Element hin: Strömquist inszeniert anhand dieses historischen Bezuges eine solidarische Gemeinschaft, die weibliche* Körperlichkeit mit einem verbindenden, feministischen Lachen feiert. Dies kann als Einladung gesehen werden, gegenwärtige, diskriminierende Normen zu weiblicher* Körperlichkeit und Sexualität zu hinterfragen und sich stattdessen auf positive, solidarische Momente zu beziehen, die Strömquist in der Realität des Comics geschaffen hat. Die Wiederholung von Handlungen in Bezug auf ‚Geschlecht‘ werden hier positiv angeeignet, jedoch nicht als Gegenwahrheit zu diskriminierenden Normen gesetzt: es wird keine *andere Wahrheit* und essentialisierte *Natürlichkeit* in Anspruch genommen. Genau wie die Konstruktion von Weiblichkeit als negativ und abweichend, die Strömquist im ersten Teil des Comics in ihrer Gewalt und Absurdität darstellt, ist auch die hier inszenierte positive Bezugnahme eine konstruierte. Das Widerständige daran ist die Einladung die Identität, da sie ja keine natürliche, sondern eine konstruierte ist, selbst mitzugestalten: Den (be-)herrschenden Erzählungen über weibliche* Körperlichkeit setzt Strömquist positive Erzählungen entgegen, die zwar genauso

konstruierten Charakter haben, aber zur emanzipativen, kämpferischen und humorvollen Identifikation einladen.

Liv Strömquist zeigt in ihrem Werk feministisches Gelächter, das gesellschaftliche Normen in Bezug auf ‚Geschlecht‘ herausfordert und deren Konstruiertheit innerhalb eines patriarchalen, kapitalistischen und kolonialen Machtgefüges reflektiert. Das Lachen eröffnet hier einen Moment der Irritation, da die Absurdität und gleichzeitig tiefe Gewaltförmigkeit unterdrückerischer patriarchaler Strukturen gezeigt wird. Durch stilistische Mittel des Comics ergibt sich die Möglichkeit, die strukturelle Grundlage und Funktionsweise diskriminierender Normen zu erkennen, worauf hin das bittere Lachen zu einem solidarischen, befreienden werden kann, wenn der positive Bezug auf weibliche* Körperlichkeit kreiert wird. Die Verstrickung von Wissen und Macht tritt in Strömquists Werk besonders in den Vordergrund, wobei der Comic selbst als widerständige Reaktion darauf eingeschätzt werden kann, wenn er fragt, warum, welches Wissen über ‚Geschlecht‘ vorherrscht und dem Mythos der ‚Natürlichkeit‘ und ‚Ursprünglichkeit‘ widerspricht.

Der Vergleich zwischen den Abbildungen 23 und 25 kann symbolisch für die emanzipatorische Aneignung des Lachens eingeschätzt werden: Da durch Lachen gesellschaftliche Ein- und Ausschlüsse generiert werden (Hohrlacher 2009: 25), können die Frauen*-Figuren in dem Comic durch den emanzipatorischen Moment des befreienden, verbindenden Lachens ihre passive Opferrolle aufgeben und stattdessen in einem aktiven, körperlichen Lach-Affekt ihre weibliche* Körperlichkeit feiern. Diese Form des Lachens ist kein Aus-Lachen und keines, das Gewalt banalisiert und verharmlost, sondern ein Zurückerobern des Lach-Affekts des weiblichen* Körpers, der durch gesellschaftliche Disziplinierungsprozesse zu einem schweigenden Objekt gemacht wurde.

5.2. Die unheimliche Begegnung der Figur mit sich selbst: *My Lesbian*

Experience with Loneliness (Kabi 2017)

Dadurch, dass ich meine eigene Biografie in Zeichnungen
abstrahieren musste, wurde daraus eine allgemeingültigere Geschichte.
Comics ermöglichen mir genau die Art von Humor und Distanz,
die ich gesucht habe.
(Satrapi 2007)

Der autobiographische Manga von Nagata Kabi berührt verschiedene Ebenen, die in Bezug auf die De_Konstruktion der interdependenten Kategorie ‚Geschlecht‘ interessant sind. Das Genre der Autobiographie ist eines, das für den (feministischen) Comic sehr fruchtbar war, so sind besonders Autor*innen wie Marjane Satrapi und Alison Bechdel bekannt für die Verarbeitung ihrer Lebensgeschichten geworden. Wie Satrapi hier schreibt, war die abstrakte Darstellung ihrer

persönlichen Geschichte im Comic eine Möglichkeit, das Private politisch zu machen und somit die eigenen Erfahrungen als Frau* mit einer patriarchalen Organisation von Gesellschaft in Verbindung zu bringen. Alison Bechdel zeichnet in ihrer Autobiographie *Fun Home* (2009) ihre Auseinandersetzung mit ihrer lesbischen sexuellen Identität innerhalb einer Gesellschaft, die stark heteronormativ organisiert ist.

Der japanische Manga ist eher für die Thematisierung bzw. Romantisierung von schwuler Sexualität bekannt während Mangas mit lesbischer Sexualität hingegen viel seltener sind (Maser 2014: 436). Dies könnte damit zusammenhängen, dass bis in 20. Jahrhundert Beziehungen zwischen Frauen* als rein spirituell galten, im Gegensatz zu „fleischlichen“ Beziehung zwischen Männern*: „Infolgedessen werteten viele Frauen gleichgeschlechtliche Sexualität zwischen Jungen/Männern in ihren Fantasien unbewusst auf, was im populärkulturellen Manga-Genre beredten Ausdruck erhält.“ (Maser 2011: 436)⁴⁶. Wenn lesbische Sexualität in Mangas dargestellt wird, dann meist als hierarchisch bis gewaltvoll in der Ausübung (Maser 2014: 444). Eine implizite, auf realen Begebenheiten beruhende Darstellung der Entdeckung einer lesbischen Sexualität, die zudem die Schwierigkeiten der Protagonistin* innerhalb gesellschaftlicher Kontexte zeigt, ist daher als bemerkenswerte Intervention einzuschätzen, geht es doch in den meisten Mangas eher „um die Artikulation von (sexuellen) Fantasien, die realiter zumeist nicht ausgelebt werden.“ (Maser 2014: 446)

Mit der Darstellung der schmerzvollen Auseinandersetzung mit und Suche nach ihrer eigenen (geschlechtlichen/sexuellen) Identität bricht die Autorin* mit gesellschaftlichen Tabus und spricht gleichzeitig eine große Leser*innenschaft positiv an.⁴⁷ Kabi spricht in ihrem Manga über und mit ihrem vergangenen Selbst und zeigt, oft in metaphorischer Weise, wie ihre Figur in eine Identitätskrise stürzt, die starke Auswirkungen auf ihre psychische und körperliche Gesundheit hat. Das große Thema ist dabei die Auseinandersetzung mit einer unterdrückten Sexualität, die sich schließlich als eine lesbische herausstellt. Doch damit interdependent verbunden sind neoliberale gesellschaftliche Anforderungen, die die Protagonistin* genauso verinnerlicht hat wie bestimmte Vorstellungen über Sexualität. Die Betrachter*innen des Comics haben Teil an einem inneren Prozess, in dem Kabi sich mit dem schmerzvollen Erkennen und Dekonstruieren dieser Normen auseinandersetzt. Dabei stößt sie immer

⁴⁶ Dies bestätigt sich im Manga von Kabi: bei ihrer ersten sexuellen Erfahrung mit einer Frau* bemerkt sie, dass sie keine Vorstellungen in Bezug auf lesbische Sexualität hatte, sondern sich ihre Erwartungen aus der Lektüre erotischer Mangas mit schwuler Sexualität orientieren. (Kabi 2017: 93ff.) Sie hinterfragt diesen Mangel an Identifikationsmöglichkeiten und trägt mit ihrem Werk dazu bei, lesbische Sexualität als Thema von Mangas zu verbreiten. Zudem sind ihre Darstellungen unromantisiert und nicht explizit erotisch und zeigen eher die gesellschaftlichen Schattenseiten dieses Themas.

⁴⁷ Wie ihr Comic von ihrer Familie und dem Rest der Gesellschaft aufgenommen wurde, verarbeitet Kabi im mittlerweile auf Englisch erschienenen zweiten Teil ihrer Autobiographie: *My Solo Exchange Diary* (2018 [2016])

wieder an die gesellschaftlichen Normen, die sie einerseits selbst internalisiert hat und die andererseits von ihrem Umfeld (hier besonders durch ihre Eltern) in disziplinierender Form an sie herangetragen werden. Kabi leistet Kritik an den einseitigen Darstellungen rein männlicher* Homosexualität und reflektiert, wie sehr diese ihre Vorstellungen von Sexualität generell geprägt und eine Identifikation mit lesbischer Sexualität stark erschwert haben. Zusätzlich ist in ihrem Werk auch eine Kritik an einer Gesellschaft erkennbar, die Jugendlichen z.B. in der Schule keine adäquate Auseinandersetzung mit Sexualität und sexueller Körperlichkeit ermöglicht und somit eine große Scham damit einhergeht.

Diese Schwierigkeit der geschlechtlichen Identifikation (die Kabi respektive auf fehlendes Wissen und den mangelhaften gesellschaftlichen Diskurs zu ‚Geschlecht‘ zurückführt) führt unter anderem dazu, dass die Protagonistin* des Mangas in eine Identitätskrise stürzt, nachdem sie die Schule abgeschlossen hat (vgl. Abbildung 5). Auf der Suche nach neuen Möglichkeiten sich als ‚normal‘ zu empfinden, versucht sie sich z.B. über Lohnarbeit zu definieren, stellt dabei aber fest, dass sie in diesem Umfeld nicht findet was sie sucht: sich zugehörig fühlen und völlig akzeptiert werden. Stattdessen muss sie erfahren, dass es hier keinen Platz für jemanden wie sie gibt, der nicht in der Lage ist, die erwartete Arbeit zu verrichten (Kabi 2017: 11). Hier kollidiert Kabi also mit den kapitalistischen Strukturen der Gesellschaft, deren normative Implikationen sie derart internalisiert hat, dass diese Kollision zur Auslösung psychosomatischer Beschwerden führt, die sie noch stärker von ihrem Umfeld distanzieren. So beschreibt die Autorin in ihrem Comic ihr psychisches und körperliches Leiden, dass sich in Essstörungen (Anorexie und *binge-eating*) und selbstverletzendem Verhalten (*cutting*) äußert. In sehr differenzierten Abbildungen verwandelt Kabi die ‚innere‘, metaphorische Auseinandersetzung mit sich selbst in eine tatsächlich materiell stattfindende. Sie wiederholt die Figur, die sie selbst darstellt, mehrmals innerhalb desselben Panels um auf verschiedene Fragmente und zeitliche Aspekte ihres Seins hinzuweisen. Gleichzeitig ist sie ‚unsichtbar‘ als Erzählerinnen*-Instanz anwesend (durch die Kommentare und Erklärungen in den rechteckigen Sprachkästen). Im folgenden Panel vermittelt sie, wie sie sich selbst bestraft und durch Essensentzug diszipliniert:

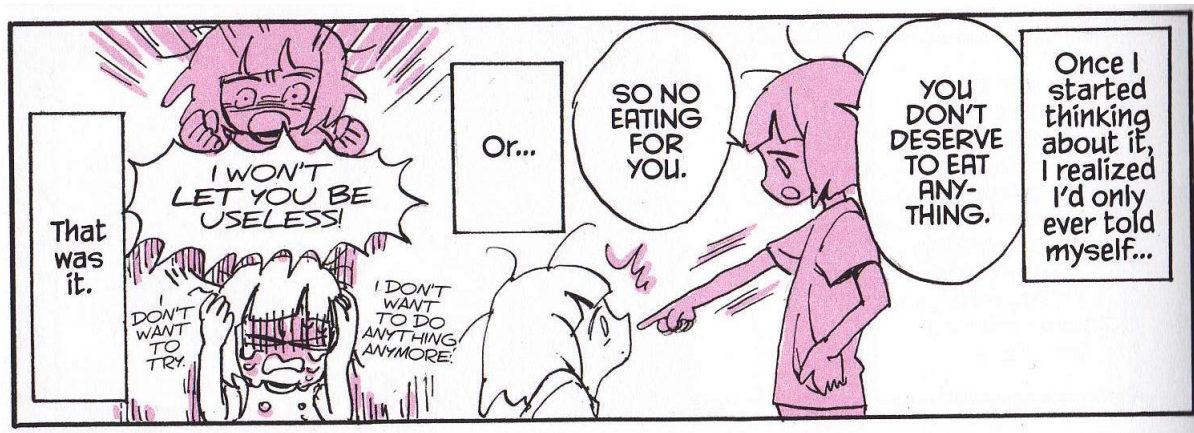


Abb. 26: "I won't let you be useless!" (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 55)

In ihrem autobiographischen Reflexionsprozess, den Kabi im Manga verbildlicht, findet sie als Erklärung für ihr selbstdestruktives Verhalten den tiefsitzenden inhärenten Anspruch an sich, den gesellschaftlichen Normen in Bezug auf geschlechtliche Identität und Lohnarbeit zu entsprechen. Diese Normen werden von außen durch ihre Eltern verkörpert bzw. symbolisiert, deren (vermeintlichen oder reellen) Anforderungen die Protagonistin* möglichst entsprechen will. Dazu gehört vor allem sich nicht als nutzlos oder sinnlos (*useless*) sondern sinnvoll zu empfinden, was hier durch eine geregelte Lohnarbeit und die Unterdrückung von Sexualität angestrebt wird. Entspricht die Figur nicht den internalisierten Normen, beziehungsweise den daraus abgeleiteten Ansprüchen, diszipliniert sie sich selbst durch Strafen wie Essensentzug und Selbstverletzung. Hier tritt ein, was in Kapitel 2 dieser Arbeit in Bezug auf die Internalisierung von gesellschaftlichen Normen beschrieben wurde: im neoliberalen Zeitalter bedarf es nicht mehr unbedingt disziplinierender Institutionen (vgl. Foucault 1983 [1976]), sondern die Subjekte wenden selbst die gesellschaftlichen Identitätsbilder und Normen an und reproduzieren diese ständig in ihrem Verhalten. Die Perfidität neoliberaler Optimierungsnormen liegt jedoch in ihrer ständigen Zukünftigkeit: es ist weder in Bezug auf die Kategorie ‚Geschlecht‘, noch auf Lohnarbeit möglich, ein optimales Ergebnis zu erreichen, sondern dies ist ein ständig in die Zukunft verlegter Prozess (vgl. Butler 2016 [1990]: 204).

Im Falle Kabis spielt besonders die Entdeckung ihrer lesbischen Sexualität eine fundamentale Rolle dabei, diese Normen als konstruiert zu erkennen und die Selbstdisziplinierung aufzubrechen. Doch auch dieser Prozess, an dem sie die Betrachter*innen des Comics nah teilhaben lässt, stellt sich als ein schmerzhafter Ab- und Auflösungsprozess heraus. Denn auch das Dekonstruieren und Ersetzen normativer Vorstellungen durch Alternativen, also das Rekonstruieren der eigenen (geschlechtlichen) Identität ist mit Schwierigkeiten und Widerständen verbunden, wie zum Beispiel den eigenen (internalisierten) aber auch den von außen herangetragenen Widerständen und der Schwierigkeit, dass es wenig Rollenvorbilder für alternative Identifikationsmöglichkeiten in Kabis Umfeld gibt. Hier

spielt die Möglichkeit des Internetzugangs eine zentrale Rolle: durch ihr Smartphone kann Kabi aus ihrer Isolation ausbrechen und an ähnlichen schmerzhaften Erfahrungen anderer Menschen mit ihrer Auseinandersetzung in Bezug auf (geschlechtliche) Identität teilhaben. Durch diese Möglichkeit kommt die Protagonistin* schließlich auch zum ersten Mal in einen sexuellen Kontakt mit einer Frau* und ist von dieser Erfahrung völlig überfordert. Dies führt zum vorläufigen Höhepunkt der krisenhaften Auseinandersetzung mit Identität, in dem ein völliges Versagen (nun auch auf sexueller Ebene) empfunden wird, was wieder durch Selbstbestrafung reguliert werden muss. Wie in der folgenden Abbildung vermittelt werden soll, empfindet die Figur dies als Versagen darin, *eine Person zu sein*.



Abb. 27: "Someone who failed at being a person?" (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 98)

Die Ängste, die Kabi im Kontakt mit ihrer lesbischen Sexualität empfindet, sind derartig beschwerend für sie, dass sie buchstäblich in ein Loch stürzt, wie in der Abbildung 27 metaphorisch verbildlicht. Das Gefühl in Bezug auf ihre (geschlechtliche) Identität und Sexualität versagt zu haben, bringt die Figur dazu, sich in ihrem Status als Subjekt, als Person zu hinterfragen (vgl. Textkästen in der obigen Abbildung). Dies eröffnet den Blick auf die fundamentale, tiefgreifende und gewaltvolle Wirkungsweise von gesellschaftlichen Normvorstellungen auf Subjekte: hier gibt es in diesem engen Wirkungsrahmen nur die beiden Möglichkeiten *normal zu sein* oder überhaupt *nicht zu sein* (Butler 2016 [1990]: 172). Kabi bildet zeichnerisch ab, was auch Butler beschreibt: was es bedeutet, wenn die Faktoren (geschlechtlicher) Identität sich als von der Norm abweichend herausstellen.

Da aber die »Identität« durch die stabilisierenden Konzepte »Geschlecht« (*sex*), »Geschlechtsidentität« (*gender*) und »Sexualität« abgesichert wird, sieht sich umgekehrt der Begriff der »Person« selbst in Frage gestellt, sobald in der Kultur »inkohärent« oder »diskontinuierlich« geschlechtlich bestimmte Wesen auftauchen [...]. (Butler 2016 [1990]: 38)

Hier beschreibt Butler den Vorgang, der in der Abbildung verbildlicht wurde. Denn im Werk Kabis wird vermittelt, dass es keine einheitliche und kohärente Identität gibt, vielmehr ist das Individuum

gespalten und begegnet sich in der Realität des Mangas ständig selbst. Die Wiederholung der Figur als Stilmittels des Comics wird hier angewandt, um auf den Wiederholungsmodus von Identifikationen hinzuweisen, die schließlich fälschlicherweise als stabile, normierte (natürliche) Identitäten propagiert werden. Die Begegnung der Figur mit sich selbst zeigt einen Prozess, in dem diese zunächst an den normierten Anforderungen an (geschlechtliche) Identität schmerzvoll scheitert, um schließlich einen Wandel zu vollziehen, der das Erkennen der Konstruiertheit geschlechtlicher Normen beinhaltet und zum Auflösen und Ablösen von diesen Normen führt. Das Ziel der Figur sowie der Autorin* ist das Finden einer kongruenten und resonanten Identifikation. Dafür ist es fundamental notwendig, die gesellschaftlich wirksamen Normen und das erlernte Wissen in Bezug auf ‚Geschlecht‘ zu hinterfragen, wie es im Manga Kabi stattfindet. Die Protagonistin* erkennt als Problematik an, dass gesellschaftlich herrschende Normvorstellungen in Bezug auf ‚Geschlecht‘ für sie ein allgemeines Hindernis waren, um sich als Person wahrzunehmen, wie in der folgenden Abbildung gezeigt werden soll.

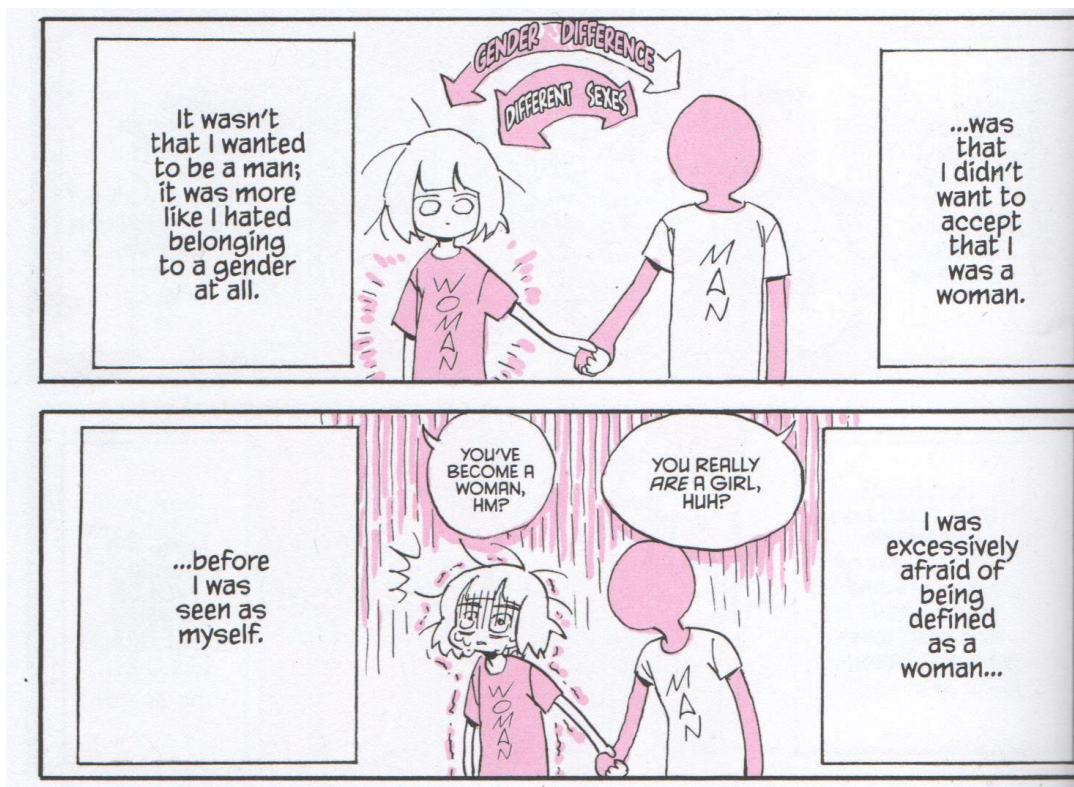


Abb. 28: "Afraid of being defined as a woman." (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 53)

Hier wird abgebildet, wie die gesellschaftlichen Konstruktions- und Reproduktionsmechanismen im Hinblick auf ‚Geschlecht‘ funktionieren: über eine Einteilung in dichotome Kategorien, die entweder eine Identität als Frau* oder als Mann* auf das Subjekt anwenden. Die Protagonistin* schreibt/zeichnet ihr Unbehagen mit dieser Einteilung in differente, binär entgegengesetzte Kategorien. Sie will weder als Frau* noch als Mann* wahrgenommen werden, sondern als einzigartiges Individuum, das keiner Einteilung in Bezug auf ‚Geschlecht‘ bedarf. Kabi schlägt für sich auch keine

alternative Identifikationsoption vor, sondern kritisiert generell den Mechanismus der essentialisierten Kategorisierung von geschlechtlichen Identitäten und empfindet diesen als unzureichend. Stilistisch wird dies beispielsweise durch die vollkommen unsexualisierte Darstellung von Körpern, besonders ihres eigenen Körpers dargestellt (vgl. Kabi 2017: 89).

Zudem stellt das Produzieren des autobiographischen Mangas für Kabi eine direkte Strategie dar, um sich selbst zu begegnen und mit einem Publikum in Resonanz zu treten. Es bedeutet einen Schritt aus der leidvollen Isolation im Widerstand gegen herrschende Geschlechternormen herauszutreten und sich zu zeigen, wie in der folgenden Abbildung antizipiert wird:



Abb. 29: "I could never show myself before." (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 123)

Hier stellt Nagata Kabi ihre Gedanken in Bezug auf die Veröffentlichung der ersten Sequenz ihres Comics dar. Trotz der Überwindung und Scham, die es für sie bedeutet hat, ihre intimen Gedanken und Erfahrungen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, erlebt sie diese Form der Kommunikation durch den Manga als positiv. Einerseits bekommt Kabi solidarischen Zuspruch durch viele Personen, andererseits stößt sie auf Widerstände zum Beispiel in ihrer eigenen Familie. Doch durch das Aufzeigen ihrer individuellen Leidensgeschichte an Normen in Hinblick auf ‚Geschlecht‘ weist Kabi auf deren strukturelle Grundlage hin und ermöglicht eine Identifikation (mit der Figur), die die herrschenden Normen herausfordert, um eigene Formen der Identifizierung zu ermöglichen. Eine Schwierigkeit dabei ist eine, die für autobiographische Darstellungen generell gilt, wie im Folgenden thematisiert wird:

Das Risiko der Repräsentation in der Life Narrative ist aus meiner Sicht auch ein Risiko des Affekts auf Seiten der Rezipient_innen – zwischen sentimentaler Einfühlung und voyeuristischer Lust. Mit diesem Risiko umzugehen, scheint eine zentrale Herausforderung zu sein, der sich Autorinnen/zeichnerinnen* mittels unterschiedlicher narrativer und ästhetischer Mittel stellen. (Hochreiter 2014: 236)

Hier wird auf den Affekt bei den Rezipient*innen von Comics hingewiesen. Gerade bei autobiographischen Comics, in denen Intimität und Sexualität gezeigt werden, wie es in Kabis Manga

der Fall ist, läuft dieser Gefahr, als pornographisch abgetan, beziehungsweise rein aus voyeuristischer Lust gesehen zu werden. Gleichzeitig ist es für eine möglichst nahe Lesart wichtig, intime Momente zu zeigen bzw. zu erzählen, um bei den Rezipient*innen Mitgefühl und Sympathie auszulösen. Kabi begegnet dieser Herausforderung mit verschiedenen stilistischen und narrativen Mitteln. Um die Sympathie der Leser*innen zu wecken, berichtet sie einerseits sehr detailliert und offen von ihren mitunter schambehafteten und schuldbeladenen Gedanken, womit sie den Betrachter*innen einen Vertrauensvorschuss beweist. Zudem zeichnet sie ‚sich‘, beziehungsweise die Figur, die sie symbolisiert, in einer etwas kindlichen Weise (was teilweise auch mit dem Stil des Mangas an sich zusammenhängt): mit großem Kopf, großen Augen, oft weinend und alleine. Sie zeigt sich in ihrem vollen Leid und obwohl ihre Figur fast dreißig Jahre alt ist, wirkt sie in diesen leidvollen Momenten eher wie ein vierjähriges Kind. Dies könnte auch mit der psychosozialen Genese Kabis, wie sie im Manga beschrieben wird, zusammenhängen, da sie irgendwann bemerkt, in Bezug auf die Entwicklung ihrer Sexualität ein Kind geblieben zu sein, um der Liebe ihrer Eltern sicher zu bleiben.

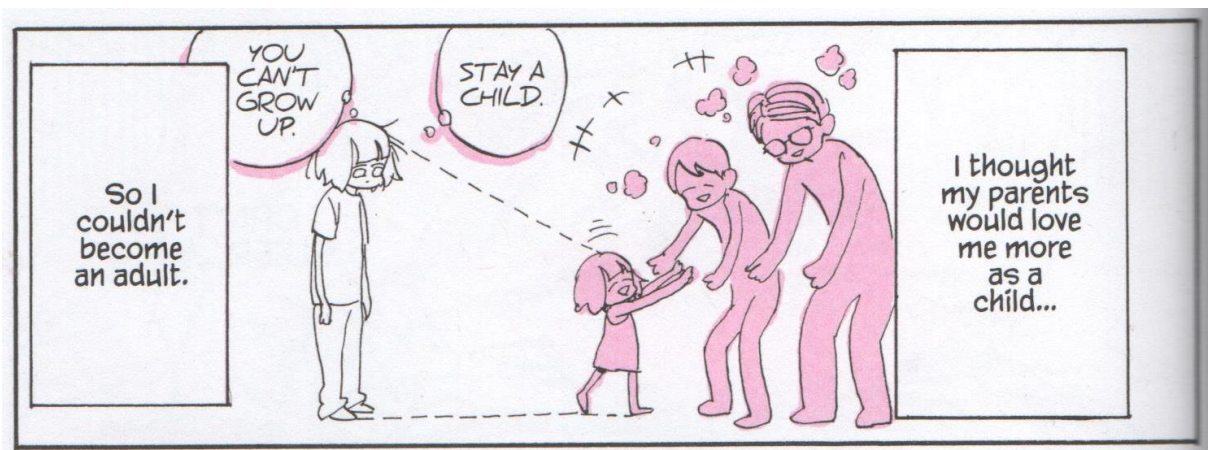


Abb. 30: "Stay a child." (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 57)

In der Abbildung ist zu sehen, wie Kabi über sich selbst reflektiert und erkennt, in gewisser Hinsicht sehr kindlich geblieben zu sein, weil sie vor allem auf die Anerkennung ihrer Eltern angewiesen ist. Diesen Kreislauf muss sie durchbrechen, um ihre lesbische Sexualität zu erkennen und zu akzeptieren, da es für ihre Eltern einen Tabubruch darstellen würde. Hier werden verschiedene zeitlich-imaginative Ebenen sichtbar: Kabis vergangenes, kindliches Selbst und die vergangenen Eltern werden in der Realität des Comics auferweckt, um ihr zu ermöglichen, den kindlichen Anteilen ihrer Selbst zu begegnen. Die vergangen-imaginierten Figuren sind dabei rosa gefärbt während die ‚gegenwärtige‘ Kabi weiß gefärbt ist. Jedoch ist auch die vermeintlich gegenwärtige Kabi nicht mehr gegenwärtig,

sondern schon vergangen: die gegenwärtige Kabi erzählt uns Leser*innen ihre Geschichte (ihre Stimme ist in den rechteckigen Sprechkästen markiert).⁴⁸

Eine weitere Strategie, um der Herausforderung des Voyeurismus zu entgehen ist die entsexualisierte Darstellung von Körpern. So zeichnet Kabi Körper (vor allem ihren eigenen Körper) in intimen Momenten sehr reduziert bis hin zu völlig ent-geschlechtlicht. Dies kann auch als Kritik an körperlichen Normen in Bezug auf ‚Geschlecht‘ gelesen werden und als Widerstand Kabis gegen die gesellschaftliche Vorgabe, Teil einer dichotomen Kategorisierung Mann*/Frau* sein zu müssen.

Der Manga von Nagata Kabi zeigt anhand der individuellen Leidensgeschichte der Autorin* auf, wie machtvoll internalisierte Normen in Bezug auf die Kategorie ‚Geschlecht‘ wirksam sind und wie fundamental problematisch die Identifizierung als Person werden kann, die diesen Normen nicht entspricht (und auch keine anderen an ihre Stelle setzen will). Mit stilistischen Mitteln wie der Wiederholung und Begegnung der Figur mit sich selbst, der gleichzeitigen Wiederholung von Text im Bild (es wird beschrieben, was gleichzeitig gezeigt wird) und dem metaphorischen Verbildlichen von inneren, psychischen Prozessen innerhalb der inszenierten Realität des Comics macht die Autorin* diese Problematik sichtbar und nachvollziehbar. Sie affiziert die Betrachter*innen, mit ihr mitzufühlen, und nutzt gleichzeitig das Verbildlichen und Verschriftlichen ihrer individuellen Biographie in der Comicform als Strategie der Kritik und des Widerstandes gegen die an sie herangetragenen und von ihr internalisierten Normen. Mit dem Publizieren dieser Geschichte bekommt Kabi die Möglichkeit, sich zum ersten Mal wirklich ‚zu zeigen‘ (Kabi 2017: 123) und folgt der feministischen Idee, das Private als politisch (Mendel 2015: 57) aufzuweisen und Leiden zu entindividualisieren, indem die zugrundeliegenden gewaltvollen gesellschaftlichen Strukturen zu Tage treten.

6. Conclusio: Viele Geschichten.

Der Wert der einzelnen Zeichen; deren Zerstreuung
auf den Seiten; der Genuss ihrer Materialität und Oberfläche;
die zahllosen Wiederholungen von Schrift und Bild, der Figuren,
der Folgen; der Überschuss an Bedeutung; die Erinnerung
an das Kleine; das parodistische Gelächter über die
Vorstellung allen Ursprungs – das alles sind Comics, Comix.
(Frahm 2010: 341)

In der vorliegenden Arbeit wurden vier unterschiedliche Comics auf ihre verschiedenen Strategien hin untersucht, die interdependente Kategorie ‚Geschlecht‘ zu de_konstruieren. Dabei waren besonders

⁴⁸ Um an die komplizierte Auseinandersetzung Frahms mit der Wiederholung der Figur zu erinnern: auch die Kabi, deren Stimme in den Kästen zu uns ‚spricht‘ ist nicht mehr gegenwärtig, da sie ja schon kurz nachdem sie diese Worte aufs Papier geschrieben hat nicht mehr dieselbe war, sondern eine ältere Version ihrer selbst: also die gleiche, aber *nie dieselbe* Person.

die Thesen Judith Butlers zu ‚Geschlecht‘ und parodistischen Formen der Wiederholung (*Gender Parody*) sowie Ole Frahms These der parodistischen Ästhetik (durch die Wiederholungen von Figuren, von Geschichten und Bedeutungen) des Comics an sich, relevant. Beide Autor*innen gehen von dem emanzipatorischen Potential parodistischer Wiederholungen von gesellschaftlichen Phänomenen aus. Frahms These, dass der Comic an sich ein geeignetes Medium für eine solche Form parodistischer Wiederholung ist, wurde kritisch hinterfragt und im Hinblick auf eine dezidiert feministische Aneignung erweitert. Die Beschäftigung mit dem Medium Comic an sich, aber auch die Aussagen Butlers und Frahms zum Parodistischen und Humoristischen eröffneten weiterführende Fragen, wie diejenige nach dem Aspekt des Lachens. Welches Lachen meint Butler, wenn sie aussagt, dass es für „den Feminismus unbedingt notwendig [ist], über ernste Kategorien zu lachen“ (Butler 2016: 8)?

Die These der parodistischen Ästhetik beinhaltet, dass Comics *nicht* dezidiert komische oder humorvolle Stilmittel anwenden müssen, um eine parodistische Ästhetik zu entwickeln. Vielmehr würde sich diese aus den spezifischen Eigenschaften des Comics ableiten (wie die Wiederholung der Figur und des Panels und die selbstreflexive Wiederholung von Text und Bild). Die parodistische Ästhetik der Comics, die mitunter zur Dekonstruktion von Aspekten im Hinblick auf ‚Geschlecht‘ führen kann, impliziert jedoch auch Fragen der Komik. Die Komik kann im Comic gezielt eingesetzt werden, um ein verbindendes, emanzipatorisches Lachen hervorzurufen.

Besonders der Comic von Liv Strömquist (2017) weist das Stilmittel der Satire auf und arbeitet mit einer humorvollen Aneignung von mitunter gewaltvollen gesellschaftlichen Phänomenen im Hinblick auf ‚Geschlecht‘. In der Analyse des Comics von Strömquist wurde die Bezeichnung der *gewaltvollen Absurdität* geprägt, die eine Form von Lachen auslöst, das Fragen aufwirft wie: Handelt es sich um ein Lachen über gewaltvolle Strukturen, das die Gefahr birgt, diese zu verharmlosen oder zu banalisieren? Oder handelt es sich um ein verzweifelteres, resigniertes Lachen, wenn erkannt wurde, dass die gewaltvollen Prozesse, die ‚Geschlecht‘ als bestimmte Normen innerhalb patriarchaler Strukturen prägen, absurden Vorstellungen entspringen, die Strömquist als diese bloßstellt? Könnte es sich auch um ein befreiendes, emanzipatorisches Lachen handeln, das als eine Form aktiven Widerstands gegen gewaltvolle, normative Zustände eingesetzt werden kann? Damit würde einhergehen, dass es ein Lachen ist, das ermächtigend und verbindend für von dieser Art von Gewaltförmigkeit betroffene Menschen wirken könnte. Durch das Bewusstwerden darüber, dass es sich um strukturelle, historisch gewachsene gesellschaftliche Realitäten handelt, die keineswegs ‚natürlichen Ursprungs‘ sind, könnte ein Solidaritätsgefühl entstehen, das durchaus ermächtigende Wirkung hat. Im satirischen Sachcomic *Der Ursprung der Welt* (Strömquist 2017) werden historische Bezüge, Einträge aus Biologiebüchern und mannigfaltige Zitate aus diversen Medien eklektisch herangezogen, um mit satirischen Mitteln der Wiederholung, die der Comic als Medium anbietet, die Absurdität und gleichzeitig gewaltvolle

Wirkmächtigkeit von Wissen bzw. Un_Wissen über weibliche* Körperlichkeit darzustellen. Damit betont die Autorin* den Zusammenhang von (Un-) Wissen und Macht und hinterfragt inwiefern patriarchale, kapitalistische Herrschaft die Verbreitung und Reproduktion von bestimmten Normen, wie z.B. Zweigeschlechtlichkeit hervorbringt. Es findet eine Kontextualisierung statt, in der gegenwärtige etablierte Normen mit historischen Entwicklungen verbunden werden, um deren Konstruiertheit darzustellen. Mit satirisch zugespitzten, übertreibenden Wiederholungen von Bild und Textelementen provoziert die Autorin Liv Strömquist ein zynisches Lachen über die Absurdität konstruierter Normen. Eine weitere Strategie ist es jedoch, nachdem die angebliche Natürlichkeit bestimmter Annahmen über ‚Geschlecht‘ ins Wanken gebracht wurden, sich die Bedeutungen in Bezug auf weibliche* Körperlichkeit wieder positiv anzueignen und somit zu rekonstruieren. Das zynische Lachen soll zu einem emanzipatorischen werden, wenn erkannt wird, dass, wenn Normen konstruiert sind, ein Handlungsspielraum besteht, diese auch anders zu besetzen. Hier wird auf positive historische Momente und Mythen zurückgegriffen die ein humorvolles Feiern körperlicher Weiblichkeit* im Raum des Comics entstehen lassen und somit zu einer emanzipatorischen Identifikation einladen.

Im Superheld*innen Comic *World of Wakanda* (Gay; Coates; Martinez; Poggi 2018) kann die lesbische Liebesgeschichte zwischen den beiden Protagonistinnen* sich nur entwickeln, wenn sie dafür aus den gegebenen staatlichen Institutionen ausbrechen und stattdessen eine eigene, feministische Vision von *nation making* (Whaley 2015: 16) verfolgen. Dieses Ausbrechen aus den vorgegebenen staatlichen Normen wird unter anderem bildlich durch das Ausbrechen aus dem Gefängnis und der Armee dargestellt, deren restriktiven Regeln die Figuren bis dahin unterworfen waren. Es handelt sich um eine Geschichte, in der scheinbar übermächtige Normen in Frage gestellt und denen zugunsten emanzipatorischer und libertärer Bestrebungen Widerstand geleistet wird. Über den Angelpunkt der lesbischen Liebesbeziehung der beiden Hauptfiguren entspinnen sich Kritik und Widerstand an männlicher* Gewalt und patriarchaler Herrschaft, sowie an repressiven staatlichen Strukturen, die jeweils miteinander verknüpft sind. Durch dynamische Organisation von Panels und die spannungsvolle Kombination aus kämpferischen und übersexualisierten Darstellungen wird eine emanzipatorische Bedeutung von lesbischer Sexualität und postmoderner *blackness* (Whaley 2015: 26) eingeführt, die als Diskontinuität zu stereotypen rassistischen und sexistischen Darstellungen im Genre der Superheld*innen Comics eingeschätzt werden kann.

Im fantastischen Comic *Niobe. She is life* (Stenberg; Jones; May; Woods 2017) ist die Hauptfigur halb Mensch, halb Fabelwesen, womit sie Fragen von Zugehörigkeit und (ethnischer) Identität auf einen magischen Raum ausweitet (Whaley 2015: 26). Somit wird eine Distanz zu realen Gegebenheiten geschaffen, obwohl gleichzeitig reale Fragen von Identität und Zugehörigkeit gestellt werden. Auch Niobe kämpft gegen männlich* Herrschaftsansprüche die sich auf sie beziehen: sowohl der Figur des

Vaters, der als König das Patriarchat symbolisiert, sowie rivalisierenden männlichen* Figuren, die Besitzansprüche an sie stellen, tritt sie mit Widerstandsgeist entgegen (ihren Vater, das Patriarchat, will sie gar töten). Auch dieser Comic schwankt zwischen der Darstellung einer übermächtigen, starken und kämpferischen weiblichen* Figur und der Reproduktion von Klischees in Bezug auf die Darstellung von weiblicher* Körperlichkeit und Beziehungsgefügen. Letztendlich handelt es sich um eine heterosexuelle Liebes- und *Coming-of-age*-Geschichte, die vom Aufbau her klassischen Superheld*innen Comics ähnelt, wobei die Rollen aber vertauscht sind: die weibliche* Hauptfigur ist durchgehend, trotz ihrer Unsicherheiten, eine unabhängige und weise Einzelkämpferin*, die ihren männlichen* Co-Figuren mehrmals das Leben rettet. Stilistisch wird in diesem Comic besonders mit kontrastreichen und stimmungsvollen Illustrationen, sowie Bildkompositionen gearbeitet, die Betrachtende durch außergewöhnliche Blickwinkel in das Geschehen miteinbeziehen. Die charakterlichen Komponenten der Figur und ihre Erfahrungen sollen sie als emanzipatorische Identifikationsfigur für junge Schwarze Leser*innen etablieren, denn nach Ansicht der Hauptautorin* Amandla Stenberg stellt dies eine Leerstelle in leicht zugänglicher Populärkultur dar (Stenberg 2015: Interview CBD).

Das zentrale Thema im Manga *My Lesbian Experience with Loneliness* (Kabi 2017) ist die schmerzhaft Kollision mit internalisierten gesellschaftlichen Normen, vor allem in Bezug auf ‚Geschlecht‘ jedoch auch noch auf andere wie beispielsweise die neoliberale Vorgabe, erst dann ein sinnvolles Dasein führen zu können, wenn einer Lohnarbeit nachgegangen wird. Zusammenfassend kann gesagt werden, Kabi scheitert daran ‚normal‘ zu sein, beziehungsweise kollidiert sie mit den von ihr internalisierten heteronormativen und kapitalistischen Vorstellungen in Bezug auf die Bedeutung, eine ‚normale Person‘ oder überhaupt eine Person, zu sein. Durch die multiplen Wiederholungen der Figur und der Verbildlichung von Text (also die Wiederholung von Text in Bild d.h., Zeigen, was passiert) kommuniziert Kabi ihren inneren Prozess der Auseinandersetzung und macht deutlich, wie leidvoll (in psychosozialer Hinsicht) gesellschaftlich herrschende Normen in Bezug auf ‚Geschlecht‘ auf ein Individuum einwirken können und wie fundamental der Subjektstatus von Individuen in Frage gestellt werden kann, wenn keine normierte Zugehörigkeit zu ‚Geschlecht‘ vorhanden ist. Durch das nach Außentragen und öffentlich machen dieses inneren Prozesses, wie auch der Auseinandersetzung mit ihrer lesbischen Sexualität und nicht eindeutig kategorisierbaren geschlechtlichen Identität, durchbricht Kabi klassische Darstellungen und Themen von Mangas. Sie bricht damit einerseits ein Tabu⁴⁹, füllt aber auch eine Lücke, indem sie mit dem Zeigen ihrer individuellen Konfrontation mit

⁴⁹ Im zweiten Teil, also dem Folgemanga (2018), rezipiert Kabi Reaktionen ihrer Familie und ihres Umfeldes auf ihren enthüllenden Manga. Der Folgecomic wird in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht berücksichtigt, da die Beschäftigung eine weitere Masterarbeit sein könnte.

herrschenden Normen implizit eine Kritik an diesen äußert. Zudem wird die Kommunikation dieser autobiographischen Themen durch den Manga als Strategie eingeschätzt, persönliche Erfahrungen aus dem Bereich des Privaten zu lösen und deren strukturelle und politische Einbettung zu verdeutlichen.

Die Analysen der Panels der vier verschiedenen Comics auf der Grundlage von Judith Butlers Theorien zur Möglichkeit der De_Konstruktion von ‚Geschlecht‘, haben den Comic als Medium gezeigt, welches einen eigenen Mikrokosmos an Bedeutung erzeugt, der sich aus dialogischen, selbstreferentiellen Wiederholungen aufbaut und damit eine Referenz auf die Konstruiertheit von Identitäten innerhalb einer bestimmten Organisation von Gesellschaft darstellt. Dass die Frage des Originals im Comic keine Rolle spielt, ist als Analogie dazu zu sehen, dass hinter (binären) geschlechtlichen Normen von Identität keine Essenz zu finden ist, sondern diese immer wieder durch wiederholte Performanzen hergestellt werden muss. Die Beschäftigung mit der interdependenten Kategorie ‚Geschlecht‘ innerhalb des Bezugsrahmens der Comics hat gezeigt, dass ‚Geschlecht‘ innerhalb spezifischer (z.B. kapitalistischer, sexistischer, rassistischer) Machtverhältnisse entsteht (konstruiert wird) und daher auch wieder dekonstruiert werden kann.

Mit den spezifischen Mitteln des Comics (Wiederholungen in Schrift und Text, Wiederholungen von Figuren und Panels) wurden von den Autorinnen* der Comics verschiedene Strategien angewandt, um ihre Figuren in der komplexen Auseinandersetzung mit verschiedenen Aspekten (lesbische Sexualität, keine Zuordnung zu binären Kategorien, (Un-)Wissens- und Machtverhältnisse) des Diskurses ‚Geschlecht‘ zu zeigen. Innerhalb der Realität des Comics haben sie somit Möglichkeiten gefunden, auf die Konstruiertheit und machtvoll Eingebundenheit von ‚Geschlecht‘ hinzuweisen und jeweils eigene, emanzipatorische Strategien des Widerstands und der positiven Aneignung des Diskurses gefunden. Somit nehmen sie aktiv Teil am Diskurs zu ‚Geschlecht‘ und setzen der einen herrschenden Norm viele diverse Geschichten entgegen: sie schaffen Identifikationsmöglichkeiten und regen an, Normen kritisch zu hinterfragen.

Welche Wirkung die Betrachtung der Comics dann tatsächlich bei Personen entfaltet, bleibt als Frage an dieser Stelle unbeantwortet. Eine Rezeptionsästhetische Analyse mit Interviews von verschiedenen Personen wäre ein nächster Schritt, um das gesellschaftskritische und emanzipatorische Potential des Mediums Comic zu bestimmen, eine solche Forschung hätte jedoch den Rahmen dieser Arbeit gesprengt.⁵⁰

⁵⁰ Es besteht die Überlegung gemeinsam mit einer Comicforscherin* Schul-Workshops zu gestalten, bei denen einzelne Panels aus den hier betrachteten Comics herangezogen werden sollen. Somit ließen sich Aussagen zur Wirkung machen, die jedoch in dieser Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden können, sondern als Folgeprojekt in die Arbeit der Kollegin* einfließen können.

Die Forschungsfrage in dieser Masterarbeit hingegen konnte mithilfe der theoretischen Einbettung und der Analyse des Samples beantwortet werden: *Welche medienspezifischen Strategien verwenden bestimmte gegenwärtige Comics, um die interdependente Kategorie ‚Geschlecht‘ zu dekonstruieren?*

Damit wurde der Comic wurde als Antwort auf Judith Butlers Frage nach weiteren Strategien zur „Ent-Naturalisierung der Geschlechtsidentität“ (Butler 2016 [1990]: 218) diskutiert und die Notwendigkeit eines feministischen Lachens gezeigt (Butler 2016 [1990]: 8), welches sich trotz (und teils wegen) der Absurdität gewaltvoller gesellschaftlicher Strukturen entfaltet. In der Realität des Comics ist es möglich, verschiedenen Identitäten anzunehmen (als Superheld*innen oder magische Wesen, oder durch Begegnungen mit Anteilen des Selbst), mit parodistischen Mitteln Kritik zu üben oder mit Magie und Superheld*innen Kraft die Grenzen von Normen auszutesten und aufzubrechen. Innere Prozesse der Internalisierung von Normen können sichtbar und zugänglich gemacht werden und befreiende Wege zu Identifikation (in Bezug auf ‚Geschlecht‘) können erprobt werden. Dabei ist der Comic potentiell ein Medium, welches, wie Reitsamer und Zobel (2011) gezeigt haben, eine enge Kommunikation zwischen Betrachter*innen und Produzent*innen und eine erleichterte Überwindung der Grenze zwischen diesen Rollen ermöglicht. Das bedeutet, Betrachter*innen von Comics können auch selbst zu Produzent*innen werden, ohne dafür eine Ausbildung oder bestimmte Expertise zu benötigen. All dies macht den Comic zu einem vielschichtigen Medium, das anbietet, Geschichten zu erfahren und eigene Geschichten zu erzählen, um dem Mythos der herrschenden Normen von Identitäten zu entkommen.

Die Erfahrung, dass das Kleine zählt, bedeutet auch die Politisierung der Zeichen. Comics spielen nicht beliebig mit dem Sinn, sondern reflektieren dessen Entstehung mit ihren Konstellationen von Schrift und Bild. Alle Ausschlüsse, alle Wertungen und Ordnungen sind nicht durch einen Ursprung begründet, sondern werden zwischen den Zeichen lesbar, sichtbar. Das Zuviel der Comics ist deshalb auch ein Zuviel an historischer Materialität, die verdrängt werden muss. Deren komische Reflexion bleibt die Chance der Comics zur Kritik. (Frahm 2010: 342)

7. Quellenverzeichnis

123comics: <http://www.123comics.net/panels-und-seitenaufbau> (Zuletzt gesichtet: 27.04.2019)

Bakhtin, Mikhail (1968): *Rabelais and His World*. Trans. by Helene Iswolsky. The M.I.T. Press, Cambridge, London.

Barker, Meg-John; Scheele, Julia (2016): *Queer Theory. A Graphic History*. Icon Books Ltd., London.

Bechdel, Alison (2006): *Fun Home. A Family Tragicomic*. Jonathan Cape, London.

Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.

Butler, Judith (2016). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übersetzt von Katharina Menke. 18. Auflage. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. [1. Auflage 1991]. Original: (1990) *Gender Trouble*. Routledge, Chapman and Hall, Inc.

Boxofficemojo: <https://www.boxofficemojo.com/alltime/world/> (zuletzt gesichtet: 18.03.2019)

Brecht, Berthold (1990): *Flüchtlingsgespräche*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1. (überarbeitete) Auflage. [1. Auflage 1961]

Chute, Hillary L. (2010): *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*. Columbia University Press, New York.

Coates, Ta-Nehisi, Stelfreeze, Brian; Martin, Laura (2016): *Black Panther*. Marvel, New York.

Crenshaw, Kimberlé (1997): *Mapping the Margins. Intersectionality and Identity Politics. Learning from Violence Against Women of Color*. In: Shanley, Lindon; Narayan, Mary (Hg.*innen): *Reconstructing Political Theory: Feminist Perspectives*. University Park, Pennsylvania. 178-193.

Dance, Daryl Cumber (1988): *Introduction*. In: Cumber, Daryl (ed.): *Honey, Hush! An Anthology of African American Women's Humor*. Norton, New York. xxi– xxxv.

derstandard (28.06.2018): <https://derstandard.at/2000082511550/Verfassungsgerichtshof-bestaetigt-Recht-auf-drittes-Geschlecht> (Erschienen: 28.06.2018. Zuletzt gesichtet: 27.04.2019)

Eder, Barbara; Klar, Elisabeth; Reichert, Ramon (Hg.*innen) (2011): *Theorien des Comics. Ein Reader*. transcript, Bielefeld.

Eder, Barbara (2011): *Vorwort*. In: Eder, Barbara; Klar, Elisabeth; Reichert, Ramon (Hg.*innen) (2011): *Theorien des Comics. Ein Reader*. transcript, Bielefeld.

Engelmann, Jonas (2013): *Gerahmter Diskurs. Gesellschaftsbilder im Independent-Comic*. Ventil Verlag, Mainz.

Farr, Arnold (2009): *Wie Weißsein unsichtbar wird. Aufklärungs-rassismus und die Struktur eines rassifizierten Bewusstseins*. In: Eggers, Maisha Maureen; Kilomba, Grada; Piesche, Peggy, Arndt, Susan

(Hg.*innen): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. 2. überarbeitete Auflage. [1. Auflage 2005]. Unrast-Verlag, Münster. 40-55.

Federici, Silvia (2015): *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*. Mandelbaum Kritik & Utopie, Wien.

Foucault, Michel (1983): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit. Erster Band*. Übers. V. Raulff, Ulrich; Seitter, Walter. Suhrkamp, Frankfurt a. M. Original: (1976) *Histoire de la sexualité, I: La volonté de savoir*. Editions Gallimard, Paris.

Frahm, Ole (2010): *Die Sprache des Comics*. Philo Fine Arts, Hamburg.

Gay, Roxane; Coates, Ta-Nehisi; Martinez, Alitha E.; Poggi, Roberto (2018): *Black Panther. World of Wakanda*. Marvel, New York.

Greenberg, Julie A. (2002): *Definitional Dilemmas: Male or Female? Black or White? The Law's Failure to Recognize Intersexuals and Multiracials*. In: Lester, Toni (Hg.*) *Gender Nonconformity, Race, and Sexuality. Charting the Connections*. Madison, University of Wisconsin Press.

Grünewald, Dietrich (Hg.*) (2013): *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biographie*. C. A. Bachmann Verlag, Essen.

Hill Collins, Patricia (2000): *Black feminist thought. Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. 2. Ausgabe. Routledge, New York. [1. Auflage 1990]

Hochreiter, Susanne; Klingenböck, Ursula (Hg.*innen) (2014): *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. transcript, Bielefeld.

Hochreiter, Susanne (2014): *Heldinnen und keine. Zu Genre und Affekt in Ulli Lusts Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*. In: Hochreiter, Susanne; Klingenböck, Ursula (Hg.*innen) *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. transcript, Bielefeld. 233-256.

Horlacher, Stefan (2009): *A short introduction to theories of humour, the comic, and laughter*. In: Pailer, Gaby (Hg.*) *Gender and Laughter: Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*. Rodopi, New York, Amsterdam. 17-47.

Holling, Eva; Naumann, Matthias; Schloeffel, Frank (2012): *Subversion*. Neofelis Verlag. E-book. (U-search, Universität Wien)

Hornscheidt, Antje Lann; Nduka-Agwu, Adibeli (2013): *Der Zusammenhang zwischen Rassismus und Sprache*. In: Hornscheidt, Antje Lann; Nduka-Agwu, Adibeli (Hgg.*innen): *Rassismus auf gut Deutsch. Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen*. 2. Auflage. [1. Auflage 2010]. Brandes & Apsel Verlag, Frankfurt a. M. 11-52.

Kabi, Nagata (2017): *My Lesbian Experience with Loneliness*. Übers. v. Allen, Jocelyne. Seven Seas Entertainment, Canada. Original: (2016) *Sabishisugite Rezu Fuzoku ni ikimashita repo*. East Press, Tokyo.

Kim, Hyun Sook (2007): *The Politics of Border Crossings. Black, Postcolonial, and Transnational Feminist Perspectives*. In: Hesse-Biber, Sharlene Nagy (Hg.*in): *Handbook of Feminist Research. Theory and Praxis*. Thousand Oaks, London. 107-122.

Lamping, Dieter (1996): *Literatur und Theorie - Über poetologische Probleme der Moderne*. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.

Lindberg, Ylvi (2016): *The power of laughter to change the world: Swedish female cartoonists raise their voices*. SJOCA Scandinavian Journal of Comic Art, 2(2): 3-31.

Lugones, Maria (2008): *The Coloniality of Gender*. In: *Worlds and knowledges otherwise*. https://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/themes/cgsh/materials/WKO/v2d2_Lugones.pdf (zuletzt gesichtet: 28.04.16)

Maihofer, Andrea (2003): *Geschlecht*. In: Haug, Frigga (Hg.*in): *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Feminismus. Bd. 2. Abtreibung bis Hexe*. Argument, Hamburg. 423-435.

Maser, Verena (2014): *Zwischen Fantasie und Alltagsleben. Sexualitäten zwischen Frauen/Mädchen im Manga*. In: *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. transcript, Bielefeld. 435-452.

McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics. The Invisible Art*. William Morrow Paperbacks, New York.

McWilliams, Sally (2015): *Sex in Yop City. Ivorian Femininity and Masculinity in Abouet and Oubriere's Aya*. In: Gateward, Frances (ed.*): *The Blacker the Ink: Constructions of Black Identity in Comics and Sequential Art*. Rutgers University Press. 45-62.

Mendel, Iris (2015): *WiderStandPunkte. Umkämpftes Wissen, feministische Wissenschaftskritik und kritische Sozialwissenschaften*. Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster.

Ormessociety: <http://ormessociety.com/> (zuletzt gesichtet: 11.02.2019)

Platz Cortsen, Rikke; La Cour, Erin; Magnussen, Anne [ed.] (2015): *Comics and Power: Representing and Questioning Culture, Subjects and Communities*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, England.

Prokop, Sabine (2010): *Bevor Big Brother kam. Über das Fernsehen am Ende des 20. Jahrhunderts*. Praesens Verlag, Wien.

Reitsamer, Rosa; Zobel, Elke (2011): *Queer feministische Comics. Produktive Interventionen im Kontext der Do-It-Yourself-Kultur*. In: Eder, Barbara; Klar, Elisabeth; Reichert, Ramon (Hgg*.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. transcript, Bielefeld. 365-382.

Rose, Gillian (2012): *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. SAGE Publications Ltd, London. [1. Auflage 2001]

Satrapi, Marjane (2003): *Persepolis I*. L'Association, Paris.

Schwab, Gustav (2011): *Sagen des klassischen Altertums*. Anaconda Verlag, Köln.

taz (25.11.2017): <https://www.taz.de/Das-Recht-auf-positive-Bezeichnung/!5459577/> (Erschienen: 25.11.2017. Zuletzt gesichtet: 27.04.2019)

taz (18.12. 2018): <https://www.taz.de/Professorin-ueber-Gender-Studies-Verbote/!5556738/> (Erschienen: 18.12.2018. Zuletzt gesichtet: 27.04.2019)

Seier, Andrea (2007): *Remediatisierung: die performative Konstitution von Gender und Medien*. Lit. Verlag, Berlin.

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

Spivak, Gayatri Chakravorty (2006 [1988]): *Can the subaltern speak?* In: Ashcroft, Bill (ed.*): *The post-colonial studies reader*. Routledge, London.

Stenberg, Amandla (2015): Interview CBD. <https://www.cbr.com/hunger-games-actress-amandla-stenberg-brings-her-voice-to-comics-with-niobe/> (zuletzt gesichtet: 12.02.2019)

Strömquist, Liv (2017): *Der Ursprung der Welt*. Übers. v. Erben, Katharina. Avant Verlag, Berlin. Original: (2014): *Kunskapens frukt*. Ordfront, Galago.

Walgenbach, Katharina (2012): *Gender als interdependente Kategorie*. In: Walgenbach, Katharina; Dietze, Gabriele; Hornscheidt, Lann; Palm, Kerstin (Hg.*innen): *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. 2. Auflage. Verlag Barbara Budrich, Berlin, Toronto. 23-64. [1. Auflage 2007]

Whaley, Elizabeth Deborah (2015): *Black Women in Sequence: Re-inking Comics, Graphic Novels and Anime*. University of Washington Press.

8. Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: "We can fix him." (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 123)

Abb. 2: "A real man/women." (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 80)

Abb. 3: "Gender is what you do." (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 79)

Abb. 4: "Heterosexual Matrix #2." (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 77)

Abb. 5: "Belonging somewhere." (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2016: 9)

Abb. 5. 1: „Belonging somewhere (Form 1).“ (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 9)

Abb. 5. 2: „Belonging somewhere (Form 2).“ (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 9)

Abb. 5. 3: „Belonging somewhere (Form 3).“ (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 9)

Abb. 6: "Hello, I'm your real self!" (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2016: 57)

Abb. 7: „Heterosexual Matrix #2.“ (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 77)

Abb. 8: "All Women should." (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 75)

Abb. 9: „Analytisches Spotlight.“ (Zeichner*in Marlene Wantzen 2018)

Abb. 10: „Selbstreflexion im analytischen Spotlight.“ (Zeichner*in Marlene Wantzen 2018)

Abb.11: "You are exemplars of our Nation." (Zeichner*in Alitha E. Martinez. Aus: Gay; Coates; Martinez; Poggi 2018)

Abb. 12: "Why do you dress up like a woman?" (Zeichner*in Julia Scheele. Aus: Barker; Scheele 2016: 80)

Abb.13: „Mach ich mal ein Mädchen.“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 15)

Abb. 14: „Die Liebe zum binären Geschlechtssystem.“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 16)

Abb. 15: „Understanding Comics.“ (Zeichner* Scott McCloud. Aus: McCloud 1994: 25)

Abb. 16: "Treachery of images #2" (Zeichner*in Scott McCloud. Aus: McCloud. Aus: McCloud 1994: 25)

Abb. 17: „Ich liebe auch das binäre Geschlechtssystem!“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 14)

Abb. 18: "Make yourself useful!" (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 10)

Abb.19: "Trying to make myself look good." (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 29)

Abb. 20: "Shall we end this farce?" (Zeichner*innen: Alitha E. Martinez, Roberto Poggi. Aus: Gay, Coates, Martinez, Poggi 2018)

Abb. 20. 1: "Shall we end this farce? (Formen)" (Zeichner*innen: Alitha E. Martinez, Roberto Poggi. Aus: Gay, Coates, Martinez, Poggi 2018, bearbeitet von Marlene Wantzen)

Abb. 21: "I know what it's like to be judged from birth." (Zeichner*in: Ashley A. Woods. Aus: Jones, Stenberg, May, Woods: 2018)

Abb. 22: "Niobe" (Zeichner*in: Ashley A. Woods, 2018. Aus: Jones, Stenberg, May, Woods)

Abb. 23: „Diese beknackte Epoche.“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 19)

Abb. 23. 1: „Diese beknackte Epoche (Formen).“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 19, bearbeitet von Marlene Wantzen)

Abb. 23.2: „Diese beknackte Epoche (Figuren).“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 19, bearbeitet von Marlene Wantzen)

Abb. 24: „Zeitgenössische Karikatur von Baartman.“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 22)

Abb. 25: „Hohoho!“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 47)

Abb. 26: "I won't let you be useless!" (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 55)

Abb. 27: "Someone who failed at being a person?" (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 98)

Abb. 28: "Afraid of being defined as a woman." (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 53)

Abb. 29: "I could never show myself before." (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 123)

Abb. 30: "Stay a child." (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 57)

Abb. 31: "Niobe II" (Zeichner*in: Ashley A. Woods, 2018. Aus: Jones, Stenberg, May, Woods)

Abb. 32: „Nobody.“ (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 96)

9. Anhang

I. Bildanalyse 1: Strömquist (2017): Der Ursprung der Welt.



Abb. 23 (Wdh.): „Diese beknackte Epoche.“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 19)



Abb. 23. 1: „Diese beknackte Epoche (Formen).“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 19, bearbeitet von Marlene Wantzen)

1. Beschreibung

1.a. als Fläche

Das Bild befindet sich innerhalb eines langen, dünnen, schwarz gerahmten Rechtecks. Dieses ist mit verschiedenen Formen und Linien angefüllt. Im oberen Drittel des Rechtecks ist ein weiteres, weißes, längliches Rechteck abgetrennt, dass mit schwarzen, durchgehenden, kurzen in diverse Richtungen zeigende, unregelmäßig voneinander getrennten Strichen angefüllt ist.

Im unteren Drittel des großen Rechtecks sind fünf komplex geformte Phänomene nebeneinander angeordnet, die die ganze Länge des Bodens ausfüllen. Diese Formen sind von einer schwarzen, gebogenen Linien getrennt und weiß ausgefüllt, weshalb sie keinen starken Kontrast zum weißen Hintergrund bieten.

In der Mitte des Rechtecks befindet sich eine weitere komplexe Form, die im Gegensatz zu den im unteren Drittel angeordneten Phänomenen einen schwarzen Kontrast zum weißen Hintergrund darstellt. Rechts neben dieser Form ist eine ähnlich große, ähnlich aufgebaute komplexe Form zu erkennen, die sich ebenso durch einen schwarzen Kontrast vom weißen Hintergrund abhebt.

Zwischen diesen Formen befindet sich eine durch schwarze Linien vom Hintergrund abgetrennte abgerundete Form, die mit schwarzen Strichen auf weißem Grund angefüllt ist. Diese Form ist mit geschwungenen Linien mit zwei ähnlich aufgebauten Formen in der linken Bildhälfte verbunden. In der linken Bildhälfte befinden sich zudem drei weitere dieser mit schwarzen Strichen angefüllten abgerundeten Formen, die durch kleinere und kurze Linien miteinander verbunden sind. Vor der im rechten Bildrand befindlichen Form, die sich durch schwarzen Kontrast vom Hintergrund abhebt, ist

eine weitere dieser unregelmäßig kreisförmigen Formen zu erkennen, die jedoch kleiner und länglicher als die zuvor genannten unregelmäßigen kreisförmigen Formen ist. Diese ist nicht mit den anderen verbunden, sondern durch zwei spitz zulaufende Linien nach links gerichtet und weisen somit auf die mittig angeordnete, schwarze, kontrastierte, komplexe, Form. Eine viel kleinere, ähnlich längliche abgerundete Form, mit sehr kurzen, spitzzulaufenden Linien und wenigen, dafür breiteren, schwarzen Strichen gefüllt, befindet sich rechts und oberhalb der zuletzt beschriebenen, länglichen Form. Die kurzen, spitzzulaufenden Linien dieser abgerundeten Form führen zum oberen Teil der links positionierten, komplexen Form. Im rechten Bildrand befindet sich eine letzte, unregelmäßig abgerundete Form, die jedoch im Gegensatz zu den anderen abgeschlossen ist und mit keinen anderen verbunden. Die schwarzen Striche darin unterscheiden sich von dem Großteil der Striche in den anderen Formen, sie sind eher durch kurze Linien, als durch kleinere, rundere Striche geprägt. Unterhalb dieser abgerundeten Form sind fünf kleine weiße runde Form zu erkennen, die in einer geschwungenen Reihe von der unregelmäßig kreisförmigen Form zu der im unteren Bildrand, am Boden des großen Rechtecks positionierten komplexen Form führen. Um die grobe Beschreibung der Fläche abzuschließen ist es noch wichtig, den schwarz-weiß Kontrast des Hintergrunds zu erwähnen: Die fünf im unteren Bildrand befindlichen komplexen Formen sind auf einem schwarzen rechteckigen, länglichen Untergrund positioniert, der jedoch ungefähr bis zur halben Höhe dieser Formen reicht und dann durch einen weißen Hintergrund abgelöst wird, der einem unabgeschlossenem Dreieck gleicht. Dieses weiße Dreieck bildet auch den Hintergrund für die beiden komplexen Formen, die den mittleren Teil des Bildes dominieren. Die Spitze dieses weißen Dreiecks ist nicht erkennbar, da das obere Drittel durch den Bildrand abgeschnitten wird. Der Schenkel des Dreiecks in der linken Bildhälfte ist in einem kleinen Winkel und länger als der rechte Schenkel: es handelt sich also um kein gleichschenkeliges Dreieck. Der Schwerpunkt des Dreiecks ist im rechten Teil des Bildes verortet. Die zwei verbleibenden Flächen jeweils links und rechts neben dem Dreieck sind schwarz gefärbt. Durch das weiße Dreieck und den Bildrand begrenzt, sind diese auch als dreieckige Formen, die auf der Spitze stehen, erkennbar. Das schwarze Dreieck im rechten Bildrand ist kleiner als das im linken Bildrand.

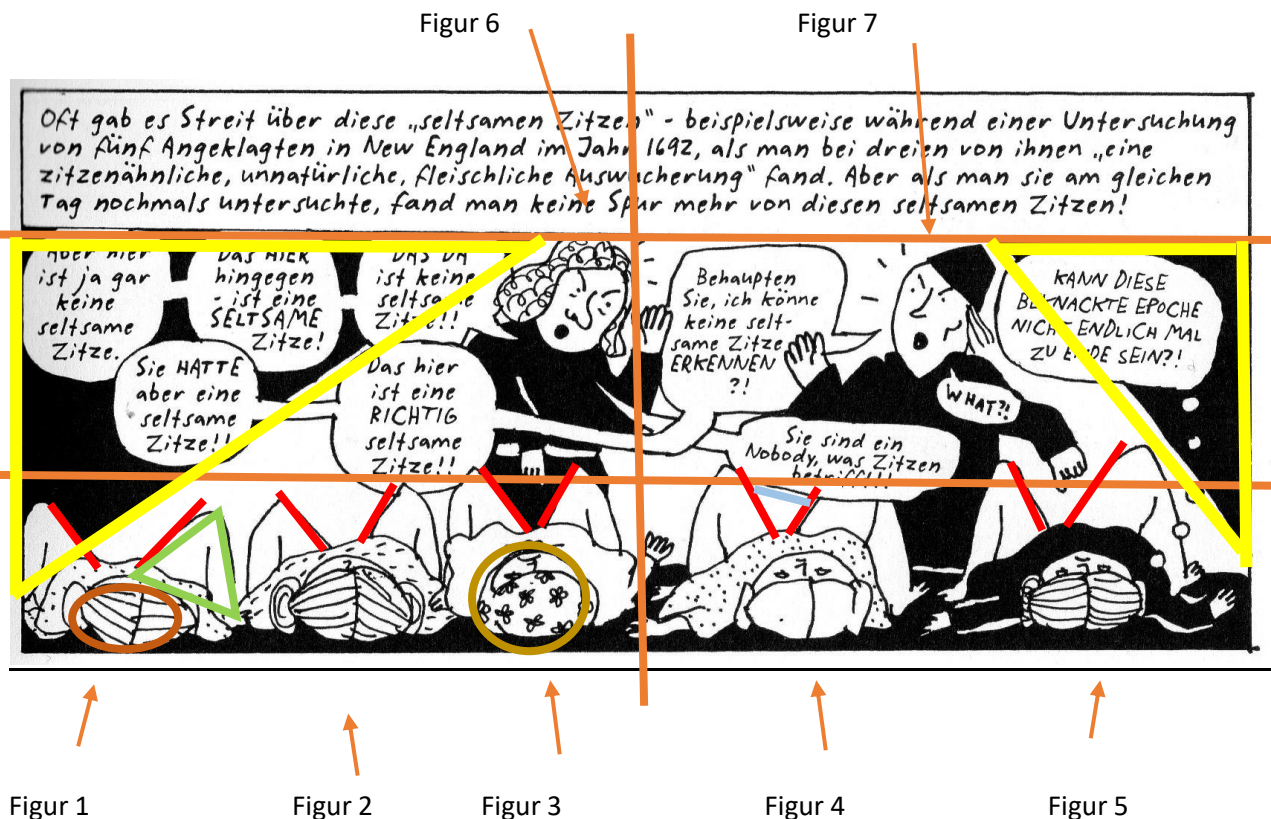


Abb. 23.2: „Diese beknackte Epoche (Figuren).“ (Zeichner*in Liv Strömquist. Aus: Strömquist 2017: 19, bearbeitet von Marlene Wantzen)

Die fünf Körper, die die Länge des unteren Drittels des Bildes prägen, ähneln sich formal. Es sind an ihnen zwei nur leicht nach außen gebogene Linien zu erkennen, die nach unten hin aufeinander zulaufen, wobei nicht erkennbar ist, wo sie sich treffen, da eine wellenförmige Linie an dieser Stelle überschneidet und eine jeweils unterschiedlich gefüllte, amorph unregelmäßige Form bildet. Die aufeinander zulaufenden, leicht gebogenen Linien können als umgekehrtes, geöffnetes Dreieck gesehen werden, das bei jeder Figur einen etwas anderen Winkel bildet. Die Form des Dreiecks wiederholt sich erneut: an die leicht gebogenen Linien schließen sich an beiden Seiten eine leicht abgerundete, gebogene Linie an, die vertikal in den Boden des Bildes verläuft und im schwarzen Bildboden endet. Der Boden dieser dreieckigen Form wird durch die amorph unregelmäßige Form gegeben, die an dieser Stelle als wellenförmige Linien erscheint. Dadurch entstehen wiederum zwei Dreiecke, die weiß ausgefüllt sind und jeweils eine schwarze ungerade Linie in ihrer Mitte aufweisen. Diese ist bei allen Figuren erkennbar, wenn auch teils gerader, teils geschwungener, kürzer oder länger.

Die ersten beiden Figuren in der linken Bildhälfte (Figur 1, 2) ähneln sich zudem im Hinblick auf die ovale Form, die in der unregelmäßigen Form positioniert ist. An deren leicht spitz zulaufenden Seiten

sind zwei rundliche, längliche Formen angeschlossen. In der ovalen Form sind jeweils schräge Linien, die auf eine vertikale Linie in der Mitte der Form zulaufen.

Die nächsten drei der im unteren Bildrand erkennbaren Körper (Figur 3, 4, 5) unterscheiden sich etwas von den beiden ersten beschriebenen. So ist das umgekehrte, geöffnete Dreieck der dritten Figur (Figur 3) im Gegensatz zu den beiden vorherigen nicht durch einen weißen Hintergrund, sondern durch einen schwarzen Hintergrund ausgefüllt. Das liegt daran, dass die erste der beiden schwarz kontrastierten Figuren (Figur 6), die die mittlere, horizontale Ebene des Bildes dominieren, den Hintergrund für die dritte am Boden des Bildes positionierte Figur bildet. Die beiden weiß ausgefüllten dreieckigen Formen, die an den Seiten des umgekehrten Dreiecks anschließen, heben sich so stärker vom Hintergrund ab. Die unregelmäßig amorphe Form von Figur 3 ist, im Gegensatz zu der der anderen am Boden positionierten Körper, nur weiß ausgefüllt (und nicht wie z.B. bei der ersten Figur mit Punkten und bei der zweiten mit kurzen Strichen). Statt einer ovalen Form wie bei den ersten beiden Körpern, ist innerhalb dieser Form eine eher rundliche Form erkennbar, in der durch Linien und Striche komplexere Formen erkennbar sind. In der oberen Hälfte dieser ist eine Halbmondform zu erkennen, in der eine gebogene, kurze Linie und ein kleiner, eckiger Strich, sowie ein kleines schwarzes Oval zu sehen sind. Der Rest der rundlichen Form ist durch kleinere runde Formen ausgefüllt, die aneinander angrenzen und so eine neue Form schaffen, die aus jeweils vier oder fünf kleinen rundlichen Formen besteht. An der rechten Seite der unregelmäßig amorphen, weißen Form, die die Mitte des Körpers bildet, schließen zwei parallele Linien schräg nach rechts oben hin an, die in einer Form münden, die aus vier länglichen, kleinen rechteckigen Formen besteht. Diese Form weisen die beiden linken am Boden positionierten Körper nicht auf.

Die vierte Figur in der Reihe unterscheidet sich von den anderen dadurch, dass eine der mit schwarzen Strichen gefüllten Formen die offene, umgedrehte Dreiecksform teilweise überdeckt: dadurch wird das offene Dreieck zu einem abgeschlossenen. Die unregelmäßig amorphe Form ist mit schwarzen Punkten ausgefüllt und weist zur linken Seite hin, parallel zum unteren Rand, eine ähnliche, längliche Form auf, wie die vorherige Figur. Diese ist nicht mit Punkten ausgefüllt, sondern weiß und durch eine schräge kurze Linie von der unregelmäßig amorphen Form abgetrennt. Auch diese Figur weist wie die anderen eine ovale Form innerhalb dieser auf. Ähnlich wie bei den ersten beiden (Figur 1 und 2) und der letzten Figur (Figur 5) ist die ovale Form mittig durch einen vertikalen Strich getrennt. Hier sind aber keine geschwungenen Linien erkennbar, jedoch zwei weitere, kleinere ovale Formen an den Seiten. Die sichelartige Form, die bei der vorherigen Figur festgestellt wurde, ist auch hier erkennbar: sie ist größer und die in ihr enthaltenen Striche und kurzen Linien treten deutlicher hervor. Es ist ein kurzer gebogener Strich, direkt im Anschluss an zwei kurze Striche die sich rechtwinklig treffen, an

deren Seiten wiederum befindet sich jeweils eine ovale kleine Form aus zwei gebogenen und an den Enden spitz zusammenlaufenden Strichen.

Zwischen der vierten Figur und der letzten (Figur 5), die sich am rechten unteren Bildrand befindet, ist ein schwarzer Hintergrund, im Gegensatz zu den Zwischenräumen der anderen Figuren, die gemäß dem Gesamthintergrund weiß waren. Dieser schwarze Hintergrund ergibt sich durch die zweite der beiden Figuren (Figur 7), die die mittlere horizontale Ebene des Bildes prägen. Diese weist sich durch einen schwarzen Kontrast aus, im Gegensatz zum weißen Hintergrund.

Die fünfte Figur im rechten Bildrand (Figur 5) unterscheidet sich von den anderen vor allem dadurch, dass die unregelmäßig amorphe Form völlig schwarz eingefärbt ist. Die ovale Form innerhalb dieser ähnelt wieder den Figuren 1 und 2: durch geschwungene Linien, die auf eine vertikale, mittige Linie zulaufen. Die sichelartige Form, die an die ovale anschließt, ist etwas kleiner als die bei Figur Nr. 4, zeichnet sich aber durch ähnliche Merkmale aus: der kurze gebogene Strich, ein kurzer noch stärker gebogener Strich und zwei kleine oval bis rundliche Formen.

Rechts und links von der Figur 5 befinden sich zur unregelmäßigen Form zugehörige, schwarz gefüllte schlauchähnliche Formen, die mit weißen leicht fächerartigen Formen enden. Um diese vom schwarzen Untergrund farblich zu kontrastieren, sind weiße Streifen um die schwarzen Formen freigelassen. Bei dieser Figur ist zudem besonders, dass fünf kleine, runde Formen, die weiß ausgefüllt sind, in einer geschwungenen imaginierten Linie zu rundlichen Form ganz rechts im mittleren, horizontalen Drittel des Bild, führen. Wie schon erwähnt unterscheidet diese sich von den acht anderen rundlichen Formen dadurch, dass sie nicht mit den anderen verbunden ist bzw. keine spitzzulaufenden Ausläufer hat. Stattdessen ist sie durch die fünf runden Formen mit dem Körper Nr. 5 verbunden. Zudem sind die Striche in dieser Form, wie schon erwähnt, anders als die anderen in den kreisartigen Formen: sie sind weniger geschwungen und stattdessen gerader und spitzer.

Um diese genaue Beschreibung der Figuren abzuschließen, werden noch die Körper Nr. 6 und 7 beschrieben.

Der Körper Nr. 6 befindet sich oberhalb der Figur Nr. 3. Er baut sich aus verschiedenen Formen auf: besonders dominant ist die schwarze Füllung der rechteckigen, länglichen Form, die durch die offene, umgedrehte Dreiecksform von Figur 3 unterhalb begrenzt wird und diese schwarz ausfüllt. Innerhalb der schwarzen rechteckigen Form befinden sich zwei weiße Streifen, ein schmaler, gebogener, der sich vertikal nach unten zieht und ein breiterer, der horizontal angeordnet ist. Dieser wird durchbrochen von einer weißgefüllten Form, die leicht fächerartig ist und von der eine weiße, längliche und schmale Form absteht, in Richtung der Figur 3weisend. Zudem wird die schwarze Fläche der Figur Nr. 6 von den rundlichen Formen teilweise überschritten. Ein Stück der schwarzen Fläche ist von der

rechteckigen Form abgetrennt und gestaltet sich als rechteckige, schlauchähnliche Form zur rechten Seite der Figur. Diese schlauchartige Form mündet in einer weißgefüllten, fächerartigen Form, die mit fünf kurzen schwarzen Strichen gefüllt ist. Oberhalb der schwarzen rechteckigen Form ist eine weiße, rundlich-längliche Form erkennbar, die mit verschiedenen Strichen und Schnörkeln gefüllt ist: es handelt sich um einen schwarzen, etwas größeren Punkt, oberhalb dessen ist eine geschwungene Linie, oberhalb und seitlich dieser Linie an beiden Seiten jeweils ein schwarzer, kleinerer Punkt, um den herum sich jeweils ober und unterhalb zwei kurze, schräge Striche befinden. Um die rundliche weiße Form herum legt sich eine längliche, rundliche Form, die jedoch zur Mitte hin schmaler wird. Diese ist mit drei spiralartigen Linien gefüllt. Rechts davon, außerhalb des Körpers, befinden sich drei kurze schwarze Striche untereinander.

Die Figur 7 befindet sich zwischen den Figuren 4 und 5 und ähnelt in ihrem Aufbau strukturell der Figur 6. Sie zeichnet sich durch eine rechteckige Form als Zentrum aus, die schwarz gefärbt ist. Zwei der weißen, rundlichen Formen überschneiden diese. An beiden Seiten der rechteckigen Fläche steht jeweils eine schwarze, schlauchartige, rechteckige Form ab, die in einer weißen, fächerartigen Form mündet. Die linke fächerartige Form weist nach oben, während die an der rechten Seite nach unten weist, was vor allem dadurch verstärkt wird, dass eine schmalere, länglichere Form von der weißen Form absteht und in das umgedrehte, offene Dreieck bei Figur Nr. 5 weist. Damit weist es eine Parallele zur der ähnlichen weißen Form der Figur 6 auf, die in das offene Dreieck bei Figur Nr. 3 weist, durch die abstehende, längliche Form.

Oberhalb der schwarzen, rechteckigen Form ist bei Figur 7 wie bei Figur 6 eine weiße, ovale Form zu erkennen, in der verschiedene schwarze Punkte und Striche zu erkennen sind. Auch hier ist ein schwarzer größerer Punkt zu sehen, darüber ein hakenartig geschwungener Strich, an dessen Ende zu beiden Seiten jeweils ein kleiner schwarzer Punkt ist. Über den beiden Punkten befindet sich jeweils ein schwarzer schräger Strich.

Oberhalb der weißen, ovalen Form, in der diese Striche und Punkte sich befinden, ist eine schwarze trapezartige Form positioniert, von der an der rechten, unteren Seite, vier schwarze Striche nach unten führen. Außerhalb der weißen ovalen Form, an ihrer linken Seite, sind – wie bei Figur 6 – drei kurze schwarze Striche zu erkennen, die in verschiedene Richtungen weisen.

1.b. als Raum

Das Bild, welches sich innerhalb des rechteckigen schwarzen Rahmens befindet, hat verschiedene, sich teilweise überschneidende Ebenen: z.B. sind die im unteren Bildrand längs angeordneten komplexen Formen, die ich als Körper (Figuren 1, 2, 3, 4, 5) bezeichne, im Vordergrund des Bildes, wobei sie an zwei Stellen von den unregelmäßig abgerundeten Formen überdeckt werden. Die zwei schwarz

kontrastierten Körper (Figur 6, 7) befinden sich im Mittelgrund, wobei die rechte Figur eine der kreisförmigen Formen teils überdeckt. Der Hintergrund des Bildes wird durch das weiße Dreieck und die daneben kontrastierten schwarzen dreieckigen Flächen bestimmt. Im oberen Bildrand befindet sich, von der soeben beschriebenen räumlichen Situation abgetrennt, das weiße, längliche Rechteck mit den vielen schwarzen Strichen.

1.c. als Geschehen

Fünf Personen, die von einer Leuchtquelle angestrahlt werden, liegen auf einem schwarzen Boden, in einem schwarzen Raum/Ort. Zwei Personen, die dunkel gekleidet sind, stehen über den am Boden liegenden und zeigen mit dem Finger zwischen die Beine von zwei der am Boden liegenden Personen. Die Liegenden nehmen alle die gleiche Stellung ein. Der Ausdruck ihrer Gesichter (bei Figur 3, 4 und 5 erkennbar) ähnelt sich, sowie sich der Ausdruck auf den Gesichtern der aufrecht stehenden Figuren ähnelt. Die Arme der am Boden liegenden Personen (bei 3, 4 und 5 erkennbar) liegen auf dem Boden, während die Arme der Personen 6 und 7 angewinkelt sind.

2. Aussage

Aufgrund der Komposition kann vermutet werden, dass ein asymmetrisches Machtgefälle dargestellt werden soll: zwei der Figuren/Personen stehen aufrecht, während fünf andere am Boden liegen. Zudem scheinen die am Boden Liegenden durch ihre teilweise Entblößung und die auf sie gerichtete Leuchtquelle Objekte der Beobachtung der aufgerichteten Personen zu sein, was noch verstärkt wird durch die Hände der Aufgerichteten, die teilweise auf die am Boden Liegenden zeigen. Die Sprechblasen sind hauptsächlich auf die aufrecht stehenden Personen bezogen, nur eine bezieht sich auf einer der am Boden liegenden Personen und auch nur indirekt durch die Verbindung mit den kleineren weißen runden Formen. Die Künstler*in will vermutlich insgesamt aussagen, dass hier eine Machtungleichheit besteht, indem nur zwei Figuren als aktive kommunizierende Subjekte agieren, während fünf Figuren als passive Objekte der Beobachtung statisch verbleiben.

3. Wirkung

3.a. allgemein

Durch Merkmale des Bildes wie Frisuren und Kleidungsstil, lässt sich schließen, dass die am Boden liegenden Personen Frauen* darstellen sollen, während die aufgerichteten Personen als Männer* erkannt werden sollen. Durch Kleidung/Erscheinungsbild der Männer* und Frauen* entsteht der Eindruck, dass es sich um eine vergangene Epoche handelt. Die Personen sind zudem als *weiß* lesbar, wodurch die Wirkung entstehen kann, dass die Szene im globalen Norden stattfindet. Die wiederholte Verwendung der dreieckigen Form, die vor allem für die Haltung der am Boden liegenden Personen

zentral ist, könnte historisch als christliche Symbolik eingeschätzt werden (vgl. z.B. Gottes Auge⁵¹). Gleichzeitig ist das Dreieck ein Symbol weiblicher* Sexualität, was besonders durch die Körperhaltung der Liegenden unterstützt wird: die entblößten Beine sind gespreizt, während die bekleideten Männer* mit ihren Fingern zwischen die Beine der Frauen* zeigen.

3.b. subjektiv (im Kontext des gesamten Comics)

Die Wirkung, die dieses Bild auf mich als Betrachter*in hat, ist auf den ersten Blick, eine komische. Die wütende Mimik der Gesichter der beiden Männer* wirken auf mich absurd und grotesk. Sie scheinen miteinander zu streiten, was durch ihre Mimik und Gestik, sowie die kurzen Striche um ihre Köpfe herum für mich erkennbar wird. Ein Thema ihres Streites scheinen die Genitalien der liegenden Frauen* zu sein. Die Mimik und Gestik der Frauen* scheint auf den ersten Blick genervt, auf den zweiten erduldet und niedergeschlagen, sich in ihr Schicksal ergebend.

Auf den zweiten Blick hat das Bild auf mich eine sehr schmerzhaft, niederschmetternde Wirkung. Die am Boden liegenden Frauen* sind den über ihnen streitenden Männern* scheinbar schutzlos ausgeliefert. Sie befinden sich in einer extrem vulnerablen und entwürdigenden Position: mit entblößtem Unterleib, den Blicken zweier Männer* ausgesetzt, die über ihre körperlichen, sexuellen Merkmale (miteinander) zu streiten scheinen. Sie blicken auf die Frauen* herab; es findet keine Kommunikation auf Augenhöhe statt, stattdessen wird ein hierarchisches Blickgefälle etabliert. Die Frauen* scheinen durch Gewalt (strukturelle und körperliche) in die untergeordnete Position, auf den Boden, fixiert worden zu sein, auch wenn auf dem Bild keine Ketten, Fesseln usw. erkennbar sind. Die Männer* handeln gewaltvoll, indem sie mit Blicken und dem Zeigen des Fingers den Schutzraum der Frauen* durchbrechen. Der Finger, zwischen die Beine der Frauen* gerichtet, wirkt wie eine drohende Penetration, die durch das Zeigen und die Blicke stattfindet. Die Frauen* wirken wie bloße Objekte, stumm, gezwungenermaßen in ihr Schicksal ergeben, den angezogenen, aufgerichteten Männern* unterworfen, die durch ihre christliche/staatsgewaltliche Rolle die Legitimation für ihr gewaltvolles Handeln zu erhalten scheinen. Allein die Gedankenblase der Frau* im rechten Bildrand lässt das Potential von zumindest widerständigen Gedanken vermuten. Der Eindruck der Machthierarchie wird durch die Kontraste und Formen im Bild verstärkt. So ist der schwarze Hintergrund durchbrochen von einem weißen Dreieck, das nach oben hin spitz zuläuft. Die Männer* und Frauen* befinden sich in diesem Dreieck, das z.B. eine Lichtquelle, ein Leuchtstrahler sein könnte. Es wurde auch die christliche Rhetorik erwähnt: es könnte die Dreifaltigkeit darstellen, oder das sehende (und somit gewaltvolle) Auge Gottes. Auf jeden Fall sind die männlichen* Figuren aufrechtstehend in diesem Dreieck,

⁵¹ Das Dreieck wird in verschiedenen christlichen Kontexten als Symbol verwendet, wie zum Beispiel für das alles sehende Auge Gottes. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Dreieck_\(Symbol\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Dreieck_(Symbol)) (zuletzt gesichtet: 08.03.2019)

hierarchisch aufstrebend, während die Frauen* am Boden, ganz unten liegen. Wird dieses weiße Dreieck als Lichtquelle interpretiert, werden die Frauen* von diesem angeleuchtet, oder durchleuchtet, es wird ein unerbittliches Licht auf ihre entblößten Genitalien geworfen, während die angezogenen Männer* in der Position der Blickenden sind: sie haben die (von Gott/Kirche/Herrschaft legitimierte Macht) über die objektivierten Frauen*; als Subjekte zu blicken, zu sprechen und zu zeigen, zu untersuchen.

I.I. Textanalyse zu Strömquist (2017)

1. Beschreibung

Im Informationstext der im oberen Kasten im Bild eingefügt ist, gibt die Moderator*in den Betrachtenden des Comics Hinweise auf die Vorgehensweise der staatlichen und kirchlichen Vertreter* bei der Feststellung von Merkmalen, die angeblich auf eine Hexe hinweisen würden. Dabei fällt zweimal die Bezeichnung „seltsame Zitzen“, womit sich Strömquist auf ein Zitat der Dokumentation dieser Prozesse bezieht. Diese Bezeichnung der „Zitzen“ wird in den Sprechblasen insgesamt noch sieben Mal wiederholt. (Im gesamten Stripe wird insgesamt zwölf Mal diese Bezeichnung verwendet.) Die Sprechblasen geben eine Diskussion zwischen den zwei männlichen* Figuren wieder, die sich über die körperlichen Merkmale der am Boden liegenden Frauen* streiten. Dabei wird immer wieder das gleiche Kommunikationsmuster verwendet („Aber hier ist ja gar keine seltsame Zitze.“ – „Sie HATTE aber eine seltsame Zitze!!“ usw.)

Zudem fällt in zwei der Sprechblasen ein umgangssprachlicher, mit englischen Modeworten angereicherter Ton auf („Sie sind ein Nobody, was Zitzen betrifft!!“ – „WHAT?!“) Die letzte Sprechblase ist zudem durchgehend mit Großbuchstaben gefüllt und beinhaltet eine umgangssprachliche abwertende Beschreibung („KANN DIESE BEKNACKTE EPOCHE NICHT ENDLICH MAL ZU ENDE SEIN?“)

2. Wirkung/Interpretation

Die Wiederholung der immer gleichen Satzsequenz „seltsame Zitze“ zieht die Aufmerksamkeit auf die Bezeichnung an sich und weist auf die Absurdität der Bezeichnung selbst hin. Der Streit um das Vorhandensein dieser körperlichen Male wird in einem infantilen Streitmuster dargestellt und durch das nicht absehbare Ende der Auseinandersetzung ad absurdum geführt. Die sehr ähnlich wirkenden männlichen* Figuren führen über den Körpern der Frauen* einen absurden, infantilen Streit aus, der aber durch (göttliche und staatliche) Machtausübung ermöglicht wird. Durch die zugespitzte, auf Wiederholungen und Ähnlichkeiten aufbauende Darstellung in Bild und Text wird zudem auf die strukturelle Ebene dieser historischen Machtausübung hingewiesen: Der Text wiederholt sich (könnte sich bis ins Unendliche wiederholen, wenn nicht der Bildkasten die Szene begrenzen würde), die Figuren sind ähnlich gezeichnet und befinden sich in ähnlichen Lagen: Die zwei aufgerichteten

Männer* beherrschen die Körper der fünf liegenden Frauen*. Dadurch wird eine Ebene der strukturellen Wirkungsweise patriarchaler Herrschaftsmechanismen dargestellt. Der Körper der Frau* wird diabolisiert und diszipliniert. Im Kontext des gesamten Comics kann diese historische Szene in Verbindung mit aktuelleren Einschreibungen auf weibliche* Geschlechtsorgane gebracht werden, wenn Strömquist im nächsten Kapitel auf philosophische, medizinische und populärkulturelle Darstellungen von Vulven rekurriert, in der die Vulva als mangelhaftes Organ, dass nur dem Zweck der Penetration durch einen Penis dient, beschrieben werden (Strömquist 2017: 36ff.).

In der letzten Textblase, die einer der am Boden liegenden Frauen* zugeordnet werden kann, drücken sich deren wütende und hoffnungsvolle Gedanken auf ein Ende diese „beknackten Epoche“ hin, in der Frauen* solchen gewaltvollen Prozeduren ausgesetzt wurden. Zwar ist diese Textblase im Gegensatz zu den anderen nur eine Gedankenblase, das heißt, im Geschehen des Comics hat sie keine Auswirkung. Auf einer metaleptischen Ebene jedoch, verbindet diese Gedankenblase die Frauenfiguren* mit den Betrachter*innen des Comics. Es wird Wut und Frustration ausgedrückt und eine gewisse Resignation: die am Boden liegenden Figuren haben keine anderen Möglichkeiten des Widerstands als widerständige Gedanken, da sie der patriarchalen Herrschaft die durch Staat und Kirche verkörpert wird, ausgesetzt sind. Die Hoffnung auf ein Ende der patriarchalen Unterdrückung wirkt zynisch und bitter, wenn im folgenden Teil des Comics weitere, auch aktuellere Beispiele patriarchaler Macht gezeigt werden, die gewaltvolle Auswirkungen auf Frauen* und deren Sexualität hatten.

Gleichzeitig wird durch die Gedankenblase der Figur eine solidarische Verbundenheit mit den Betrachter*innen des Comics provoziert. Als Betrachter*innen haben wir von außen Teil an der Szene, die einerseits lächerlich andererseits bedrohlich wirkt und können uns solidarisch mit den Frauen*-Figuren verbinden. Durch die Ähnlichkeit der am Boden liegenden Figuren und den Aspekt, dass sie zahlenmäßig den männlichen* Figuren überlegen sind, kann eine Gemeinschaftlichkeit bzw. Gruppenzugehörigkeit vermutet werden. Damit wären die abgebildeten Frauen* eine zwar der patriarchalen Macht unterlegene, aber doch machtvolle solidarische Gemeinschaft, die widerständiges Potential entwickeln kann und sei es durch wehrhafte und humorvolle Gedanken. Die Betrachter*innen des Comics erhalten die Möglichkeit, sich mit diesen Figuren solidarisch verbunden zu fühlen.

3. Einbettung in Kontext des gesamten Comics

Es entsteht ein Zusammenhang, ein Kontext zwischen historischen patriarchalen Praxen wie der Hexenverfolgung und aktuellen Wissensständen (bzw. Nicht-Wissensständen) über weibliche* Sexualität, wie Strömquist im Folgenden anhand verschiedener Artefakte aus Kunst und Kultur, sowie

Texten und Aussagen aus Wissenschaft und Wirtschaft darlegt und zieht daraus Schlüsse, wie sich die weibliche* Identität in Bezug auf ‚Geschlecht‘ formierte. Dabei werden immer wieder gewaltvolle Mechanismen und körperliche Eingriffe, sowie gesellschaftliche Organisation von Sexualität relevant. Ein wichtiges Thema in Verbindung mit der Identitätsbildung in Bezug auf ‚Geschlecht‘ in westlichen Gesellschaften ist besonders der Aspekt der Scham, wie Strömquist z.B. anhand der Umgangsweise mit Menstruation aufzeigt (vgl. Strömquist 2017: 101). Durch diese Kontextualisierung kann sich die Wirkung der solidarischen Widerstandsgemeinschaft verstärken, im Sinne eines historischen Verständnisses patriarchaler Unterdrückungsmechanismen: Es wird klar, dass diese nicht individuell, sondern strukturell und historisch gewachsen sind. Durch die Aneignung und Kontextualisierung dieses Wissens in spöttischer, humorvoller Weise, wird ein Angebot für ein Empfinden solidarischer Gemeinschaft und feministischen Widerstands gemacht. Gleichzeitig wird diesem Angebot schon nachgegangen, wenn, wie Lindberg festhält, Strömquists Comic die Realität in feministischer Aneignung de- und rekonstruiert (Lindberg 2016: 18) und den gesellschaftlich destabilisierenden (Hohrlacher 2009: 32) Charakter von Lachaffekten benutzt, um eine befreiende Wirkung zu erzielen (Hohrlacher 2009: 39).

II. Bildanalyse 2: Stenberg, Jones, May Woods (2017): Niobe. She is life.



Abb. 31: *Niobe II* (Zeichner*in: Ashley A. Woods, 2018. Aus: Jones, Stenberg, May, Woods)

1. Beschreibung

1. a. als Fläche

Die Abbildung ist innerhalb eines trapezförmigen Rahmens verortet, der aus einer schwarzen, dünnen Linie besteht, wobei die lange Grundlinie des Trapezes dem oberen Teil des Rahmens entspricht. Insgesamt besteht das Bild aus verschiedenen Flächen: die größte Fläche ist hellblau mit dunkelblauen Farbflecken gesprenkelt. Diese füllt vom oberen Bildrand aus circa zwei drittel des gesamten Fläche.

Das restliche Drittel, welches vom unteren Bildrand ausgeht, besteht aus einer rosafarbenen Fläche, die sich vertikal ausbreitet, während rechts und links davon hellgrün bis dunkelgrün gemusterte Flächen ausbreiten, wobei die Fläche zur linken Seite der rosafarbenen Spur größer ist als die rechte. Innerhalb der grünen Fläche befinden sich sternartige Formen, die mit schwarzen gebogenen Linien umrandet sind. In der rosafarbenen Fläche befinden sich einzelne schwarze unregelmäßige Linien und Striche.

Auf den Flächen sind drei komplexe Formen zu erkennen, die unterschiedlich groß und verschiedentlich positioniert sind. Am rechten Bildrand ist die größte dieser Formen zu sehen. Sie liegt eng am rechten Bildrand an und grenzt größtenteils an die hellblaue Fläche, wobei der untere Teil auch an die grün-rosafarbene Fläche grenzt. Die Form setzt sich aus verschiedenen Formen zusammen, die unterschiedlich gefärbt sind. So ist der oberste Teil der Form eher rundlich (und hat zusätzlich geringelte, etwas dickere dunkelbraune Streifen an der rechten Seite) und dunkelbraun gefärbt und geht in eine gelbe, schmale rechteckige Form über, die diagonal auf einer größeren dunkelbraunen Form liegt. Diese ist tendenziell eher rechteckig und hat links einen länglichen Ausläufer, der oberhalb vier weiße, etwas dickere Streifen aufweist, während unterhalb eine trapezartige, mit zwei unterschiedlichen Gelbtönen gefärbte Form erkennbar ist. Noch unterhalb schließt eine rundliche, braungefärbte Form an, aus der wiederum eine spitzzulaufende, schmale, kristallartige Form zur Bildmitte hinausragt. Diese ist mit drei verschiedenen Blautönen gefärbt (Dunkelblau, Mittelblau, Hellblau). Wieder zurück zur tendenziell rechteckigen dunkelbraunen Form, dessen Ausläufer soeben beschrieben wurde. Diese von einer größeren rechteckigen gelben Form unterbrochen und schließt wieder mit einem Ausläufer ab, der vertikal nach unten eine schmaler werdende, rechteckige dunkelbraune Form bildet.

Die zweite komplexe Form ist viel kleiner und circa in der Mitte des Bildes positioniert. Ihr unterer Teil grenzt an die rosafarbene Fläche. Ihr oberer Teil wirkt insgesamt rautenförmig, wobei die beiden länglichen Spitzen der Raute jeweils an der rechten und linken Seite sind. Innerhalb dieser Raute sind mehrere kleinteilige, unterschiedlich gefärbte (manche hellgrün, manche dunkelblau) Rechtecke. Der Untere Teil der Form besteht aus zwei länglichen, schmalen rechteckigen Formen, die gemeinsam einen Bogen bilden, der nach unten weist. Mittig ist eine dunkelblaue, gebogene rechteckige Form zu sehen. Die Figur ist sehr symmetrisch aufgebaut, nur eine hellgraue, schmale, längliche Form an der linken Seite fällt aus dieser Symmetrie heraus.

Die dritte komplexe Form ist im linken Teil des Bildes, links und oberhalb von der zweiten Form verortet. Im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen beschriebenen komplexen Formen ist diese völlig innerhalb der hellblauen Fläche und grenzt nicht an die Ränder anderer Flächen. Die Form ist

insgesamt heller als die beiden anderen und von der Größe zwischen den beiden anderen. Oberhalb ist eine rundliche oder oval-artige Form zu sehen, die lila gefärbt ist. Innerhalb dieser sind schwarze geschwungene und gebogene dünne Linien. Der Rand besteht aus einer wellenförmigen schwarzen dünnen Linie. Unterhalb folgt eine hellbraune Form die eher rechteckig ist und zwei Ausläufer hat die nach rechts in die Bildmitte weisen. Diese Ausläufer bilden ein offenes Dreieck, dessen (imaginierte) Grundlinie zur Bildmitte hinweist. Der besser sichtbare Ausläufer endet in einer schmalen spitzzulaufenden, weißen Form. Unterhalb der hellbraunen Form (die teils von zwei kleinen weißen Rechtecken ergänzt wird) befindet sich der größte Teil der gesamten Form: ein rosarotes, unregelmäßig trapezförmiges Gebilde. Der untere Rand ist wellenförmig und geht in zwei hellbraune Ausläufer über, die sich sehr ähnlichsehen, wobei der rechte kürzer ist als der linke. Beide enden in dunkelbraunen kegelartigen Formen. Die Ausläufer zeigen vertikal nach unten. Zwischen ihnen und dem unteren Bildrand sind mehrere weiße dünne Striche zu sehen, die parallel und vertikal angeordnet sind.

1.b. als Raum

Räumlich befindet sich die rechte Figur bzw. der Körper im Vordergrund, die linke Figur im Mittelgrund und die mittlere Figur im Hintergrund. Die Lichtverhältnisse sind etwas unklar, aber es scheint eine Lichtquelle von oben zu geben, die teilweise Lichtreflexe und Schatten auf die Figuren wirft. Dadurch wird klarer, dass die rosa-grüne Fläche einen vom Vorder- in den Hintergrund reichende unregelmäßige Grundlage ist, während die blass-blaue Fläche völlig den Hintergrund bildet. Die Figuren/Körper gewinnen nur wenig an Plastizität, am Auffälligsten ist die Wölbung des rosaroten Gebildes dass zum dritten Körper gehört (links im Bild).

1. c. als Geschehen

Drei Personen oder Wesen befinden sich in einer Interaktion. Die Person im Hintergrund ist den beiden im Vordergrund frontal zugewendet und in einer geduckten Haltung, während die beiden anderen nur von hinten zu sehen sind, also auf die im Hintergrund befindliche Figur zustreben. Sie sind alle drei bewaffnet und die linke Figur scheint zu schweben oder zu springen.

2. Aussage

Die Künstler*innen wollen eine dynamische Kampfsituation zeigen, in der zwei Figuren eine dritte angreifen. Zwar sind die beiden in der Überzahl, aber schlechter ausgerüstet und schlechter bewaffnet. Es handelt sich um eine potentiell gewaltförmige Situation. Die schwebende Figur wird durch die Lichtverhältnisse und ihre erhobene, schwebende Lage besonders hervorgehoben.

3. Wirkung

3.a. subjektiv

Durch die Lichtverhältnisse und die Haltung der Figuren entsteht der Eindruck, dass wir als Betrachtende Teil des Geschehens sind und hinter den Figuren am Kampfgeschehen teilnehmen können. Es könnte jedoch auch auf einem Bildschirm stattfinden, ähnlich einem Computerspiel, dass wir als Betrachtende mitsteuern. Insgesamt ergibt sich ein Eindruck von Dynamik und Bewegung. Im zweiten Abschnitt des Panels ist die Perspektive der Zuschauerin* um 180 Grad gewendet und wir sehen nun das Geschehen aus der entgegengesetzten Perspektive, was zu dem Eindruck führt, dass wir doch eher als Beobachter*innen, denn als Akteur*innen teilhaben können. Auffällig ist noch, dass Niobe den wichtigsten Part in der Kampfsituation übernimmt, in dem sie ihren Körper nutzt um den Angreifer zu überwältigen.

III. Bildanalyse 3: Gay; Coates; Martinez; Poggi (2018): *World of Wakanda*

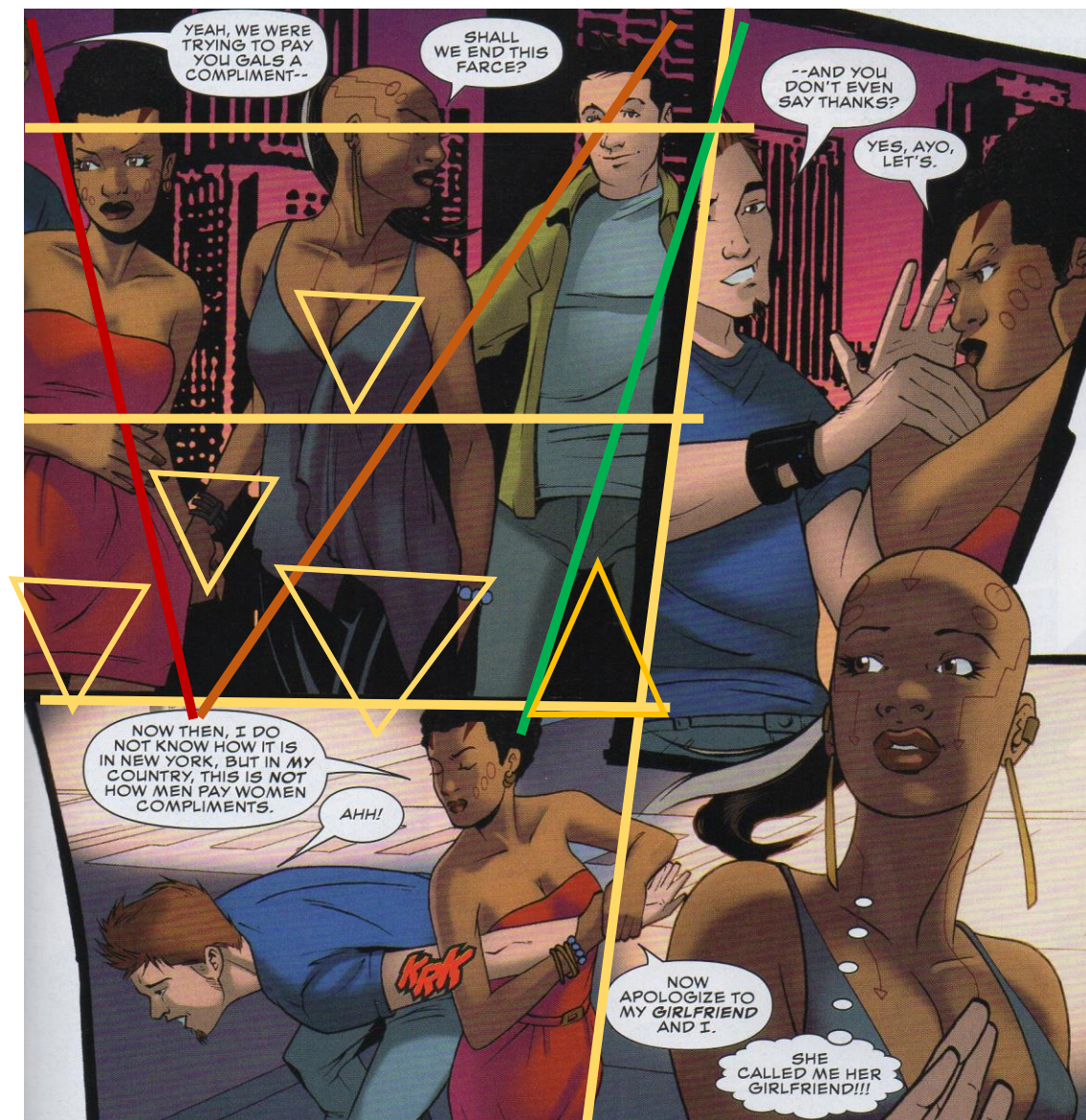


Abb. 20. 1: "Shall we end this farce? (Formen)" (Zeichner*innen: Alitha E. Martinez, Roberto Poggi.
Aus: Gay, Coates, Martinez, Poggi 2018, bearbeitet von Marlene Wantzen)

1. Beschreibung (Es handelt um vier Panels, die enganeinander gereiht sind, ich beschreibe das erste Panel sehr genau und die anderen im Kontext)

1. a. Als Fläche

Das Bild befindet sich innerhalb eines schwarzen Rahmens (vier schwarze Striche bilden ein Viereck). Zur besseren Beschreibung wurde es erneut in drei Abschnitte geteilt (drei horizontale, gelbe Linien).

Im ersten Abschnitt fallen zwei ovale Formen auf, die mit schwarzen Linien umrahmt und mit weißer Farbe gefüllt sind. Diese heben sich von der Fläche ab, die vor allem lila gefärbt ist. Innerhalb diese beiden ovalen Formen befinden sich mehrere kurze schwarze, geschwungene Striche. Die Form an der linken Seite hat einen länglichen Ausläufer, der spitz in Richtung des linken Bildrandes weist. Die ovale Form rechts hat nur einen kleinen spitzen Ausläufer, der eher nach unten, leicht nach links weist. Die lilafarbene Fläche wird von schwarzen, rechteckigen Mustern unterbrochen, die unregelmäßig groß und lang sind. Zudem befinden sich drei weitere, komplexe Formen am unteren Rand dieses Abschnitts: Eine eher links ist schwarz gefärbt und halbrundlich/oval mit einer dünnen, schwarzen wellenförmigen Linie als Rahmen. Sie befindet sich unter dem spitzen Ausläufer der linken ovalen weißlichen Form. Neben dieser schwarzen Form befindet sich rechts eine weitere halbrundliche Form. Diese ist hellbraun gefärbt und hat eine glatte, dünne schwarze Linie als Rahmen. In dieser Form sind zwei rote Linien zu erkennen, die sich vom Hellbraun abheben. Die Linien sind horizontal untereinander und bilden Stufen. Die erste Linie endet in zwei ovalen roten Formen. Die verbleibende weiße, ovale Form weist mit ihrer Spitze auf diese hellbraune Form. Rechts daneben befindet sich eine dritte halbrunde Form, die oberhalb dunkelbraun gefärbt ist und mit einer unregelmäßig gezackten braunen Linie umrahmt. Der untere Teil ist beige-rosa gefärbt und innerhalb dessen befinden sich zwei nach unten geschwungene, kurze, braune Linien.

Der zweite Abschnitt hat wie der erste den lilafarbenen Hintergrund mit der schwarzen Musterung. Es lassen sich zudem drei komplizierte Formen unterscheiden, die zu den ovalen bzw. halbrunden Formen im ersten Abschnitt zu passen scheinen. Die erste Form im linken Teil des Abschnitts die direkt an die halbrunde anzuschließen scheint, bildet gemeinsam mit dieser eine ovale Form. Der Teil davon der im zweiten Abschnitt zu erkennen ist, ist nicht schwarz, sondern hellbraun. Innerhalb dessen befinden sich mehrere geschwungene Linien die teilweise Formen bilden. Von oben nach unten: zwei kurze schwarze Striche, die an ihrer einander zugewandten Innenseite schräg nach unten weisen. Unter jedem diese Striche befindet sich eine ovalähnliche Form, die mit schwarzen kurzen Strichen unregelmäßig umrahmt ist. Diese beiden Formen sind weiß gefüllt und haben innerhalb dieser weißen Füllung noch einen dunkelbraun gefärbten Kreis. Mittig und etwas weiter unten befinden sich zwei

kurze, schwarze gebogene Striche. Jeweils rechts und links dieser Striche sind drei rote Kreise zu erkennen, die hellbraun gefüllt sind. Unterhalb dieser Striche ist eine ovalähnliche Form zu sehen, die an den Enden spitz zuläuft und oberhalb eine Kerbe aufweist. Diese ist dunkelrot gefärbt. Damit schließt die große ovale Form, innerhalb derer all diese kleinteiligen Striche und Formen sind, ab und geht über in eine eher rechteckige Form, die hellbraun gefärbt ist und mit einer glatten, schwarzen Linie unregelmäßig umrahmt ist. Innerhalb dieser Form befinden sich drei schwarze, leicht gebogene Linien und eine schwarze Linie wirkt als Trennlinie, zu einem rot gefärbten Teil der Form, der unterhalb des braungefärbten anschließt und circa die Hälfte der Fläche ausmacht.

Die nächste komplizierte Form rechts daneben (getrennt von der schon beschriebenen anderen Form durch die zugrunde liegende lilagefärbte, schwarzgemusterte Fläche) ähnelt der bereits beschriebenen. So ist zuerst eine ovale, hellbraun gefärbte Form zu sehen, die jedoch an der rechten Seite einen dreieckigen Ausläufer hat. Zudem ist nur eine der kleinen, weißen Formen innerhalb der hellbraunen zu finden und die dunkelrote, ovale Form liegt ganz am rechten Rand. Dafür sind weitere geschwungene Linien zu erkennen, die in einer länglichen rechteckigen Form münden.

An diese ovale Form schließt sich auch hier eine rechteckige an (verbunden durch eine kurze quadratische Form, die auch hellbraun gefärbt ist). Diese größere rechteckige Form unterscheidet sich jedoch von der im linken Bildabschnitt dadurch, dass innerhalb eine dreieckige Form erkennbar ist. Das Dreieck weist mit der Spitze nach unten und ist hellbraun gefärbt. Die Basis zeigt nach oben und endet mit dem oberen Rand der rechteckigen Form. Innerhalb des Dreiecks sind weitere geschwungene kurze schwarze Striche zu sehen. Auf der rechten und linken Seite des Dreiecks ist innerhalb der rechteckigen Form eine mit schwarzen geschwungenen Linien umrahmte, blaugraue Form abgetrennt.

Die dritte komplizierte Form unterscheidet sich von Aufbau und Farbe von den beiden anderen Formen. So wirkt die rundliche Form oberhalb, die weiß-rosa gefärbt ist eher kantig/rechteckig als oval. Darin sind kurze schwarze Linien zu sehen, die jedoch nicht so sehr herausstechen. Die rechteckige Form darunter setzt sich aus blauen und grünen länglichen Rechtecken zusammen. Auffällig ist, dass diese Form mit der links daneben durch einen länglichen, rechteckigen, grün gefärbten Ausläufer verbunden ist.

Nun zum dritten und letzten horizontalen Abschnitt des Bildes: Die drei komplizierten Formen setzen sich hier fort. Die erste Form fällt dabei vor allem durch die Farbe Rot auf, die sie fast völlig ausfüllt abgesehen von einem länglichen, rechteckigen Teil der hellbraun gefärbt ist. Es ist auffällig, dass die Form mit der rechts neben ihr befindlichen verbunden ist, durch jeweils einen hellbraun gefärbten Ausläufer von der einen und von der anderen Figur. Der Zwischenraum kann als offenes Dreieck gesehen werden (siehe Markierung). Die Dreiecksform findet sich auch in der zweiten komplizierten

Form wieder (siehe Markierung). Diese ist ansonsten durch eine längliche, rechteckige Form dominiert, die oberhalb hell und unterhalb schwarz gefärbt ist. In dem hellblauen Teil sind schwarze Linien und in dem schwarzen Teil hellbraune Linien zu sehen. Ein dreieckiges Muster ist hier sehr präsent. Die Form hat einen zweiten hellbraunen, länglichen Ausläufer, diesmal auf der rechten Seite, also der dritten komplizierten Form zugewandt. Dieser hebt sich kontrastreich von dem breiteren, grün und blau gefärbten, rechteckigen Teil der dritten Figur ab. Die dritte Figur endet in einer rechteckigen Form, die grüne, hellblaue und dunkelblaue rechteckige Anteile hat (in denen verschiedenen schwarze, gebogene Linien und Striche sind). Auffällig ist die schwarze dreieckige Form am unteren Ende der Figur (siehe Markierung).

1.b. als Raum

Die beschriebene lilagefärbte Fläche mit der schwarzen Musterrund bildet den Hintergrund des Bildes. Darauf sind die drei komplizierten Figuren abgebildet, die von einer Lichtquelle aus dem oberen linken Teil des Bildes angeschieden werden, wodurch sich teilweise Schattierungen ergeben. Dabei fällt auf, dass die beiden Figuren im linken Teil des Bildes eher rundliche Formen beinhalten, während die dritte Figur, im rechten Bildrand eher durch kantig-rechteckige Formen geprägt wird. Die beiden linken Figuren befinden sich eher im Vordergrund, während sich die dritte Figur ganz rechts im Mittelgrund des Bildes befindet.

1.c. als Geschehen

Drei Personen sind in Interaktion miteinander. Zwei von ihnen sind ähnliche Formen und Farben gekennzeichnet, während sich die dritte sich davon unterscheidet. Die zwei ähnlichen Figuren sind eng miteinander verbunden, da sie sich an den Händen halten. Die dritte Person im rechten Bildrand scheint sich eher den beiden zuzuwenden, während diese möglichst wenig Kontakt zu haben scheinen wollen, wie durch die Haltung erkennbar ist. Die Person im linken Bildrand scheint sich zusätzlich von einer weiteren im Bild nicht abgebildeten Person abzuwenden (durch Haltung, Mimik). Die beiden Figuren links verschließen sich und wenden sich zueinander als Reaktion auf die Hinwendung und Öffnung der dritten Person (im rechten Bildrand).

2. Aussage

Die Künstler*in will vermutlich auf eine konfliktive Auseinandersetzung hinweisen, in der zwei Frauen* sich aus unbekannten Gründen von einem Mann* (oder zwei Männern*) abzuwenden versuchen. Da der Mann* im Mittelgrund eine zugewandte, vielleicht aufdringliche Haltung hat und die Frauen* im Vordergrund ihre Hand halten, könnte der Mann* als Bedrohung/ Verfolger eingeschätzt werden. Die Künstler*in stellt die Körper der Frauen* stark sexualisiert da, womit sie vielleicht auf eine starke weibliche* Identifizierung der Personen hinweisen will.

3. Wirkung

3. a subjektiv

Das Bild wirkt auf mich vor allem sehr sexuell aufgeladen. Die Frauenkörper sind stark sexualisiert und sichtbar (große Brüste, viel Haut, enge Kleidung durch die Vulva angedeutet wird) dargestellt, während der Männerkörper durch seine Haltung (breite, geöffnete Beine, nach vorne geneigter Unterkörper, wodurch Gemächt auffällig angedeutet wird) vor allem aufdringlich wirkt. Der Mann* wirkt dadurch als würde er die Frauen* sexuell belästigen oder sich sexuell anbieten würde, während die Frauen* durch Gestik und Mimik abwehrend und abweisend wirken. Stattdessen wirkt die Beziehung zwischen den Frauen* sehr innig und nah, durch ihre zugewandte Haltung und die verschlungenen Hände. Die Haltung der beiden Frauen* habe ich im Bild durch die rote und orangene Linie markiert und die Haltung des Mannes* durch die grüne Linie: dadurch wird deutlich, dass dieser in die Dynamik der Frauen* einzudringen versucht. Auffällig ist weiterhin die deutliche Symbolik: das umgekehrte Dreieck als Symbol weiblicher* Sexualität wird hier durch den Inhalt des Stripes gleichzeitig mit Stärke und Kraft aufgeladen, was dem Stereotyp weiblicher* Hilflosigkeit entspricht. Die aufdringliche Sexualität des Mannes* wird durch ein aufgerichtetes Dreieck symbolisiert. Seine Haltung ist geöffnet, die Haltung der Frauen* geschlossen und einander zugewandt.

1. b. im Kontext

Die beiden Hauptfiguren, um deren lesbische Paarbeziehung sich die Geschichte entrollt, werden von zwei *weißen* Männern* bedroht, woraufhin sie ihre ausgeprägten körperlichen Kräfte dafür nutzen, sich zu Wehr und die Angreifer außer Gefecht zu setzen. Gleichzeitig ist dieser Moment ein Wendepunkt in der Geschichte, da eine der Hauptfiguren, Aneka, sich zum ersten Mal öffentlich zu der lesbischen Paarbeziehung zu Ayo bekennt. Die Hauptfiguren wenden dezidiert körperliche (Gegen-)Gewalt an, um sich den männlichen*, *weißen* Aggressoren entgegenzusetzen, die körperlich schnell unterlegen sind. Sie entziehen sich dem männlichen*, *weißen* Blick und körperlichen Übergriff. Dieser Moment wird zu einem Schlüsselmoment für die Liebesbeziehung der Protagonist*innen, in dem sich ihre Verbundenheit öffentlich eingestehen können. Hier wird der (erfolgreiche) Widerstand gegen den *weißen*, männlichen* Angreifer zu einem bestärkenden, verbindenden Element mit emanzipatorischem Potential.

IV. Bildanalyse 4: Kabi (2017): My lesbian experience with loneliness.



Abb. 5 (Wdh.): „Belonging somewhere.“ (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 9)

1. Beschreibung

1.a. als Fläche

Es handelt sich um ein längliches Rechteck, dass mit einer schwarzen, dünnen Linie umrahmt ist. Innerhalb dieses Rechtecks befinden sich, jeweils eines im rechten und eines im linken Bildrand, zwei weitere, kleinere Rechtecke. Das im rechten Bildrand ist eher ein Quadrat, während das linke länglich ist und sich so dem oberen und dem unteren Bildrand annähert. Das Quadrat im rechten Bildrand hingegen nimmt etwas mehr Raum in der Breite ein und lässt mehr Platz zwischen dem unteren und oberen Bildrand. Diese beiden Rechtecke sind, genau wie das große Rechteck, weiß gefärbt. Jedoch befinden sich in den beiden kleineren Rechtecken schwarze, kurze, dickere Striche und geschwungene, gebogene Linien, die eng aneinandergereiht sind. In der Mitte zwischen den beiden Rechtecken sind drei rosa gefärbte, mit schwarzer Linie größtenteils umrandete, komplizierte Formen zu erkennen. Diese werden nun, nach Leserichtung des Mangas, von rechts nach links einzeln beschrieben.



Abb. 5. 1: „Belonging somewhere (Form 1).“ (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 9)

Die Form kontrastiert durch ihre Rosa-Färbung mit dem weißen Hintergrund. Sie besteht aus mehreren Formen, wirkt aber insgesamt kegelförmig. Der untere, länglichere Teil setzt sich aus einer geraden kurzen Grundlinie und zwei gebogenen seitlichen Linien zusammen, die nach oben hin immer enger

zusammenlaufen und schließlich von einer weiteren schwarzen Linie begrenzt werden. Diese gehört zum zweiten Teil der Form, die rundlich bzw. kuppelförmig ist. Innerhalb dieser Form sind mehrere, schwarze, kurze und etwas längere Striche zu erkennen. Zwei kurze, etwas dickere Striche befinden sich mittig und spiegelgleich zueinander, Sie sind leicht nach oben gebogen. Darunter ist ein sehr kurzer, leicht nach unten gebogener, Strich zu sehen. Oberhalb und an den Seiten dieser Musterung, befinden sich weitere schwarze Linien, die eine Umrahmung für die Musterung bilden. Oberhalb sind diese Linien unregelmäßig und teilweise weisen sie in den oberen Teil der Form hinein. An den äußeren Rändern ist die schwarze Umrahmung ebenfalls teilweise unregelmäßig. In der unteren, länglicheren Form befinden sich sehr viele kurze, schwarze, teilweise gebogene Striche, die viel Raum dieser Form beanspruchen.

Um die gesamte Form herum, also außerhalb dieser, befinden sich einige weitere, kleinere Formen. Oberhalb sind vier unförmige zu erkennen: es handelt sich um geschwungene Linien, die gemeinsam eine (wolkenartige) Form ergeben. Diese eher rundlich wirkenden Gebilde sind weiß gefärbt. Drei von ihnen sind größer: sie sind rechts, links und mittig oberhalb der Form angeordnet. Die zwei kleineren sind rund und befinden sich nah an der rechten und linken wolkenartigen Form. Horizontal-mittig und links außen ist eine weitere wolkenartige Form zu sehen.

Der untere Teil der komplexen Form hingegen ist stattdessen von jeweils zwei schwarzen, kurzen Strichen umgeben, die parallel zueinander sind und leicht gebogen. Es befindet sich eines dieser insgesamt drei Paare an der rechten Seite, an der linken Seite und unterhalb der Form.



Abb. 5. 2: „Belonging somewhere (Form 2).“ (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 9)

Die Form ähnelt stark der ersten, von Form und Farbe her. Es sind jedoch einige Unterschiede feststellbar: Der untere Teil der Form ist bedeutend kleiner bzw. kürzer oder wird vom unteren Bildrand begrenzt. Daher sind innerhalb dessen viel weniger der schwarzen kurzen Striche vorhanden. Auch die umrahmenden, kleineren Formen sind größtenteils verschwunden: zwei der kurzen, parallelen Striche sind am rechten Rand außerhalb der gesamten Form erkennbar. Dies sind aber viel

kürzer und schwächer ausgeprägt als bei Form eins. Der obere Teil der Form, den ich als kuppelförmig bzw. rundlich beschrieben habe ist leicht nach rechts geneigt. Innerhalb dieser Form sind unterhalb der beiden schwarzen kurzen aber dicken gebogenen Strichen jeweils eine ovale Form zu sehen. Statt des ganz kurzen Strichs ist nur noch ein Punkt zu erkennen.



Abb. 5. 3: „Belonging somewhere (Form 3).“ (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 9)

Die Form drei ähnelt den beiden vorhergehenden weniger. Zwar ist sie auch rosa gefärbt, jedoch ist der untere Teil keine kompakte, kegelartige Form mehr sondern besteht aus vielen einzelnen schwarzen Punkten, Kreisen und Sternen, die rosa getupft sind. Ganz leicht ist jedoch noch die kegelform angedeutet, die in den oberen, rundlicheren Teil führt.

Dieser ist nun mit viel mehr Strichen gefüllt als die beiden vorhergehenden Formen (1 und 2). Die beiden Kreise sind zu Halbkreisen geworden in denen jeweils ein schwarzer Punkt ist. Unterhalb dieser beiden befindet sich eine ovale Form. Zwischen den beiden dickeren gebogenen Linien über den Halbkreisen befinden sich zwei sehr kurze schwarze, parallele Striche, die vertikal nach oben zeigen. Es sind oberhalb dieser noch vier kleinere, gebogene Linien zu sehen. Vom oberen Teil der Form stehen vier schwarze, gebogene Striche ab, jeweils zwei nach rechts und zwei nach Links. Links ragen noch drei weitere Teil von der Form ab: sie wirken wie sehr spitze dreieckähnliche Formen. Links ragen drei weitere, ähnlich dreieckige Teile der Form nach unten hin ab. Außerhalb der gesamten Form ist rechts am oberen Rand eine gekringelte, schwarze Linie zu erkennen.

Noch eine Besonderheit: statt der schwarzen kurzen Striche die sich innerhalb des unteren Teiles der Form eins und zwei befinden, sind hier nur zwei dickere, aber kürzere schwarze Linien zu erkennen, die aus den genau gleichen kurzen schwarzen Strichen bestehen. Diese befinden sich innerhalb der kleineren Formen, die den unteren Teil der gesamten Form prägen.

1.b. Als Raum

Keine Räumlichkeit

1.c. als Geschehen

Drei relativ ähnliche Figuren, möglicherweise auch dreimal die gleiche, empfinden unterschiedliche Zustände, was an ihrer diversen Mimik erkannt werden kann. Ein Teil der im linken Bildrand befindlichen Figur löst sich auf.

2. Aussage

Die Künstler*in will vermutlich auf eine Situation hinweisen, in der entweder drei sehr ähnliche Figuren gleichzeitig, oder ein und dieselbe Person innerhalb einer zeitlichen Abfolge, unterschiedliche Gemütszustände empfindet. Aufgrund der großen Ähnlichkeit gehe ich von letzterem aus: in dem Fall will die Künstlerin darauf hinweisen, wie sich der Gemütszustand einer Figur in einer (nahen) zeitlichen Abfolge verändert. Zusätzlich verändert sich der Körper der Figur, wird zunächst nur kleiner (Form 2) und löst sich schließlich auf (Form 3).

Wirkung

3.a. subjektiv

Die Figur wirkt sehr jung, eher kindlich, aufgrund des großen Kopfes und der großen Augen. Dies erzeugt in mir eine mitfühlende, identifizierende Wirkung. Die Entwicklung der Figur scheint von einem zufriedenen, entspannten Gemütszustand hin zu einem ängstlichen, panischen zu sein. Dies spiegelt sich in der Mimik der Figur wider, könnte aber auch symbolisch durch das Auflösen bzw. Verringern der Figur ausgedrückt werden. In der letzten Situation scheint die Figur schon sehr gefährdet, sich völlig aufzulösen, Kopf und Augen sind im Kontrast jedoch noch größer abgebildet, was zu einem stärkeren Mitgefühl führt, was durch die Panik in der Mimik der Figur (Stirnfalten, Schweißtropfen, geöffneter Mund, wild abstehende Haare) bestätigt wird. Alles an dieser Figur sagt mithilfe von Bildsprache aus: Hilfe!

3.b. im Kontext (des Mangas und mit der Einbeziehung des Textes)

Die Hauptfigur des autobiographischen Mangas ist eine Darstellung von Anteilen des Selbst der Autorin, Nagata Kabi. Sie verarbeitet hier in ihre psychosozialen Schwierigkeiten innerhalb einer Gesellschaft, in der ganz bestimmte Normen herrschen, die Personen als ‚normal‘ und funktionsfähig kategorisieren. Kabi kollidiert mit diesen Normen im Hinblick auf die Gestaltung ihres Lebens im Allgemeinen. Dies wird im Manga vor allem durch die Problematik der Lohnarbeit und dem Finden einer sexuellen/geschlechtlichen Identität verdeutlicht: Kabi scheitert an kapitalistischen und patriarchalen Normen, die sie internalisiert hat und von außen an sie herangetragen werden. Zentrales Thema des Mangas ist die Auseinandersetzung mit diesen internalisierten Normen und dem schwierigen Weg, diese zu erkennen und zu dekonstruieren um eigene Formen der Identifikation und Lebensführung zu finden. In diesem Kontext ist die obige Abbildung zu deuten: Wie schon der Text in

den beiden rechteckigen Erzählblasen aussagt, fühlt sich die Figur, als würde sie sich in Luft auflösen und ihre bisher als gesichert gedachte Identität verlieren. Sie schreibt, sie würde verlieren was ihr Form gegeben hätte und zeigt gleichzeitig diesen Prozess auch bildhaft, in dem die Figur ihre Form verliert. Dadurch wird der fundamentale Einschnitt deutlich, den die Figur erlebt. Als weitere Information sagt der Erzähltext aus, dass die Figur dachte, irgendwo hingehen zu können, irgendwo hinzugehören, würde ihre Identität ausmachen: durch den Abschluss der Schule und den Verlust dieser Struktur entsteht bei der Figur eine Sinnkrise, die auch im weiteren Verlauf in psychischen Störungen wie z.B. einer Depression und Essstörung mündet. Um dies noch zu verdeutlichen, sind in die Figur hinein Attribute geschrieben, die sie als „Ich“ also ihre Identität eingeschätzt hatte und mit deren Wegfallen ihre Identität insgesamt bedroht ist. In diesem schleichenden Prozess verliert die Figur immer mehr von ihrer Form, da sie den angebotenen Normen nicht entsprechen kann und will (so beendet sie nach kurzer Zeit ein angefangenes Studium und sieht keine alternative Perspektive).

In der Abbildung wird vor allem durch die Wiederholung der Figur und des Textes in der Bildsprache gezeigt, wie fundamental und grundlegend bedrohlich sich der Verlust von einer bestimmten Lebensstruktur für die Figur ausprägt. Im Weiteren wird die Figur immer wieder an den Normen scheitern, die sie internalisiert hat, was für sie bedeutet, daran zu scheitern, eine (normale) Person zu sein. Dies geht so weit, dass die Figur sich lieber auflösen würde, als weiter schmerzhaft an diesen Normen zu scheitern.



Abb. 32: „Nobody.“ (Zeichner*in Nagata Kabi. Aus: Kabi 2017: 96)

Diese beiden Panels zeigen einen der Schlüsselmomente der Erzählung. Hier wird das Ergebnis Kabis Auseinandersetzung mit ihrer Sexualität gezeigt, die Entdeckung körperlicher Intimität mit einer Frau*. Dieser Moment entspricht jedoch nicht ihren Erwartungen (die sich, wie sich herausstellen wird aus

erotischer, schwuler Manga-Fiktion speisen), sondern stürzt Kabi zunächst in weitere Zweifel im Hinblick auf ihre Fähigkeit ‚eine Person zu sein‘ (vgl. Kabi: 89). Jedoch ist auffällig, dass sie sich nach dieser Erfahrung weniger kindlich zeichnet (z.B. ausgeprägtere Gesichtszüge, größere Figur, Augen von der Größe her an Gesicht angepasster). In dieser Abbildung ist die Figur völlig unsexualisiert und geschlechtlich unmarkiert gezeichnet. Das bedeutet, es sind keine körperlichen Merkmale erkennbar, die auf eines der beiden gesellschaftlich anerkannten Geschlechter hinweisen. Dies könnte als Kabis Widerstand dagegen gelesen werden, einem dieser Geschlechter zugeordnet zu werden. Gleichzeitig vermindert die Zeichnerin* so die Gefahr des Vorwurfs der Pornographie oder des Voyeurismus (allerdings wurde ihr dieser Vorwurf trotzdem gemacht, da die Darstellung von (besonders lesbischer) Sexualität weiterhin ein Tabuthema darstellt.)

Kurzfassung

In der vorliegenden Masterarbeit im Studienfach der internationalen Entwicklung werden vier gegenwärtige Comics (Strömquist, Liv: *Der Ursprung der Welt* (2017 [2014]), Kabi, Nagata: *My Lesbian Experience with Loneliness* (2017 [2016]), Gay, Roxane; Coates, Ta-Nehisi; Martinez, Alitha E.; Poggi, Roberto: *World of Wakanda* (2018), Stenberg, Amandla; Jones, Sebastian; May, Darrel; Woods, Ashley A.: *Niobe. She is Life* (2017)) durch Bild-Textanalysen untersucht. Das Ziel ist, Strategien des Mediums Comic festzustellen, die interdependente Kategorie ‚Geschlecht‘ zu konstruieren und zu dekonstruieren. Um dies zu ermöglichen wird eine theoretische Grundlage zur Definition der interdependenten Kategorie ‚Geschlecht‘, sowie eine Einführung zur Genese und werkimmanenten Mitteln des Mediums Comic etabliert.

Abstract

The master-thesis analyses four different actual comics with the goal to evaluate their strategies to construct and deconstruct the interdependent category ‘gender’. To reach this goal, a theoretical foundation is made, that defines the interdependent category ‘gender’ and introduces the development and specific stylistic and semantic possibilities of the medium comic.