



universität  
wien

# MAGISTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Magisterarbeit / Title of the Master's Thesis

**Wonder Woman v. Harley Quinn**

Eine kommunikationswissenschaftliche, genderspezifische Sicht auf die  
Darstellung der DC-Comicfiguren

verfasst von / submitted by

**Marcus Smetana**

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

**Magister der Philosophie (Mag. phil.)**

Wien, 2019 / Vienna, 2019

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

UA 066 841

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

Magisterstudium  
Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreut von / Supervisor:

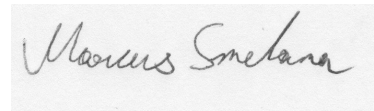
OR tit. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch

## Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe. Diese schriftliche Arbeit wurde noch an keiner anderen Stelle vorgelegt.

Datum

Unterschrift

A handwritten signature in black ink, reading "Marcus Smetana", is shown within a light gray rectangular box.

Juni 2019

# Inhaltsverzeichnis

|                                                  |    |
|--------------------------------------------------|----|
| 1. Forschungsvorhaben.....                       | 5  |
| 2. Mediensozialisation.....                      | 6  |
| 2.1 Kindermedien.....                            | 7  |
| 2.2 Wirkungsmodelle.....                         | 7  |
| 2.3 Visuelle Wahrnehmung.....                    | 9  |
| 2.4 Identitätsbildung.....                       | 11 |
| 2.5 Medien in der Kindheit und Jugend.....       | 13 |
| 2.6 Visuelle Stereotype.....                     | 14 |
| 3. Gender Media Studies.....                     | 14 |
| 3.1 Einführung in die Geschlechterforschung..... | 15 |
| 3.2 „Frauengeschichte“.....                      | 15 |
| 3.3 Sex & Gender.....                            | 16 |
| 3.4 Heteronormativität .....                     | 18 |
| 3.5 Hegemoniale Männlichkeit.....                | 19 |
| 3.6 Hegemoniale Weiblichkeit.....                | 19 |
| 3.7 Doing Gender.....                            | 20 |
| 3.8 Schönheit.....                               | 21 |
| 3.9 Schönheit & Feminismus.....                  | 22 |
| 3.10 Sexualisierung.....                         | 23 |
| 3.11 Camp.....                                   | 24 |
| 4. Comics.....                                   | 28 |
| 4.1 Problematik.....                             | 28 |
| 4.2 Definitionen.....                            | 29 |
| 4.3 Überblick.....                               | 30 |
| 4.4 Comic-Kritik.....                            | 32 |
| 4.5 Comic-Analyse .....                          | 33 |
| 5.6 Superheld_innen.....                         | 35 |
| 5. Wonder Woman.....                             | 39 |
| 5.1 Amazonen.....                                | 39 |
| 5.2 Entstehungsgeschichte von Wonder Woman.....  | 40 |
| 5.3 Cover-Analyse – Wonder Woman.....            | 42 |
| Wonder Woman #304 (1983).....                    | 43 |
| Wonder Woman #62 (1992).....                     | 46 |
| Wonder Woman #159 (2000) .....                   | 49 |

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| The New 52! Wonder Woman #1 (2012).....             | 52  |
| Wonder Woman Vol. 4 #41 (2015).....                 | 54  |
| Wonder Woman Vol. 5 #58 (2019).....                 | 56  |
| 6. Harley Quinn.....                                | 58  |
| 6.1 Clowns & Punks – Kritik an sozialen Normen..... | 58  |
| 6.2 Hintergrundgeschichte.....                      | 58  |
| 6.3 Cover-Analyse – Harley Quinn.....               | 60  |
| The Batman Adventures: Mad Love (1994).....         | 61  |
| Harley Quinn #1 (2000).....                         | 64  |
| Harley Quinn #26 (2003).....                        | 67  |
| Harley Quinn Vol. 2 #1 (2014).....                  | 69  |
| Harley Quinn Vol. 2 #17 (2015).....                 | 72  |
| Harley Quinn Vol. 3 #1 (2016).....                  | 74  |
| Harley Quinn Vol. 3 #26 (2017) .....                | 77  |
| 7. Diskussion.....                                  | 80  |
| 8. Ausblick.....                                    | 87  |
| 9. Quellenverzeichnis.....                          | 88  |
| 10. Bildquellen.....                                | 100 |
| 11. Abstract.....                                   | 101 |

# 1. Forschungsvorhaben

Im Herbst 2014 ging das Cover-Bild eines Comics durch die Medien, was unter Umständen nichts ungewöhnliches gewesen wäre, wenn zu dieser Zeit z.B. ein zugehöriger Superheld\_innen-Film beworben worden wäre. Dies war jedoch nicht der Fall. Bei dieser Coverseite handelte es sich um eine neue Version des Comics „Spider-Woman“ aus dem Marvel Verlag. Diese Zeichnung war gekennzeichnet durch eine stark sexualisierte Darstellung des Körpers sowie einer unrealistischen Körperhaltung der Hauptfigur. (vgl. Dockterman, 19.11.2014) Diese Merkmale werden von Carolyn Cocca als „Broke Back“-Pose bezeichnet. Dies leitet sich davon ab, dass die gezeichnete Figur solche Verrenkungen der Körperhaltung aufweist, welche im realen Leben nur durch ein gebrochenes Rückgrat zu erreichen wäre. (vgl. Cocca, 2016: S. 221) Manche mögen damit argumentieren, dass durch unnatürliche Posen nur der fantastische Charakter der Geschichten unterstrichen wird. (vgl. Nehrlich, 2018: S. 83) Dies soll jedoch nicht einfach so stehengelassen werden.

Die Frage, die sich nun stellt, ist: Gab es dieses Phänomen bei Comicfiguren schon immer? Eine Auswahl zu treffen, erweist sich dabei als nicht gerade leicht, da es kaum „weibliche“ Superheldinnen gibt, die über mehrere Jahrzehnte hinweg erschienen sind und ein Vergleich von verschiedenen Darstellungen möglich ist. Die Wahl fiel folglich auf die DC-Comic-Figuren „Wonder Woman“ & „Harley Quinn“, da in einem weiteren Artikel behauptet wird, Quinn würde inzwischen mehr Ausgaben verkaufen, als die am längsten erscheinende weibliche Superheldin Wonder Woman, was die Darstellung von zweiterer im Vergleich zur ersten Figur zu einem interessanten Gegenstand einer Untersuchung macht. (vgl. sktchd.com. 19.10.2017)

Das konkrete Forschungsvorhaben sieht nun wie folgt aus:

Ab den 1980ern sollen Coverseiten von Comicheften der beiden Figuren Wonder Woman und Harley Quinn ausgewählt werden, bei denen es eine Änderung beim Kreativ-Team (Zeichner\_in und/oder Autor\_in) gegeben hat oder ein Neustart der Reihe durchgeführt wurde, um schlussendlich einen Vergleich ziehen zu können, ob es über die Jahre hinweg eine Veränderung in der körperlichen Darstellung der Figuren gegeben hat. Ebenso soll abgewogen werden, welche von ihnen ein feministisches Potential aufweist, d.h. heteronormative Geschlechterstrukturen in Frage stellt. Besonderes Augenmerk sollte dabei auf den Grad der Sexualisierung und die Körpersprache gelegt werden, da an dieser Stelle die Hypothese aufgestellt wird, dass das feministische Potential, welches Wonder Woman sowie

Harley Quinn angeblich vermitteln, nicht vereinbar ist mit einem hohen Grad an Sexualisierung und einer Körpersprache, die heteronormative Geschlechtsstrukturen bekräftigen.

Margreth Lünenborg und Tanja Maier legen Nahe, dass bei Forschungsvorhaben, welche genderspezifische Themen betreffen, ein diskursiver Ansatz gewählt werden soll, um Problemthemen der Geschlechterforschung zu bearbeiten. (vgl. Lünenborg & Maier, 2013: S. 107-108)

Abschließend soll erwähnt werden, dass in der Gesellschaft und in der Forschung oftmals von „Männern“ definiert wurde, wie Normen und Werte auszusehen hätten oder welche Eigenschaften eines Menschen als „typisch weiblich“ oder „typisch männlich“ gelten würden. (vgl. Kohl, 2014: S. 91 – 92) In dieser Arbeit soll, so gut wie möglich, versucht werden, mittels reflektiertem Blick und diverser Literatur, einen sachlichen Diskurs zu zwei „weiblichen“ Figuren zu führen, um den „Male Gaze“ zu entkräften. Dieser Terminus bezeichnet den „typisch männlichen“ Blick, der in vielen Medien die heteronormative und sexualisierte Darstellungsform von „Frauen“ durch vorwiegend „männliche“ Medienproduzenten erklärt. (vgl. Frankel, 2015: S. 15)

## **2. Mediensozialisation**

In der Einführung des „Handbuch Mediensozialisation“, definieren Ralf Vollbrecht und Claudia Wegener den Begriff „Sozialisation“ wie folgt: „Sozialisation wird hier verstanden als Folge aktiver Prozesse der Auseinandersetzung mit der symbolischen, sozialen und materiellen Umwelt sowie mit sich selbst.“ (Vollbrecht & Wegener, 2010: S. 9)

Folglich ist es in der Gegenwart notwendig, wenn es um die Entwicklung der Persönlichkeit von Menschen geht, nicht nur zwischenmenschliche Beziehungen unter die Lupe zu nehmen, sondern auch Medien in aktuelle Untersuchungen miteinzubeziehen.

In der gegenwärtig vorherrschenden Debatte, wenn es um die Rolle der Medien im Sozialisationsprozess geht, ist es oftmals der Fall, dass sie als ausgegliederte Instanz, neben Eltern bzw. Schule, genannt werden. Diese Sichtweise ist jedoch problematisch, da Medien in der modernen Gesellschaft bereits weitestgehend ein Teil von traditionellen Sozialisationsinstanzen sind. (vgl. ebd.: S. 9)

### **2.1 Kindermedien**

Medien wird in der Gegenwart, besonders in Bezug auf die Sozialisierung von Kindern und

Jugendlichen, ein wichtiger Stellenwert eingeräumt. Dies geht sogar soweit, dass ihnen auch eine Erziehungsaufgabe attestiert wird. (vgl. Paus-Hasebrink & Kulterer, 2014: S. 49)

Gleichzeitig kann man jedoch nicht außer Acht lassen, dass diese Medien, alleine im 20. Jahrhundert, im deutschsprachigen Raum großer Kritik ausgesetzt waren. Kindermedien waren lange Zeit Teil einer Debatte, die sich mit der qualitativen Bewertung von Medien auseinandersetzte. Der Diskurs, welche Medien „Schmutz und Schund“ seien sowie deren Auswirkung auf Kinder, trägt jedoch einen oftmals ideologisch gefärbten Beigeschmack. Ein vordergründiges Vorgehen gegen Medien aufgrund erzieherischer, moralischer und ästhetischer Gründen, war hintergründig oft ein Aufrechterhalten von bildungsbürgerlicher Macht, da sich dieser „Schmutz und Schund“ eher an Personen der, aus deren Sicht, niedrigeren Arbeiterschicht wendete. (vgl. Maase, 2012: S. 324 – 327) Des Weiteren waren es oftmals Medienprodukte, die aus den USA nach Europa kamen, welchen in den 1950ern eine negative Auswirkung auf Heranwachsende attestiert wurde. (vgl. ebd. S. 330) Wenn man einen genaueren Blick auf Österreich wirft, so gab es auch hier eine Bewegung, die sich vermeintlich für den Schutz von Jugendlichen einsetzte. Dieser „Schutzraum“, der dadurch für Kinder gebildet werden sollte, war aber eher dazu da, um ästhetische Präferenzen von Kritiker\_innen zu befriedigen. Dadurch sollte jungen Menschen eine Welt vorgelebt werden, die komplett ohne Konflikte existiert, was jedoch nicht der Realität entspricht. (vgl. Lercher, 1990: S. 15 - 16)

Haben sich diese Aspekte des Diskurses gegen Ende des 20. Jahrhunderts durch Erkenntnisse der Wissenschaft abgeschwächt, blieb er in jenem Bereich, trotz Ergebnissen aus der Forschung, aufrecht, der sich um die Wirkung von Medien auf Jugendliche dreht. Im allgemeinen Gedächtnis dürfte sich bis in die Gegenwart noch nicht etabliert haben, dass die Medienwirkung nicht nur in eine Richtung geht und die kausale Wirkung von z.B. Gewalt in Medien zu gewalttätigen jungen Menschen nicht automatisch gegeben ist. (vgl. Maase, 2012: S. 329ff.) Selbst heute vorherrschende Jugendschutzmaßnahmen sind nicht unumstritten. Auf der einen Seite geht es auch dabei, Jugendliche vor beeinträchtigenden Einflüssen in Medien zu schützen, auf der anderen Seite könnten Jugendschutzempfehlungen auch als Eingriff in die Medienfreiheit gesehen werden. (vgl. von Gottberg, 1997: S. 145 – 146)

## **2.2 Wirkungsmodelle**

Hans-Dieter Kübler zeigt in weiterer Folge die Entwicklung einer reinen Medienwirkungshypothese zu einer Sichtweise, die die eigenständige Sozialisation in den Mittelpunkt stellt.

Geht man vom Begriff der Medienwirkung aus, dann bedeutet „Wirkung“ im ursprünglichen Sinne, dass eine eindeutige Veränderung bei einem Subjekt oder Objekt in einer bestimmten

Zeitspanne und Kontext erkennbar ist. In dieser Tradition steht das „Stimulus-Response-Modell“, welches jedoch auch vielfach kritisiert wird. In der ersten Phase der Medienwirkungsforschung (ca. 1910 – 1940) räumte dieses Modell den Massenmedien einen starken Einfluss auf Rezipient\_innen ein. Dabei wurde jedoch die Komplexität der Medienrezeption zum großen Teil außer Acht gelassen bzw. lässt sich dieses Modell so nicht mehr auf die heutige Zeit umlegen, da die Rezeption von Medien inzwischen intensiv in den Alltag eingegliedert ist. Blickt man auf den heutigen Standpunkt der Forschung, so gibt es immer mehr eine Abkehr von Medienwirkung hin zu Medienfunktionen. Diese Funktionen lassen sich nicht mehr eindeutig empirisch nachweisen. Kübler greift eine Theorie von Fröhlich auf, die besagt, dass ebenso Kausalitäten immer schwieriger beweisbar sind. (vgl. Kübler, 2010: S. 18 - 19)

Auch Roland Burkart liefert eine weitere Theorie. In „Kommunikationswissenschaft“ zeigt er das „Lernen am Modell“ auf, welches auf Albert Bandura zurückzuführen ist, der die Theorie des Beobachtungslernens prägte. Bei vielen Autor\_innen, so auch bei Burkart, ist Banduras Theorie in Verbindung mit der Hypothese gelistet, die besagt, dass Rezipient\_innen mediale Inhalte, die Gewalt vermitteln, in ähnlichen Situationen in der Realität nachempfinden und selbst gewalttätig handeln. (vgl. Burkart, 2002: S. 340) Ähnliche Ausführungen findet man bei Jakob F. Dittmar, der diese im Zusammenhang mit dem Medium Comic erläutert, dabei nimmt er aber gleichzeitig vorweg, dass solche Imitationsthesen immer mit Vorsicht ausgesprochen werden sollen, da Kausalitäten schwer zu überprüfen sind. (vgl. Dittmar, 2011: S. 33) Weiters ist es, nach Kübler, der Fall, dass Sozialisationswirkungen dieser Theorie selten empirisch untersucht, sondern als Kulturkritik nur „unterstellt“ wurden. (vgl. Kübler, 2010: S. 21) „Ob beobachtete Möglichkeiten tatsächlich in das eigene Handeln übernommen werden, hat mit deren gesellschaftlicher Sanktionierung zu tun. (...) Gezeigte Verhaltensweisen sind jeweils Modelle, die nachgeahmt werden können. Sowohl positives als auch negatives Verhalten können damit vermittelt oder auch bestärkt werden.“ (Dittmar, 2011: S. 33) Es gibt aber auch Faktoren, die Einfluss auf das „Lernen am Modell“ haben. So hat z.B. die fehlende Ähnlichkeit des/der Betrachter\_in mit den handelnden Figuren oder eine fehlende emotionale Beziehung zu diesen, eine hemmende Wirkung. (vgl. ebd.: S. 33)

Eine weitere Theorie, die den gegenwärtigen Anforderungen eher entsprechen könnte, ist ein Modell, welches seinen Ursprung in den Cultural Studies hat: Das Encoding-Decoding-Modell von Stuart Hall.

Dieses Modell wendet sich gegen die Idee, dass Medien Informationen nur linear transportieren. Die Zeichen, die Medien vermitteln, können über verschiedenste Bedeutungen verfügen

und somit werden sie bei der Rezeption mit großer Wahrscheinlichkeit auch immer unterschiedlich interpretiert. (vgl. Lünenborg & Maier, 2013: S. 36) „Halls grundlegende These ist: Von der Art und Weise, wie Medienschaffende ein Medienprodukt codieren (*encoding*), könne noch nicht einfach darauf geschlossen werden, wie es von den Rezipierenden decodiert wird (*decoding*).“ (ebd.: S. 36)

In weiterer Folge ist es möglich, Halls drei hypothetische Lesepositionen aufzuzeigen:

1) Die dominante Lesart (preferred readings)

Diese Position ist vorhanden, wenn die Bedeutung des Textes unhinterfragt übernommen wird.

2) Die ausgehandelte Lesart (negotiated readings)

Diese Position ist widersprüchlich. Sie ist ein mittlerer Standpunkt zwischen dominanter und oppositioneller Lesart.

3) Die oppositionelle Lesart (oppositional readings)

Hierbei erkennen Rezipient\_innen die vermittelte Bedeutung als ideologisch und entwickeln eine kritische, oppositionelle Lesart. (vgl. ebd.: S. 36-37)

Obwohl der Begriff Mediensozialisation in der aktuellen Forschung immer mehr an Attraktivität gewinnt, gibt es jedoch keine allgemeingültige Theorie dieses Untersuchungsfeldes. Jedoch ist eines klar: Medien dabei auszublenden ist ein falscher Schritt, da man inzwischen von einer hybriden Sozialisation der Menschen sprechen kann. Es gibt kaum einen Zeitpunkt im Leben, in dem ein menschliches Wesen nicht in Kontakt mit einem klassischen oder modernen Medium steht. (vgl. Kübler, 2010: S. 23-24)

## **2.3 Visuelle Wahrnehmung**

Gerhild Nieding und Peter Ohler erklären in Folge dessen, dass Kinder, um von Medien profitieren zu können, erst einmal deren Zeichenfunktion verstehen müssen. Das bedeutet, es ist notwendig, dass sie z.B. Zeichnungen oder Fotografien auf „zweifache“ Weise verstehen. Auf der einen Seite als ein materielles Trägermedium, ein Objekt, und auf der anderen als Repräsentation für etwas anderes. Diese Fähigkeit erlangen sie ungefähr ab dem Alter von 15 Monaten. (vgl. Nieding & Ohler, 2010: S. 44)

Für das vorliegende Forschungsvorhaben wird das „Bild“ bzw. die Zeichnung weiterhin eine tragende Rolle spielen. Weiters ist es nun wichtig zu klären, wie solche Bilder vom Gehirn aufgenommen und verarbeitet werden.

Maria-Lena Gläbel schreibt in „Werbeopfer Frau?“, dass die Anzahl der Informationen, die über Medien im Alltag vermittelt werden, stetig steigt, die Kapazität der Aufnahmefähigkeit eines Menschen jedoch gleich bleibt. (vgl. Gläbel, 2010: S. 19) Gläbel stellt dabei klar, die visuelle Wahrnehmung ist dabei die wichtigste Form, da sie mit ca. 90% den größten Teil der sensorischen Informationen verarbeitet.

Laut der Hemisphärentheorie kommen der linken bzw. rechten Gehirnhälfte unterschiedliche Aufgaben beim Verarbeiten von Bild und Text zu. In der linken Gehirnhälfte erfolgt die sprachlich-logische, in der rechten Hälfte die bildlich-emotionale Bearbeitung. (vgl. ebd.: S. 20) „Text impliziert aufgrund der Tatsache, dass Sprache ein verschlüsseltes Zeichensystem darstellt und in der logisch arbeitenden Hälfte des Gehirns sequentiell verarbeitet wird, eine analytische Auseinandersetzung mit den Informationen. Dagegen werden Bilder, wie die Realität selbst wahrgenommen.“ (ebd.: S. 20)

Beim Betrachten von Bildern sind diese, auch wenn sie fiktiv sind, in der Lage, eine eigene, hypothetische Realität zu erzeugen. Des Weiteren ist es für Rezipient\_innen einfacher das wahrzunehmen, was ihren eigenen Erwartungen und Überzeugungen entspricht. (vgl. ebd.: S. 21) Ebenso besitzen Bilder eine stärkere Wirkung als Text auf das Gedächtnis eines Menschen, wobei emotionalisierenden Abbildungen ein erfolgreicherer Effekt nachgesagt wird. Vergleicht man die Rezeptionsgeschwindigkeit von Schrift und Bild, dann ist auch hier klar erkennbar, dass im Vergleich ein gesamtes Bild innerhalb von ein bis zwei Sekunden aufgenommen werden kann, wohingegen in der gleichen Zeit nur fünf bis zehn Wörter eines Textes rezipiert werden können. (vgl. ebd.: S. 22) Im Bereich der Werbung, argumentiert Gläbel, kann es weiters problematisch sein, wenn Konsument\_innen ihre typische Haltung einnehmen, die sie in eine erlebende, genießende Position bringt. Dabei besteht die Gefahr, dass Bilder ohne kritische Auseinandersetzung mit deren Inhalt rezipiert werden und man sie eher für wahr hält als Worte. (vgl. ebd.: S. 23)

Mit Bezug auf Domsich erweitert Dittmar die eben genannten Thesen im Rahmen seiner Untersuchung von Comics. (Nebenbei sei an dieser Stelle erwähnt, dass eine genauere Betrachtung dieses Mediums, auf dem das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegen soll, etwas später erfolgt.) Bilder seien dominant gegenüber Sprache und Text. Gibt es eine Dissonanz zwischen den Informationen, die der Text und jenen, die vom Bild vermittelt werden, so ist es der Fall, dass sich Menschen eher an die Inhalte des Bildes als an jene des Textes bzw. der Sprache erinnern. (vgl. Dittmar, 2011: S. 67)

Dietrich Grünewald, der sich ebenso mit der Erforschung des Medium Comic beschäftigt, hat hier ebenfalls Ergänzungen parat. Laut Untersuchungen der Mediennutzung von Kindern, ist

es der Fall, dass Abbildungen in Comic-Heften einen höheren Erinnerungswert besitzen als Zeichentrickfilme, die im Fernsehen ausgestrahlt werden. (vgl. Grünewald, 2000: S. 45) In weiterer Folge erkennt er aber ebenso einen Mangel im Bereich der Rezeption, da er kritisiert, dass es „(...) eine traditionelle Bevorzugung der Sprache gegenüber dem Bild (...)“ gäbe. (ebd.: S. 77)

## **2.4 Identitätsbildung**

Claudia Wegener verweist in ihrem Beitrag „Identität“ zum „Handbuch Mediensozialisation“ in erster Linie auf George Herbert Mead, der die Begrifflichkeit des „Symbolischen Interaktionismus“ prägte, in dessen Vordergrund das Verhältnis eines Individuums zu seiner Umwelt steht. (vgl. Burkart, 2002: S. 153ff./vgl. Wegener, 2010 a: S. 55)

Mead stellte zwei relevante Dimensionen der Persönlichkeit auf: Das „Me“ und das „I“. „Während das 'Me' die Wahrnehmung der eigenen Person im Auge des gesellschaftlichen Gegenübers darstellt, (...)“ (Wegener, 2010 a: S. 55), entspricht das „I“ jenem Konzept des eigenen Selbst, das ohne Interaktionspartner\_innen geformt wird. (vgl. Hartmann & Schramm, 2010: S. 206) In einer solchen Wechselbeziehung sind es aber nicht nur Personen, sondern auch Medien, die als Gegenüber agieren können. Postmoderne Debatten aus der Sozialpsychologie gehen davon aus, dass die Bildung einer Identität ein lebenslanger Prozess ist, da das Leben selbst aus einzelnen Fragmenten bestehe, die immer wieder neue Selbstreflexionen erfordern. (vgl. Wegener, 2010 a: S. 56)

Um weiterhin die Medienentwicklung im Blick zu behalten, ist es ebenso möglich eine Theorie des sozialen Konstruktivismus hinzuzuziehen. Diese besagt, dass das aktuelle Subjekt „(...) ausschließlich in Form eines Nebeneinanders unzusammenhängender Beziehung.“ (ebd.: S. 57) bestehe, was als eine Folge der neuen Technologien gewertet werden kann, durch die Menschen in der Lage sind, mit einer immer größer werdenden Anzahl von Personen in eine Beziehung zu treten. Wegener verweist des Weiteren auf Gerger, der eine Sättigung der Gesellschaft erkennt. Dies bedeutet, der/die Einzelne ist nicht mehr im Stande, ein authentisches Selbst auszumachen, was zwar dazu führt, dass Authentizität nur mehr in unmittelbaren Augenblicken vorhanden ist. Eine weitere Entwicklung der Gegenwart ist dabei aber auch die steigende Anzahl der Medienbeziehungen. Hierbei ist zu sehen, dass Figuren aus Medien immer stärker in das Alltagsleben eingreifen können. (vgl. ebd.: S. 57)

„Weder die Begegnung von Angesicht zu Angesicht noch der gegenseitige Austausch sei wesentlich für eine relevante Beziehung, wie sich ja anhand der Bindung von Menschen an religiösen Figuren nachzeichnen ließe.“ (ebd.: S. 57) Dass diese medialen Figuren aber

unreflektiert übernommen werden, tritt in den seltensten Fällen ein. Wahrscheinlicher ist, dass Rezipient\_innen die gesehenen Dinge eher für Teilbereiche ihres Lebens übernehmen. (vgl. ebd.: S. 58)

Weiterführend geben Holger Schramm und Tilo Hartmann einen größeren Einblick in die Beziehung von Individuum zu Medienfigur. In der Kommunikationswissenschaft werden diese Vorgänge im Bereich der Parasozialen Interaktionen (PSI) bzw. Parasozialen Beziehungen (PSB) benannt und untersucht. Unter PSI wird dabei, grob gesprochen, eine asymmetrische soziale Interaktion mit einer Medienfigur bezeichnet. Die Figur, auf welche sich die Interaktion bezieht, wird „Persona“ genannt. Jegliche reale oder fiktive Person, die in einem Medium abgebildet oder thematisiert wird, kann eine solche „Persona“ sein. So z.B. auch eine Comic-Figur. (vgl. Hartmann & Schramm, 2010: S. 201-202) „In parasozialen Situationen (...) existiert keine wechselseitige Koordination zwischen Persona und Rezipient/in. (...) Die Zuschauer werden infolge der Beobachtung der Aktionen der medial dargestellten Entitäten beeinflusst (...) Ihre Reaktionen können aufgrund des fehlenden Rückkanals jedoch keinen Einfluss auf die Fernsehfigur haben.“ (Hartmann & Schramm, 2010: S. 209) Durch diesen fehlenden Rückkanal auf das Beispiel der Fernsehfigur, kann es auch keine Reaktion zweiter Ordnung geben, d.h. eine Verhaltensänderung einer Person „Entität 1“ als Reaktion auf das Verhalten einer weiteren Person „Entität 2“ in einer Interaktion miteinander. (vgl. Hartmann & Schramm, 2010: S. 208-209)

Wichtig für die Identitätsarbeit ist nun, dass in weiterer Folge Vergleiche zwischen der Persona und dem Selbstbild gemacht werden. Diese können zu einer Selbstwertsteigerung, aber auch zu einer Minderung des Selbstwertes führen. (vgl. Hartmann & Schramm, 2010: S. 213) Im Rahmen solcher Konzepte ist es möglich, neue Rollen für das Selbstbild auszuprobieren, da sie ein reales Gegenüber unter Umständen nicht akzeptiert, die man aber auch genauso schnell wieder ablegen kann. Zumindest in der Situation der Rezeption kann man dadurch in die Rolle von z.B. Held\_innen schlüpfen, deren Ausübung Antworten auf Fragen zur eigenen Identität liefern können. Weiters fungieren solche Personae ebenso als „Self-Impression-Symbole“, was bedeutet, dass durch die Identifikation mit einer Medienfigur auch gleichzeitig ein eigener Standpunkt in der Öffentlichkeit vertreten wird. (vgl. Hartmann & Schramm, 2010: S. 214-216)

## **2.5 Medien in der Kindheit und Jugend**

Bereits gegen Ende der ersten sechs Lebensjahre, sind Kinder damit konfrontiert, sich in einer/ihrer Geschlechterrolle und den Erwartungen an diese zurechtzufinden. Ein Problem auf

der Seite der Forschung ist jedoch relativ bald erkennbar. Studien zum Rezeptionsverhalten von Kindern sind sehr rar. (vgl. Wegener, 2010: S. 125-126)

So liefert z.B. Dietrich Grünewald erst für das Alter 8-15 Jahre eine Erhebung zur Printmediennutzung, die im Detail besagt, dass unter anderem ca. 42,5 % der Menschen in dieser Altersgruppe Zugriff auf Comics haben. Bei 14% davon sind regelmäßig welche im Haushalt vorhanden. Obwohl sich schon bei dieser Untersuchung abzeichnet, dass Fernsehen bzw. Computer und Videospiele einen Großteil der Freizeitaktivität ausmachen, ist zu beachten, diese Daten wurden vor der Verbreitung von Social Media-Diensten gesammelt. (vgl. Grünewald, 2000: S. 65) Interessant ist dabei ein Vergleich mit den Daten der USA aus den 1940ern, die Cocca zitiert: Zu dieser Zeit hatten noch 90% der 6- bis 11-jährigen sowie 84% der 12- bis 17-jährigen Zugang zu Comics. (vgl. Cocca, 2016: S. 29)

Annessa Ann Babic erwähnt, dass das in den letzten Jahrzehnten vorhandene Bild, welches von Comic-Leser\_innen oftmals in der Gesellschaft vorherrscht, jenes von jungen „männlichen“ Teenagern ist. (vgl. Babic, 2014: S. 2) Es stimmt zwar, dass es oftmals Kinder und Jugendliche sind, die sich den Geschichten in diesem Medium stark zuwendeten, so soll auch erwähnt werden, dass sie sich in den Anfangsjahren der Superheld\_innen-Comics in den 1940ern auch bei US-Amerikanischen Soldaten im Zweiten Weltkrieg großer Beliebtheit erfreuten. (vgl. ebd.: S. 7)

Erstmals ab dem abgeschlossenen ersten Lebensjahr ist es Kindern möglich, eine Beziehung zu gezeigten Medienfiguren aufzubauen. Eine sehr gute Quelle, die den kommunikativen Kompetenzen von Menschen in der frühen Kindheit entgegen kommt, seien Bücher mit bildlichen Inhalten. Diese sind gerade bei unter 3-Jährigen förderlicher als auditive oder audiovisuelle Medien. (vgl. Wegener, 2010: S. 129)

„Ungefähr ab dem dritten Lebensjahr sind Kinder in der Lage, Medienhandeln auch als solches zu verstehen, dramaturgisch einfache Geschichten nachzuvollziehen und sich selbst zu diesen in Beziehung zu setzen.“ (ebd.: S. 130) Weiters ist erkennbar, dass eben gerade Kinder eine Affinität für Medien besitzen, in denen deren eigene Wünsche und Konflikte sowie die Themen Selbstständigkeit, aber auch die Angst vor dem Alleinsein behandelt werden. (vgl. ebd.: S. 130) „Jüngere Kinder übertragen häufig ihre Wünsche und Ängste auf Medienfiguren und beziehen diese in ihr alltägliches Handeln ein.“ (ebd.: S. 130) An späterer Stelle wird betont werden, dass Comics, besonders das Genre der Superheld\_innen, genau diesen Punkt erfüllen.

## **2.6 Visuelle Stereotype**

In weiterer Folge ist es als abschließenden Punkt zu diesem Abschnitt wichtig, sich auch mit visuellen Stereotypen zu beschäftigen, die von Medien vermittelt werden können. In der Umgangssprache ist der Begriff „Stereotyp“ normalerweise negativ konnotiert, wobei er in den Sozialwissenschaften als wertneutral gilt. In diesen steht er für ein Kategorisierungsprinzip, welches einzelnen Menschen dabei helfen soll, die plurale Realität einfacher anschaulich zu machen. (vgl. Lobinger, 2009: S. 110) „Stereotype Betrachtungsweisen dominieren besonders dann, wenn versucht wird, neue Einschätzungen und Wahrnehmungen von Personen oder auch Situationen zu vermeiden. Die Individualität einer Person wird in diesem Fall ignoriert.“ (ebd.: S. 110) Beim Betrachten von stereotypen Bildern, wird sehr leicht auf eine Reflexion der gezeigten Inhalte vergessen. Als Folge dessen plädiert sie für die Erlangung einer kritischen Bildkompetenz, die gezeigte, visuelle Stereotype bei der Rezeption entlarven soll. (vgl. ebd.: S. 111-112) Denn, ein stereotypisiertes Bild, wenn man dieses mit anderen Medienbildern vergleicht, weist auf den ersten Blick kaum Unterschiede auf. (vgl. ebd.: S. 118) „Nach und nach werden Bilder ähnlicher Art mit (...) standardisierten Bedeutungen aufgeladen und entwickeln sich zu visuellen Stereotypen mit Symbolcharakter. (...) Es visuelles Stereotyp leistet das, was Bilder an sich nicht können: Es stellt allgemeine Konzepte anschaulich dar.“ (ebd.: S. 119) Bei diesem Vorgang kommt es jedoch dazu, dass das Individuelle in den Hintergrund gerät, währenddessen das Klischeehafte im Vordergrund verbleibt. In weiterer Folge ist die Intention der stereotypen Darstellung zu hinterfragen, da solche Abbildungen selten ohne Grund entworfen und verbreitet werden. (vgl. ebd.: S. 119 - 120)

## **3. Gender Media Studies**

Da Medien einen großen Einfluss darauf haben, welches Bild Menschen von dem Begriff „Geschlecht“ haben, wird es auch für die Kommunikationswissenschaft immer wichtiger, diese soziale und kulturelle Größe zu untersuchen. Hauptaugenmerk liegt bei dieser Disziplin darauf, wie „Geschlecht in Prozessen öffentlicher und medialer Kommunikation“ wirkt. (Lünenborg & Maier, 2013: S. 13) Die Kommunikationswissenschaftlerinnen Margreth Lünenborg sowie Tanja Maier finden es weiterführend angemessen, den englischen Ausdruck „Gender Media Studies“ für dieses Untersuchungsfeld zu verwenden und geben in ihrem gleichnamigen Werk einen tieferen Einblick in selbiges. (vgl. ebd.: S. 13) Die folgenden Erläuterungen der Thesen aus den Gender Studies, als auch die Tatsache, wie diese auf die Rezeption

von Medien übertragbar sind, werden für die spätere Analyse der Comic-Figur Harley Quinn wichtig sein, um zu erkennen, welches geschlechtliche Rollenbild sie aufgrund ihrer gewählten Darstellung vermittelt.

### **3.1 Einführung in die Geschlechterforschung**

Eine der Grundfragen der Geschlechterforschung (engl. Gender Studies) ist, wie Praktiken und Normen immer wieder aufs Neue anhand von Geschlechterstrukturen etabliert werden. Wichtig ist jedoch zu erwähnen, dass diese Forschung „ein interdisziplinäres, erkenntniskritisches Projekt, mit dem keineswegs ein geschlossenes Denkgebäude bezeichnet wird“ ist sowie mehrere „theoretische und empirische Perspektiven“ darin zusammengefasst sind. (ebd.: S. 14) Da die Größe „Geschlecht“ ein signifikanter Bestandteil der Gesellschaft, von Mikro- bis Makro-Ebene, ist, ergibt sich die Wichtigkeit, diese auch bei Analysen von soziokulturellen Aspekten zu berücksichtigen. (vgl. ebd.: S.14)

### **3.2 „Frauengeschichte“**

Gerda Lerner kritisiert vehement die traditionelle Vorstellung des Begriffs „Geschichtswissenschaft“. „Wir stellen ihn wegen seiner Auslassungen in Frage: Er lässt die Erfahrungen, Aktivitäten und Ideen von mehr als der Hälfte der Menschheit aus.“ (Lerner, 2002: S. 191) Gemeint ist dabei die Geschichte der „Frauen“, welche oftmals außer Acht gelassen wird. „Frauen“ nehmen und nahmen jedoch immer an der Geschichtsschreibung teil. In den meisten Fällen beschrieben Historiker die Aktivitäten einer weißen, männlichen Oberschicht, worunter im Endeffekt die gesamte Menschheit zusammengefasst wurde. (vgl. ebd.: S. 192) Als „Männer“ erkannten, wie gesellschaftlich definierte Unterschiede als Mittel der Unterdrückung einzusetzen sind, wurde jenes Fundament dafür gelegt, auf dem die großteils bis heute anhaltenden Systeme von Hierarchie, Ungleichheit und Ausbeutung basieren. (vgl. ebd.: S. 194) „Der erste Schritt auf dem Weg, den 'Unterschied' in Herrschaft umzuwandeln, war überall die Einführung patriarchalischer Vorrechte von Männern über Frauen.“ (ebd.: S. 194) Weiters erklärt Lerner, dass neben der Kategorie „Geschlecht“ ebenso „ethnischer Hintergrund“ und „Klasse“ untrennbar voneinander zu untersuchen seien, jedoch war es die erstgenannte Kategorie, welche man am ehesten für die Umsetzung eines hierarchischen Gefüges instrumentalisieren konnte, wobei eben zu bemerken ist, dass alle drei Dimensionen, laut Lerner, künstlich konstruiert seien. (vgl. ebd.: S. 197/vgl. ebd.: S. 212) In Folge dessen ist zu beachten, dass eine solche Hierarchie durch alle gesellschaftlichen Schichten und Institutionen dringen kann und oftmals davon lebt, mehrere Gruppen, die als marginal angesehen werden, gegeneinander auszuspielen. So sind es z.B. zwar meistens die weißen „Männer“ der Oberschicht, die an der

Spitze eines solchen Systems der Unterdrückung stehen, es aber ebenfalls möglich ist, dass „Frauen“ dieser Schicht mittels „Rassismus“ gegenüber Menschen gleicher oder darunterliegender Schichten den Sexismus, welcher gegen sie gewandt wird, verschleiern können, um somit von diesem patriarchalen Konstrukt profitieren können. Betrachtet man dieses System von „unten“, so profitieren weiße Männer auch von Sexismus sowie „Rassismus“ und stützen es sogar, obwohl es ihnen politische und ökonomische Nachteile bringt. (vgl. ebd.: S. 199 – 201) „Indem der Rassismus Menschen voneinander trennt, trägt er dazu bei, Bündnisse zwischen Menschen der unteren Schichten, die das System wirksam in Frage stellen zu (sic) könnten, zu verhindern. (...) Die Vorteile von Frauen aus Ober- und Mittelschicht durch das Rassen- und Klassensystem sind so greifbar, dass es ihnen leicht fällt, die Aspekte der Unterdrückung, selbst ihrer eigenen, zu übersehen (...)“ (ebd.: S. 204) Als nächstes versucht Gerda Lerner Vorschläge dafür zu bringen, wie man „Frauen“ nun, am Beispiel einer Unterrichtseinheit in der Schule, sichtbarer machen könnte. Sie kritisiert, dass in einem aktuellen Schulbuch über Geschichte wohl kaum „Frauen“ vorkommen werden, es aber nicht reiche, diese einfach nur hinzuzufügen. Diese „Frauen“ hätten dann nämlich entweder ähnliche Eigenschaften, wie die bekannten „Männer“ oder sie werden im Vergleich mit diesen zweitrangig erscheinen. Das Problem ist also, dass „Frauen“ an patriarchalen Maßstäben gemessen werden würden. Stattdessen wäre es sinnvoller, die Geschichte und Hintergründe beider Geschlechter gleichwertig zu diskutieren. (vgl. ebd.: S. 207) Wichtig wäre zu fragen: „Was taten die Frauen, während die Männer dasjenige taten, was wir unterrichten? (...) Wie interpretierten die Frauen das, was sie taten?“ (ebd.: S. 207) Dieses Fernbleiben eines Diskurses, welcher die historischen Hintergründe von „Männern“ und „Frauen“ zum Thema hat, führte zu der weitverbreiteten Annahme, „Frauen“ hätten niemals einen Beitrag zu einer kulturellen Geschichte geleistet. (vgl. ebd.: S. 290) „Da ihnen das Wissen um die eigene Geschichte und ihre Bedeutung in der Menschheitsgeschichte vorenthalten wurde, hatten sie keine Heldinnen und Vorbilder. In Unkenntnis des Widerstands und der Opposition von Frauen in der Vergangenheit verinnerlichten die Frauen die Ideologie des Patriarchats.“ (ebd.: S. 293)

### **3.3 Sex & Gender**

Eine der wohl wichtigsten Thesen, die u.a. die Gender Studies vertritt, ist jene, dass „Geschlechterverhältnisse Ausdruck und Folge sozialer Praktiken sind.“ (ebd.: S. 16) Mit den Ausdrücken „sex“ bzw. „gender“, die differenziert voneinander zu betrachten sind, ist es möglich, Merkmale des biologischen Geschlechts, von jenen des soziokulturellen Geschlechts zu unterscheiden. (vgl. ebd.: S. 16) „Mit der sex-gender-Unterscheidung wurde das biologi-

sche Geschlecht (sex) als essenziell begriffen. Ihm gegenübergestellt erschien das sozial-kulturelle Geschlecht (gender) als >gemacht<.“ (ebd.: S. 16)

Dennoch kommt es auch zu Kritik an dieser Theorie. Die Philosophin Judith Butler, auf die Lünenborg und Maier verweisen, geht einen Schritt weiter. Sie ist der Ansicht, dass auch „das biologische Geschlecht (sex) eine Konstruktion ist, die durch verschiedene wissenschaftliche und kulturelle Diskurse hervorgebracht“ wird. (ebd.: S. 16) Somit würde sich auch eine Trennung der Begriffe „sex“ und „gender“ erübrigen. (vgl. ebd.: S.16) Eine Vertiefung zu diesem Thema findet man in der deutschsprachigen Ausgabe von „Gender Trouble“, eines von Butlers renommiertesten Werken. „Ja, möglicherweise ist das Geschlecht (sex) immer schon Geschlechtsidentität (gender) gewesen (...) Wenn also das >>Geschlecht<< (sex) selbst eine kulturell generierte Geschlechter-Kategorie (gendered category) ist, wäre es sinnlos, die Geschlechtsidentität (gender) als kulturelle Interpretation zu bestimmen.“ (Butler, 2014: S. 24) Als nächstes ist es notwendig zu klären, wie eine solche Geschlechtsidentität nun aussieht. Fortführend spricht Butler die These aus, wenn „sex“ und „gender“ unabhängig voneinander funktionieren bzw. es nur die eine Kategorie „sex“ gibt, es nicht unbedingt heißen muss, dass Begriffe, wie „Mann“ und „männlich“ bzw „Frau“ und „weiblich“, einen männlichen bzw. weiblichen Körper beschreiben, sondern diese Zuschreibungen auch für den jeweilig anderen Körper gelten kann.

Nach diesen Erläuterungen stellt sich nun zurecht die Frage, ob es nun defacto Geschlechtsidentitäten neben den bekannten Mustern von „männlich“ und „weiblich“ geben kann? Judith Butler verweist daher weiter auf Simone de Beauvoir, die den Ausspruch geprägt hat, welcher besagt, dass man nicht als Frau zur Welt komme, sondern dazu werde. Folgt man Beauvoirs Gedanken, so ist Geschlechtsidentität für sie ein Konstrukt, welches durch eine/n Handlungsträger\_in übernommen bzw. angeeignet wurde, man aber im Prinzip genauso eine andere Geschlechtsidentität annehmen könnte. (vgl. ebd.: S. 23 - 25) „Beauvoir stellt fest, daß man zwar zur Frau >>wird<<, aber daß dies stets unter gesellschaftlichem Druck geschieht. (...) Nichts in Beauvoirs Darstellung garantiert, daß das Wesen, das eine Frau wird, notwendigerweise weiblichen Geschlechts ist.“ (ebd.: S. 26) Treten nun Menschen auf, deren Geschlechtsidentität sich nicht von ihrem „sex“ ableiten lässt, werden diese, in Bezug auf die vorherrschende Geschlechtermatrix, oftmals als „Entwicklungsstörung oder logische Unmöglichkeit“ gesehen. Ebenso ist ein Ausschluss dieser Persönlichkeiten aus der vorherrschenden Geschlechterstruktur des Öfteren der Fall. Solche Geschlechtsidentitäten, die neben der gesellschaftlichen Norm bestehen, bieten aber die Möglichkeit, „die Schranken (...)“

aufzuweisen und dadurch (...) rivalisierende (...) Matrixen der Geschlechter-Unordnung (gender disorder) zu eröffnen.“ (ebd.: S. 39)

### **3.4 Heteronormativität**

Heteronormativität bedeutet, dass in einem gesellschaftlichen Ordnungssystem die Heterosexualität als Norm gesetzt ist und dadurch gegenüber anderen Sexualitäten privilegiert wird. Diese Norm durchzieht dabei nicht nur sexuelles Handeln, „sondern weitete sich auf rechtliche, kulturelle, ökonomische und institutionelle Dimensionen aus.“ (Lünenborg & Maier, 2013: S. 23) Folglich ist es von Nutzen, die Theorien von Raewyn Connell (ehemals Robert) heranzuziehen. Zu Beginn des Werkes „Gender“ zeigt Connell auf, wie strukturiert das Alltagsleben von Menschen anhand der zugewiesenen Kategorien „männlich“ und „weiblich“ ist. So sind Gegenstände, die Personen in ihrem Leben verwenden, oftmals dieser Einteilung unterworfen. Man möge hierbei alleine die unterschiedliche Konstruktion von z.B. Kleidungsstücken bedenken, die ein eigenes Design für „Männer“ bzw. für „Frauen“ besitzen. (vgl. Connell, 2013: S. 21-22) „Diese Arrangements sind uns so vertraut, dass sie als Teil der natürlichen Ordnung erscheinen können. Der Glaube daran, die Geschlechterordnung sei 'natürlich' macht es skandalös, wenn Menschen diesem Muster nicht folgen (...) Dementsprechend wird Homosexualität oft als 'unnatürlich' und schlecht bezeichnet.“ (ebd.: S. 22) Mit Bezug auf Wittig erklärt Butler die heteronormative Einschreibung der Geschlechtsidentität bei der Geburt eines Kindes. So schreibt sie, dass ein Kind in der heteronormativen Gesellschaft erst zu einem menschlichen Wesen wird, wenn die Frage geklärt ist, ob es ein Junge oder ein Mädchen ist und es, wie zuvor schon aufgezeigt, bei Abweichungen dazu kommen kann, dass Menschen sich selbst gegen Geschlechtsidentitäten wenden können, die aus dem bekannten Schema herausfallen. (vgl. Butler, 2014: S. 166f.) Die nächste Überlegung, die Raewyn Connell aufstellt, ist in Bezug auf die Aussage Simone de Beauvoirs zu sehen. Jene These, die besagt, man werde zur Frau gemacht, gilt im gleichen Maße ebenso für den Mann. (vgl. Connell, 2013: S. 22) „Man wird nicht männlich geboren, sondern muss zum Mann werden.“ (ebd.: S. 22) „Männliche“ bzw. „weibliche“ Eigenschaften sind also, wie man bei den vorliegenden Erläuterungen feststellen kann, nichts, was ein Kind von Natur aus in sich trägt, wobei bis heute strittig ist, wann genau diese Eigenschaften in einem Menschen verinnerlicht werden. Klar ist jedoch, dass viele „Menschen sich selbst als maskulin oder feminin“ konstruieren und zwar in einer Art, in der sie einen Platz in der vorherrschenden Geschlechterordnung einnehmen. (ebd.: S. 22)

### **3.5 Hegemoniale Männlichkeit**

An dieser Stelle soll nun die Erklärung zu den hegemonialen Geschlechterstrukturen folgen. Als erstes ist es jedoch notwendig, den Begriff „Hegemonie“ näher zu erläutern. Dieser bedeutet, dass eine Vormachtstellung einer sozialen Gruppe in Institutionen des Privatlebens und bei der Entwicklung von kulturellen Prozessen vorhanden ist. Eine totale, kulturelle Dominanz, im Sinne der „Eliminierung“ von anderen Gruppen, geht damit nicht automatisch einher, sondern stattdessen muss dabei von einer Unterordnung der benachteiligten Gruppierungen gesprochen werden. (vgl. Connell, 2002: S. 60)

Männlichkeit festigt ihren Standpunkt in einer hegemonialen Gesellschaft aber nicht nur durch die Unterdrückung von Frauen, auch die Relation von Männern zueinander gilt es zu berücksichtigen. Diese Erkenntnis führt folglich auch zur Tatsache, dass nur ein geringer Anteil der Männer, die dominierende Art von Männlichkeit auch selbst verkörpern. (vgl. Meuser, 2009: S. 162) Folglich macht es nur Sinn „Von Hegemonialer Männlichkeit zu sprechen (...), wenn man die hegemoniale zu nicht-hegemonialen Männlichkeiten in Relation setzt.“ (Meuser, 2009: S. 164) Daraus ergibt sich, mit Bezug auf Connell, die Ausdifferenzierung in vier Kategorien: Neben der eben erläuterten Form, lässt sich weiters „die 'untergeordnete', die 'komplizenhafte' und die 'marginalisierte' Männlichkeit“ beschreiben. (Meuser, 2009: S. 165) Komplizenhafte Männlichkeit charakterisiert sich darin, dass sie die vorherrschenden Geschlechterstrukturen bestärkt. Der untergeordneten Männlichkeit sind jene Männer angehörig, die sich zu ihrer Homosexualität bekennen. Als dritten Punkt zeigt Michael Meuser die, von Connell als marginalisierte bezeichnete, Männlichkeit auf, welche niederstehende Klassen bzw. andere ethnische Gruppen bezeichnen soll. Diesen Punkt kritisiert Meuser jedoch aufgrund der unscharfen Trennung von „untergeordneter“ und „marginalisierter“ Männlichkeit. (vgl. Meuser, 2009: S. 165)

### **3.6 Hegemoniale Weiblichkeit**

In Kontrast dazu, ist es aber genauso möglich, eine hegemoniale Weiblichkeit aufzuzeigen. Eine große Menge an Konzeptualisierungen von dieser Kategorie ist noch nicht vorhanden, Annette Silvia Gille versucht, eine solche Weiblichkeit dennoch zu beschreiben, wobei sie ihre Thesen auf Bordieau stützt. (vgl. Gille, 2014: S. 65 – 66) „Bedeutet Hegemonie in Bezug auf Männlichkeit also, gesellschaftliche Macht- und Führungsansprüche zu verteidigen (...) ist es in Bezug auf Weiblichkeit nicht nur das Fehlen dieser, sondern (...), dass Vertreterinnen hegemonialer Weiblichkeit (...) entsprechen hierarchisch untergeordnete Positionen einnehmen.“ (Gille, 2014: S. 66) Zu erkennen ist ebenfalls, dass Machtpositionen erst gar nicht angestrebt werden und vorherrschende Normen der Heterosexualität, genauso wie bei der hege-

monialen Männlichkeit, gelebt werden. (vgl. Gille, 2014: S. 66)

In weiterer Folge teilt Gille „Weiblichkeit“, in Anlehnung an Raewyn Connell, in differenzierte Kategorien ein:

Eine Analogie zur „komplizenhaften Männlichkeit“ ist bei jenen Frauen zu erkennen, die ihre berufliche Karriere der Familie unterordnen, um sich in den „Reproduktionsbereich“ zurückzuziehen. Dieser Vorgang wird durch hegemoniale Strukturen bestärkt. In vielen Fällen sind die Gehälter von „Frauen“ geringer als jene von „Männern“, wodurch durch den Elternteil, welches weniger verdient, nahegelegt wird z.B. zu Hause bei dem Kind zu bleiben. Daraus ist zu lesen, dass diese Form der Weiblichkeit nicht unbedingt Vorteile in einem hegemonialen System genießt, wodurch, laut Gille, die Bezeichnung „gebundene Weiblichkeit“ an dieser Stelle passender ist. (vgl. Gille, 2014: S. 67) „Die gebundene Weiblichkeit stützt die hegemoniale Geschlechterordnung sogar in besonderem Maße: Diese Konfiguration von Weiblichkeit suggeriert, dass Emanzipation, für die die zweite Frauenbewegung intensiv kämpfte, mittlerweile vollständig erreicht und weitere emanzipative Bestrebungen somit nicht mehr notwendig seien.“ (Gille, 2014: S. 67)

Die weiteren Arten der Weiblichkeit, die im Text von Annette Gille beschrieben werden, weisen ebenfalls Ähnlichkeiten mit jenen der Männlichkeit auf. „Untergeordnete Weiblichkeit“ zeichnet sich durch das Streben nach Machtpositionen aus, welche in der heteronormativen Gesellschaft „männlich“ konnotiert sind, dennoch gelten feministische Vorstellungen in dieser Gruppe als nicht erstrebenswert.

Bei der „marginalisierten Weiblichkeit“ kommen, zusätzlich zur bereits vorhandenen Hierarchie, die sie der Männlichkeit unterordnet, noch die Faktoren der unterschiedlichen Klasse und Rasse hinzu. Selbst wenn eine „hegemoniale Weiblichkeit“ angestrebt wird, können die beiden eben genannten Faktoren zu einer Ausgrenzung führen. (vgl. Gille, 2014: S. 68)

### **3.7 Doing Gender**

„Die unterschiedlichen Vorstellungen, die in einer Gesellschaft in Bezug (sic) auf Weiblichkeit und Männlichkeit existieren, schlagen sich in der Körpersozialisation unmittelbar in Form von entsprechenden Erwartungshaltungen, Normen, Regeln, Vorschriften und Tabus nieder.“, schreibt Gitta Mühlen-Achs in ihrem Buch „Wer führt?“. (Mühlen-Achs, 2003: S. 121) Durch die Verwendung der normierten Gestik und Mimik in einer Form, wie sie in einer Gesellschaft verwendet wird, in der ein binäres Geschlechterverhältnis herrscht, reproduzieren Menschen die starre Geschlechterstruktur wieder und bekräftigen diese. Eine Abweichung von den Handlungsnormen, die in einer heteronormativen Gesellschaft als „typisch“ bezeichnet werden, kann negativ sanktioniert werden, wodurch beide Gruppen sich eher dazu bereiterklären,

die strukturellen Vorgaben zu wiederholen. Diese normierte Gestik und Mimik wird „Geschlechterzeichen“ genannt und kann für „männlich“ bzw. „weiblich“ einzeln aufgezeigt werden. (vgl. ebd.: S. 121-122)

Mit den Worten von Wittig zeigt Judith Butler folglich auf, was an dem noch immer aktuellen, heteronormativen Schema verändert werden sollte. Aufbauend auf Simone de Beauvoirs These, sei „Geschlecht“ weder unveränderlich noch natürlich, sondern eine Kategorie, die den Zwecken der reproduktiven Sexualität diene und es keinen Grund gebe, die Unterteilung in „männlich“ und „weiblich“ beizubehalten, da diese nur „zu den ökonomischen Bedürfnissen der Heterosexualität“ passen würden. (Butler, 2014: S. 167-168) Das Fazit, das an diese These folgt, ist nun, dass „man (...), wenn man will, weder ein weibliches noch ein männliches Wesen, weder eine Frau, noch ein Mann werden“ kann und es sinnvoller sei, eine dritte Geschlechtsidentität einzuführen, die „feste politische Beschreibungskategorien radikal in Frage stellt.“ (ebd.: S. 168) Daraus folgt nun die Ansicht, dass „(...) >>Geschlecht<< diskursiv produziert (...)“ wird. (ebd.: S. 169) Zusammenfassen kann man all diese Erkenntnisse schlussendlich unter dem Begriff „Doing Gender“. Genauer darunter zu verstehen ist, dass Geschlecht sich als ein prozesshaftes Handeln auszeichnet, etwas, das Menschen tun, aufführen oder darstellen. (vgl. Lünenborg & Maier, 2013: S. 21)

### **3.8 Schönheit**

Die eben besprochene Thematik leitet dabei passend in die nächste Problematik über, die für das folgende Forschungsvorhaben von Bedeutung ist: Die Rolle, die die Schönheit in einem heteronormativen, gesellschaftlichen Konstrukt spielt.

In ihrem Buch „Körper machen Leute“ definiert Waltraud Posch eine Eigenschaft relativ schnell, welche den Begriff „Schönheit“ auszeichnet: Ihre Relativität. Der Begriff findet im Alltag in verschiedenen Formen ihren Ausdruck, so z.B. durch Kleidung, aber auch durch angeborene, körperliche Merkmale. (vgl. Posch, 1999: S. 13 - 14) „Schönheit ist etwas Überdurchschnittliches, Herausragendes, etwas nicht für jeden Menschen Erreichbares, lautet die häufigste Definition.“ (ebd.: S. 14) Schönheit hat die Fähigkeit, durch hochgesetzte Normen und Erwartungshaltungen, einzelne Gruppen zu bestärken, dafür eine große Mehrheit, die diesen Vorgaben nicht entspricht, auszugrenzen. Je weniger Menschen einer solchen Erwartungshaltung entsprechen, desto begehrter ist eine solche Schönheitsnorm. In weiterer Folge zeigt Posch aber auf, warum Schönheit als relativ bezeichnet werden kann. (vgl. ebd.: S. 14) „Schönheit ist keine objektive Größe. Ihre Wandlungsfähigkeit erklärt auch die große Vielfalt an Schönheitsidealen, die es im Laufe der Geschichte gab. Was zählt, ist nicht die Erscheinung, das Aussehen einer Person selbst, sondern wie es von der jeweiligen Gesellschaft

bewertet wird.“ (ebd.: S. 14)

Die Bewertung der Schönheit geht meist mit einem Widerspruch in sich einher. Auf der einen Seite ist sie ein begehrtes Gut, auf der anderen Seite wird das Streben nach ihr als reine Oberflächlichkeit bezeichnet. Dies ist jedoch nicht die einzige vorherrschende Dichotomie dazu. Einerseits wird die Schönheit als etwas bezeichnet, dass Menschen von Geburt an besitzen, andererseits herrscht die Ansicht, dass sie genauso künstlich herstellbar sei. (vgl. ebd.: S. 15 - 16)

Gerade „Frauen“ werden oft als das „schöne Geschlecht“ bezeichnet. Warum ist das der Fall? Über die gesamte Lebensspanne hinweg, ist es meist so, dass dem Aussehen von „Frauen“ eine größere Beachtung zukommt als jenem der „Männer“. So kommt es des Weiteren bis heute dazu, dass „Frauen“ eher nach ihrem Aussehen, anstatt ihrem Handeln beurteilt werden. (vgl. ebd.: S. 16) „Von Natur aus sind Frauen *nicht* das schöne Geschlecht. Es stimmt *nicht*, daß Frauen schon immer und überall Schönheitsidealen nachgeeifert haben.“ (ebd.: S. 17) Dieser Mythos entstand vermutlich im 18. Jahrhundert im Zuge der Französischen sowie der Industriellen Revolution. In dieser Zeit entstand die Teilung von Arbeit und Privatleben. „Männer“ verzichteten dabei auf kosmetische Rituale, sowie auf üppige Kleidung, die bei der Fabrikarbeit störend sein kann. Daraufhin begannen sie, anstelle ihres eigenen Körpers, ihre „Frauen“ zu „schmücken“. (vgl. ebd.: S. 18)

„Doch wie sieht es heute aus? Nach wie vor liegen die Schlüsselpositionen gesellschaftlicher Macht in den Händen der Männer. Daher hängt das, was Frauen an Anerkennung, Einfluß und Erfolg erreichen können, wesentlich von ihrer Akzeptanz bei den Männern ab.“ (ebd.: S. 21) Wie schon zuvor beim Abschnitt „Doing Gender“ erkennbar, ist Schönheit nicht die einzige, typisch „weibliche“ Kategorie. Da sich heteronormative Strukturen inzwischen allmählich zu lösen beginnen, wird vermutet, dass deswegen die Kategorie Schönheit an Aktualität gewinnt. Posch sieht gegenwärtig eine Furcht der „Frauen“, da sie Angst davor haben, nicht „weiblich“ genug zu sein, wobei „Weiblichkeit“ mit Schönheit assoziiert wird, und die sich deshalb der Norm anpassen. (vgl. ebd.: S. 22)

### **3.9 Schönheit & Feminismus**

Des Weiteren ist es möglich, der Schönheit einen politischen Charakter zuzuschreiben, weshalb es sinnvoll ist, den Begriff mit feministischen Bewegungen in Verbindung zu setzen. „Frauengeschichte und Schönheitsideale hingen zu allen Zeiten eng zusammen. Immer wenn Frauen auf die Barrikaden gingen und gleiche Rechte forderten, rief das ein einengendes Weiblichkeitsbild hervor. (...)“ (Posch, 1999: S. 24) Jedes Mal, wenn im letzten Jahrhundert

Frauenbewegungen (Teil-)Erfolge erzielten, wurde das Schönheitsideal für Frauen im patriarchalen Gesellschaftssystem verschärft.

Auffällig ist ebenso, dass in einer Zeit, in der „Frauen“ zwar noch nicht gleichberechtigt mit „Männern“ sind, aber so viel Freiheit haben, wie selten zuvor in der Geschichte, sie auch dem Kult um die Schönheit und dem Schlankheitswahn am Stärksten verfallen sind. (vgl. ebd.: S. 24)

Wie sieht nun die Sichtweise der Feministinnen zu dieser Thematik aus?

„Aus Kritik am Schönheitsideal und an der Sexualisierung von Frauenkörpern prangerten Frühfeministinnen jeden Verschönerungsakt als Verrat an der Sache der Frauenbewegung an. Sie (...) kleideten sich betont unerotisch.“ (ebd.: S. 25) Posch ist jedoch der Ansicht, dass eine vollkommene Ablehnung von Schönheitsnormen vermutlich nicht möglich bzw. sinnvoll ist, da das menschliche Bedürfnis nach Ästhetik zu groß sei. (vgl. ebd.: S. 25) Auch Iris Engländer und ihre Kolleginnen zeigen auf, dass es diese zwei „verfeindeten Lager“ bei den Feministinnen gibt. (vgl. Engländer et al., 2002: S. 68) Mit Verweis auf Wolf äußern die Forscherinnen jedoch einen gewichtigen Standpunkt in dieser Debatte: „Es geht nicht darum, es als schlecht und anti-feministisch hinzustellen, wenn Frauen (...) sich hübsch und erotisch anziehen. Es geht rein um den Zwang, unter dem sie leiden, all diese Dinge tun zu *müssen* (...)“ (ebd.: S. 77) Es sollte in den Händen der „Frauen“ liegen, zu definieren, was für sie „Schönheit“ bedeutet. Dinge, wie z.B. Schönheitsoperationen, die gemacht werden, um einem heteronormativen Schönheitsideal zu entsprechen, gehören aus feministischer Perspektive eher nicht zu Handlungen, die gewählt werden würden, um einen Schönheitsbegriff der „Frauen“ zu entsprechen. (vgl. ebd.: S. 75)

### **3.10 Sexualisierung**

Beschäftigt man sich mit der stereotypisierten Darstellung von „Frauen“ in den Medien, dann ist einer der markantesten Analyseaspekte, der Grad der sexualisierten Inszenierung der „weiblichen“ Körper. In diesem Abschnitt soll der Frage auf den Grund gegangen werden, welchen Einfluss diese Sexualisierung auf den Rezeptionsprozess eines Mediums haben kann. Klaus Moser und Christopher Verheyen stellen schon zu Beginn ihrer Ausführungen klar, dass das Zeigen von nackter Haut nicht unbedingt förderlich für die Akzeptanz eines Medieninhaltes ist. (vgl. Moser & Verheyen, 2011: S. 188)

Bevor die beiden ihre Annahmen weiter ausführen, stellen sie, nach Reichert, ein Schema der Sexualisierung auf: „(...) (1) Nacktheit/Kleidung (...) (2) sexuelles Verhalten (...) (3) Abbildung physischer Attraktivität (...) (4) sexuelle Referenzen (...) (5) sexuelle Einbettung.“ (ebd.: S. 189-190)

Die Erkenntnisse von Moser und Verheyen beziehen sich in erster Linie auf Bildsujets in der Werbung, dennoch sind diese für das vorliegende Forschungsinteresse nicht außer Acht zu lassen. Mit Bezug auf Severn, Belch und Belch erklären sie, dass sexuelle Anreize das Aktivierungsniveau zwar erhöht, dies aber nicht dazu beiträgt, dass Inhalte besser rezipiert werden, sondern eher das Gegenteil der Fall ist. Es gibt weiters einige Untersuchungen, die die Erinnerungsleistungen bei Einsetzen von sexuellen Illustrationen aufzeigen. Bis auf wenige Ausnahmen, war es bei den meisten Studien der Fall, dass Inhalte, die sexuelle Anreize ausstrahlten, von „Männern“ und „Frauen“ schlechter in Erinnerung behalten wurden. Selbst wenn ein Sujet erkannt wurde, bezog sich dies meist auf das dargestellte Modell und nicht auf den Werbeinhalt bzw. die Marke. (vgl. ebd.: S. 195 - 197)

Hanko beschreibt in seinem Text den „Vampir-Effekt“, der diese Aussagen bekräftigt. „Demnach soll zu starke Aufmerksamkeit auf den erotischen Kontext, in den das Produkt gestellt wird, das Interesse am Produkt verringern, sodass die Werbebotschaft umso schlechter erinnert wird, je erotischer sich der Kontext darbietet.“ (Hanko, 2002: S. 142)

### **3.11 Camp**

Die Forschungsdisziplin, welche sich um die Infragestellung „tradierter Bilder und Modelle“ bemüht, sind die, mit den Gender Studies in Verbindung stehenden, Queer Studies. (Lünenborg & Maier, 2013: S. 15) Das Wort „Queer bedeutet im ursprünglichen Wortsinn so viel wie verrückt, sonderbar, seltsam.“ (Lünenborg & Maier, 2013: S. 16) War der Begriff zuerst abwertend für Gruppen, die aufgrund ihrer Geschlechtsidentität unterdrückt wurden, verwendet worden, so wurde dieser in den 1990ern zu einer positiven Selbstbezeichnung umfunktioni- niert. (vgl. ebd.: S. 16)

Eine Menschengruppe, die in die zuvor genannte Kategorie „Queer“ fällt, ist die der Travestie-Künstler\_innen. Butler schreibt, „Die Performanz der Travestie spielt mit der Unterscheidung zwischen der Anatomie des Darstellers (performer) und der dargestellten Geschlechtsidentität.“ (Butler, 2014: S. 202) Durch eben diese Performanz, die es ermöglicht, eine heteronormative Form von „Mann“ oder „Frau“ zu erzeugen, ist der/die Performer\_in in der Lage, mittels dieser Parodie des Geschlechts zu zeigen, dass auch ursprüngliche, normative Geschlechtsidentitäten keinen Anspruch auf Originalität besitzen und daher selbst Imitate sind. (vgl. ebd.: S. 203)

Ein Lebensstil, der sich dieser performativen Methode zur queeren Konstruktion von Geschlecht bedient, ist jener des Camp. Mark Booth beschreibt die Herkunft des Wortes mit Bezug auf Howard: Der Begriff trat u.a. zum ersten Mal in New Yorker Polizeiakten als „KAMP“ auf. Diese Abkürzung stand dabei für „Known As Male Prostitute“. (vgl. Booth,

1999: S. 74)

Susan Sontag versuchte in ihren „Notes on 'Camp'“ eine nähere Erläuterung dieses Phänomens darzulegen. Dort beschreibt sie Camp als eine Art von Sensibilität, die jedoch nicht der Natur entsprungen ist. Der Grundgedanke hinter Camp ist, das Unnatürliche zu lieben sowie der Hang zum Trickreichen und zur Übertreibung. (vgl. Sontag, 1999: S. 53) Eine weitere Qualität, die Camp auszeichnet, ist jene, dass dabei das Ernsthafte in das Frivole umgewandelt wird.

Camp ist eine Art von Ästhetik, bei der nicht die Schönheit, sondern der Grad der Inszenierung im Vordergrund steht. Weiters können nicht nur Menschen, sondern auch Gegenstände „campy“ sein. (vgl. ebd.: S. 54)

Die meisten Dinge, die mit Camp in Verbindung gebracht werden, sind, von einem „ernsthaften“ Standpunkt aus gesehen, meist schlechte Kunst oder Kitsch. All diese eben genannten Menschen oder Gegenstände, zeichnen sich durch einen großen Grad an Inszenierung aus, denn Sontag ist der Ansicht, dass nichts, was aus der Natur entsprungen ist, gleichzeitig „campy“ sein kann. Weiters erklärt sie, dass deswegen die meisten Camp-Objekte aus urbanen Gebieten stammen. (vgl. ebd.: S. 55)

Camp zeichnet sich im weiteren Sinne durch eine Sichtweise der Welt aus, in der das stilistisch Übertriebene im Vordergrund steht. Der nächste Punkt zeigt nun erstmals das rollenauflösende Potential von Camp: Eine der größten Merkmale der Camp-Sensibilität ist die Androgynie. Näher erklärt wird diese Aussage dadurch, dass es im Sinne von Camp so ist, dass die größte sexuelle Attraktivität erst dann entsteht, wenn ein Mensch sich gegen sein angeborenes „sex“ stellt. (vgl. ebd.: S. 56) „What is most beautiful in virile men is something feminine, what is most beautiful in feminine women is something masculine.“ (ebd.: S. 56) Damit verbunden ist in den meisten Fällen auch immer die Vorliebe dafür, diese geschlechtlichen Charakteristika und zusätzlich eigene Angewohnheiten in übertriebenen Maße zur Schau zu stellen. Sontag nennt in Folge einige Beispiele, worunter sich vorwiegend Schauspieler\_innen befinden, die als „Frau“ mit einer „männlichen“ bzw. als „Mann“ mit einer „weiblichen“ Verhaltensweise Berühmtheit erlangen haben. (vgl. ebd.: S. 56)

Weiters wird in „Notes on 'Camp'“ erklärt, dass die Grundessenz von Camp eine Ernsthaftigkeit ist, welche jedoch scheitert. Voraussetzung ist aber weiterhin das Vorhandensein von Übertreibung, Passion und Naivität. Camp nimmt sich selbst als Kunstform ernst, wird aber von einer breiten Masse nicht ernsthaft anerkannt, da die übertriebenen Elemente eine zu große Rolle spielen. (vgl. ebd.: S. 59)

Eine weitere Eigenschaft, die der Text aufdeckt, ist jene, dass die meisten Camp-Objekte sehr

altmodisch wirken. Eine Erklärungsmöglichkeit dafür gibt Sontag wie folgt: Gegenstände, die vor einiger Zeit banal waren, können in der Gegenwart eine extravagante Ausstrahlung besitzen. (vgl. ebd.: S. 60)

Abschließend lässt sich folgendes Zusammenfassen: Camp ist jene Sensibilität, bei der man die Welt als ästhetisches Phänomen wahrnimmt. Laut Sontag geht es dabei um den Sieg von der Gestaltung über den Inhalt, der Ästhetik über die Moral, der Ironie über die Tragik. Sie geht sogar soweit zu sagen, dass Camp als das Gegenteil von Tragik gesehen werden kann. Das grundlegende Interesse, welches von Camp ausgeht, ist die Entthronung der Ernsthaftigkeit. (vgl. ebd.: S. 62) Susan Sontag erkennt des Weiteren eine Verbindung von Homosexualität und Camp, obwohl dieser Geschmack nicht ausschließlich bei Menschen anzutreffen ist, die homosexuell sind. (vgl. ebd.: S. 64)

Diese Definitionen von Susan Sontag, blieben nicht von Kritik verschont. Mark Booth ist der Ansicht, dass die Kriterien, die in „Notes on 'Camp'“ aufgezeigt werden, viel zu breit gefächert sind und die Anzahl der genannten Camp-Objekte schon fast jene übersteigt, die nicht als Camp bezeichnet werden können. Er tritt dafür ein, die Kategorie „Camp-Objekte“ aufzuspalten, da es Gegenstände geben kann, die „campy“ sind, aber auch bei Personen auf Anklang treffen, die sich diesen Lebensstil nicht vollkommen verschrieben haben. (vgl. Booth, 1999: S. 68) In weiterer Folge gibt Booth eine eigene Definition von Camp ab: „To be camp is to present oneself as being committed to marginal with a commitment greater than the marginal merits.“ (ebd.: S. 69) Weitere Eigenschaften, die Booth festmachen kann, finden sich in gewisser Weise auch schon bei Sontag, er geht aber gerade bei der These über die Homosexualität der Camp-Personen einen Schritt weiter. „Camp people tend to be asexual rather than homosexual.“ (ebd.: S. 70) Mark Booth ist der Ansicht, dass nur ein geringer Anteil der Camp-Personen rein homosexuell sind, im Gegensatz zur Meinung von u.a. Susan Sontag. Eine weitere Erkenntnis, die man aus seinem Text gewinnen kann, ist, dass im Gegensatz zum Kitsch, Camp keine ehrenhaften Ansprüche hat, aber Kitsch trotzdem bei Camp große Zuneigung findet. (vgl. ebd.: S. 70)

Um nun einen Bogen von der Camp-Thematik zu dem vorliegenden Forschungsvorhaben zu spannen, ist es sinnvoll Sasha Torres' Text über die Verbindung der Comic-Figur Batman und Camp hinzuzuziehen, was nun erstmalig das Camp-Potenzial von popkulturellen Charakteren aufzeigen soll.

Anfänglich wird dabei abermals auf Fredric Wertham Bezug genommen, der den beiden Comic-Helden Batman und Robin eine homosexuelle Beziehung miteinander nachsagte. Die

Theorie, Batman sei homosexuell, wurde dadurch bekräftigt, dass er, laut eines Handlungsstranges, in seiner Kindheit die heteronormativen Elternteile aufgrund eines Verbrechens verlor und in späterer Folge hauptsächlich durch eine „männliche“ Bezugsperson, Butler Alfred, aufgezogen wurde. (vgl. Torres, 1999: S. 330-331) Weiters erkannte man hinter beiden Identitäten von Batman, Heldenidentität sowie Privatidentität Bruce Wayne, eine Dichotomie eines homosexuellen Paares in einem. Werthams Thesen trieben die Verlagsfirma soweit, dass sie Alfred in einem Handlungsstrang sterben ließen und „weibliche“ Heldinnen einführten, damit man die Theorie, Batman und Robin seien homosexuell, nicht mehr weiterverfolgt. (vgl. ebd.: S. 332) Interessant ist zusätzlich nach Linck, dass DC keine Bildfreigaben für Analysen erteilt, welche Batman in Verbindung mit Homosexualität bringen. (vgl. Linck, 2018: S. 185) In den 1960er Jahren kam die Idee auf, eine TV-Serie über das Batman-Universum zu drehen. Mit Verweis auf den schon zuvor erwähnten Andy Medhurst, war hier die Camp-Performance zum ersten Mal nicht mehr zu bestreiten. Am Verhalten von Batman und Robin sei in der Serie klar erkennbar, dass homosexuelle Energien zwischen ihnen herrschen, was komisch anmutet, da die Serienmacher\_innen sie nicht so darstellen wollten. Nach Sontag, eine „Ernsthaftigkeit“, die „scheitert“. Bei einem weiteren Beispiel, welches aufgelistet wird, befindet sich Batman in Gefangenschaft und kann sich nur durch das Singen eines Liedes befreien. Anstelle einer patriotischen Melodie, stimmt er ein Kinderlied an. (vgl. Torres, 1999: S. 338) „Bruce/Batman (...) enables a fantasy of being at once passive and active, silly and serious, leisured and hardworking, feminine and masculine, gay and straight (...)“ (ebd.: S. 340) An dieser Stelle kann man nun ergänzen, dass dieses Genre, sei es nun im gezeichneten Format oder als audiovisuelles Medium, über Jahrzehnte hinweg Probleme bei der Darstellung von Homosexualität aufweist. (vgl. Kvaran, 2014: S. 142) Fortschrittlichere Entwicklungen gibt es hierbei erst in den frühen 2000er Jahren. (vgl. ebd.: S.150)

Eine weitere Figur, welcher man Camp-Potenzial nachsagen kann und die ihren Ursprung in einer Comicvorlage hat, ist jene Darstellung des australischen Schauspielers Heath Ledger als Joker, einer von Batmans Gegenspielern, in Christopher Nolans Film „The Dark Knight“. Cynthia Barounis erkennt in der dortigen Figurenkonstruktion des Jokers, eine Form des Camp, die die Aussagen, welche bisher in dieser Arbeit getroffen wurden, um einige Aspekte ergänzt. Dabei zeigt sie auch eine neue Form, nämlich die des „disability camp“, auf, die für die spätere Analyse der Comics von Nutzen sein wird. (vgl. Barounis, 2013: S. 305) In dem Artikel „Why so serious?“ zeigt sie auf, dass Inszenierung von Menschen in jeglicher Art, nicht bei der Kleidung enden muss bzw. kann, sondern es auch möglich ist, körperliche Be-

eintrachtigungen zu „inszenieren“, wie es bei den Narben in den Mundwinkeln des Jokers und seinem übertriebenen Make-Up der Fall ist. (vgl. ebd.: S. 309-310/312) Weiters bezieht sich Barounis auf Meyer, der der Ansicht ist, dass alle Praktiken zur Camp-Performance zählen sollten, die eine queere Identität herstellen können. (vgl. ebd.: S. 311) Als nächsten Schritt greift sie eine Argumentation von Stockton auf, die ihrerseits ebenfalls eine neuartige Camp-Theorie, die des „dark camp“ formulierte. (vgl. ebd.: S. 315) „Dark camp, put simply, might be understood as camp without its signature lightness and frivolity. Like traditional camp, it is surface and spectacle; unlike traditional camp, that surface is bloodied and torn.“ (ebd.: S. 315) Der Joker, der in diesem Film gezeigt wird, verwendet, zusätzlich zur Kleidung, seine Haut als Ort der Performance. Die Wunden werden wie Accessoires getragen. Die Grenze zwischen „Selbst“ und Maske verschwimmt. (vgl. ebd.: S. 317-318)

## **4. Comics**

### **4.1 Problematik**

Bevor es möglich ist, eine Definition für „Comic“ aufzustellen, wäre es sinnvoll auf Schwierigkeiten hinzuweisen, die den Begriff umgeben. Versucht man ein Fach zu finden, welches Informationen darüber geben könnte, wie eine Analyse von Comics vonstatten gehen soll, dann werden einen relativ schnell Grenzen aufgezeigt. Ole Frahm eröffnet seinen Text „Weird Signs“ mit dem Satz: „Comic-Wissenschaft existiert nicht.“ (Frahm, 2011: S. 143) Dies argumentiert er in seiner Konklusion wie folgt: Eine solche Wissenschaft ist nicht vorhanden, weil sie komisch, unheimlich und parteiisch wäre. Sie müsste eine „weird science“ sein. (vgl. Frahm, 2011: S. 157) Dietrich Grünewald setzt diesen Aussagen jedoch entgegen, dass es sehr wohl Institutionen gibt, welche sich mit der Erforschung des Comics beschäftigen. Eine Vorreiterrolle hat hierbei Frankreich inne. In diesem Land kommt es in den 1960ern zur Veröffentlichung der ersten Zeitschriften und Fachmagazinen über Comics. (vgl. Grünewald, 2000: S. 68) Grünewald äußert aber ebenso, dass Comics „subjektive, parteiliche Produkte“ seien. (vgl. Grünewald, 2000: S. 12) Unter Umständen könnte dies erklären, warum Frahm der Meinung ist, dass es keine ideologiefreie Comic-Wissenschaft geben kann. In aktuelleren Texten, die sich mit dieser Diskussion befassen, ist inzwischen ganz klar von einer Comic-Wissenschaft die Rede, welche gerade im englischsprachigen Raum ein blühendes Feld ist. (vgl. Nowotny, 2018: S. 375)

Die Problematik wird nun noch durch Anne Magnussen, die sich auf Groensteen bezieht, verdichtet. Es müsse generell geklärt werden, ob Comic als unabhängiges Medium und/oder Genre definiert werden soll und fügt dabei noch hinzu, dass dies weiters zu einer Debatte führt, was man überhaupt als Medium bzw. Genre betrachten kann. (vgl. Magnussen, 2011: S. 176) Dennoch ist sie in der Lage, in ihrer Niederschrift einen Aspekt zu markieren, der für das Fortlaufen dieser Arbeit wichtig sein wird. Magnussen erkennt, dass es möglich ist, Zeichnungen, die in ihrer Summe den Comic ergeben, als Zeichen zu interpretieren. Folglich kann die Wirkung bzw. der Kommunikationsakt, die/den ein solches Comic-Zeichen in seiner Gesamtheit ausstrahlt, analysiert werden. (vgl. Magnussen, 2011: S. 173) Wird dieser Aussage Glauben geschenkt, kann die Kommunikationswissenschaft in diesem Fall als „Ersatz“ für eine nicht vorhandene Comic-Wissenschaft herangezogen werden. Auch Grünewald erklärt, dass es nicht nur „eine“ Wissenschaft ist, die sich über Jahre hinweg mit dem Medium oder der Kunstform „Comic“ beschäftigt hat, sondern Forschungsvorhaben von unterschiedlichen Disziplinen ausgegangen sind, welche mit interdisziplinären Methoden untersucht wurden. (vgl. Grünewald, 2000: S. 72-74)

Eine These, warum es so schwierig ist, Comics in einem wissenschaftlichen Diskurs zu platzieren, könnte die Erkenntnis sein, dass sich diese Medienform lange Zeit nicht in der breiten Gesellschaft etablieren konnte und sich dadurch die Meinung bildete, sie wäre nicht mit der „Erwachsenenkultur“ vereinbar. Folglich zeigt Babic auch auf, dass ein solches Medium z.B. in der Geschichtsforschung als historisches Dokument verwendet werden könnte, jedoch in den seltensten Fällen, wegen den zuvor genannten Schwierigkeiten, für eine solche Forschung herangezogen wurde. (vgl. Babic, 2014: S. 6 – 8)

## **4.2 Definitionen**

Laut Dietrich Grünewald hat sich der Begriff „Comic“ seit Ende des 2. Weltkrieges als Übernahme aus dem amerikanischen Raum auch in deutschsprachigen Ländern sowie dem Rest der Welt etabliert. (vgl. Grünewald, 2000: S. 3)

„Von der inhaltliche Bedeutung (engl. komisch; comical: lustig, drollig) gelöst wird Comic (oft im Plural: Comics) als unscharfer Sammelbegriff für moderne Bildgeschichten verwendet.“ (Grünewald, 2000: S. 3)

Genauso diskutiert, wie die Existenz einer zugehörigen Forschung, sind die unterschiedlichen Definitionen, welche sich für den Comic ergeben. Jakob F. Dittmar beschreibt den zu definierenden Forschungsgegenstand in seinem umfangreichen Werk „Comic-Analyse“ wie folgt: „Comic ist eine Sequenz von Bildern oder Bildelementen, die einen Handlungsstrang oder Gedankenflug erzählen und dazu in räumlicher Folge (zumeist in direktem Nebeneinander)

gezeigt werden.“ (Dittmar, 2011: S. 44) In diesem Falle bedeutet Sequentialität, die Schaffung von Zusammenhängen zwischen einzelnen Bildern. (vgl. Dittmar, 2011: S. 44) Die schon zuvor erwähnte Anne Magnussen bekräftigt dies, indem sie meint, dass die unterschiedlichen Definitionen des Begriffs Comics, anscheinend darin einig sind, dass es sich dabei um eine Sequenz von Bildern handelt, zwischen denen eine Art von Bedeutungseinheit erschaffen wird. (vgl. Magnussen, 2011: S. 174) Eine wesentlich einfachere Definition der Merkmale findet David Carrier, die Dittmar ebenso schildert: Für diesen sind es „die Sprechblasen, die eng-gestaffelte Erzählung und das handliche (Buch-)Format“ (Dittmar, 2011: S. 47), die einen Comic ausmachen. Dennoch folgen die nächsten Ungereimtheiten, wenn man die vorangegangene Definition Carriers mit der von David Kunzle vergleicht. „Für Carrier sind Sprechblasen (...) entscheidendes Merkmal eines Comics, für Kunzle hingegen die Dominanz der Bilder über den dazugehörigen Text, in welcher Form dieser auch immer gegeben sein mag.“ (Dittmar, 2011, S. 48) Die beiden Argumentationen von Carrier und Kunzle sind jedoch zu hinterfragen, wenn man Grünewald, Magnussen und Elisabeth Klar rezipiert. Sie sind der Meinung bzw. zeigen auf, dass es auch Comics ohne Text geben kann. (vgl. Grünewald, 2000: S. 3/vgl. Magnussen, 2011: S. 174/vgl. Klar, 2011: S. 226-227) Auf die Spitze getrieben wird das alles, wenn man bedenkt, dass Comics nicht nur (non-)fiktionale Bildergeschichten sein können, sondern auch z.B. bebilderte Montageanleitungen als solche gelten können. (vgl. Dittmar, 2011: S. 39)

### **4.3 Überblick**

Felix Strouhal erwähnt in seinem Text „Stream of Comicness“ einen Ausspruch von Comic-Autor Frank Miller, den er in einem Interview mit Will Eisner getätigt haben soll: In diesem bezeichnete dieser die Geschichte des Comics als „history of shame“. Das Medium hatte lange mit seiner Unabhängigkeit und Akzeptanz als Kunstform zu kämpfen. Dennoch entwickelte sich der Comic (zumindest in den USA) zu einem der tauglichsten neuen Massenmedien und wurde als Unterhaltungsmedium anerkannt. (vgl. Strouhal, 2011: S. 161)

Dittmar datiert das erstmalige Erscheinen eines Comic-Heftes, wobei er auf Will Eisner verweist, mit circa 1934. (Einzelne Comic-Strips, die man z.B. in Zeitungen finden kann, gibt es hingegen schon seit dem Ende des 19. Jahrhunderts.) Teilweise erschienen Hefte mit Sammlungen mehrerer, individueller Geschichten, aber auch schon vereinzelt jene mit längeren Handlungen. Des Weiteren hat sich bei vielen Verlagen bis heute das monatliche Erscheinen von Comic-Serien gehalten.

In Europa liegen größere Abstände zwischen den Veröffentlichungsterminen, wodurch Sammelhefte, im Vergleich zu den USA, an Beliebtheit einbüßen. Dadurch lässt sich auch erklä-

ren, warum Europa als Ursprungsort des Comic-Albums gilt, in welchen oft mehrere einzelne Ausgaben von Comics in einem Band zusammengefasst werden. Einen fließenden Übergang gibt es von solchen Comic-Alben zum Graphic Novel. 1978 erschien Will Eisners Comic „A Contract with God“, welcher als erster dieser Gattung zugeschrieben wurde. Der Begriff „Graphic Novel“ kann als Roman in Comic-Form übersetzt werden. Er versteht sich also als Roman, der die Handlung nicht mit Worten, sondern mit Bildern und Sprechblasen erzählt. (vgl. Dittmar, 2011: S. 21-24)

Eine Besonderheit, wodurch sich gerade das Genre der Superheld\_innen-Comics auszeichnete, ist die enge Verbindung von Produzent\_innen und Konsument\_innen der Geschichten. Leser\_innenbriefe wurden oftmals in den Ausgaben abgedruckt und durch die Veröffentlichung der Adressen der Fans war eine einfache Vernetzung untereinander, bevor es soziale Netzwerke und das Internet gab, möglich. Zusätzlich ist interessant, dass sich die Basis der Konsument\_innen von einer sehr diversen Gruppe in den 1940ern, zu der Zeit erschienen Comic-Strips noch vermehrt in Zeitung, zu einer vorwiegend abgeschlossenen, heteronormativen, weißen „Männergruppe“ in den 1990ern entwickelte. Dies lässt sich unter Umständen durch gesellschaftliche Rückschläge bei Errungenschaften der zweiten Frauenbewegung, was sich in verstärkt stereotypen Darstellungen von Körperbildern in Comics niederschlug, sowie der Zunahme des Verkaufs durch Comicbuchgeschäften, die sich oftmals an abgeschlossene Konsument\_innen-Gruppen wendeten.

In den letzten Jahren ist hingegen wieder eine Umkehr in dieser Bewegung zu erkennen. Aufgrund der Tatsache, dass immer mehr Geschichten aus Superheld\_innen-Comics auch in Film und Fernsehen umgesetzt werden, beginnen sich immer Konsument\_innen dieser Medien auch für Comics zu interessieren. (vgl. Cocca, 2016: S. 8 - 13)

Stellt man sich zusätzlich nun die Frage, ob Comics auch zur Identitätsbildung beitragen können, so würden Loeb und Morris dem ganz klar zustimmen. Superheld\_innen wären ihnen zufolge sogar in der Lage, moralische Instanzen, die ein Mensch im alltäglichen Leben um sich hat, wie z.B. Eltern, Geschwister, Lehrer\_innen, usw. zu vertreten. (vgl. Loeb & Morris, 2018: S. 115) Ebenfalls kann man mit Umberto Eco ergänzen, dass in der Gegenwart eine Entwicklung hin zu einer Gesellschaft im Gange ist, in der Mythisierungsprozesse zu beobachten sind, die aus altertümlicheren Kulturen bekannt sind. In ähnlicher Weise, wie der weiter oben erwähnte Kult um die Schönheit, sind Comics Industriegüter, die auf ein populäres mythologisches Repertoire an Symbolen zurückgreifen. Zum Beispiel beinhaltet dieses Figuren mit göttlichen Eigenschaften, die als moralische Instanz agieren können. (vgl.

Eco, 2018: S. 278 - 280) Kenneth Ghee schließt an dieser Stelle mit der Erkenntnis ab, dass „ (...) diese Heldenfiguren und -geschichten eine bedeutende Rolle in einem kontinuierlichen Entwicklungs- und Lernprozess, indem sie kulturelle Werte und Allegorien vermitteln (...)“ spielen. (Ghee, 2018: S. 419)

#### **4.4 Comic-Kritik**

Versucht man nun Indizien dafür zu finden, warum Frank Miller die Geschichte des Comics als „history of shame“ bezeichnet, könnte u.a. ein weiterer Comicbuch-Autor, nämlich Grant Morrison, hilfreich sein. In der deutschsprachigen Version seines Buches „Supergods“, zeigt er einen wichtigen Wendepunkt in der Historie der Bildergeschichten auf. Der Psychiater Fredric Wertham unterstellte dem Comic in seinem Werk „Seduction of the Innocent“ eine fatale Wirkung auf Kinder. (vgl. Morrison, 2013: S.76) „Comics und ihre Schöpfer wurden als Verführer der Jugend hingestellt, als monströse Artefakte, die junge Gemüter für Verbrechen, Drogensucht und Perversion begeistern wollten. (...) er (Wertham, Anm.) (...) wusste, dass sich keine eloquente Stimme als Advokat der Comics gegen ihn stellen würde.“ (Morrison, 2013: S.76) Der Psychiater konkretisierte seine Kritik mit der Aussage, dass Kinder zu unterentwickelt seien, um die Fantasiewelt von der Realität zu unterscheiden und dies mache sie angreifbar für homosexuelle oder gesellschaftsfeindliche Inhalte. (vgl. Morrison, 2013: S.77) Daraus resultierte die Einführung des „Comics Code“ im Jahr 1954 durch „The Comic Magazine Association of America“. (vgl. Morrison, 2013: S.78/St Stanley, 2005: S. 151) Grant Morrison vergleicht den Kodex für Bildergeschichten mit dem „Hays Code“, der 1930 für Hollywood-Filme eingeführt wurde, um deren Frivolität einzuschränken. (vgl. Morrison, 2013: S.78/Piontek, 2012: S.125). Daraufhin durften in Comics keine Polizist\_innen, Richter\_innen, usw. auf respektlose Weise dargestellt werden, Szenen in denen Tote, Folter oder Kannibalismus abgebildet werden, wurden verboten und ehrenhaftes Verhalten mit Respekt für die Eltern, sollte gefördert werden. (vgl. Morrison, 2013: S. 78)

Mit dem Import der Comics nach Europa, kam es auch dort zu ähnlichen Entwicklungen. In Deutschland wurde 1953 ein „Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften“ (GjS) beschlossen. Ein Jahr später folgte die Gründung einer zugehörigen Bundesprüfstelle, deren Aufgabe es war, unsittliche Schriften zu indizieren, d.h. diese durften nicht mehr verkauft oder beworben werden. (vgl. Grünwald, 2000: S. 77) Erst in den 1970er Jahren wurde die generelle Ablehnung der Comics durch eine differenzierte Diskussion abgelöst. (vgl. Grünwald, 2000: S. 78) Die modernen Bildgeschichten der u.a. Comic-Books haben teilweise

bis heute das Problem als U-Kunst (unterhaltende Kunst), Trivial-Kunst, Populär-Kultur oder Kitsch konnotiert zu sein. Bezeichnet man Comics nun als Kitsch, verurteilt man automatisch auch deren Leser\_innen. Diese werden mit Bezug auf Killy als kleinbürgerliche Halbgebildete gesehen, denen Kunstverstand fehlt. (vgl. Grünewald, 2000: S. 79-80)

Der zuvor genannte „Comics-Code“ blieb in modifizierter Form bis Anfang 2011 aufrecht. Ein Jahr zuvor wurden Fredric Werthams Aufzeichnungen für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Mit eben diesen Dokumenten beschäftigte sich Carol L. Tilley und kam, wie in ihrem Artikel „Seducing the Innocent“ zu lesen ist, auf den Schluss, dass der Psychiater sein gesammeltes Material manipulierte, um seine eigenen Thesen zu bestätigen. (vgl. Tilley, 2012: S. 385ff.)

Auch James C. Lethbridge kritisiert an Werthams Thesen, dass die Annahme, Comics würden Menschen nur in eine bestimmte Richtung beeinflussen, zu kurz gegriffen sei und dass er zu wenig Belege für die Verbindung zwischen Ursache und Wirkung darlegte. (vgl. Lethbridge, 2014: S. 112) Lethbridge zeigt auch auf, dass die Maßstäbe für die Einschränkung von bestimmten unerwünschten Darstellungen, wie z.B. jene von Gewalt, oft auch unterschiedlich angewendet wurde. Gewalttätige Geschichten in denen vorherrschende Normen bekräftigt wurden, sahen sich geringerer Kritik ausgesetzt als jene, die solche in Frage stellten. (vgl. ebd.: S. 118)

#### **4.5 Comic-Analyse**

Auch an diesem Punkt ist es ratsam Jakob F. Dittmar zu strapazieren: „Die meisten Angehörigen eines Kulturkreises verstehen das Zeicheninventar des größten Teils der in diesem Kreis produzierten Bildergeschichten ohne zusätzliche Erklärungen. (...) Der Leser interpretiert und versteht die Bilder und die gesamte Geschichte jeweils, indem er seine Reaktion begreift.“ (Dittmar, 2011: S.51)

Eine weit verbreitete Ansicht ist es, dass Leser\_innen ihre Gefühle, Ängste, Hoffnungen, Fantasien in die Comics spiegeln. (vgl. u.a. Dittmar, 2011: S.51/Stanley, 2005: S.143) Somit ist es schwierig allgemeingültige Aussagen über vermittelte Inhalte zu treffen. Dittmar bringt es auf den Punkt, wenn er meint, es „(...) bleibt aber der Leser der wesentliche Interpret und Sinnstifter der einzelnen Bildergeschichten.“ (Dittmar, 2011: S.52) und fügt hier noch ein Zitat von Medhurst hinzu, in dem dieser meint, dass es zu seiner Anfangszeit kaum möglich war, der Comic-Figur „Batman“ ihr Camp-Potenzial abzusprechen und wenn er (Medhurst) es so wolle, dann ist Batman auch schwul. (vgl. Dittmar, 2011: S.52)

Für das vorliegende Forschungsvorhaben ist eine Allgemeingültigkeit aber auch gar nicht not-

wendig. Von Interesse ist, welche Bedeutung die Figur „Wonder Woman“ für Feminist\_innen haben kann und welche Möglichkeiten es nun gibt diese Figur, aufgrund der Art, wie sie dargestellt wird, zu „lesen“.

Jakob F. Dittmar bestätigt, dass es vom Forschungsinteresse abhängt, welche Anzahl von Bildern man nun für eine Analyse heranzieht. (vgl. Dittmar, 2011: S.69) Der Fokus wird bei der hier durchgeführten Untersuchung auf Cover-Bilder von Comic-Heften der DC-Comic-Reihe „Wonder Woman“ liegen, was bedeutet, dass nicht alle, von Dittmar in seinem Werk „Comic-Analyse“ vorgestellten, Analysemethoden zur Anwendung kommen werden. Auch hierbei ist es möglich, eine These von Dittmar heranzuziehen, die belegen soll, dass es sinnvoll sein kann, nur die Cover zu beschreiben und zu interpretieren: „Auch ein Einzelbild, wie etwa das Umschlagbild eines Comics, erzählt eine Geschichte, obwohl es nur einen Zustand zeigen kann.“ (Dittmar, 2011: S. 73) Ein weiterer, wichtiger Aspekt, auf den in „Comic-Analyse“ hingewiesen wird, ist die Tatsache, dass es sinnvoll ist, Filmeinstellungen auf die gezeichneten Bilder umzulegen. Unterschiedlichen Einstellungen werden im Film, als auch im Comic, bestimmte, dramaturgische Intentionen unterstellt. Bilder, die in einer bestimmten Einstellung gezeigt werden, transportieren, ob z.B. etwas bedrohlich oder freundlich, mächtig oder klein, usw. sein könnte. Wie aber auch schon zuvor hingewiesen wurde, ist die Problematik gegeben, dass es nicht automatisch klar ist, ob die Emotionen, die ein\_e Leser\_in einem Bild zuschreibt, auch bei einer anderen Person dieselbe Wirkung erzielt. (vgl. Dittmar, 2011: S.81ff)

Wenn also Dittmar der Ansicht ist, dass man in der Lage sei, Filmeinstellungen auf Comics umzulegen, dann kann es ebenso sinnvoll sein, einzelne Zeichnungen anhand der Methode von Marion G. Müller zu untersuchen. In ihrem Buch „Grundlagen der visuellen Kommunikation : Theorieansätze und Methoden“ beschreibt sie eine Herangehensweise, die sich auf den Kunsthistoriker Erwin Panofsky stützt. Anhand eines manipulierten Standbildes aus der Fernsehserie „Star Trek“, welches als Werbesujet verwendet wurde, bedient Müller sich drei Schritten der Analyse: Beschreibung, Bedeutungsanalyse und Interpretation. (vgl. Müller, 2003: S.33ff) Die von Panofsky verwendete Methode wird auch bei Dietrich Grünewald angesprochen. Dieser unterteilt die Bildanalyse in die Kategorien: vorikonographische, ikonographische und ikonologische Analyse. (vgl. Grünewald, 2000: S. 36) Diese entsprechen im Grunde jenen Schritten, die auch Müller zur Anwendung bringt und scheint am besten geeignet zu sein, um als anschließenden Schritt die Ergebnisse der Bildanalyse mit den Texten der Gender Studies abzugleichen.

## 5.6 Superheld\_innen

„Superheld (...) Eine heroische Figur mit einer selbstlosen, prosozialen, universellen Mission; die übernatürliche Kräfte besitzt (...); deren Identität als Superheld durch einen Codenamen und ein ikonisches Kostüm symbolisiert wird, (...) Typischerweise haben Superhelden eine Doppelidentität, deren gewöhnliche meist ein streng gehütetes Geheimnis ist. (...) Auch Superheldin. (...)“ (Coogan, 2018: S. 85)

Peter Coogan versucht in diesem Zitat eine erste Definition für jenen Typus von Figuren zu finden, die in weiterer Folge analysiert werden sollen. Schon hier wird ein erster Einblick darauf gewährt, welche marginale Rolle „weibliche“ Heldinnen oftmals in diesem Genre gespielt haben.

Dietrich Grünewald bezeichnet Comics als ein „Theatrum mundi“, ein Welttheater. (vgl. Grünewald, 2000: S. 46) „(...) Comics spiegeln unser Welttheater, unseren Alltag, unsere Geschichte, unsere Visionen und Träume, unsere Nöte und Probleme.“ (Grünewald, 2000: S. 46) Ein Genre, welches sich im Rahmen dieses Mediums etabliert hat und eben auch solche Wünsche der Menschen materialisiert, ist das der Superheld\_innen-Comics. (vgl. Stanley, 2005: S. 143)

Die Darstellung der Held\_innen wurde seit der Einführung der vielleicht bekanntesten Figur dieser Gattung im Jahr 1938, Superman, oftmals kritisiert. (vgl. Grünewald, 2000: S. 1) Die Heroisierung der Held\_innen geschehe durch Idealisierung, wohingegen Gegenspieler\_innen verhässlicht konzipiert werden. Das Verhalten der Figuren wird, wie auch schon Jahrhunderte davor im Theater, oftmals über Äußerlichkeiten präsentiert. (vgl. ebd.: S. 22) Beschäftigt man sich in weiterer Hinsicht mit dem Narrativ dieser Geschichten, so sind die Erkenntnisse von Stephan Ditschke und Anjin Anhut aufschlussreich. Zuerst nehmen die beiden jedoch vorweg, dass sich, obwohl es einen Rückgang der Verkaufszahlen von Comics gibt, das Superheld\_innen-Genre in der Gegenwart großer Beliebtheit erfreue und dieses Genre jenes sei, welches bis heute am ehesten mit dem Medium Comic in Verbindung gebracht wird. (vgl. Anhut & Ditschke, 2009: S. 131) Zusätzlich soll hier noch ergänzt werden, dass der Begriff Superheld bzw. Superheldin erst Jahre nach dem erstmaligen Erscheinen der Figur Superman etabliert hat. (vgl. Babic, 2014: S. 7)

In weiterer Folge können Kriterien aufgestellt werden, die das Superheld\_innen-Genre ausmachen. Ganz vereinfacht ausgedrückt, würde die Definition so aussehen: Ein\_e oder mehrere Protagonist\_innen sichern durch ihr Handeln die Existenz und Bedürfnisse anderer Personen. Das „Super“ im Begriff „Superheld\_in“ bezieht sich dabei auf eine oder mehrere Fähigkeiten,

die herausragend sind und die andere Personen der Geschichte nicht bzw. nicht im selben Ausmaß besitzen. (vgl. ebd.: S. 135)

Aufgrund von Schwierigkeiten, die sich dabei mit angrenzenden Genres ergeben, ist es auch möglich eine detailliertere Kategorisierung zu benennen:

„(I) Mindestens ein Protagonist der Erzählung

- (i) verfügt in Relation zur ihn umgebenden Umwelt über herausragende Fähigkeiten und
- (ii) handelt >heldenhaft<. D.h. Er handelt in akuten Notsituationen intentional so, dass
  - (a) die existenziellen Bedürfnisse anderer gesichert sind.
  - (b. 1) Dabei handelt die Figur ohne Rücksicht auf ihre eigenen existenziellen Bedürfnisse,
  - (b. 2) nicht zum Zweck der Maximierung des eigenen Nutzens und
  - (b. 3) hält es rationalerweise für möglich, dass ihr Eingreifen etwas gegen die Not-situation bewirkt.“ (ebd.: S. 135)

Aufgrund der eben genannten Problematik der Abgrenzung, kann diese Einteilung um einen weiteren Abschnitt ergänzt werden. So können zu einer näheren Abgrenzung Konventionen hinzugefügt werden, die z.B. besagen, dass ein\_e Held\_in heroische Taten vollbringt, weil ein traumatisches Erlebnis der Auslöser für das Handeln ist; dass eine Zweitidentität vorhanden ist, die der Hauptfigur ein gesellschaftliches Leben ermöglicht; dass bei der Ausübung der Held\_innentätigkeit ein Kostüm getragen wird sowie es zu einer Teambildung von Figuren kommt, wenn mehrere Personen der Handlung Punkt (I) erfüllen. (vgl. ebd.: S. 138) Da es dabei aber noch immer zu Grenzverwischungen mit anderen Genres kommen kann, wird ein letzter Punkt hinzugefügt, der besagt, dass eine Erzählung als Superheld\_innen-Geschichte wahrgenommen werden kann, wenn keine Zuordnung zu einem passenderen Genre möglich ist. (vgl. ebd.: S. 140)

Des Weiteren zeigen Ditschke und Anhut das typische Narrationsmuster einer Superheld\_innen-Erzählung auf, wie es im Golden Age der Superheld\_innen (ca. 1938-1950) entwickelt wurde. Bei der Schilderung von diesem Muster, gehen sie von einer Grafik von Anhut aus, die die „normale“ Welt mit ihren Ordnungsmustern und Gesetzesinstanzen (A), eine verbrecherische Unterwelt (B) und eine „Anderwelt“ des/der Superheld\_in (C) mit überlappenden Kreisen symbolisiert, wobei jeder Kreis für eine dieser Welten steht.

Das ursprüngliche Muster sah dabei vor, dass eine Entität aus (B; oftmals ein\_e Superschurk\_in) in die „Welt (A)“ eindringt und diese stört. Als Folge dessen tritt ein\_e Superheld\_in auf, die die Ordnung von „Welt (A)“ wieder herstellt. Mit den Jahren und der Ausdifferenzierung der Geschichten um einzelne Figuren, kam es dazu, dass einzelne „Welten“ auch in unterschiedlichen, anderen Verbindungen zueinander traten.

Analysiert man die verschiedenen Perspektiven, die sich dabei ergeben, ist ersichtlich, dass es auch immer wieder Anspielungen auf reale Ereignisse der Gesellschaft gibt, was wiederum die Theorie des Welttheaters bekräftigt. (vgl. ebd.: S. 144 - 149)

Mit der fortschreitenden Komplexität der erzählten Geschichten, ist es mit der Zeit auch möglich, verschiedene Held\_innen-Typen zu beschreiben, die jeweils aufgrund anderer Beweggründe ihre heldenhafte Tätigkeit ausüben. „Insgesamt lassen sich drei >Grundorientierungen< der Superheldentypen ausmachen, die wir hier vereinfachend als 'Beschützer', 'Rächer und Jäger' sowie 'Zweifler' bezeichnen wollen (...)“ (ebd.: S. 150) Beschützer\_innen sehen es als ihre Pflicht an, Welt (A) vor Welt (B) zu schützen, Rächer\_innen und Jäger\_innen wollen ebenso Welt (A) vor Welt (B) beschützen, nähern sich aufgrund ihrer Methoden aber selbst stark an Welt (B) an. Die Zweifler\_innen zeichnen sich durch einen starken Konflikt zwischen Privat- und Held\_innen-Identität aus.

Abschließend lassen Ditschke und Anhut Kritik an der Legitimation von heldenhaften Taten anklingen. Superheld\_innen gingen, wie zuvor erkannt, zwar mit der Zeit, sie hinterfragen den Zeitgeist dabei aber selten. Die beiden erkennen in weiterer Folge Ähnlichkeiten zur Erzählstruktur von Held\_innen-Mythen der Antike. Es gehe dabei um das wiederholte Etablieren einer moralischen Ordnung mittels fragwürdiger Legitimation. In den meisten Fällen legitimiert alleine der Kräfteerwerb die folgenden Taten, aber nicht aufgrund einer argumentativen Entwicklung. Durch die Machtlosigkeit der Gesetzesinstanzen gegenüber Bedrohungen, ist es meist eine eigene Ethik des/der Held\_in, die sich schlussendlich durchsetzt. Eines der kontroversesten Beispiele für die eben genannte Tatsache: Die Heldenfigur Daredevil aus dem Marvel-Verlag. Dessen Privatidentität ist die des, nach einem Unfall erblindeten, Anwalts Matt Murdock, der in einer seiner Geschichten anspricht, dass das Gesetz nie auch gleichzeitig Gerechtigkeit bedeutet und der folglich selbst als Vigilant agiert. (vgl. ebd.: S. 152 - 161)

Einen Kritikpunkt, den man an der Arbeit von Ditschke und Anhut anbringen kann, ist der fehlende Bezug zu „weiblichen“ Heldinnen und die fehlende Darstellung von Narrativen von Geschichten, in denen Schurk\_innen im Mittelpunkt stehen. Eine mögliche Erklärung dafür ist die Tatsache, dass „Frauen“ in diesem Genre sehr lange als Nebenfiguren eingesetzt wurden, um die „männliche“ Hauptrolle zu unterstützen. (vgl. Harrington & Guthrie, 2017: S. 55)

Um dies noch stärker zu verdeutlichen, soll das Phänomen „fridging“ erklärt werden: Dabei handelt es sich um jegliche Form von Gewalt, die „weiblichen“ (Neben-)Figuren in der Handlung zugefügt werden, nur um diese voranzutreiben. Das Wort selbst stammt vom englischen Begriff für Kühlschrank, „refrigerator“, ab und geht auf einen Green-Lantern-Comic aus dem Jahr 1994 zurück, in dem dessen Freundin bestialisch ermordet in einem Kühlschrank gefunden wird. (vgl. Curtis & Cardo, 2017: S. 7) Frankel ergänzt dabei zudem, dass „männliche“ Figur sehr häufig immer wieder schadlos und heroisch aus Konflikten heraustreten würden. (vgl. Frankel, 2015: S. 12)

Carolyn Cocca schließt schlussendlich ab: Das Körperbild von „weiblichen“ Figuren hätte sich, im Vergleich zu „männlichen“, nur sehr selten von der stereotypen Darstellungsweise, die man als weiß, stark sexualisiert und heterosexuell zusammenfassen kann unterschieden. Obwohl Unternehmen wie DC Comics in der Lage wären, heteronormative Körperbilder in der Gesellschaft in Frage zu stellen und eine größere Diversität abbilden könnten, hätten sie dies im 20. Jahrhundert zumeist versäumt. Wie schon weiter oben im Abschnitt „Identitätsbildung“ angesprochen, können diversere Formen von menschlichen Körpern einen positiven Einfluss auf Rezipient\_innen haben. Heteronormative, unrealistische Formen jedoch negative. (vgl. Cocca, 2016: S. 1ff.)

## 5. Wonder Woman

### 5.1 Amazonen

Bevor auf die Entstehungsgeschichte von Wonder Woman eingegangen werden kann, soll an dieser Stelle ein grundlegender Überblick zur Figurentypologie der Amazonen gegeben werden. Die Comicfigur selbst basiert nämlich auf dem antiken Mythos dieses Volkes. (vgl. Fendt, 2005: S. 77-78) Vorwegnehmen muss man bei den folgenden Schilderungen, dass Leerstellen bei überlieferten Erzählungen der Antike selbst bei renommierten Geschichtsschreiber\_innen durch mythische Gegebenheiten ausgefüllt wurden. (vgl. Appelt, 2009: S. 18) Die Amazonen haben ihren Ursprung in einer gemeinsamen Nacht der antiken Göttin Aphrodite und dem Gott Ares, die eine Tochter namens Harmonia bekommen. Durch die derben, brutalen Charakterzüge, die, den Erzählungen nach, Kriegsgott Ares attestiert wurden, war angeblich auch der Charakter der Amazonen vorbestimmt gewesen. (vgl. Appelt, 2009: S. 16-17) Eine besondere Stellung hatte dieses Volk jedoch bei deren Wahrnehmung. Hedwig Appelt zieht hierbei sogar Parallelen zur Rezeption der katholischen Jungfrau Maria, die genauso gleichzeitig göttlich und menschlich konnotiert war.

Eine weitere Theorie der Entstehung besagt, dass die mythische Figur Herakles als Gründervater der Skyth\_innen gilt, aus denen später die Amazonen werden. Aus einer Beziehung mit einem Wesen, das halb „Frau“, halb Schlange war, gingen drei Söhne hervor, wovon einer der ursprüngliche König des Skyth\_innen-Volkes wird. In späterer Folge agieren zwei Prinzen dieses Volkes, Plynos und Skolopitos, kriegerisch sehr brutal gegenüber benachbarten Völkern, bis sie, während eines Gefechts, von einer verfeindeten Partei überlistet wurden, wobei bis auf einen sehr geringen Anteil der „Männer“, nur „Frauen“ überlebten. (vgl. Appelt, 2009: S. 19-24.) Diese „Frauen“ entschieden sich keine Opferrolle einzunehmen, da sie vereinzelt schon kriegerische Erfahrung gesammelt hatten, und ein eigener Frauenstaat wurde gegründet. Die restlichen „Männer“ wurden umgebracht, damit eine Gemeinschaft der Gleichen entstehen konnte. Eine Gesetzesordnung gab es in diesem Staat nicht, die einzige Regel, die es aber einzuhalten galt, war der Verzicht darauf, einen „Mann“ zu lieben. (vgl. Appelt, 2009: S. 25-27) Im Laufe der Zeit begannen sich die Amazonen kriegerisch weiterzuentwickeln. Dieser Aspekt trat in dieser Gesellschaft auch immer mehr in den Vordergrund, was dazu führte, dass sie die rechte Brust abtrennten, um ungehindert mit Waffen agieren zu können. Dieses Zeichen wurde als letztendliche Verbindung von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ gesehen, was durch die Leugnung der eigenen Sexualität noch bestärkt wurde. (vgl. Appelt, 2009: S. 27-31)

„Bei den Skythen hießen sie 'Oiorpata', Männermörderinnen. Der Rest der Welt nannte sie 'Amazonen', ein Name, der sich aus dem griechischen 'a mazos' ableitet und soviel wie 'ohne Brust' bedeutet“ (Appelt, 2009: S. 32) Weiters lässt sich auch eine für die Amazonen typische Kleidung beschreiben: Sie trugen meist ein kniekurzes Gewand, dass an der Schulter zusammengebunden war und eine Brust frei ließ. Aus ästhetischen Gründen, war es meist die unversehrte Seite, die in künstlerischen Abbildungen freigelassen wurde. In der Taille trugen sie einen kostbaren Gürtel aus Gold, woran oftmals Waffen mitgeführt wurden. Dieser Gürtel hatte des Weiteren eine symbolische Bedeutung, da er die Abstammung von Kriegsgott Ares kennzeichnete. (vgl. Appelt, 2009: S. 32)

Ein Problem, welches sich mit der Zeit für die Amazonen ergab, war die Klärung des Nachwuchses. In Folge dessen wurde bestimmt, dass es für sie erlaubt ist, mit einem „Mann“ zu schlafen, das Verbot der Liebe war jedoch weiterhin aufrecht. (vgl. Appelt, 2009: S. 38) „Sexualität (...) wurde als Mittel zum Zweck der Kinderzeugung gutgeheißen. Das Recht auf sexuelle Selbstbestimmtheit war Teil der radikalen Emanzipation der Amazonen – nicht nur vom Mann, sondern auch von dem traditionellen Bild der Frau.“ (Appelt, 2009: S. 38) Der sexuelle Akt ging mit gegenseitigem Respekt vonstatten. Wurde ein „Mädchen“ geboren, so wurde sie eine Amazone, war ein „Junge“ geboren worden, so wurde dieser meist vom Volk des „Mannes“ aufgenommen. (vgl. Appelt, 2009: S. 39-40)

## **5.2 Entstehungsgeschichte von Wonder Woman**

Astrid Fendt gibt in ihrem Text „Schön und stark wie eine Amazone“ einen kurzen Umriss der Geschichte der Comic-Figur Wonder Woman.

Die Amazone Wonder Woman wurde Anfang der 1940er Jahre als Pendant zum „männlichen“ Helden Superman eingeführt. Als Botschafterin ihrer Heimat „Themyscira“ (Erst später wurde der aus den antiken Erzählungen bekannte Ort als Name für Wonder Womans Heimat gewählt, der zuvor in den Comics lange Zeit als „Paradise Island“ bekannt war.) schützt sie des Weiteren ihre Wahlheimat USA vor Verbrecher\_innen. (vgl. Fendt, 2005: S. 77/vgl. Smith, 2011: S. 274)

„Diese unter anderem feministische Ziele verfolgende Superheroine wurde von dem Psychologen William Moulton Marston mit der Idee entworfen, jungen Frauen ein Identifikationsangebot hinsichtlich einer starken, selbstbewussten Frau zu machen. Zudem sollte sie durch nationalistisches Gedankengut, feminin-attraktives Äußeres und einen mütterlich-liebenswürdigen Charakter auch eine breitere, gemischtgeschlechtliche Leserschicht ansprechen.“ (Fendt, 2005: S. 77)

Die Figur sollte, für damalige Verhältnisse, typisch „männliche“ sowie „weibliche“ Attribute

in sich vereinigen. So galten „Stärke, Selbstbewusstsein und Unabhängigkeit“ als „männliche“ und „Liebenswürdigkeit, Schönheit und Mütterlichkeit“ als „weibliche“ Eigenschaften, die sie verkörpern sollte. (vgl. Fendt, 2005: S. 77-78) Auch Matthew J. Smith erkennt, dass Wonder Woman, durch die Gegenüberstellung zu Superman und der Vermengung „weiblicher“ und „männlicher“ Verhaltensmerkmale, relativ bald Gegenstand feministischer Debatten war. (vgl. Smith, 2011: S. 263) Erfinder Marston selbst war der Ansicht, dass die Welt von starken Frauen regiert werden solle. (vgl. Stanley, 2005: S. 146)

Dabei sollte man aber ebenso nicht außer Acht lassen, dass die Zeit und Verhältnisse, die in dieser herrschten, eine wichtige Rolle bei der Entstehung der Superheldin spielten. Die Figur wurde im Jahr 1941, kurz vor dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg, erfunden. Sehr viele „Männer“ wurden nur wenig später in den Kriegseinsatz geschickt, was zur Folge hatte, dass „Frauen“ verstärkt in den Mittelpunkt des alltäglichen Geschehens in der Gesellschaft gerückt sind. Diese „Frauen“ fanden in Wonder Woman eine politische sowie patriotische Identifikationsfigur. (vgl. Babic, 2014: S. 94 – 98) Marston war der Überzeugung, dass diese Werte am besten durch symbolträchtige Bilder in Comics vermittelbar wären, da sie in den 1940ern eine sehr breite Leser\_innenschicht erreichten. (vgl. Finn, 2014: S. 9)

Obwohl einige andere „weibliche“ Superheldinnen eingeführt wurden, ist Wonder Woman die einzige von ihnen, die seit ihrer Einführung durchgehend erschienen ist. An dieser Stelle soll nicht unerwähnt bleiben, dass parallel zur Erfindung der DC-Figur durch Marston auch andere Superheldinnen entstanden sind, die auch von „Frauen“ gezeichnet wurden. Diese erfreuten sich jedoch nicht der gleichen Beliebtheit, wie die Amazone. (vgl. Cocca, 2016: S. 8) Ebenso wurden Schicksale von „Frauen“, die sich gegen vorherrschende Normen in der Gesellschaft stellten, schon in den Jahren vor der Erfindung von Wonder Woman behandelt. Dies waren aber oftmals negativ konnotierte Karikaturen von „Frauen“, die stärkere Ablehnung gegenüber deren Anliegen schürten. (vgl. Knaff, 2014: S. 22)

William M. Marston bezog sich bei der Schöpfung der Figur, wie schon zuvor erwähnt, auf die antike Mythologie. So gehört Prinzessin Diana von Themyscira bzw. Diana Prince, wie Wonder Womans bürgerlicher Name in der von Ditschke und Anhut erklärten „Welt (A)“ lauten wird, nicht nur dem Volk der Amazonen an, sie ist zusätzlich im Besitz von verschiedenen, übermenschlichen Kräften, die ihren Ursprung bei Fähigkeiten von griechischen bzw. römischen Gött\_innen haben. (vgl. Anhut & Ditschke, 2009: S. 152-153/vgl. Stanley, 2005: S. 144) Weiters ist sie, wie zuvor ebenso angeklungen, im Besitz eines magischen Lassos und

kugelsicheren Armreifen. Diese Armreifen symbolisieren eigentlich die Erinnerung an die Unterwerfung durch „Männer“. (vgl. Stanley, 2005: S. 147) „Still, she had her weaknesses: if a man bound her with chains, she was unable to break them, and if her bracelets were removed, she became maniacally, insanely destructive.“ (Stanley, 2005: S. 148)

Würde man Wonder Woman in dem Schema der verschiedenen Superhelden-Typen einordnen wollen, welches in dem Text „Menschliches. Übermenschliches.“ gezeigt wird, so könnte man sie wohl am ehesten, ähnlich wie Superman, als „Beschützerin“ sehen, welche ihre Fähigkeiten schon angeboren waren, aber zusätzliche Hilfsmittel, wie das magische Lasso der Wahrheit und die kugelsicheren Armbänder. Ebenso kommen Elemente des/der „Zweifler\_in“ hinzu, da es aktuell auch einen Konflikt zwischen der kriegerischen Erziehung und der Mission zur Erhaltung des Friedens gibt. (vgl. DC Comics, 6.2.2015/vgl. Anhut & Ditschke, 2009: S. 151)

### **5.3 Cover-Analyse – Wonder Woman**

Die Figur schien einen Nerv zu treffen, da der Erfolg nicht ausblieb. (vgl. Stanley, 2005: S. 148) Oftmals ist sie die Figur, an welche viele Menschen denken, wenn nach einer Superheldin gefragt wird. (vgl. Cocca, 2016: S. 25) Wie kaum eine andere Figur, durchlebte Wonder Woman aber auch zahlreiche Veränderungen in der Darstellung. (vgl. Stanley, 2005: S. 143)

An dieser Stelle soll nun eine Analyse einzelner Coverseiten von Ausgaben der Wonder Woman Comichefte seit den 1980ern folgen, um einen Vergleich zur danach folgenden Analyse von Bildern der Figur Harley Quinn zu ermöglichen. Mitte der 80er ist jener Zeitpunkt, der in der Geschichte der Superheld\_innen-Comics zumeist als Iron Age bzw. Modern Age bezeichnet wird. Dieses „Zeitalter“ zeichnet sich durch vermehrt ernsthaftere Geschichten und Zeichnungen sowie einer verstärkten Sexualisierung der Figuren aus. (vgl. Freim, 2014: S. 174ff.) Durch diese Beschränkung folgt jedoch die Problematik, dass eine Repräsentativität nicht unbedingt gewährleistet ist, dieser Überblick, ab dem Iron Age, aber dennoch klar erkennbare Unterschiede aufzeigen soll. Der Fokus wird alleinig auf der Wonder Woman Serie liegen. Auftritte der Figur in benachbarten Superheld\_innen-Geschichten des Verlages werden ausgeblendet.

Zur Anwendung kommt die Methodik, die von Marion G. Müller vorgestellt wird und auf welche auch Dietrich Grünewald verweist. (vgl. Grünewald, 2000: S. 36/vgl. Müller, 2003: S. 34ff.) Die Resultate, die diese Bilduntersuchung ergibt, soll dann in weiterer Folge mit den Erkenntnissen aus Kommunikationswissenschaft und Gender Studies abgeglichen werden, die

im bisherigen Verlauf der Arbeit geschildert wurden.

- **Wonder Woman #304 (1983)**

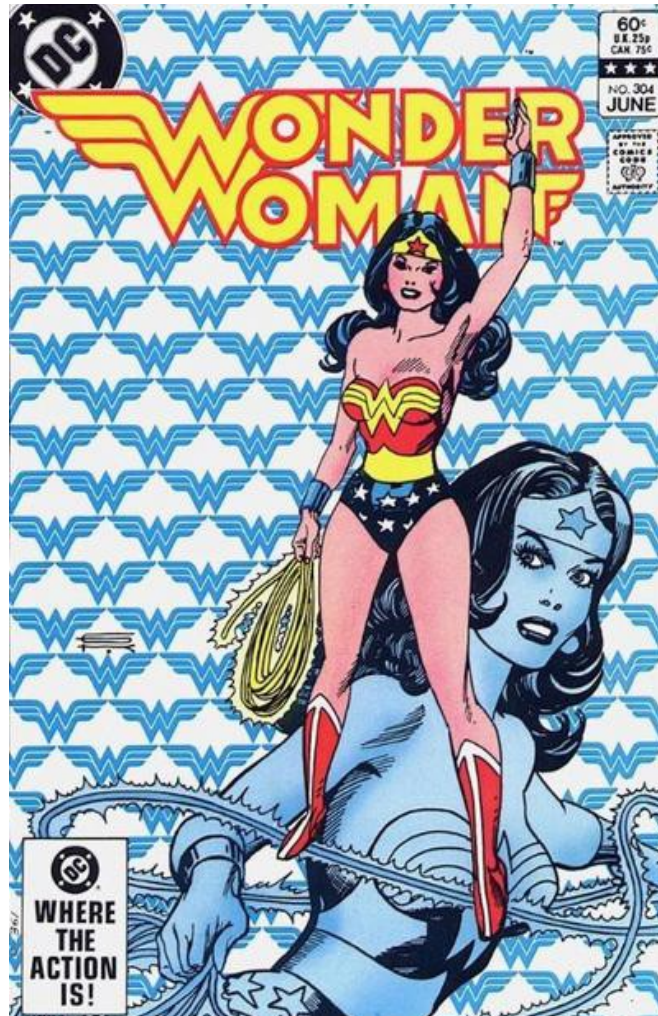


Abb. 1 Wonder Woman #304 (1983) -  
Mishkin/ Snyder/Cavalieri/Kane

#### Vorikonographische Analyse-Ebene

Bei Abb.1 handelt es sich um ein Hochformat sowie nach Dittmar um eine Halbtotale-Perspektive auf die „Frau“, die zentral auf dem Bild zu sehen ist. Diese wird von einem Übergang von Sicht auf Augenhöhe zu Übersicht begleitet. Hinter der zentralen Abbildung befindet sich im Hintergrund eine weitere Darstellung einer „Frau“. Hierbei handelt es sich um eine Halbnah-Ansicht. (vgl. Dittmar, 2011: S. 82-85)

Beide Figuren wirken sehr ähnlich. Auf dem Haupt trägt sie einen Kopfschmuck, welcher an ein Diadem erinnert. Vergrößert man das hier dargestellt Bild, erkennt man mittig auf diesem

Diadem einen roten Stern. Die „Frau“ auf diesem Bild trägt einen Mittelscheitel; an den Armgelenken trägt sie etwas, das Bänder sein könnten. Diese wirken massiv und haben eine grauschwarze Färbung; der goldene Adler auf der Brust des Kostüms ist ein Symbol erkennbar, welches an den Buchstaben W erinnert. Entfernte Assoziationen mit einem Vogel sind aber noch möglich; der Streifen an der Taille ist gelb. Sie trägt ein in Schwarz gehaltene Hose mit Sternen darauf. Aufgrund der Größe, wirkt diese Hose eher wie eine Unterwäsche-Bekleidung; Durch die Breite der Hüften, wirkt die Taille verhältnismäßig sehr schmal. Die Stiefel sind großteils in rot gehalten. In der Mitte und am oberen Rand wird diese Farbe jedoch von einer weißen Linien unterbrochen. Es ist nicht erkennbar, ob diese Schuhe Absätze besitzen. Sie hebt ihren linken Arm in die Luft. In der rechten Hand hält sie ein Bündel gelber Schnüre.

### Ikonographische Analyse-Ebene

Bezieht man folglich die Schrift ein, ist klar, dass es sich hierbei um eine Darstellung der Comic-Figur Wonder Woman handelt. Auch bei der „Frau“ im Hintergrund handelt es sich um diese, nur ist sie dabei nicht in unterschiedlichen Farben, so wie im Vordergrund, zu sehen, sondern genauso, wie die Symbole, die im Hintergrund zu finden sind und jenen auf der Brust des Kostüms ähneln, in hellem blau gehalten. In dem Bild trägt sie die für die Comicfigur typischen Utensilien: Lasso, Armbänder, Gürtel und Tiara. (vgl. Frankel, 2015: S. 18)

### Ikonologische Interpretation

In den 1980ern setzte sich ein Schönheitsideal für Frauen durch, welches die Eigenschaften schlank und muskulös vereinigte. Die Haare sollten kurz und gekraust sein. Schauspielerinnen, wie Jane Fonda, galten als Vorbild für den Aerobic-Kult, der in dieser Zeit aufkam. (vgl. Posch, 1999: S. 46-47)

Die Körpersprache wirkt bei der Darstellung im Vordergrund sehr selbstsicher. Wonder Woman hat hier einen breiten Stand. Diese Körperhaltung ist, nach Mühlen-Achs, „männlich“ konnotiert. Die Mimik bei der Zeichnung im Vordergrund wirkt freundlich. Ein ausgeprägtes Lächelverhalten ist meist „weiblich“ konnotiert. Etwas merkwürdig ist jedoch, dass mit einer geringen Herabsetzung der Mundwinkel bei der Figur im Hintergrund einen negativen Ausdruck erzeugt. Die Augenpartie ändert sich bei den beiden Darstellungen kaum. Hier ist die Zuordnung schwierig, dennoch liegt es näher, die gezeigte Mimik, nach Mühlen-Achs, als „weiblich“ zu betrachten. (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.) Frankel erklärt, dass kreisfö-

mige Gegenstände, Schmuck oder Utensilien oftmals mit „Weiblichkeit“ assoziiert werden. (vgl. Frankel, 2015: S. 18)

Folglich soll auf das Schema der Sexualisierung eingegangen werden:

Bei Abb.1 treffen die Punkte (1) „Nacktheit/Kleidung“, (3) „Abbildung physischer Attraktivität“ zu. (Moser & Verheyen, 2011: S. 189-190)

Ad Punkt 1: Auffallend ist an der Kleidung, dass Wonder Woman sehr kurze Shorts trägt, daher ist bis an den Lenden nackte Haut zu sehen. Die Stiefel bedecken zwar die Unterschenkel, ein Großteil der Haut an den Beinen bleibt aber dennoch frei. Die Rundungen der Brust sind durch das enge Korsett/die Korsage erkennbar.

Ad Punkt 3: Die Zuschreibungen „schlank“ und „langbeinig“ wären bei dieser Darstellung mit Sicherheit erfüllt. Das Schönheitsbild, welches hier vermittelt wird, scheint eher noch dem aus dem vorherigen Jahrzehnt zu entsprechen, da die Eigenschaften „muskulös“ bzw. „gekraustes, kurzes Haare“ hier nicht erfüllt sind.

- **Wonder Woman #62 (1992)**



bb. 2 Wonder Woman #62 (1992) – Perez/Thompson/Tanghal

### Vorikonographische Analyse-Ebene

Bei Abb.2 handelt es sich um ein Hochformat sowie nach Dittmar um eine Halbtotale-Perspektive mit einer Sicht auf die „Frau“, die sich in der Mitte des Bildes befindet, durch die man ihr auf Augenhöhe begegnet. (vgl. Dittmar, 2011: S. 82-85)

Diese „Frau“ sieht der vorherigen aufgrund ihrer Kleidung ähnlich. Im Hintergrund ist eine Stadt erkennbar, die ausgezeichnet ist, durch Gebäude, die wie Bauten der Antike aussehen. Einige dieser Gebäude sind zerstört.

Versucht man bei dieser Darstellung der „Frau“ Unterschiede zu finden, so können folgende benannt werden: Eine der Veränderungen, die am auffälligsten sind, ist die Konzeption der Mimik bzw. des Gesichtes. Im Vergleich zur vorherigen Darstellung wirkt das Gesicht rundlicher, eine ausgeprägte Nase ist zu sehen, die „Frau“ hat dickere Augenbrauen, die Lippen wir-

ken etwas voller, der Mund ist geschlossen, was auf dem zuvor ausgewählten Bild nicht der Fall ist. Die Haare scheinen stark gelockt zu sein.

Die Hose, welche immer noch an Damenunterwäsche erinnert, ist nun hellblau. Des Weiteren trägt die Figur eine orangene Umhängetasche.

### Ikonographische Analyse-Ebene

Auch hier wird klar, rezipiert man den Titel, so handelt es sich bei der dargestellten „Frau“ wieder um Wonder Woman. Auch die Utensilien, welche für die Figur typisch sind, erkennt man in Abbildung 2. (vgl. Frankel, 2015: S. 18)

1986 gab es einen Relaunch des Wonder Woman-Comics, was auch erklärt, warum die Zahl der Ausgabe geringer ist, als sie es noch im vorherigen Jahrzehnt war. Als Autor wurde damals George Perez eingesetzt, welcher als Feminist bekannt war. Gleichzeitig war auch erstmals eine „Frau“, Karen Bergen, als Herausgeberin tätig. Perez konsultierte Feminist\_innen, um deren Meinungen zur Darstellung der Figur zu sammeln. Er überarbeitete infolgedessen die Figur. Wonder Woman konnte sich nun auch von Fesseln befreien, die ihr von „Männern“ angelegt wurden, das Lasso der Gehorsamkeit wurde zum Lasso der Wahrheit. Perez thematisierte soziale Konfliktthemen, wie Drogensucht und Selbstmord bei Teenagern und er gab Wonder Woman ethnische Wurzeln, die die Geschichte glaubhafter machen sollte. (vgl. Stanley, 2005: S. 157) Die ursprüngliche Darstellung, die dem Autor vorschwebte, lag noch näher an der Konzeption, wie sie William M. Marston in den 1940ern erdachte, er änderte die Hintergrundgeschichte aber zu einem großen Teil. Perez ließ Wonder Woman als Prinzessin Diana von Themyscira auftreten, der Name „Wonder Woman“ wurde, laut der Handlung, erst durch die Medien in der Welt (A) aufgebracht. Als sie in der Geschichte nach Amerika kommt, spricht sie nicht von Anfang an Englisch, sondern zuerst eine Form von Altgriechisch. Hier trat der Bezug auf die griechische Mythologie stärker in den Vordergrund. (vgl. Smith, 2011: S. 272 – 274) Diese Veränderungen zeichnen sich nicht nur in der Geschichte, sondern aufgrund der Darstellung von Jill Thompson auch in ihrem Äußeren ab. „Her face and body convey a specific 'ethnic' identity rather than a general superhero identity.“ (Emad, 2006: S. 974 - 975)

Das Schönheitsideal zu Beginn der 1990er Jahre sah wie folgt aus: „(...) das Mädchen-Girlie: Jung und mager, ungekämmt, auffallend hellhäutig und niemals sonnengebräunt (...)“ (Posch, 1999: S. 47)

### Ikonologische Interpretation

Die Mimik wirkt sehr ruhig, übermäßige Emotionalität, wie sie in den Jahrzehnten zuvor zu sehen war, ist auf dieser Darstellung nicht vorhanden. Die Körperhaltung ist bei Abb. 2 schwer zu beurteilen, da Wonder Woman hier zu fliegen scheint.

In weiterer Folge soll ein Blick auf das Schema der Sexualisierung geworfen werden:

Hierbei trifft Punkt (1) „Nacktheit/Kleidung“ und Punkt (3) „Abbildung physischer Attraktivität“ von fünf möglichen Punkten zu. (Moser & Verheyen, 2011: S. 189-190)

Ad Punkt 1: Das markante Kostüm bleibt, trotz Relaunch, dasselbe und verliert nichts an seiner Knappheit.

Ad Punkt 3: Das „typische“ Schönheitsideal aus dieser Zeit wird hier nicht erfüllt. Schlank ist die Figur von dieser Wonder Woman aber dennoch. Physische Attraktivität kann man aber nicht nur an der Erfüllung eines Schönheitsideales festmachen. Von einem subjektiven Standpunkt ausgehend, wäre dieser Punkt aber erfüllt.

Der Grad der Sexualisierung ist hier sehr gering.

- **Wonder Woman #159 (2000)**

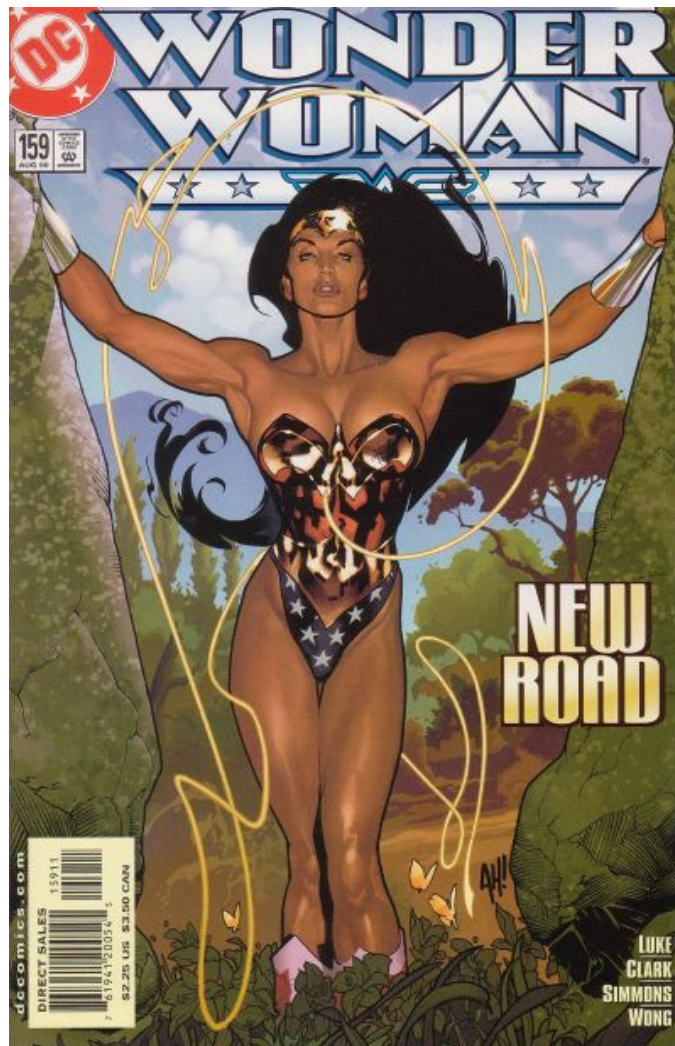


Abb .3 Wonder Woman #159 (2000) – Luke/Clark/Simmons/Wong

### Vorikonographische Analyse-Ebene

Bei Abb.3 handelt es sich um ein Hochformat sowie nach Dittmar um eine Halbtotale-Perspektive. Diese wird von einer Untersicht auf die „Frau“ begleitet, die zentral auf dem Bild zu sehen ist. (vgl. Dittmar, 2011: S. 82-85)

Diese Figur erinnert entfernt an die bisher behandelten Darstellungen. Es lassen sich hierbei jedoch grobe Unterschiede ausmachen: Die Haare lassen keine Struktur erkennen. Sie sind eher eine gesamte „Masse“; Das Gesicht wirkt, gerade im Vergleich mit der Abbildung aus den 1990ern, sehr schmal und definiert; das Kostüm hat in dieser Zeichnung die Form eines Einteilers und erinnert an eine Bademodebekleidung bzw. an eine sehr knappe Korsage. Die reflektierenden Farben, Gold und Rot suggerieren aber, dass das Bekleidungsstück aus Metall

sein könnte. Am unteren Ende dieses Utensils ist das Sternenmuster auszumachen, welches die Jahre zuvor noch auf einer eigenen Hose zu finden war. Durch das Fehlen dieser Hose, ist an den Lenden mehr Haut zu sehen als in den Jahren davor; Die Arme wirken trainierter als in den letzten Jahrzehnten, wohingegen der Busen größer gezeichnet wurde; Die Armbänder wirken wieder dünner, dafür umfassen sie einen größeren Teil der Unterarme.

### Ikonographische Analyse-Ebene

Aufgrund der stilistischen Ähnlichkeit der Symbole in Kombination mit dem Titel ist klar, dass es sich auch hier um eine Darstellung der Comic-Figur Wonder Woman handelt. (vgl. Frankel, 2015: S. 18)

George Perez widmete sich Mitte der 1990er neuen Aufgaben. Gleichzeitig kam es zu neuen Entwicklungen in der Comic-Branche. Nach der versuchten Ausrichtung auf „weibliche“ Leserinnen durch Perez, gab es einen generellen Ruck, der eine „männliche“ Zielgruppe bedienen wollte. Ein neuer Verlag „Image Comics“ wurde gegründet, der stark sexualisierte und gewalttätige Darstellungen abbildete. Diesem Trend schlossen sich folglich die etablierten Verlage Marvel und DC Comics an. (vgl. Anhut & Ditschke, 2009: S. 169 - 170)

Die Autoren, die nach ihm eingesetzt wurden, entwickelten die Figur in eine stark sexualisierte Richtung. Ende der 1990er Jahre waren es zuerst überdefinierte Muskeln, die Wonder Woman zuteil wurden, die auch gleichzeitig die ethnischen Wurzeln wieder verdrängten. (vgl. Emad, 2006: S. 975) „By 2001, most images of Wonder Woman have become hypersexualized – large breasts and a costume that barely covers her body are prevalent no matter the artist or author.“ (Emad, 2006: S. 976)

Das Schönheitsideal, welches Ende der 1990er gängig war, lässt sich wie folgt beschreiben: „Die Oberschenkel sollen straff, die Taille schmal, der Bauch flach und die Arme zart sein (...) Die Idealfigur wurde im Laufe der Zeit mit immer weniger Gewicht bedacht, was in schrumpfenden Brust-, Hüft-, und vor allem Taillenumfängen (...) seinen Ausdruck fand.“ (Posch, 1999: S. 48)

### Ikonologische Interpretation

Die Mimik dieser Darstellung von Wonder Woman wirkt lasziv und unfokussiert. Nach Mühlen-Achs ist dies ein Blick, der in der Gesellschaft klar von „Frauen“ erwartet wird. (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 143)

Weiters soll das Schema der Sexualisierung beachtet werden:

Hierbei treffen die Punkte (1) „Nacktheit/Kleidung“, (2) „sexuelles Verhalten“, (3) „Abbil-

„dung physischer Attraktivität“ sowie (5) „sexuelle Einbettung“ zu. (Moser & Verheyen, 2011: S. 189-190)

Ad Punkt 1: Die Bekleidung ist auf Abb.3 noch knapper als sie es in den Jahren zuvor war. Die Fläche der nackten Haut ist gestiegen. Zusätzlich wirkt das Kleidungsstück zu klein für den Busen in dieser Darstellung. Auch im Lendenbereich wird mehr Haut gezeigt.

Ad Punkt 2: Die Pose, in der sich Wonder Woman hier befindet unterstreicht den eben erkannten lasziven Blick.

Ad Punkt 3: Bis auf den, laut dem zu dieser Zeit gültigen Schönheitsideal, geringeren Umfang des Busens, treffen hier alle Punkte zu, die das Ideal am Ende der 1990er ausmachten.

Ad Punkt 5: Addiert man die Punkte 1-3, so kann man daraus unter Umständen auf diesem Bild auch eine sexuelle Aufforderung erkennen. Dies wird bestärkt durch die Offenheit der Arme, die weit vom Körper der Comic-Figur ausgebreitet sind.

Der Grad der Sexualisierung ist hier mit 4 von 5 Punkten sehr hoch.

- **The New 52! Wonder Woman #1 (2012)**

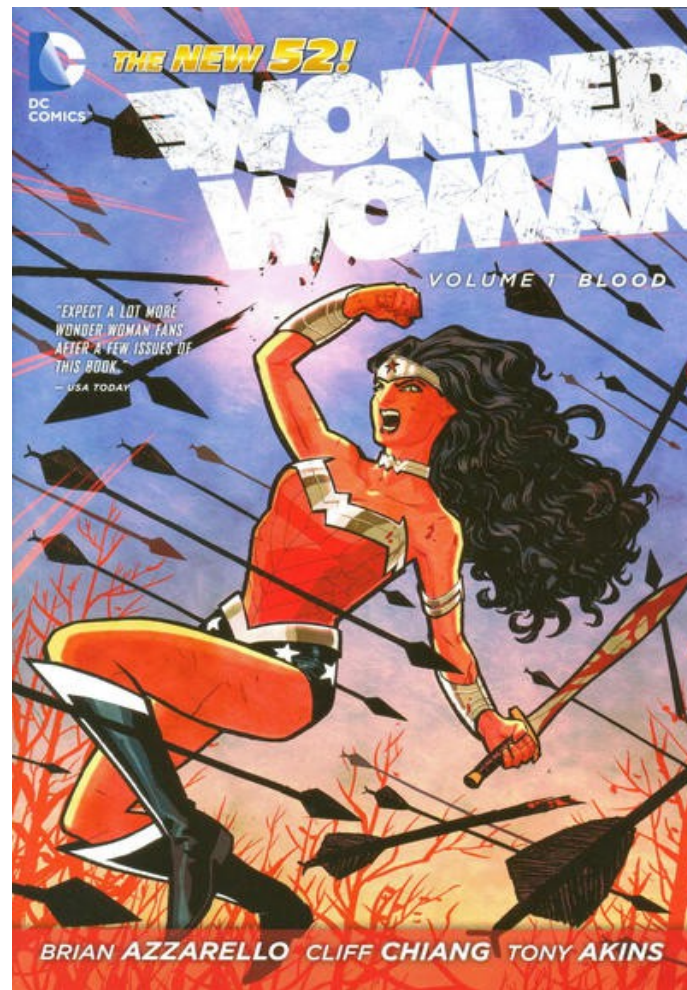


Abb.4 The New 52! Wonder Woman #1 (2012) - Azzarello/Chiang/Akins

#### Vorikonographische Analyse-Ebene

Bei Abb.4 handelt es sich um ein Hochformat sowie nach Dittmar um eine Halbtotale-Perspektive. Diese wird von einer Untersicht auf die „Frau“ begleitet, die zentral auf dem Bild zu sehen ist. (vgl. Dittmar, 2011: S. 82-85)

Diese Figur erinnert zunächst nur entfernt an die bisher bekannten Darstellungen. Dennoch gibt es hier einige, signifikante Unterschiede: Die Haare besitzen hier wieder Konturen und sie sind lockig; das Diadem, das Symbol auf der Brust sowie ein hinzugekommener Gürtel an der unteren Taille sind erstmals Silber; Das Kostüm wirkt in dieser Darstellung beständiger als es in den 1980ern war; In diesem Bild trägt die „Frau“ wieder eine Shorts; Erstmals hat sie ein silbernes Halsband um sowie zwei Ringe um den linken Oberarm; die Grundfarbe der Stiefel, die bisher immer rot war, ist nun schwarz; Die Armbänder wirken hier wieder massiver; Erstmals hat ihre Haut Anzeichen von Verletzungen.

### Ikonographische Analyse-Ebene

Hierbei handelt es sich, wenn die Schrift auf dem Bild einbezogen wird, um eine neue Inkarnation der Superheldin Wonder Woman. Bis auf das Lasso, sind auch alle typischen Gegenstände, die die Figur auszeichnen, erkennbar. (vgl. Frankel, 2015: S. 18)

Im Jahr 2011 gab es erneut einen Relaunch des Wonder Woman-Comics. Diese Version bekam zunächst Lob für den kurz gehaltenen, spannenden Text, wurde aber ebenso für die verstärkte Darstellung von Gewalt kritisiert, was darin gipfelt, dass Wonder Woman in einem Handlungsstrang, nach dem Mord an Kriegsgott Ares, selbst zur Göttin des Krieges wird. Die ursprüngliche Botschaft von Frieden, den sie die Jahrzehnte zuvor angeblich vermittelte, wären dadurch nicht mehr vorhanden. Der aktuelle Autor Brian Azzarello entgegnete dieser Kritik, dass sie der Figur Macht geben wollten und sie gleichzeitig versucht haben, sie nicht mehr sexualisiert darzustellen, worin Carolynocca eine feministische Haltung sieht. (vgl. Cocca, 2014: S. 100 - 101)

### Ikonologische Interpretation

Analysiert man, nach Mühlen-Achs, die Körpersprache, so sticht sofort das dominante Zeichen der geballten Faust ins Auge. Ein solches Zeichen der Dominanz ist oft „männlich“ konnotiert. (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 130) Der starre Blick strahlt in Kombination mit der Form des Mundes, welcher einen Schrei symbolisieren könnte, Aggressivität aus. Auch diese Handlung wäre normalerweise ein Verhalten, welches man eher „Männern“ zuschreiben würde. Die Situation, in der Wonder Woman hier gezeigt wird, legt offensichtlich eine aktive Szenerie nahe. Das ist stark im Kontrast zu jener vermeintlich „typischen“ Darstellungsweise von „Frauen“ zu sehen, die sie oftmals liegend zeigen (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Folglich soll zum letzten Mal das Schema der Sexualisierung angewandt werden:

Von fünf Punkten treffen hier Punkt (1) „Nacktheit/Kleidung“ sowie Punkt (3) „Abbildung physischer Attraktivität“ zu. (Moser & Verheyen, 2011: S. 189-190)

Ad Punkt 1: Das Kostüm zeigt auch bei dieser Darstellung einiges an nackter Haut. Dennoch wird der Busen von dem Emblem auf der Brust zu einem großen Teil überdeckt.

Ad Punkt 3: Das Schönheitsideal, welches Waltraud Posch bei Abb.3 für das Ende der 1990er definiert hat, wird hier erfüllt.

Interessant ist jedoch, dass bei dieser Darstellung der Unterkörper im Lendenbereich vom Oberschenkel verdeckt wird. Dies ist bei kaum einer anderen Darstellung in den Jahrzehnten davor der Fall.

■ **Wonder Woman Vol. 4 #41 (2015)**



Abb.5 Wonder Woman Vol. 4 #41 (2015) – M.Finch/D.Finch/Glapion/Anderson

Vorikonographische Analyse-Ebene

Bei Abbildung 5 handelt es sich um ein Hochformat sowie nach Dittmar um eine Halbtotale-Einstellung, die von einer Untersicht begleitet wird. (vgl Dittmar, 2011: S. 82-85)

Zentral im Bild ist eine „Frau“ zu erkennen. Diese weist Ähnlichkeiten zu den vorangegangenen Abbildungen auf, unterscheidet sich jedoch in ein paar wichtigen Details: Ausgenommen von Hände und Kopf ist der gesamte Körper bedeckt. Unterhalb des roten Korsetts, welches im Gegensatz zu Abb. 4 einen goldenen Gürtel und am oberen Ende eine Umrandung in Gold besitzt, trägt die Figur ein zusätzliches, dunkles Kleidungsstück, das die Oberarme und Oberschenkel bedeckt sowie bis über den Hals reicht. Zusätzlich ist eine Art Lendenschurz zu erkennen. Die Schultern besitzen eine goldene Abdeckung mit Stern darauf, welche an eine

Rüstung erinnern. An den Unterarmen befinden sich ein ebenso goldener Armschutz mit ausgefahrenen Klingen. Die Stiefel reichen weit über die Knie.

### Ikonographische Analyse-Ebene

Zieht man nun die Schrift hinzu, so wird abermals klar, dass es sich bei der in Abb. 5 dargestellten Figur um Wonder Woman handelt. Auch in diesen Darstellungen sind wieder jene Utensilien zu sehen, die typisch für den Charakter sind. (vgl. Frankel, 2015: S. 18) Eine Neuerung ist dabei jedoch das Kostüm, welches den Großteil der Haut der Comicfigur bedeckt. Dieses Kostüm sollte eine reifere Interpretation der Amazone sein, um sich das Image als „Mädchen“ zu entledigen. (vgl. DC Database, 9.6.2019)

### Ikonologische Interpretation

Analysiert man, nach Mühlen-Achs, die Körpersprache, so sticht auch hier das dominante Zeichen der geballten Faust ins Auge. Ein solches Zeichen der Dominanz ist oft „männlich“ konnotiert. (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 130) Der Blick ist fokussiert in eine Richtung. Der Mund ist etwas geöffnet, die Mimik ist jedoch emotionslos, was nicht „typisch weiblich“ ist. (vgl. ebd.: S. 121)

Zuletzt soll das Schema der Sexualisierung angewandt werden:

Von fünf Punkten trifft nur der Punkt (3) „Abbildung physischer Attraktivität“ zu.

Zu hinterfragen ist, ob auch Punkt (1) „Nacktheit/Kleidung“ zutrifft, da zwar kaum nackte Haut zu sehen ist, aber die Kleidung sehr eng anliegt und sich z.B. der Busen klar abzeichnet. (vgl. Moser & Verheyen, 2011: S. 189-190)

- Wonder Woman Vol. 5 #58 (2019)

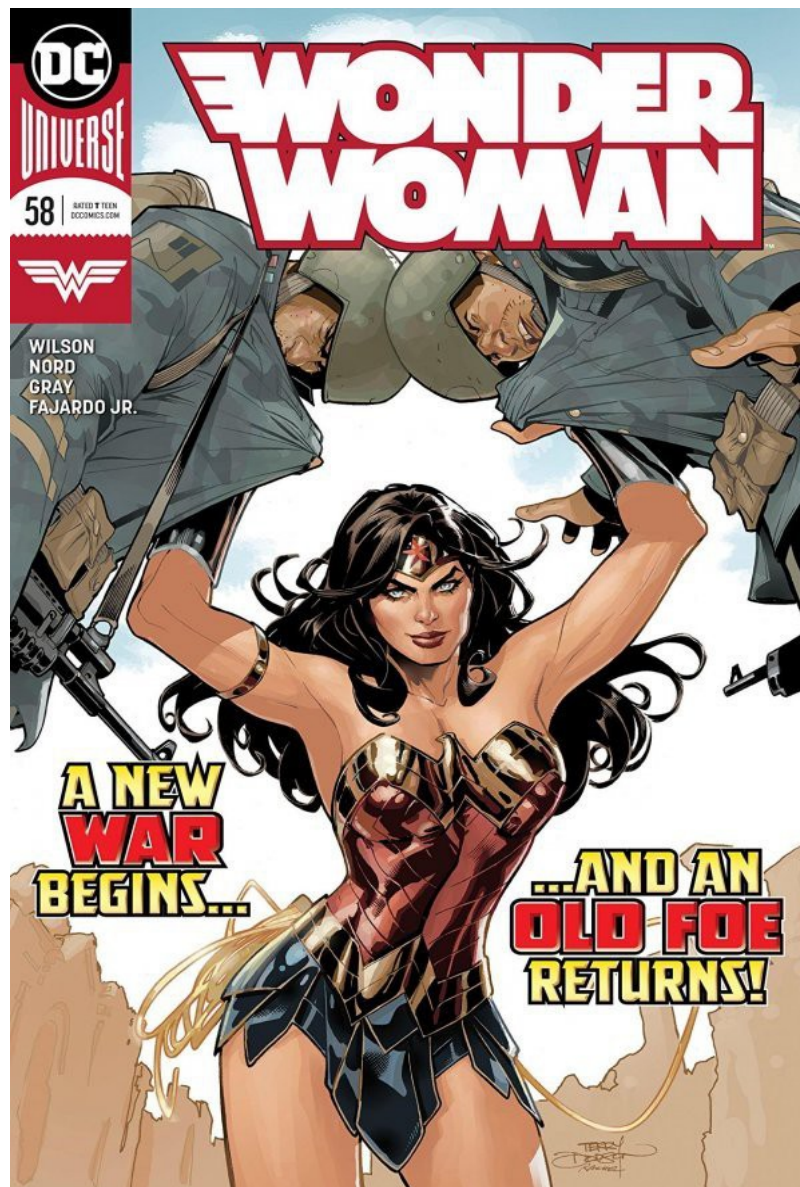


Abb.6 Wonder Woman Vol.5 #58 (2019) –Wilson/Nord/Gray/Fajardo Jr.

#### Vorikonographische Analyse-Ebene

Bei Abbildung 6 handelt es sich um ein Hochformat sowie nach Dittmar um eine Halbtotale-Einstellung, die von einer Normalsicht begleitet wird. (vgl Dittmar, 2011: S. 82-85)

In der Mitte des Bildes ist eine „Frau“ zu erkennen, die in jeder Hand jeweils eine Person in die Luft hält. Diese „Frau“ zeigt wieder eine große Ähnlichkeit mit jener Figur in Abb. 5 auf. Im Vergleich dazu fehlt jedoch jenes Kleidungsstück, das unterhalb des Korsetts getragen wurde.

### Ikonographische Analyse-Ebene

Zieht man folglich den Text in der Abbildung 6 hinzu und wirft ebenso einen Blick auf jene Utensilien, die die „Frau“ an sich trägt, so wird auch hier wieder klar, dass es sich dabei um die Superheldin Wonder Woman handelt. (vgl. Frankel, 2015: S. 18)

### Ikonologische Interpretation

Nimmt man nun die Körpersprache in Abb. 6 näher unter die Lupe, so fällt sofort die dominante, aktive Situation auf, in der Wonder Woman dargestellt wird, indem sie zwei Soldaten in die Luft hebt. Das wäre als „typisch männlich“ zu bewerten. Auch die ausdruckslose Mimik und der Blick aus engen, zugekniffenen Augen gilt als eher „männlich“. (vgl. Mühlensch, 2003: S. 121ff.) Auffällig ist aber auch die Haltung, die die Amazone in dieser Zeichnung einnimmt. Hierbei könnte man annehmen, dass es sich um eine leichte Form jener Körperhaltung handelt, die Cocco als „Broke Back“-Pose bezeichnet. (vgl. Cocco, 2016: S. 221)

Abschließend soll ein Blick auf das Schema der Sexualisierung geworfen werden:

Von fünf Punkten treffen Punkt (1) „Nacktheit/Kleidung“ sowie Punkt (3) „Abbildung physischer Attraktivität“ mit Sicherheit zu.

Fraglich ist, ob aufgrund der „Broke Back“-Pose auch der Punkt (5) „sexuelle Einbettung“ erfüllt ist. (vgl. Moser & Verheyen, 2011: S. 189-190)

## 6. Harley Quinn

### 6.1 Clowns & Punks – Kritik an sozialen Normen

Wolfgang Zucker kommt in seinem Aufsatz „The Clown as the Lord of Disorder“ auf einige Schlüsse, die für die spätere Interpretation sehr wichtig sind, da die Figur des Jokers Clown-ähnliche Züge besitzt. „(...) the clown is (...) an expression of the absurdity and paradox of human existence, revolting against the (...) conditions into which it finds itself thrown. (Zucker, 1967: 308) Soziale Ungerechtigkeit ist nicht der Grund, warum Clowns oft in unkonventioneller Kleidung auftreten, sondern zeigt mit dem Hinzufügen von geckenhaften Accessoires seine Unabhängigkeit von gesellschaftlichen Rängen. Denn nur jemand, der/die außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung steht, ist in der Lage, Symbole eben dieser ins Lächerliche zu ziehen. Es ist wichtig, ihn als Rebell und Verächter von Normen der Gesellschaft zu betrachten. (vgl. ebd.: 309-310) Denn die Normen einer sozialen Gruppe definieren die Rolle eines jeden Individuums. Diese Normen sind es auch, die soziale Strukturen produzieren sowie beschützen und in denen man vor dem „anders sein“ abgesichert ist. (vgl. ebd.: 315)

Doch nicht nur das Motiv des Clowns ist prädestiniert dafür, soziale Normen, die in einer Gesellschaft vorherrschend sind, in Frage zu stellen. Auch die Protestbewegung des Punk mit ihren modischen Ausprägungen ist in der folgenden Analyse der Figur Harley Quinn ein wichtiger Faktor. Folgt man der Argumentation von Meinert und Seeliger, so entwickelte sich diese Bewegung aus einer Jugendkultur heraus, deren Mitglieder sich u.a. durch eine Kritik an der Konsumkultur oder der Gegenüberstellung einer „hässlichen“ Ästhetik dem vorherrschenden Schönheitsideal. Ausdruck findet dieser Protest zu einem wichtigen Teil in der Auswahl bestimmter Kleidungsstücke und Haarschnitten. Assoziiert werden Punks oftmals mit Lederjacken, Irokesenfrisur oder Stiefeln. Hervorzuheben ist dabei, dass dieser Stil keine typischen Geschlechterrollen kennt und in manchen Fällen ein androgynes Auftreten bestärkt wird. (vgl. Meinert & Seeliger, 2013: S. 12ff.)

### 6.2 Hintergrundgeschichte

Die DC-Comic-Figur Harley Quinn wurde 1992 von Autor Paul Dini und Zeichner Bruce Timm für die Zeichentrickserie „Batman: The Animated Series“ entwickelt. Konzipiert wurde sie dabei als einmalige Gehilfin des Batman-Schurken Joker. Da sie bei der Fangemeinde jedoch auf großen Zuspruch stieß, wurden Quinns Auftritte nicht nur in der Serie erweitert, sie

wurde nachträglich auch in den Kanon des DC-Comic-Universums aufgenommen und erschien daher folglich auch in gedruckten Veröffentlichungen. (vgl. Owens, 2017: S. 3ff.) In der Gegenwart hat die Figur spätestens durch einen Auftritt im 2016 erschienenen Kinofilm „Suicide Squad“, der eine Adaption der gleichnamigen DC-Comicreihe ist, und der daraus folgenden Nachfrage als Kostüm für verschiedenste Anlässe, ihren Platz in der Populärkultur gefunden. (vgl. Barba & Perrin, 2017: S. 1-2)

Möchte man nun Harley Quinns fiktiver Lebensgeschichte auf den Grund gehen, so wird zunächst oftmals der 1994 erschienene Comic „Mad Love“ herangezogen, welcher aber ursprünglich noch in der Reihe „The Batman Adventures“ erschien und später als eigenes Graphic Novel aufgelegt wurde. (vgl. Owens, 2017: S. 5/vgl. Jackson, 2017: S. 18 – 19) Kurz umrissen wird in dieser gezeigt, wie Dr.in Harleen Quinzel, Psychiaterin in der fiktiven Nervenheilanstalt „Arkham Asylum for the criminally insane“, nach mehreren Sitzungen, in denen sie den Joker behandeln sollte, plötzlich selbst nicht mehr diejenige ist, die die Gespräche leitet und schlussendlich, als der Joker, von Batman geschlagen, wieder nach Arkham gebracht wird, die Entscheidung trifft, selbst eine Geheimidentität (inklusive Kostüm) anzunehmen, um sich zusammen mit dem Verbrecher, für den sie Gefühle entwickelt hat, gegen Batman vorzugehen. Die Geschichte endet damit, dass sie den Helden fast auf eigene Faust überlisten kann, da ihre Methode jedoch nicht der Vorstellung des Clowns entspricht, wird er ihr gegenüber handgreiflich und Batman kann sich aus einer von Quinn gestellten Falle befreien. Trotzdem bleibt sie am Ende dem Joker treu. Ein Motiv, das jahrelang unverändert bleiben sollte. (vgl. Owens, 2017: S. 5/vgl. Bray, 2017: S. 34 - 37)

Mit der Loslösung der Figur vom Joker im Jahr 2009, der dazugehörigen Einführung der Comicreihe „Gotham City Sirens“, worin sich Harley Quinn mit Catwoman und Poison Ivy verbündet, sowie der Neuinszenierung der Harley-Quinn-Comics im Jahr 2011 unter der „New 52“- Initiative, wurde auf den ersten Blick eine äußerliche, aber auch inhaltliche Veränderung erkennbar. Eine der größten Änderungen belief sich in dieser Zeit auf eine Beziehung mit Poison Ivy, die erst im Jahr 2015 offiziell bestätigt wurde. (vgl. Owens, 2017: S.6 - 11) Auf inhaltlicher Ebene argumentieren manche, dass es durch den in der „New 52“-Reihe eingeführten Einsatz für Tiere und Opfer von Gewalt, die sich oftmals nicht selbst wehren können, gar eine Wandlung zur „komplizierten Heldin“ gibt. (vgl. Barba & Perrin, 2017: S. 1-2/vgl. Miranda, 2017: S. 85)

Aufgrund der, zuvor dargelegten, Argumente von Ditschke und Anhut, ist eine Einordnung der Figur „Harley Quinn“ in eines der bekannten Schemen sehr schwierig. Man könnte sagen, Quinn springt des Öfteren zwischen den Welten (A) und (B) hin und her. Agiert sie später als

„komplizierte Heldin“, wie zuvor angesprochen wurde, so würde man sie, aufgrund der brutalen Vorgehensweise, wohl am ehesten in die Kategorie „Rächer\_in und Jäger\_in“ einordnen.

### **6.3 Cover-Analyse – Harley Quinn**

An dieser Stelle soll nun eine Analyse einzelner Coverseiten von Ausgaben der Harley-Quinn-Comichefte aus den letzten Jahrzehnten folgen. Ausgewählt werden dabei sieben Cover aus den unterschiedlichen Zeiträumen, bei denen eine klare Änderung der Figur erkennbar ist oder ein besonders markantes Cover vorliegt. Vorwegzunehmen ist, dass eine größere Auswahl den Rahmen der Arbeit sprengen würde, wohingegen eine Beschränkung auf eine kleinere Zeitspanne, nicht die gesamte Bandbreite der Darstellung abdecken würde. Daraus folgt die Problematik, dass eine Repräsentativität nicht unbedingt gewährleistet ist, dieser Überblick aber dennoch klar erkennbare Unterschiede aufzeigen soll.

Der Fokus wird alleinig auf der Harley-Quinn-Serie liegen. Auftritte der Figur in benachbarten Superheld\_innen-Geschichten des Medienunternehmens DC werden ausgeblendet. Die Ausnahme macht jedoch das erste Cover, welches analysiert werden soll, da die Entstehungsgeschichte „Mad Love“ ursprünglich noch als Batman-Comic veröffentlicht wurde.

Zur Anwendung kommt die Methodik, die von Marion G. Müller vorgestellt wird und auf welche auch Dietrich Grünewald verweist. (vgl. Grünewald, 2000: S. 36/vgl. Müller, 2003: S. 34ff.) Die Resultate, die diese Bilduntersuchung ergibt, soll dann in weiterer Folge mit den Erkenntnissen aus Kommunikationswissenschaft und Gender Studies abgeglichen werden, die im bisherigen Verlauf der Arbeit geschildert wurden.

- The Batman Adventures: Mad Love (1994)

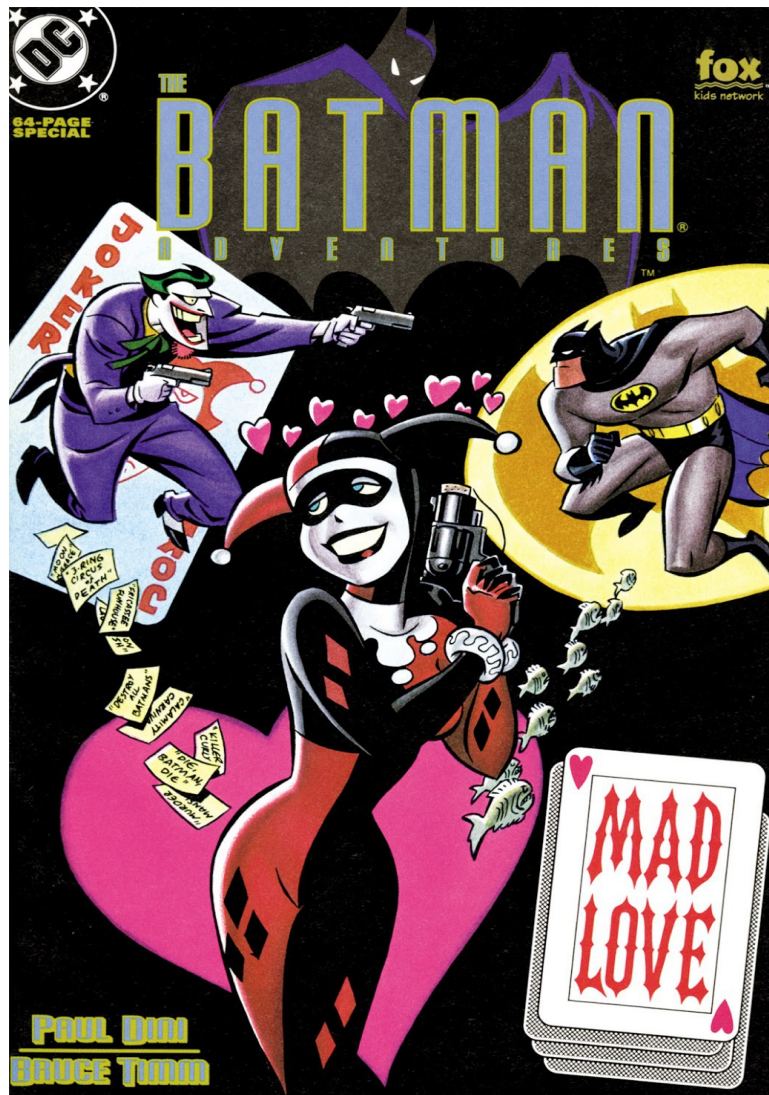


Abb.7: The Batman Adventures: Mad Love (1994) – Dini/Timm

#### Vorikonographische Analyse:

Bei Abbildung 7 handelt es sich um ein Hochformat sowie nach Dittmar um eine Halbtotale-Einstellung, die von einer Normalsicht begleitet wird. (vgl Dittmar, 2011: S. 82-85)

Auf dem Bild sind drei Personen zu erkennen: Zentral befindet sich eine Person, die, von der Betrachter\_innen-Sicht ausgehend, nach links oben blickt. Von oben nach unten beschrieben, trägt sie eine Kopfbedeckung mit zwei Enden. Sie hat ein weißes Gesicht und trägt eine breite, schwarze Umrandung um die Augen.

Die Kopfbedeckung verläuft am Hals weiter, wobei dort eine weiße Krause darüber getragen wird. Blickt man weiter nach unten, merkt man, dass der ganze Körper von dem Kleidungsstück, welches am Kopf beginnt, bedeckt ist. Es ist rot und schwarz und hat an Oberarme und -schenkel diamantförmige Muster. An den Armgelenken befinden sich weiße Ringe, die eine

Wellenlinie auf sich tragen. In beiden Händen hält die Person ein schwarzes Utensil. Hinter ihrem Unterkörper befindet sich ein großes, rosa Herz sowie mehrere kleinere Herzen über ihrem Kopf. Rechts von ihr befindet sich eine große Spielkarte mit Schriftzeichen darauf.

Die Person links oben trägt einen violetten Anzug, hat grünes Haar und ein weißes Gesicht. Die Figur richtet graue Utensilien, die sie in beiden Händen trägt, auf die Person ihr gegenüber auf der rechten, oberen Seite des Bildes. Diese Person trägt eine schwarze Kopfbedeckung, die über die obere Hälfte des Gesichts geht und in einen Umhang mündet. Darauf befinden sich kurze, spitze Enden. Der Rest des Körpers ist großteils grau bedeckt, bis auf Handschuhe, Stiefel und einer Unterhose in schwarz.

### Ikonographische Analyse:

Bezieht man die Schrift nun ein und setzt alles in einen Kontext, dann erkennt man, dass es sich bei Abb.7 um das Coverbild des DC-Comics „The Batman Adventures: Mad Love“ handelt, was das DC-Logo links oben, die Überschrift sowie der Schriftzug „Mad Love“ auf der Spielkarte rechts unten belegen.

Folglich wird auch klar, dass es sich bei der Person in der Mitte um Harley Quinn in ihrem Superschurk\_innen-Kostüm handelt, welches sie 1994 trug. Ein hautenger, rot-schwarzer Ganzkörperanzug mit einer Kopfbedeckung, welche an eine Hofnährin erinnert. (vgl. Wigard, 2017: S. 146 – 149)

Bei der Person links oben, die von Harley Quinn angesehen wird, handelt es sich um den Joker. Jene Figur, die stark mit Quinns fiktiver Entstehungsgeschichte verwoben ist und dessen Freundin sie lange war. (vgl. Owens, 2017: S. 3ff.) Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich Batman. Ist er zunächst noch ein Gegenspieler von Harley, wird er später, nach der Trennung vom Joker, sogar eine Art Verbündeter. (vgl. Hoyer, 2017: S. 112-113)

### Ikonologische Interpretation:

An dieser Stelle soll nun die gezeichnete Darstellungsweise von Harley Quinn näher betrachtet werden, um zu erkennen, welche Geschlechterrollen sie vermittelt: Ein Merkmal, welches sofort auffällt, ist die nicht raumgreifende, enge Körperhaltung von Quinn. Das ist eine Eigenschaft, die oftmals als „typisch weiblich“ konnotiert gilt. Ein weiterer Punkt, der auffällt, ist der „weibliche Blick der Bewunderung“. Diesen Blick richtet Harley in der vorliegenden Abb. 7 auf den Joker. Des Weiteren ist ein ausgeprägtes Lächelverhalten in dieser Darstellung zu erkennen.

Die Herzen, welche im Bild zu sehen sind, können mit großer Emotionalität in Verbindung

gebracht werden. Auch diese wäre ein „typisches“ Zeichen für Weiblichkeit. (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Übermäßige Brutalität, vermutlich auch durch die Verwendung von Schusswaffen, gilt als sehr stark „männlich“ konnotiert. (vgl. Siromski, 2017: S. 72) Sieht man sich jedoch die Waffe an, die Quinn in ihren Händen hält, so liegt die Vermutung nahe, dass es sich, aufgrund des Stöpsels im Lauf, um eine Spielzeugpistole handelt. Diese Erkenntnis könnte auf das parodistische Potenzial der Comicfigur hindeuten. (vgl. Romero Gallardo & Arteaga Botello, 2017: S. 184 – 188) Entspricht die eben getätigte Aussage der Wahrheit, so ist es ebenso möglich, noch einen Schritt weiter zu machen: Zieht man Susan Sontags Theorien zum Camp, ein Lebensweise bzw. Ästhetik, die oft in queeren Communities erkennbar ist, hinzu, dann stellt sich bei der Darstellung in Abb. 7 die Frage, ob das Kostüm einer Närrin die „ideale“ Aufmachung für ein Verbrechen wäre oder ob eben dieses nicht die Inszenierung vor den Nutzen stellt, um den Charakter der Parodie noch zu bekräftigen. (vgl. Sontag, 1999: S. 54ff.)

Überprüft man die Abbildung 7 darauf, wie sexualisiert die darauf gezeigten Dinge sind, so ist argumentierbar, dass es hautenge Kleidung gibt und eine attraktive Frau dargestellt wird, die jedoch, aufgrund der Verkleidung, auf den ersten Blick nicht unbedingt als „Frau“ erkennbar ist. Dennoch wird hier, mit der extrem schlanken Taille, ein vorherrschendes Schönheitsideal erfüllt. Von fünf Punkten treffen Punkt (1) „Nacktheit/Kleidung“ sowie Punkt (3) „Abbildung physischer Attraktivität“ mit Sicherheit zu. (vgl. Moser & Verheyen, 2011: S. 189 – 190/vgl. Posch, 1999: S. 48)

- **Harley Quinn #1 (2000)**



Abb. 8: Harley Quinn #1 (2000) – Kesel/Dodson/Dodson

#### Vorikonographische Analyse:

Bei Abbildung 8 handelt es sich um ein Hochformat sowie nach Dittmar um eine Halbtotale-Einstellung, die von einer geringen Obersicht begleitet wird. (vgl Dittmar, 2011: S. 82-85)

Auf dem Bild ist zentral eine Person zu erkennen. Von der Betrachter\_innen-Sicht ausgehend, scheint sie nach rechts oben zu hüpfen.

Beschreibt man die Figur von oben nach unten, so ist eine Kopfbedeckung erkennbar, die zwei absteigende Enden besitzt, an denen sich weiße Kugeln befinden. Das Gesicht ist weiß, um die Augen befindet sich eine schwarze Umrandung. Die Kopfbedeckung wird am Hals fortgesetzt und mündet vermutlich in den Overall, der den Großteil des Körpers bedeckt und

ebenso schwarz und rot gemustert ist. Im Bereich des Dekollettees, trägt die Person einen kleinen, weißen Latz. Sie trägt ebenfalls jeweils einen roten bzw. schwarzen Handschuh sowie Schuhe. An den Handgelenken befinden sich weiße Rüschen. In der linken Hand hält sie einen schwarzen Gegenstand.

Im Hintergrund sind mehrere große, braune Windungen zu erkennen.

#### Ikonographische Analyse:

Bezieht man die Schrift nun ein und setzt alles in einen Kontext, dann erkennt man, dass es sich bei Abb.8 um das Coverbild des DC-Comics „Harley Quinn #1“ handelt, was das DC-Logo links oben, die Überschrift sowie der Schriftzug über dem Kopf der Figur belegen.

Bei der Person, die sich zentral im Bild befindet, handelt es sich um Harley Quinn selbst, was die zuvor beschriebenen Merkmale bestätigen. (vgl. Wigard, 2017: S. 146 – 149) Von der Art der Kostümierung, gibt es wenige Änderungen zu jener Darstellungsweise von Abb.1, obwohl es eine Änderung bei den Menschen gab, die sich inhaltlich und zeichnerisch mit der Entwicklung der Comic-Figur befassen, was rechts unten, durch neue Namen, im Vergleich zu Abb. 7, erkennbar ist.

Wie die Überschrift über dem Titel erklärt, handelt es sich bei Abb. 8, um den ersten alleinstehenden Comic von Harley Quinn.

#### Ikonologische Interpretation:

Sehr auffällig ist an dieser Darstellung, dass mit dem Sprung in der Luft eine sehr ungewöhnliche Pose gewählt wurde, die unter Umständen keine klare Aussage über die Körpersprache zulässt. Trotzdem soll ein Versuch unternommen werden: Die Darstellungsweise, dass eine „Frau“ in Bewegung ist, ist etwas, was nicht klar „weiblich“ konnotiert ist. Eine häufige stereotype Inszenierung von „Frauen“ ist jene, dass sie sich oftmals am Boden befinden. Des Weiteren ergreift Harley Quinn in Abb. 8., durch das Wegstrecken des rechten Arms, sehr viel Raum für sich. Dies wäre auch eher „männlich“ konnotiert. (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

In ihrer Hand hält sie eine Schusswaffe, ähnlich wie jene in Abb. 7, nur dieses Mal befindet sich kein Stöpsel im Lauf. Wenn es sich hierbei um eine echte Pistole handelt, so wäre die Verwendung dieser brutal und auch eher „männlich“. (vgl. Siromski, 2017: S. 72)

Ebenso ist in Abbildung 8 auch ein Lächeln zu erkennen. Starkes Lächelverhalten gilt oftmals als sehr „weiblich“. (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.) Auch ein parodistisches Potenzial, wie in Abb. 7, ist hier, durch das Harlequin-Kostüm, erkennbar, wobei die Verwendung einer

echten Schusswaffe, dieses Potenzial abschwächen würde. (vgl. Wigard, 2017: S. 146 – 149/vgl. Romero Gallardo & Arteaga Botello, 2017: S. 184 – 188/vgl. Sontag, 1999: S. 54ff.)

Mit näherer Betrachtung auf den gezeigten Grad der Sexualisierung, lässt sich erkennen, dass in Abbildung 8 folgende Punkte erfüllt scheinen: Harley Quinn trägt hier ein hautenges Kostüm, welches noch stärker als bei Abb. 7 ihre Körperproportionen betont. Durch die Haltung, die sie durch den Sprung einnimmt, ist auch ihre Brust klar erkennbar. Dabei handelt es sich um eine „Broke Back“-Pose. (vgl. Cocca, 2016: S. 221) Ebenso lässt sich argumentieren, dass hier eine attraktive „Frau“ dargestellt wird. Von fünf Punkten treffen Punkt (1) „Nacktheit/Kleidung“ sowie Punkt (3) „Abbildung physischer Attraktivität“ mit Sicherheit zu. Auch der Punkt (5) „sexuelle Einbettung“ ist hier erfüllt. (vgl. Moser & Verheyen, 2011: S. 189 – 190/vgl. Posch, 1999: S. 48)

- **Harley Quinn #26 (2003)**

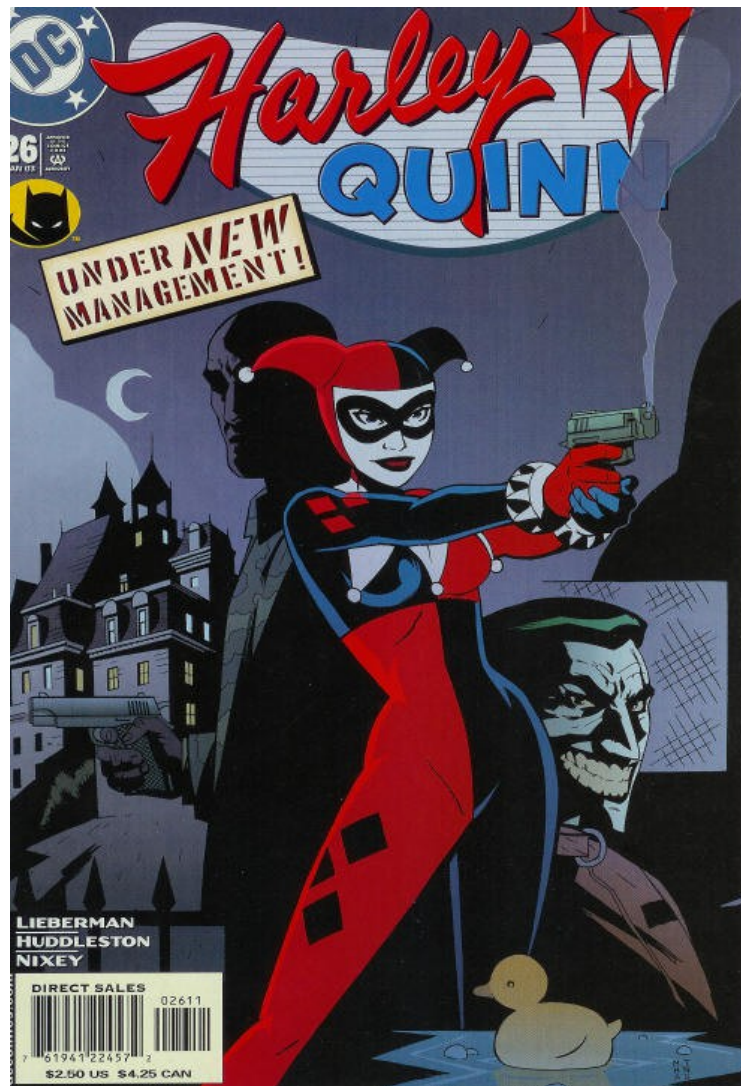


Abb. 9: Harley Quinn #26 (2003) – Lieberman/Huddleston/Nixey

### Vorikonographische Analyse

Bei Abbildung 9 handelt es sich um ein Hochformat sowie nach Dittmar um eine Halbtotale-Einstellung, die von einer Normalsicht begleitet wird. (vgl Dittmar, 2011: S. 82-85)

Auf dem Bild sind drei Personen zu erkennen. Möchte man die Figur, welche sich zentral im Bild befindet, beschreiben, so ändert sich kaum etwas zu den Erkenntnissen, die schon bei Abb. 7 und 8 ersichtlich waren, nur die Farbe des Utensils ist nun grau, anstelle von schwarz. Von Betrachter\_innen-Sicht ausgehend, befindet sich rechts daneben, etwa im Hüftbereich, der Kopf einer weiteren Person. Diese hat ein ebenso weißes Gesicht, grüne Haare und den Mund zu einem großen Grinsen geformt. Des Weiteren trägt sie ein oranges Oberteil. Links, hinter der Figur in der Mitte, befindet sich eine weitere Person, die jedoch nur schemenhaft erkennbar ist. Sie hat eine Glatze, trägt ein Hemd und hält ein ähnliches Utensil in

der Hand, wie die Person in der Mitte.

#### Ikonographische Analyse:

Bezieht man die Schrift nun ein und setzt alles in einen Kontext, dann erkennt man, dass es sich bei Abb.9 um das Coverbild des DC-Comics „Harley Quinn #26“ handelt, was das DC-Logo links oben, die Nummerierung sowie der Schriftzug über dem Kopf der Figur belegen. Abermals ist eine Änderung beim Kreativ-Team erkennbar, das sich um Geschichte und darstellerische Form von Harley Quinn kümmert.

#### Ikonologische Interpretation:

Auch in Abbildung 9 ist Harley Quinn wieder die zentrale Figur auf dem Coverbild. Auffällig ist dabei, dass sie hier einen breiten Stand hat, der oftmals „männlich“ konnotiert ist. Ebenso ist ein ernsthafter Gesichtsausdruck zu erkennen. Emotionslose Mimik ist ebenso ein „männlicher“ Stereotyp. Im Gegensatz zu Abbildung 7, gibt es hier in Abb. 9 auch keinen Blick der Bewunderung auf die Figur des Jokers, die sich rechts von Quinn im Bild befindet. (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Fortführend wirkt auch die rauchende Pistole in der Hand sehr ernsthaft. Wie schon bei Abb. 8 erwähnt, ist Brutalität eine sehr „männlich“ konnotierte Verhaltensweise. (vgl. Siromski, 2017: S. 72) Aufgrund der gesamten Kostümierung gibt es hier dennoch ein Potenzial zur Parodie von vorherrschenden Normen. Durch die Verwendung einer echten Schusswaffe verringert sich dieses Potenzial jedoch. (vgl. Wigard, 2017: S. 146 – 149/vgl. Romero Gallardo & Arteaga Botello, 2017: S. 184 – 188/vgl. Sontag, 1999: S. 54ff.)

Versucht man nun den Grad der Sexualisierung zu untersuchen, so sind folgende Aspekte in Abb. 9 zu beachten: Erfüllt wäre hierbei abermals die enge Kleidung, die die Körperproportionen von Harley Quinn sehr genau wiedergeben. Ebenso ist die Darstellung einer attraktiven Frau zu erkennen. Von fünf Punkten treffen Punkt (1) „Nacktheit/Kleidung“ sowie Punkt (3) „Abbildung physischer Attraktivität“ mit Sicherheit zu. (vgl. Moser & Verheyen, 2011: S. 189 – 190/vgl. Posch, 1999: S. 48)

- Harley Quinn Vol. 2 #1 (2014)



Abb. 10: Harley Quinn Vol.2 #1 (2014) – Conner/Palmiotti/Hardin

### Vorikonographische Analyse

Bei Abbildung 10 handelt es sich um ein Hochformat sowie nach Dittmar um eine Halbtotale-Einstellung, die von einer geringen Untersicht begleitet wird. (vgl Dittmar, 2011: S. 82-85)

In der Mitte des Bildes ist eine Person zu erkennen. Beschreibt man sie von oben nach unten, so erkennt man, dass sie zur Hälfte rote, zur anderen Hälfte schwarze Haare hat, die zumindest bis zu den Schultern reichen. Sie hat weiße Haut. Um den Hals trägt sie ein Band mit runden, weißen Kugeln daran. Der Schulterschutz, den sie an beiden Seiten trägt, sowie ihre Corsage, die bis über den Bauchnabel reicht, sind in der gleichen Farbe gehalten, wie ihre Haare. Des Weiteren trägt sie an beiden Armen Ellbogenschützer und Handschuhe. Die Figur trägt eine knappe Hose und darüber einen Gürtel, der kleine Objekte beherbergt sowie eine größere Tasche. Folglich trägt sie ebenso Knieschützer und Socken, welche die Unterschenkel

bedecken. Genauso, wie die Schuhe, welche an den Sohlen Rollen haben, sind sie rot bzw. schwarz. Im Nacken hält sie einen langen Griff, an dessen Ende sich ein großer Zylinder befindet. Am Boden der Abbildung befinden sich mehrere liegende Beine.

#### Ikonographische Analyse:

Bezieht man bei Abbildung 10 nun die Schrift hinzu, lässt sich das gesamte Bild in einen Kontext setzen. Der Titel „Harley Quinn“, das DC-Comics-Logo sowie der Schriftzug „The New 52!“ belegen, dass es sich bei der abgebildeten Figur, um eine Neuinterpretation von Harley Quinn handelt. Auf den ersten Blick sind grobe Änderungen bei ihrer Darstellungsweise erkennbar, woran wahrscheinlich auch das neue Kreativ-Team beigetragen hat: Die Comic-Figur trägt nun ein knappes Lederoutfit und verzichtet auf eine Kopfbedeckung. Die Symbole auf der Kleidung, z.B. das Karo, sind geblieben. Zudem kamen noch Sterne hinzu.

Ein weiteres Merkmal, das erkennbar ist, ist die Tatsache, dass dieser Comic als „Rated T“ gekennzeichnet ist, was bedeutet, dass sich die Inhalte eher an erwachsenere Leser\_innen wendet, womit auch die Intention erklärt werden könnte, warum Quinn nun mehr Haut zeigt. (vgl. Liddell, 2017: S. 99 – 100) Die Rollschuhe lassen folglich auch den Schluss zu, dass es sich hierbei um Harleys Roller-Derby-Outfit handelt. (vgl. McCrystal, 2017: S. 171)

#### Ikonologische Interpretation:

In Abbildung 10 ist eine selbstbewusste Körperhaltung bei Harley Quinn zu erkennen. Ihre Ellbogen sind weit vom eigenen Körper entfernt. Auch durch ihren breitbeinigen Stand nimmt sie viel Raum ein. All diese Dinge werden oftmals als „männlich“ konnotiert gesehen. Ebenso ist erkennbar, dass die Comic-Figur mittels Untersicht gezeigt wird, was eine Überlegenheit gegenüber des/der Betrachter\_in suggeriert. Auch das ist gegenläufig zu einer „typischen“ Darstellungsweise von „Frauen“, die oftmals liegend gezeigt werden und auf die herunter geblickt wird. Geht man davon aus, dass es sich bei Abb. 10 um einen starrenden Blick handelt, den Quinn auflegt, so wäre dies auch ein Merkmal, dass stereotyp eher bei „Männern“ gezeigt wird. Im Gegensatz zu Abb. 7 und 8 ist in der vorliegenden Darstellung auch kein breites Lächeln zu sehen. (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.) Wie schon zuvor genannt, ist auch ein hohes Maß an Brutalität „männlich“ konnotiert. Durch die Blutspuren am Hammer, den Harley Quinn trägt, sowie den Blutflecken am Boden, zwischen den liegenden Beinen, ist naheliegend, dass hier die Szene nach einem Massenmord gezeigt wird. (vgl. Siromski, 2017: S. 72)

Die Ernsthaftigkeit des Kostüms wird in Abbildung 10, im Gegensatz zu den vorherigen Dar-

stellungen, klar erhöht. Quinn tritt hier nicht mehr offensichtlich als Clown bzw. Hofnarrin auf. Man könnte jedoch annehmen, dass versucht wurde, bei der Gestaltung dieser Version der Comicfigur auch Elemente der Punk-Kultur einfließen zu lassen. Dafür sprechen würden die gefärbten Haare sowie das Halsband. (vgl. Meinert & Seeliger, 2013: S. 12ff.)

Versucht man den Grad der Sexualisierung näher unter die Lupe zu nehmen, so ist hier auf den ersten Blick erkennbar, dass Harleys Outfit, im Vergleich zu den vorherigen Abbildungen, freizügiger ist. Auch die dargestellte Attraktivität von Quinn ist gegeben, was hier zusätzlich, durch das Fehlen der Kopfbedeckung sowie des Overalls, unterstrichen wird. Von fünf Punkten treffen Punkt (1) „Nacktheit/Kleidung“ sowie Punkt (3) „Abbildung physischer Attraktivität“ mit Sicherheit zu. (vgl. Moser & Verheyen, 2011: S. 189 – 190/vgl. Posch, 1999: S. 48) Die vorherrschende Meinung zu diesem Outfit war, dass es klar sexualisiert sei und die Betrachtung der „Frau“ durch den „Male Gaze“, der „männliche“ Blick, unter dem „Frauen“ in Medien oftmals inszeniert werden und durch den Geschlechterhierarchien oft bekräftigt werden, sei klar erkennbar. (vgl. Owens, 2017: S. 8)

- Harley Quinn Vol. 2 #17 (2015)



Abb. 11: Harley Quinn Vol.2 #17 (2015) –  
Conner/Palmiotti/Hardin/Sinclair

### Vorikonographische Analyse

Bei Abbildung 11 handelt es sich um ein Hochformat sowie nach Dittmar um eine Halbtotale-Einstellung, die von einer geringen Untersicht begleitet wird. (vgl Dittmar, 2011: S. 82-85)

Auf der Darstellung sind 13 Personen zu erkennen. Die Beschreibung soll sich jedoch auf jene Person konzentrieren, die zentral am größten zu sehen ist.

Das Aussehen der Person hat große Ähnlichkeit zu jener in Abbildung 10. Die markantesten Unterschiede sind dabei, dass jene in Abb. 11 in beiden Händen Tiere hält und anstelle der Farbe Schwarz, sind die entsprechenden Kleidungsstücke blau eingefärbt. Ebenso trägt sie Stiefel anstelle von Rollschuhen.

### Ikonographische Analyse:

Bezieht man folglich nun auch den Text hinzu, der auf der Abbildung zu finden ist, so wird klar, dass es sich bei der zentralen Person in Abb. 11 abermals um Harley Quinn handelt. Dies wird ersichtlich, durch den Titel, das DC-Logo sowie die Nummerierung, welche sich darunter befindet. Des Weiteren handelt es sich bei Harley Quinn Vol. 2 # 17 um jene Ausgabe der Comic-Reihe, welches bei den GLAAD Media Awards in der Kategorie „Outstanding Comic-book“ nominiert war. (vgl. Sinclair, 2017: S. 200) Dieser Preis wird von der „Gay & Lesbian Alliance Against Defamation“ (kurz: GLAAD) vergeben, um die positive Darstellung von LGBTQI-Personen (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Transsexual, Queer und Intersex Life) in Medien zu honorieren. (vgl. GLAAD.org, 9.1.2018)

### Ikonologische Interpretation:

Auf den ersten Blick fällt bei Quinns Darstellung in Abbildung 11 auf, dass sie sich, ähnlich wie in Abb. 8, in Bewegung befindet. Diese Inszenierungsform ist gegenläufig zu jener, die besagt, dass „Frauen“ oftmals eher liegend und nicht aktiv gezeigt werden. Auch in dieser Abbildung nimmt sie den Großteil des Bildes für sich ein, was noch durch den ausgestreckten Arm bestärkt wird. In Abb. 11 ist ein guter Vergleich mit jener Person möglich, die rechts unten, mit dem Heft in der Hand, gezeigt wird. Diese ist, im Gegensatz zur Harley Quinn, stark in sich verwunden und nimmt daher eine eher „weiblich“ konnotierte Körperhaltung ein.

Sieht man sich die Mimik von Quinn genauer an, so ist in Abb. 11 das ausgeprägte Lachen zu sehen, das oftmals als typisch „weiblich“ interpretiert wird. Schwierig einzuordnen ist jedoch Harleys Blickverhalten in der vorliegenden Abbildung. Auf der einen Seite wirkt es wie ein Starren, das in den meisten Fällen „männlich“ beurteilt wird, jedoch sind ihre Augen weit geöffnet und relativ groß, was es eher „weiblich“ konnotieren würde. (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Die Schulterpolster des Roller-Derby-Outfits sowie die Knieschoner sind geblieben, andere Utensilien, wie die Rollschuhe, wurden durch Stiefel ersetzt. Diese Erkenntnis legt nahe, dass die Ernsthaftigkeit des Kostüms erhöht werden sollte, was jedoch gleichzeitig das performative Potential der Kleidung zur Kritik an etablierten Normen reduziert. Auf der anderen Seite könnte man an dieser Stelle argumentieren, dass in Abb. 11 versucht wurde, Elemente aus der Punk-Kultur in die Darstellung von Harley Quinn einfließen zu lassen. Stiefel, Halsband und gefärbte Haare wären ein Indiz dafür. (vgl. Meinert & Seeliger, 2013: S. 12ff.)

Betrachtet man nun den Grad der Sexualisierung von Abbildung 11 näher, so ist es auch hier

der Fall, dass eine attraktive Person gezeigt wird sowie die knappe Kleidung, die als Kritikpunkt gesehen werden kann. Von fünf Punkten treffen Punkt (1) „Nacktheit/Kleidung“ sowie Punkt (3) „Abbildung physischer Attraktivität“ mit Sicherheit zu. (vgl. Moser & Verheyen, 2011: S. 189 – 190/vgl. Posch, 1999: S. 48)

▪ **Harley Quinn Vol. 3 #1 (2016)**



Abb. 12: Harley Quinn Vol. 3 #1 (2016) –  
Conner/Palmiotti/Hardin/Sinclair

Vorikonographische Analyse

Bei Abbildung 12 handelt es sich um ein Hochformat sowie nach Dittmar um eine Halbtotale-Einstellung, die von einer Normalsicht begleitet wird. (vgl. Dittmar, 2011: S. 82-85)

Auf Abb. 12 sind mehrere Gesichter erkennbar, zentral im Bild steht eine Person. Beschreibt man diese Person von oben nach unten, so ist ersichtlich, dass sie blonde Haare hat, deren Spitzen auf einer Seite blau, auf der anderen Seite rosa angefärbt sind. Sie hat weiße Haut. Um den Hals trägt sie ein Band, worauf sich ein kleines, goldenes Herz befindet. Über der knappen Corsage trägt sie eine Jacke. Um die Hüfte trägt sie einen Gürtel, worauf sich vorne ein Stern und, von der Betrachter\_innen-Sicht ausgehend, rechts mehrere, kleine Utensilien befinden. Des Weiteren trägt sie eine knappe Hose. Links hält sie einen grauen Gegenstand in der Hand, rechts einen langen Griff mit zylinderförmigen Ende. Man erkennt dabei, dass sie Nagellack trägt. Die Figur trägt ebenso Strümpfe, die bis über die Knie reichen sowie Knie-schoner. Sie trägt Schuhe, auf denen sich jeweils zwei haarige Kugeln befinden. Ein interessantes Detail im Hintergrund, ist das Schema eines großen Profils eines Gesichts. Erkennbar ist dabei, dass der Blick dieser Person auf die Figur in der Mitte gerichtet ist.

#### Ikonographische Analyse:

Bezieht man nun die zusätzlichen Informationen hinzu, die sich in Abbildung 12 befinden, wie das DC-Logo links oben, die Überschrift „DC Universe Rebirth“, den Titel „Harley Quinn“ sowie die Nummer der Ausgabe rechts oben und ergänzt man dies mit den Aufzählungen, die beim vorherigen Punkt gemacht wurden, so wird klar, dass es sich hierbei abermals um eine Neuauflage der Comicreihe um die Figur Harley Quinn handelt. Die markanteste Änderung zu den vorherigen Abbildungen in ähnlichem Stil, ist wohl die neue Frisur sowie die Jacke.

#### Ikonologische Interpretation:

Auffällig in der vorliegenden Darstellung, ist die „widersprüchliche“ Körpersprache von Gestik und Mimik. Während die Mimik, im Gegensatz zu den meisten vorherigen Abbildungen, eher milde ausgeprägt und ein starrender Blick vorzufinden ist, was stark „männlich“ konnotiert wäre, suggeriert der nach Innen gerichtete Fuß eher Unsicherheit, was oftmals eher „weiblich“ bewertet wird. (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Folglich ist zu erkennen, dass Harley Quinn in beiden Händen Waffen hält. Wie schon mehrmals zuvor beschrieben, ist eine übermäßige Brutalität „männlich“ konnotiert. (vgl. Siromski, 2017: S. 72) Beim Outfit kommt unterdessen, mit einer Art College-Jacke, ein weiteres Kleidungsstück hinzu, das alltagstauglich wäre. Das hohe Potenzial der queeren Kritik an heteronormativen Normen, wird dadurch abgeschwächt.

Ein interessantes Detail ist, dass das Gesicht im Hintergrund, wobei es sich sehr wahrschein-

lich um den Joker handelt, Harley ansieht, der Blick aber von ihr nicht erwidert wird. Das umgekehrte Szenario von Abb. 7.

Ebenso sind die Farben rosa und blau auffällig, in denen die Haare der Comic-Figur angefärbt sind. Vergleicht man dies mit den Aussagen von Raewyn Connell, so handelt es sich dabei um die „typischen“ Farben, um Kleidung für Buben bzw. Mädchen zu unterscheiden. (vgl. Connell, 2013: S. 133)

Versucht man nun zu hinterfragen, wie der Grad der Sexualisierung in Abbildung 12 aussieht, so sind folgende Erkenntnisse möglich: Es ist auch hier der Fall, dass eine attraktive „Frau“ dargestellt wird und auch nackte Haut zu sehen ist. Diese ist aber, aufgrund der Jacke und den etwas längeren Strümpfen, weniger ersichtlich als noch bei den beiden vorherigen Abbildungen. Von fünf Punkten treffen Punkt (1) „Nacktheit/Kleidung“ sowie Punkt (3) „Abbildung physischer Attraktivität“ mit Sicherheit zu. (vgl. Moser & Verheyen, 2011: S. 189 – 190/vgl. Posch, 1999: S. 48)

■ Harley Quinn Vol. 3 #26 (2017)



Abb. 13 Harley Quinn Vol. 3 #26 (2017) – Palmiotti/Conner/Timms/Sinclair

### Vorikonographische Analyse

Bei Abbildung 13 handelt es sich um ein Hochformat sowie nach Dittmar um eine Halbnahe-Einstellung, die von einer Normalsicht begleitet wird. (vgl Dittmar, 2011: S. 82-85)

In Abb. 13 sind vier Personen zu erkennen sowie, aufgrund der beiden Hände, die sich am unteren Ende des Bildes befinden, eine weitere Figur, die errahnt werden kann. Die Person, die für die vorliegende Untersuchung am wichtigsten ist, ist jene, die sich in der Mitte sitzend befindet. Beschreibt man sie von oben nach unten, so sind auch hier blonde Haare zu erkennen, die rosa und blau eingefärbte Spitzen aufweisen. Sie hat weiße Haut. Über der Nase und, von Betrachter\_innen-Sicht ausgehend, auf der rechten Seite der Stirn befinden sich hellbraune Aufkleber. Im Nacken hängt ein schwarzes Band mit grauen, kleinen Kugeln darauf. Eben-

falls trägt sie augenscheinlich die gleiche Corsage, wie jene Figur in Abb. 12. Ihre linke Hand stützt den Kopf an der grauen Platte ab, die sich vor ihr befindet. Dabei werden an Unter- und Oberarm violette bzw. rötliche Flecken in unterschiedlichen Größen ersichtlich.

#### Ikonographische Analyse:

Zieht man nun weitere Informationen hinzu, die in der Abbildung ersichtlich sind, so wird klar, dass es sich bei der eben beschriebenen Comic-Figur klar wieder um Harley Quinn handelt. Hervor geht dies durch das DC-Logo und den Titel. Des Weiteren sind Ähnlichkeiten zu den Beschreibungen der vorangegangenen Abbildungen erkennbar. Eine Besonderheit von Abb. 13 ist die Verwundung von Quinn, die hier zu sehen ist.

#### Ikonologische Interpretation:

Die bisherigen Methoden der Analyse, greifen in Abb. 13 nicht so gut, wie in den oberen Darstellungen. So ist zwar erkennbar, dass mit dem eng angelegten Armen und dem Abstützen des Kopfes eine unsichere, „weibliche“ Körperhaltung eingenommen wird, was ebenso durch den geschockten Blick bekräftigt wird. (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 121ff.)

Interessanter sind hier jedoch die die Verwundungen von Harley in Kombination mit der gewählten Darstellung, die suggeriert, dass sie in der vorliegenden Abbildung von einem „Mann“ angesehen wird.

Weiter oben wurde schon dargelegt, dass „weibliche“ Figuren in Superheld\_innen-Comics oftmals als Opfer von Gewalt inszeniert werden. Des Weiteren wird, Aufgrund der Tatsache, dass der Blick von einem „Mann“ ausgeht, eine Hierarchie der heteronormativen Geschlechterordnung bekräftigt. Dieses Bild hätte jedoch auch Potenzial, eine andere Nachricht zu vermitteln: Aus einer der schlimmsten Fälle von „fridging“ in der Comicgeschichte, geht mit Oracle die erste Heldin, die in einem Rollstuhl sitzt, hervor. Dies war folglich ein wichtiger Schritt in Richtung Diversität. (vgl. Curtis & Cardo, 2017: S. 7) Eine ähnliche Argumentation soll nun für Harley Quinn folgen: Zuvor wurde schon mehrfach aufgezeigt, dass der Figur in unterschiedlichen Ausprägungen Camp-Potenzial innewohnt. Folgt man den Ausführungen von Cynthia Barounis, dann wäre solches Potenzial nicht nur auf z.B. bunte, schrille Kleidung begrenzt, wie es bei einigen der Abbildungen der Fall ist, sondern es bestehe auch, im Sinne des umstrittenen „dark camp“, die Möglichkeit, Narben oder Wunden als Mittel der Performance zur Kritik an vorherrschenden gesellschaftlichen Normen heranzuziehen und wäre eine Abkehr von üblichen Schönheitsidealen. (vgl. Barounis, 2013: S. 314ff.) In heteronormativen Gesellschaften herrscht jedoch immer noch ein Drang, „wrong bodies“, Körper, die nicht ei-

ner bestimmten Norm entsprechen, negativ zu bewerten oder auszustoßen und daher gar nicht zu zeigen. (vgl. Diamond, 2017: S. 122) Wurden solche Körper, wie in dem Fall von Oracle, doch gezeigt, so handelte es sich dabei, bis auf wenige Ausnahmen, um asexuelle Darstellungsformen, die sich nicht dem stereotypen Blick des Starrens entledigen konnten. (vgl. Cocca, 2016: S. 69 – 72)

Abbildung 13 soll als alleinstehendes Beispiel dafür herhalten, welche negativen Ausprägungen es bei der Darstellung von „Frauen“ in Bezug auf Gewalt in Comics gibt, daher folgt an dieser Stelle keine Einordnung in das Schema der Sexualisierung.

## 7. Diskussion

Wie sehen nun die Schlüsse aus, die man aus den zuvor analysierten Coverbildern ziehen kann? Oftmals wurden „Frauen“ in stereotypen medialen Darstellungen, die ihnen als Vorbild dienen sollten, auf bestimmte Bereiche des häuslichen Alltags beschränkt. So wurden sie in sogenannten Frauenzeitschriften verstärkt in die Rolle der Köchin und Haushälterin gedrängt. (vgl. This, 2014: S. 34) Kann man bei Wonder Woman und Harley Quinn einen Unterschied dazu ausmachen?

Mit den Worten von Carolynocca soll an erster Stelle eine wichtige Erkenntnis in Erinnerung gerufen werden, die sich durch die gesamte Arbeit zieht: „Seeing Wonder Woman flying and punching a villain while she is falling out of the top of her costume and arching her thighed backside up in the air can lead to a variety of responses, depending on the reader.“ (Cocca, 2016: S. 12) In den oben analysierten Darstellungen von Wonder Woman ist zu erkennen, dass es Zeiten gab, in denen es „positive“ Darstellungen der Comicfigur gab, welche dann wieder von „negativeren“ Formen abgelöst wurden. (vgl. ebd.: S. 17) Freizügigere Interpretationen von Heldinnen gingen oftmals einher mit der Annahme, sie würden ansonsten keinen Erfolg bei den Konsument\_innen haben. (vgl. ebd.: S. 204)

Bevor an dieser Stelle diskutiert werden kann, wie die körperliche Darstellung von Wonder Woman zu bewerten ist, muss an einen Punkt erinnert werden, der mehrmals in dieser Arbeit erwähnt wurde und auch bei den hier folgenden Ausführungen im Hinterkopf behalten werden muss: Nicht alle Menschen rezipieren Medien gleich und bewerten diese auch unter Umständen unterschiedlich, wie man z.B. am Encoding/Decoding-Modell oder den Argumentationen von Andy Medhurst bezüglich der Interpretation der sexuellen Einstellung von Batman sehen konnte. (vgl. Dittmar, 2011: S.52/vgl. Lünenborg & Maier, 2013: S. 36/ vgl. Kübler, 2010: S. 19)

Als ebenso schwierig bereitet sich die Beurteilung einer Kategorie „Schönheit“, welches für das Schema der Sexualisierung bzw. den Punkt „Abbildung physischer Attraktivität“ wichtig war. (Moser & Verheyen, 2011: S. 189-190) Waltraud Posch schreibt eben schon zu Beginn des Buches „Körper machen Leute“, dass Schönheit relativ sei. (vgl. Posch, 1999: S. 13)

Dietrich Grünewald schreibt, die Figuren in einem Comic werden aufgrund der besseren Erkennbarkeit von Eigenschaften idealisiert und stereotyp dargestellt. (vgl. Grünewald, 2000: S. 22) Ein stilistisches Mittel, welches sein muss? Würde man nach diesen Punkten argumentie-

ren, so könnte man die Arbeit an dieser Stelle abbrechen und jeglicher Fortschritt wäre relativiert.

Dennoch gibt es Argumente für eine andere Konzeption der Figur:

Aus der Analyse von Wonder Woman war klar ersichtlich, auch wenn die Kategorien der Sexualisierung etwas schwammig sein können, dass es Jahrzehnte gab, in denen diese nicht zu verleugnen ist. In einem Interview sagt Comiczeichner Mike Deodato, der Ende der 90er für Wonder Woman zuständig war, dass seine Freunde Messner-Loebs sowie seine Darstellung der Figur scherzhaft als „Porno-Wonder-Woman“ bezeichneten. (vgl. Cocca, 2014: S. 99) Eine Zeichnung von Deodato oder Messner-Loeb ist bei den analysierten Abbildungen von Wonder Woman nicht dabei, Abb. 3 schlägt stilistisch jedoch in eine ähnliche Kerbe. Auch Grant Morrison erkannte eine der ursprünglichen Intentionen, die schon von William M. Marston ausging: „Wonder Woman war im herkömmlichen Sinne sexy – es gab sie auch als Pin-up für den Spind –, aber in den meisten Panels balgte und prügelte sie sich wie eine Königin der Kampfkünste und überholte zum Spaß Autos im Sprint.“ (Morrison, 2013: S. 63)

Geht man von diesen Äußerungen aus, so ist dennoch zu erkennen, dass die Figur auf allen Bildern auch wirklich Kleidung trägt. Betrachtet man diese, so ist aber deren Sinnhaftigkeit zu hinterfragen. Aus der Mode verschwanden Korsetts schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts, da ein solches Kleidungsstück für Werk Tätigkeiten hinderlich ist. (vgl. Posch, 1999: S. 38) Es fehlen an dieser Stelle Studien zu dieser Thematik, jedoch liegt die Vermutung nahe, dass für eine kämpferische Handlung ein Korsett, ähnlich wie Wonder Woman es auf den meisten Darstellungen von Abbildung 1 - 6 trägt, nicht gerade hilfreich ist. Ein anderes Kleidungsstück hätte unter Umständen nicht so oft den Punkt (1) „Nacktheit/Kleidung“ des Schemas der Sexualisierung erfüllt. Einzig bei Abb. 5 ist ein stärker abgewandeltes Kostüm erkennbar, welches ein zusätzliches Kleidungsstück beinhaltet, das den Großteil des Körpers der Comicfigur bedeckt.

Folglich könnte man zunächst mit der Camp-Ästhetik argumentieren: Susan Sontag schreibt in „Notes on Camp“, dass das Ernsthafte in das Frivole konvertiert wird. (vgl. Sontag, 1999: S. 54) Des Weiteren merkt sie bei Punkt 31 ihrer Aufzählungen an, dass Camp-Objekte oftmals zum Zeitpunkt, bei dem sie auftreten, nicht mehr in Mode seien. (vgl. Sontag, 1999: S. 60) Das würde den Camp-Effekt zwar zuerst, bezogen auf die Äußerlichkeit, bestätigen, das Schema der Sexualisierung zeigt jedoch, dass eben dieses Kleidungsstück oft dazu verwendet wird, um die physische Attraktivität, die Schönheit von Wonder Woman zu unterstreichen. Durch diese Tatsache ist Punkt 1 der Aufzählungen zu hinterfragen. „(...) the way of Camp, is

not in terms of beauty but in terms of the degree of artifice, of stylization.“ (Sontag, 1999: S. 54) Somit würde die Camp-Ästhetik von Wonder Woman, nach dem Muster von Sontag, schon bei Punkt 1 scheitern. Eine generell positive Entwicklung bezüglich der Körpersprache ist nur bedingt erkennbar.

Zieht man die neueren Erkenntnisse von Cynthia Barounis hinzu, die Camp-Potential nicht nur bei der Inszenierung der Kleidung erkennt, sondern auch körperliche Beeinträchtigungen als einen Ort erkennt, der zur Auflösung von normativen Strukturen beitragen kann, könnte argumentiert werden, warum dies noch nicht bei Wonder Woman eingesetzt wurde? (vgl. Barounis, 2013: S. 305) Die Comicfigur stand in ihren Geschichten immer wieder in Verbindung mit den Amazonen, ein Volk, welches ihren Ursprung in der antiken Mythologie besitzt. Wie aus den vorherigen Schilderungen von Appelt erkennbar ist, so schnitten sich Frauen, die Teil dieses Volkes waren, eine ihrer Brüste ab, um besser mit Waffen hantieren zu können. (vgl. Appelt, 2009: S. 27-31) Bei all den Darstellungen gibt es kaum Makel an der Körperform von Wonder Woman. Einzig bei Abbildung 4 sind einige, kleinere Wunden erkennbar. Auch dieses Camp-Potential ist hier nicht zu erkennen.

Ein weitere Möglichkeit, die bei Wonder Woman genutzt werden könnte, um gängige Strukturen aufzulösen, ist jene, die George Perez und Jill Thompson bei Abb. 2 anwenden: Nämlich die Darstellung von „Fremdheit“ bzw. ethnischen Wurzeln, die der Figur inhaltlich und äußerlich zu Teil werden, die nicht Teil jener Kultur sind, in der der Comic entsteht.

Oliver Näpel erklärt, dass dem Fremden meist ein Abwehrverhalten gegenübergestellt wird, welches aber nur eine Möglichkeit ist, wie man diesem begegnen kann. Durch das Auftreten dieses Fremden, wird ein Vergleich mit dem Bekannten herbeigeführt. Eben dieser Prozess kann auch dazu beitragen, gängige Strukturen aufzulösen oder diese zumindest in Frage zu stellen. (vgl. Näpel, 2010: S. 99)

Matthew J. Smith kritisiert zunächst die generelle Farben- und Musterauswahl des Kostüms der Superheldin: „(...) Wonder Woman (erreicht) Amerika schon vorverpackt in Rot, Weiß und Blau. Ihre eng anliegenden Hosen sind mit weißen Sternen auf blauem Untergrund besetzt. (...) Außerdem trägt sie in den ersten 40 Jahren ihrer Laufbahn den berühmten Steinadler (...) das Symbol des amerikanischen Nationalstolzes (...)“ (Smith, 2011: S. 268) In weiterer Folge spricht er sich positiv bezüglich der Entwicklungen aus, die Wonder Woman unter Perez und Thompson vollzogen hat. Diana müsse den Leser\_innen nicht in ihrer Kultur und Ethnizität gleichen, um dieselben Probleme zu durchleben. Die eigene Identität musste nicht, zumindest zu einem großen Teil nicht, aufgrund einer anderen Kultur aufgegeben werden.

(vgl. Smith, 2011: S. 275) Eine so offensichtliche Einbettung griechischer Wurzeln in die äußerliche Darstellung der Amazone, gab es weder vor noch nach Perez.

Die nächste Argumentation könnte nun sein, dass es keine Camp-Performance benötige, um in den Comics feministisch wertvolle Handlungen durch die Figur zu vermitteln.

Dem kann man in erster Linie zustimmen. Geht man jedoch von Banduras „Lernen am Modell“ aus, dessen reale Wirkung zwar nur für den Bereich von Gewalthandlungen erprobt wurde und ebenso meist nur theoretisch darauf Bezug genommen wird, so ist die alleinige Möglichkeit, dass Banduras Modell funktionieren könnte, schon für folgende Argumentationslinie ausreichend. (vgl. Kübler, 2010: S. 21)

Jakob F. Dittmar schildert in „Comic-Analyse“ eine wichtige Eigenschaft dieses Modells: Die Wirkung von diesem wird eingeschränkt, wenn es nur eine geringe Ähnlichkeit zwischen den beobachteten Personen und dem/der Leser\_in gibt. (vgl. Dittmar, 2011: S. 31-32) Bezieht man diese Aussage auf die in dieser Arbeit abgebildeten Zeichnungen von Wonder Woman, so ist zu hinterfragen, ob „weibliche“ Personen, die diese Comics rezipieren bzw. rezipiert haben, sich diese Figur überhaupt als Vorbild für eigene Handlungen nehmen können, wenn das eigene Aussehen von dem der dargestellten Figur abweicht? Folgt man den Erläuterungen von Posch, so erfüllt nur ein geringer Anteil der Bevölkerung das zu einer bestimmten Zeit vorherrschende Schönheitsideal. (vgl. Posch, 1999: S. 14) Wonder Woman erfüllt es zwar nicht auf allen Darstellung für die damals aktuelle Zeit, manchmal entspricht sie diesem erst Jahre, nachdem ein Ideal durch die Medien vermittelt wurde.

Die Rolle, die Superheld\_innen als Identifikationsfigur spielen können, zeigt ein kontroverser Ausspruch von Grant Morrison: „(...) das Konzept von Superman ist ebenso real wie jenes von Gott. (...) Ich hatte kein Bedürfnis nach Glauben. Meine Götter waren real, aus Papier und Licht, und sie passten handlich in meine Tasche wie eine Superstring-Dimension.“ (Morrison, 2013: S. 488-490) Hier spricht aber ein „Mann“ über eine „männliche“ Comic-Figur, was vielleicht andere Auswirkungen hat, als wenn „Frauen“ „weibliche“ Figuren rezipieren.

Abschließend soll der „Vampir-Effekt“ besprochen werden, den Martin Franz Hanco erwähnt, der in gewisser Weise mit dem vorherigen Absatz zusammenhängen kann. Dieser Effekt besagt, dass das Interesse an einer durch Medien vermittelten Botschaft geringer wird, wenn der Inhalt sexualisiert präsentiert wird. (vgl. Hanco, 2001: S. 142) Auf einige Abbildungen von Wonder Woman trifft der Grad der Sexualisierung mehr, auf andere weniger zu. Dennoch wurden, nach dem Schema der Sexualisierung, immer wieder Punkt von diesem erfüllt. Hier stellt sich nun die Frage, ob die feministischen Botschaften, die sie angeblich in den

Geschichten vermittelt, überhaupt Anklang finden?

Bilder dominieren über Text. (vgl. Dittmar, 2011: S. 67) Bezieht man dabei noch eine Theorie von Sandra L. Calvert und ihren Kolleg\_innen hinzu, so sieht es eher schlecht für die Vermittlung von feministischen Inhalten aus. Angeblich erinnern sich Menschen eher an Dinge, die sie so erwartet haben bzw. ihre eigene Weltanschauung bestätigen. Des Weiteren ist es aber auch der Fall, dass Vorgänge oftmals auch so in Erinnerung behalten werden, wie man erwartet hätte, dass sie passieren, so vielleicht aber gar nicht gekommen sind. Sind die Vorstellungen, die ein Mensch hat, von Heteronormativität geprägt, so bedeutet dies, es werden Geschehnisse nicht unbedingt nach dem realen Ablauf, sondern nach den eigenen Vorstellungen von z.B. Geschlechterrollen erinnert. (vgl. Calvert et al., 2001: S. 36)

Wie ebenso dargelegt wurde, ist Harley Quinn eine sehr ambivalente Figur und es ist oftmals schwierig, endgültige Aussagen zu tätigen, die die anfangs gestellte Forschungsfrage beantworten könnten. Veränderungen der äußerlichen Darstellung, besonders die Kleidung, sind schon auf den ersten Blick zu erkennen. Dass die Freizügigkeit bei Harley Quinn von Abb. 8 zu Abb. 9 zunimmt, ist nicht zu bestreiten und, dass durch diese ein höherer Grad der Sexualisierung attestiert werden könnte, auch nicht, wenn man nach jenem Schema vorgeht, dass Moser und Verheyen anwenden. (vgl. Moser & Verheyen, 2011: S. 189 – 190) Liddell ist der Ansicht, dass eine solche freizügigere Darstellung oftmals für bisexuellen „Frauen“, wozu man Harley in aktuelleren Ausgaben zählen kann, gewählt wird, was dazu führen könnte, dass eher „männliche“ Leser angesprochen werden. (vgl. Liddell, 2017: S. 100 - 101) Dieses Erkenntnis kann aber auch anders interpretiert werden: Gerade für Feminist\_innen der dritten Frauenbewegung ist es wichtig, die Art der Kleidung, sei sie knapp oder nicht, selbst zu bestimmen und folglich dadurch auch Selbstbestimmung über den eigenen Körper zu erlangen. (vgl. Curtis & Cardo, 2017: S. 4 – 5) Auch der Punkt „Schönheit“ ist in Moser & Verheyens Schema zu finden. Posch schreibt aber schon, wie zuvor erwähnt, zu Beginn des Buches „Körper machen Leute“, dass Schönheit relativ sei. (vgl. Posch, 1999: S. 13) Würde man auch an dieser Stelle fragen, ob an der „schönen“ Darstellungsweise von Harley Quinn etwas zu finden ist, was nicht einer Norm entspricht, so könnte man argumentieren, dass böse Figuren in Comics, wie weiter oben schon erwähnt, gerade auch im Umkreis von Batman, oft eher hässlich gezeichnet werden. Harley entspricht dieser Darstellungsweise nicht. (vgl. Grünewald, 2000: S. 22/vgl. Diamond, 2017: S. 123ff.) Auch hier erkennt man zwei Dimensionen der Kategorie „Schönheit“.

Der Grad der Sexualisierung ist also nicht in allen Abbildungen klar festzumachen, da dies,

wie schon bei Halls Encoding-Decoding-Modell suggeriert wird, von allen Leser\_innen unterschiedlich bewertet werden kann. (vgl. Lünenborg & Maier, 2013: S. 36)

Wenn es schon schwierig ist, diese Kategorie näher zu definieren, so wäre es eher wichtig, im Gegensatz zu vielen anderen Darstellungen, die „weibliche“ Figuren oftmals objektifizieren, diese in einem selbstbestimmten Licht zu präsentieren und nicht in einem unteren Rang einer heteronormativen Geschlechterhierarchie. (vgl. Harrington & Guthrie, 2017: S. 55)

Wie sieht es nun mit der Körpersprache aus? Ist sie stereotyp oder bricht sie mit vorherrschenden Normen? Bei den gewählten Abbildungen ist erkennbar, dass ein rein „weibliches“ Verhalten, nur bei Abb. 7 vorhanden ist. Bei den darauffolgenden Cover-Bildern gibt es keine klare Tendenz, Harley Quinn in bestimmter Weise stereotyp darstellen zu wollen. Sie besitzt auf der einen Seite Merkmale, die man eher „Frauen“ zuschreiben würde, wie z.B. das ausgeprägte Lächeln, welches in manchen Darstellungen zu erkennen ist, aber auch in einigen Darstellungen sehr selbstbewusste, „männliche“ Merkmale, wie z.B. der breitbeinige Stand. Quinn ist folglich nicht durchgehend als klar „feminin“ oder „maskulin“ handelnd zu bezeichnen. (vgl. McCrystal, 2017: S. 170)

Bezogen auf das starke Lächelverhalten, welches oftmals als typisch „weiblich“ bewertet wird, ist es möglich, auch hier eine andere Interpretation zu finden: Psychotische Personen haben in medialen Darstellungen oftmals eine stark ausgeprägte Mimik und Gestik. (vgl. Mühlen-Achs, 2003: S. 153) Dies kann auch für Harley Quinn gelten, da sie in ihren Geschichten Anzeichen von geistiger Verrücktheit aufweist. (vgl. Diamond, 2017: S. 129)

Somit kann man sagen, alleine bezogen auf die Körpersprache, ist schon ab den 2000er Jahren eine Verbesserung zu sehen, obwohl es vereinzelt immer wieder zu negativen Beispielen kommen kann, wie z.B. in Abb. 13 ersichtlich ist. (vgl. Wigard, 2017: S. 153)

Harley Quinn besitzt das Potenzial, vorherrschende Normen zu brechen. Dies steht nicht ausschließlich mit der Körpersprache der Figur in Zusammenhang, sondern, wie schon zuvor angemerkt, auch mit ihrer Kleidung. Wenn Quinn anfangs den Overall wählt, der sie während ihrer Verbrechen als Hofnarrin oder Clown erscheinen lässt, so kann man interpretieren, dass das zunächst, im Sinne des Camp, gescheiterte Ernsthaftigkeit ist und gibt ihr folglich die Möglichkeit, im Sinne von Zucker, als Clown, zu dem sie dadurch ebenso wird, in eine Rolle zu schlüpfen, die durch Parodie und Übertreibung Kritik an gesellschaftlichen Normen übt. (vgl. Zucker, 1967, S. 308) In jeder Inszenierung, in der Quinn in bunter Kleidung auftritt, ist folglich auch die Interpretation von Kritik an einer bestimmten Facette medialer

Darstellungen von „Frauen“ möglich: Curtis & Cardo zeigen auf, dass die Unsichtbarkeit von „weiblichen“ Protagonistinnen in der Geschichte immer ein wichtiger Kritikpunkt des Feminismus an der heteronormativen Gesellschaft war. Harley Quinn hingegen ist aufgrund ihrer diversen bunten, auffälligen Kleidungsstücken, ganz klar eine sichtbare Figur, die einer solchen Unsichtbarkeit entgegenwirkt. (vgl. Curtis & Cardo, 2017: S.8)

Schließlich soll die zu Beginn aufgeworfene Frage beantwortet werden, welche der beiden Comicfiguren nun das größere feministische Potential aufweist: Aufgrund der analysierten Zeichnungen lassen sich, wie eben schon dargelegt wurde, keine ganzheitlichen Aussagen zu dieser Frage treffen, da nur beispielhafte Ausschnitte der Figuren ausgewählt wurden. Ebenso wird von Lünenborg und Maier empfohlen, bei Fragen, die sich auf den Bereich der Geschlechterforschung beziehen, einen diskursiven Ansatz zu wählen, der positive und negative Ausprägungen des analysierten Materials aufzeigt. (vgl. Lünenborg & Maier, 2013: S. 107 - 108) Dennoch sind bei den vorliegenden Abbildungen Unterschiede darin ersichtlich, wie, manchmal stärker, manchmal schwächer, versucht wurde, feministisches Potential in die Darstellung der Figuren einzubauen. Nach den Ausführungen zu Wonder Woman und Harley Quinn weiter oben, lässt sich festhalten, dass Wonder Woman eher aufgrund ihrer Körpersprache die gesellschaftlichen Normen kritisiert, wohingegen Harley Quinn eher durch ihre Kleidung Kritik an vorherrschenden Geschlechterstrukturen übt. Dabei kann jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass der Grad der Sexualisierung bei Wonder Woman als auch bei Harley Quinn in den letzten Jahren (wieder) zugenommen haben, wie man aus den analysierten Abbildungen herauslesen kann. Welche Schlüsse die Leser\_innen daraus ziehen, kann jedoch sehr unterschiedlich sein. (vgl. Lünenborg & Maier, 2013: S. 36 – 37) Eine weitere Auffälligkeit, die (zumindest in den vorliegenden Darstellungen) ersichtlich ist, ist die Tatsache, dass die besonderen Fähigkeiten, die die beiden Figuren auszeichnen, nicht auf Zauberei basieren, was „typisch weiblich“ konnotiert wäre, sondern Wonder Woman sowie Harley Quinn beide auf eine „körperliche“ Art agieren. Das steht im Gegensatz zu jenem Stereotyp, dass solche „Frauen“ in fiktionalen Geschichten oftmals als Hexen gezeigt werden. (vgl. Götz, 2014: S. 93)

## 8. Ausblick

Wie sehen nun die weiteren Fragestellungen aus, die Forscher\_innen in zukünftigen wissenschaftlichen Arbeiten aufstellen können? In erster Linie wäre es möglich, dass man sich vermehrt auf die inhaltliche Ebene der Comics begibt und diese in die Analyse miteinbezieht. Fragen der Intersektionalität könnten näher betrachtet werden. Wie Gerda Lerner anspricht, ist es wichtig, die Kategorien von Herkunft, Geschlecht sowie Klasse nicht getrennt voneinander zu analysieren. (vgl. Lerner, 2002: S. 197/vgl. ebd.: S. 212) Dies könnte man bei einer Fragestellung, die sich verstärkt auf den Inhalt der Comics beziehen würde, tun. So erkennt Finn z.B. gerade auch in den Anfangsjahren von Wonder Woman einen Hang zu rassistischen Darstellungen bei den Geschichten von William M. Marston. (vgl. Finn, 2014: S. 15) Eine weitere Fragestellung, der man nachgehen könnte, wäre jene, ob die Versionen der beiden Figuren, die ihren Weg zum Film und Fernsehen gefunden haben, eine positivere Darstellungsform als jene in den Comics aufweisen. Je nachdem, ob man sich die Zeichnungen oder die Filme inhaltlich näher ansehen würde, könnte man eine Einordnung der beiden „Frauen“ in das Schema von Alice Fleischmann durchführen. Dieses deckt ein weites Feld von typischen Figurenkonzeptionen ab, so u.a. die „Jungfrau in Nöten“, „Femme Fatale“ oder „toughe Heldin“. (vgl. Fleischmann, 2016: S. 336ff.) Auch hier ließe sich hinterfragen, ob mit diesen vorherrschenden Rollenbildern gebrochen wird bzw. ob sie von den Comicfiguren erfüllt werden.

## 9. Quellenverzeichnis

Anhut, Anjin/Ditschke, Stephan: Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics. In: Ditschke, Stephan (Hg.): Comics: zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: Transcript Verlag. 2009. S. 131-178.

Appelt, Hedwig: Die Amazonas: Töchter von Liebe und Krieg. Stuttgart: Theiss Verlag. 2009.

Aulenbacher, Brigitte et al.: FrauenMännerGeschlechterforschung: state of the art. 2. Auflage. Münster: Westfälisches Dampfboot. 2009.

Babic, Annessa Ann (Hg.): Comics as History, comics as literature: roles of the comic book in scholarship, society, and entertainment. Madison: Univ. Press. 2014.

Babic, Annessa Ann: Introduction. In: Babic, Annessa Ann (Hg.): Comics as History, comics as literature: roles of the comic book in scholarship, society, and entertainment. Madison: Univ. Press. 2014. S. 1 – 14.

Babic, Annessa Ann: Wonder Woman as Patriotic Icon. The Amazon Princess for the Nation and Femininity. In: Babic, Annessa Ann (Hg.): Comics as History, comics as literature: roles of the comic book in scholarship, society, and entertainment. Madison: Univ. Press. 2014. S. 93 – 106.

Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017.

Barba, Shelley E./Perrin, Joy M.: Introduction. In: Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017. S. 1 – 2.

Barounis, Cynthia: „Why so serious?“ Crippling Camp Performance in Christopher Nolan's The Dark Knight. In: Journal of Literary & Cultural Disability Studies, 7. Jg, Heft 3, 2013. S. 305 – 320.

Booth, Mark: Campe-Toi! On the Origins and Definitions of Camp. In: Cleto, Fabio (Hg.): Camp : queer aesthetics and the performing subject; a reader. Edinburgh: Edinburgh University Press. 1999. S. 66 – 79.

Bray, Gregory: She Laughs by Night. Mad Love, The New 52 and Noir. In: Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017. S. 30 – 42.

Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. 4., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag. 2002.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. 17. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2014.

Calvert, Sandra L. et al.: Young Adults' Perception and Memories of a Televised Woman Hero. In: Sex Roles, 45. Jg, Heft ½, 2001. S. 31 – 52.

Cleto, Fabio (Hg.): Camp: queer aesthetics and the performing subject; a reader. Edinburgh: Edinburgh University Press. 1999.

Cocca, Carolyn: Negotiating the Third Wave of Feminism in Wonder Woman. In: Ps-Political Science & Politics, 47. Jg, Heft 1, 2014. S. 98 - 103.

Cocca, Carolyn: Superwomen: gender, power and representation. New York: Bloomsbury Academic. 2016.

Connell, Bob: Hegemonic Masculinity. In: Jackson, Stevi (Hg.): Gender. A sociological reader. London: Routledge. 2002. S. 60 – 62.

Connell, Raewyn: Gender. In: Lenz, Ilse/Meuser, Michael (Hg.): Geschlecht und Gesellschaft. Band 53. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. 2013.

Coogan, Peter: Die Definition des Superhelden. In: Etter, Lukas/Nehrlich, Thomas/Nowotny, Joanna (Hg.): Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien. Bielefeld: Transcript Verlag. 2018. S. 85 – 108.

Curtis, Neal/Cardo, Valentina: Superheroes and third-wave feminism. In: Feminist Media Studies. 2017. S. 1 – 16.

Darowski, Joseph J. (Hg.): The Ages of Wonder Woman. Essays on the Amazon Princess in changing Times. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2014.

DC Database. [https://dc.fandom.com/wiki/Wonder\\_Woman\\_Vol\\_4\\_41](https://dc.fandom.com/wiki/Wonder_Woman_Vol_4_41). 9.6.2019 (10.6.2019)

Diamond, Aidan: „Stronger than their madhouse walls“. Disrupting Gotham's Freak Discourse in „Mad Love“ and „Harley Quinn“. In: Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017. S. 120 – 132.

Ditschke, Stephan (Hg.): Comics: zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: Transcript Verlag. 2009.

Dittmar, Jakob F.: Comic-Analyse. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK Verlag. 2011.

Dockterman, Eliana: Marvel Is Actually Going to Publish That Sexist Spider-Woman Cover. In: <http://time.com/3594514/marvel-spider-woman-cover/> 19.11.2014 (10.6.2019)

Eco, Umberto: Der Mythos von Superman. In: Etter, Lukas/Nehrlich, Thomas/Nowotny, Joanna (Hg.): Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien. Bielefeld: Transcript Verlag. 2018. S. 275 – 300.

Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramon (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: Transcript Verlag. 2011.

Emad, Mitra C.: Reading Wonder Woman's Body: Mythologies of Gender and Nation. In: The Journal of Popular Culture, 39. Jg, Heft 6, 2006. S. 954 – 984.

Engländer, Iris et al.: Schönheit aus der Sicht des Feminismus In: Hergovich, Andreas (Hg.): Psychologie der Schönheit: physische Attraktivität aus wissenschaftlicher Perspektive. Wien: WUV-Universitäts-Verlag. 2001. S. 65 – 81.

Etter, Lukas/Nehrlich, Thomas/Nowotny, Joanna (Hg.): Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien. Bielefeld: Transcript Verlag. 2018.

Finn, Michelle R.: William Marston's Feminist Agenda. In: Darowski, Joseph J. (Hg.): The Ages of Wonder Woman. Essays on the Amazon Princess in changing Times. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2014. S. 7 – 21.

Fendt, Astrid: Schön und stark wie eine Amazone – zur Konstruktion eines antiken Identifikationsmodells. Amazonendarstellungen auf einem Achill-Penthesilea-Sarkophag als Bilder für Vorstellungen von Weiblichkeit im 3. Jh. n. Chr. In: Sojc, Natasha (Hg.): Neue Fragen, neue Antworten: antike Kunst als Thema der Gender Studies. Münster: LIT. 2005. S. 77 – 94.

Fleischmann, Alice: Frauenfiguren des zeitgenössischen Mainstreamfilms. A Matter of What's In the Frame and What's Out. Wiesbaden: Springer VS. 2016.

Frahm, Ole: Weird Signs. In: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramon (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: Transcript Verlag. 2011. S. 143 – 158.

Frankel, Valerie Estelle: Empowered. The Symbolism, Feminism & Superheroism of Wonder Woman. LitCrit Press. 2015.

Freim, Nicole: The Dark Amazon Saga. Diana Meets the Iron Age. In: Darowski, Joseph J. (Hg.): The Ages of Wonder Woman. Essays on the Amazon Princess in changing Times. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2014. S. 174 – 183.

Ghee, Kenneth: „Will the >Real< Black Superheroes Please Stand Up?!“. Eine kritische Untersuchung der mythologischen und kulturellen Bedeutung schwarzer Superhelden. In: Etter, Lukas/Nehrlich, Thomas/Nowotny, Joanna (Hg.): Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien. Bielefeld: Transcript Verlag. 2018. S. 417 – 430.

Gille, Annette Silvia: Politische Bildung in Fotoromanen von Jugendzeitschriften. Die diskursiv-performative Konstruktion von sex, gender und desire. Dissertation. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. 2014.

GLAAD.org. <https://www.glaad.org/mediaawards>. 9.1.2018. (10.6.2019)

Gläbel, Maria-Lena: Werbeopfer Frau? Beeinflussung weiblicher Körperwahrnehmung durch die Schönheitsideale der Werbung. Darmstadt: Büchner. 2010.

Gottberg, Joachim von: Hypothesen mit konkreten Folgen. Medienwirkung und Jugendschutz. In: Gottberg, Joachim von/Mikos, Lothar/Wiedemann, Dieter (Hg.): Kinder an die Fernbedienung. Konzepte und Kontroversen zum Kinderfilm und Kinderfernsehen. Berlin: Vistas-Verlag. 1997. S. 135 – 147.

Gottberg, Joachim von/Mikos, Lothar/Wiedemann, Dieter (Hg.): Kinder an die Fernbedienung. Konzepte und Kontroversen zum Kinderfilm und Kinderfernsehen. Berlin: Vistas-Verlag. 1997.

Götz, Maya: Die Konstruktion von Geschlecht. In: Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger, Kai-Uwe (Hg.): Handbuch Kinder und Medien. Wiesbaden: Springer VS. 2014. S. 89 – 99.

Grünwald, Dietrich: Comics. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 2000.

Grünwald, Dietrich (Hg.): Struktur und Geschichte der Comics. Bochum/Essen: Ch. A. Bachmann Verlag. 2010.

Hanko, Martin Franz: Schönheit im Zeitalter der Massenmedien. In: Hergovich, Andreas (Hg.): Psychologie der Schönheit: physische Attraktivität aus wissenschaftlicher Perspektive. Wien: WUV-Universitäts-Verlag. 2001. S. 137 – 156.

Harbeck, Matthias/Heyden, Linda-Rabea/Schröer, Marie (Hg.): Comics an der Grenze. Sub/Versionen von Form und Inhalt. Berlin: C.A. Bachmann Verlag. 2017.

Harbeck, Matthias/Schröer, Marie: Comics an der Grenze. Subversionen von Form und Inhalt. - Einleitung. In: Harbeck, Matthias/Heyden, Linda-Rabea/Schröer, Marie (Hg.): Comics an der Grenze. Sub/Versionen von Form und Inhalt. Berlin: C.A. Bachmann Verlag. 2017. S. 11 – 26.

Harrington, K. Scarlett/Guthrie, Jennifer A.: „That just proves he wants me back“. Pure Victimhood, Agency and Intimate Partner Violence in Comic Book Narratives. In: Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017. S. 55 – 69.

Hartmann, Tilo/Schramm, Holger: Identität durch Mediennutzung? Die Rolle von parasozialen Interaktionen und Beziehungen mit Medienfiguren. In: Hoffmann, Dagmar/Mikos, Lothar (Hg.): Mediensozialisationstheorien. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH, Wiesbaden. 2010. S. 201 – 219.

Hoffmann, Dagmar/Mikos, Lothar (Hg.): Mediensozialisationstheorien. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH, Wiesbaden. 2010.

Hergovich, Andreas (Hg.): Psychologie der Schönheit: physische Attraktivität aus wissenschaftlicher Perspektive. Wien: WUV-Universitäts-Verlag. 2001.

Holtz-Bacha, Christina (Hg.): Stereotype? Frauen und Männer in der Werbung. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2011.

Hoyer, Amanda: Victim, Villain or Antihero. Relationships and Personal Identity. In: Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017. S. 107 – 119.

Jackson, Cia: Harlequin Romance. The Power of Parody and Subversion. In: Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017. S. 16 – 29.

Jackson, Stevi (Hg.): Gender. A sociological reader. London: Routledge. 2002.

Klar, Elisabeth: Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm. In: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramon (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: Transcript Verlag. 2011. S. 219 – 236.

Knaff, Donna B.: A Most Thrilling Struggle. Wonder Woman as Wartime and Post-War Feminist. In: Darowski, Joseph J. (Hg.): The Ages of Wonder Woman. Essays on the Amazon Princess in changing Times. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2014. S. 22 – 29.

Kohl, Paul R.: Wonder Woman's Lib. Feminism and the „New“ Amazing Amazon. In: Darowski, Joseph J. (Hg.): The Ages of Wonder Woman. Essays on the Amazon Princess in changing Times. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2014. S. 90 – 100.

Kübler, Hans-Dieter: Medienwirkungen versus Mediensozialisation. In: Vollbrecht, Ralf/Wegener, Claudia (Hg.): Handbuch Mediensozialisation. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2010. S. 17 – 31.

Kvaran, Kara: SuperGay. Depictions of Homosexuality in Mainstream Superhero Comics. In: Babic, Annessa Ann (Hg.): Comics as History, comics as literature: roles of the comic book in scholarship, society, and entertainment. Madison: Univ. Press. 2014. S. 141 – 156.

Lenz, Ilse/Meuser, Michael (Hg.): Geschlecht und Gesellschaft. Band 53. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. 2013.

Lercher, Elisabeth: „Schmutz- und Schundkampf“ und Jugendbuchkultur in Österreich nach 1945. In: Medien & Zeit. 5. Jg, Heft 3. S. 10 – 16. 1990.

Lerner, Gerda: Zukunft braucht Vergangenheit. Warum Geschichte uns angeht. Frankfurt/Main: Helmer Verlag. 2002.

Lethbridge, James C.: Comic Containment. No Laughing Matter. In: Babic, Annessa Ann (Hg.): Comics as History, comics as literature: roles of the comic book in scholarship, society, and entertainment. Madison: Univ. Press. 2014. S. 107 – 122.

Liddell, Alex: Duality and Double Entendres. Bi-Coding the Queen Clown of Crime from Subtext to Canon. In: Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017. S. 93 – 106.

Linck, Dirk: Batman & Robin. In: Etter, Lukas/Nehrlich, Thomas/Nowotny, Joanna (Hg.): Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien. Bielefeld: Transcript Verlag. 2018. S. 171 – 189.

Lobinger, Katharina: Visuelle Stereotype. Resultate besonderer Bild-Text-Interaktionen. In: Petersen, Thomas/Schwender, Clemens (Hg.): Visuelle Stereotype. Köln: Halem Verlag. 2009. S. 109 – 123.

Loeb, Jeph/Morris, Tom: Helden und Superhelden. In: Etter, Lukas/Nehrlich, Thomas/Nowotny, Joanna (Hg.): Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien. Bielefeld: Transcript Verlag. 2018. S. 109 – 116.

Lünenborg, Margreth/Maier, Tanja: Gender Media Studies: eine Einführung. Konstanz: UVK Verlag. 2013.

Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich. Frankfurt/Main: Campus-Verlag. 2012.

Magnussen, Anne: Die Semiotik von C.S. Peirce als theoretisches Rahmenwerk für das Verstehen von Comics. In: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramon (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: Transcript Verlag. 2011. S. 171 – 186.

McCrystal, Erica: The Motley Queen. A „Spicey Package“ of Misrule. In: Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017. S. 168 – 176.

Meinert, Philipp/Seeliger, Martin: Punk in Deutschland: Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: Transcript Verlag. 2013.

Meuser, Michael: Hegemoniale Männlichkeit. In: Aulenbacher, Brigitte et al. (Hg.): FrauenMännerGeschlechterforschung: state of the art. 2. Auflage. Münster: Westfälisches Dampfboot. 2009. S: 160 – 171.

Miranda, Willmaria C.: A New Kind of Leading Lady. The Complexity of Surviving Abuse and Becoming a Hero. In: Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017. S.84 - 92.

Morrison, Grant: Superhelden: was wir Menschen von Superman, Batman, Wonder Woman & Co. lernen können. Höfen: Hannibal-Verlag. 2013.

Moser, Klaus/Verheyen, Christopher: Sex-Appeal in der Werbung: Die Entwicklung der letzten Jahre. In: Holtz-Bacha, Christina (Hg.): Stereotype? Frauen und Männer in der Werbung. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2011. S. 188 – 210.

Mühlen-Achs, Gitta: Wer führt? Körpersprache und die Ordnung der Geschlechter. München: Frauenoffensive. 2003.

Müller, Marion G.: Grundlagen der visuellen Kommunikation: Theorieansätze und Methoden. Konstanz: UVK Verlag. 2003.

Näpel, Oliver: >Fremdheit< und >Geschichte<. Identität und Alterität durch visuelle Stereotypisierung des >Anderen< und der >Geschichte< von der antiken Vasenmalerei bis zum gegenwärtigen Comic und Film. Ein Abriss. In: Grünwald, Dietrich (Hg.): Struktur und Geschichte der Comics. Bochum/Essen: Ch. A. Bachmann Verlag. 2010. S. 99 – 128.

Nehrlich, Thomas: Einführung. In: Etter, Lukas/Nehrlich, Thomas/Nowotny, Joanna (Hg.): Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien. Bielefeld: Transcript Verlag. 2018. S. 79 – 83.

Nieding, Gerhild/Ohler, Peter: Entwicklungspsychologie. In: Vollbrecht, Ralf/Wegener, Claudia (Hg.): Handbuch Mediensozialisation. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2010. S. 44 – 54.

Nowotny, Joanna: Einführung. In: Etter, Lukas/Nehrlich, Thomas/Nowotny, Joanna (Hg.): Reader Superhelden. Theorie – Geschichte – Medien. Bielefeld: Transcript Verlag. 2018. S. 375 – 381.

Owens, Emilee: „It is to laugh“. The History of Harley Quinn. In: Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017. S. 3 – 15.

Paus-Hasebrink, Ingrid/Kulterer, Jasmin: Kommerzialisierung von Kindheit. In: Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger, Kai-Uwe (Hg.): Handbuch Kinder und Medien. Wiesbaden: Springer VS. 2014. S. 47 – 57.

Petersen, Thomas/Schwender, Clemens (Hg.): Visuelle Stereotype. Köln: Halem Verlag. 2009.

Piontek, Thomas: Tears for Queers: Ang Lee's Brokeback Mountain, Hollywood and American Attitudes toward Homosexuality. In: The Journal of American Culture, 35. Jg, Heft 2, 2012. S. 123 – 134.

Posch, Waltraud: Körper machen Leute – der Kult um die Schönheit. Frankfurt am Main: Campus-Verlag. 1999.

Romero Gallardo, Michelle Vyoleta/Arteaga Botello, Nelson: There Shall Be Order from Chaos. Hope and Agency Through the Harlequine's Subalternity. In: Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017. S. 177 – 189.

Sinclair, Megan: The „Mistress of Mayhem“ as a Proxy for the Reader. A Metafictional Link Between Fiction and Reality. In: Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017. S. 190 – 202.

Siromski, Michal: Bride of the Monster. Harley Quinn as a Case of Hybristophilia. In: Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017. S. 70 – 83.

sktchd.com. <http://sktchd.com/longform/harley-quinn-longform/>. 2.2.2016 (10.6.2019)

Smith, Matthew J.: Die Tyrannei der Schmelztiegel-Metapher. Wonder Woman als amerikanisierte Immigrantin. In: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramon (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: Transcript Verlag. 2011. S. 263 – 281.

Sojc, Natasha (Hg.): Neue Fragen, neue Antworten: antike Kunst als Thema der Gender Studies. Münster: LIT. 2005.

Sontag, Susan: Notes on 'Camp' In: Cleto, Fabio (Hg.): Camp : queer aesthetics and the performing subject; a reader. Edinburgh: Edinburgh University Press. 1999. S. 53 – 65.

Stanley, Kelli E.: „Suffering Sappho!“. Wonder Woman and the (Re)Invention of the Feminine Ideal. In: Helios, 32. Jg, Heft 2, 2005. S. 143 – 171.

Strouhal, Felix: Stream of Comicness. Chris Ware Erzählen in einem Medium zwischen Massentauglichkeit und Exklusivität. In: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramon (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: Transcript Verlag. 2011. S. 161 – 170.

This, Craig: Containing Wonder Woman. Fredric Wertham's Battle Against the Mighty Amazon. In: Darowski, Joseph J. (Hg.): The Ages of Wonder Woman. Essays on the Amazon Princess in changing Times. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2014. S. 30 – 41.

Tilley, Carol L.: Seducing the Innocent: Fredric Wertham and the Falsifications That Helped Condemn Comics. In: Information & Culture: A Journal of History. 47. Jg, Heft 4, 2012. S. 383 – 413.

Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger, Kai-Uwe (Hg.): Handbuch Kinder und Medien. Wiesbaden: Springer VS. 2014.

Torres, Sasha: The Caped Crusader of Camp: Pop, Camp, and the Batman Television Series. In: Cleto, Fabio (Hg.): Camp : queer aesthetics and the performing subject; a reader. Edinburgh: Edinburgh University Press. 1999. S. 330 - 343

Vollbrecht, Ralf/Wegener, Claudia (Hg.): Handbuch Mediensozialisation. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2010.

Vollbrecht, Ralf/Wegener, Claudia: Einführung. In: Vollbrecht, Ralf/Wegener, Claudia (Hg.): Handbuch Mediensozialisation. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2010. S. 9 – 13.

Wegener, Claudia: Identität. In: Vollbrecht, Ralf/Wegener, Claudia (Hg.): Handbuch Mediensozialisation. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2010 a. S. 55 – 63

Wegener, Claudia: Medien in der frühen Kindheit. In: Vollbrecht, Ralf/Wegener, Claudia (Hg.): Handbuch Mediensozialisation. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2010 b S. 125 - 132

Wigard, Justin: Harlequin, Nurse, Street Tough. From Non-Traditional Harlequin to Sexualized Villain to Subversive Antihero. In: Barba, Shelley E./Perrin, Joy M. (Hg.): The Ascendence of Harley Quinn. Essays on DC's enigmatic villain. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2017. S. 146 – 156.

Zucker, Wolfgang H.: The Clown as the Lord of Disorder. In: Theology Today. 24. Jg, Heft 3. S. 306 – 317. 1967.

## 10. Bildquellen

Abb.1: Mishkin, Dan/Snyder, Robin/Cavalieri, Joey: Wonder Woman #304. New York: DC. 1983.

Abb.2: Perez, George et al.: Wonder Woman #62. New York: DC. 1992.

Abb.3: Luke, Eric et al.: Wonder Woman #159. New York: DC. 2000.

Abb.4: Azzarello, Brian et al.: The New 52! Wonder Woman. New York: DC Comics. 2012.

Abb.5: Finch, Meredith et al. : Wonder Woman Vol. 4 #41. New York: DC Comics. 2015.

Abb.6: Wilson, G. Willow et al.: Wonder Woman Vol. 5 #58. New York: DC Comics. 2019.

Abb.7: Dini, Paul/Timm, Bruce: The Batman Adventures: Mad Love. New York: DC Comics. 1994.

Abb.8: Kesel, Karl/Dodson, Terry/Dodson, Rachel: Harley Quinn Vol. 1 #1. New York: DC Comics. 2000.

Abb.9: Lieberman, A.J./Huddleston, Mike/Nixey, Troy: Harley Quinn Vol. 1 #26. New York: DC Comics. 2003.

Abb.10: Conner, Amanda/Pamiotti, Jimmy/Hardin, Chad: Harley Quinn Vol. 2 #1. New York: DC Comics. 2014.

Abb.11: Conner, Amanda et al.: Harley Quinn Vol. 2 #17. New York: DC Comics. 2015.

Abb.12: Conner, Amanda et al.: Harley Quinn Vol. 3 #1. New York: DC Comics. 2016.

Abb.13: Conner, Amanda et al.: Harley Quinn Vol. 3 #26. New York: DC Comics. 2017.

## 11. Abstract

Die vorliegende Forschungsarbeit behandelt die Darstellung der DC-Comicfiguren Wonder Woman und Harley Quinn seit den 1980ern. Besonderes Augenmerk wird auf sexualisierte und geschlechterstereotype Körpersprache gelegt, die auf den Coverbildern der Ausgaben zu sehen ist. Bekräftigt werden die Argumentationen, welche abschließend unter dem Punkt „Diskussion“ zu finden sind, durch Thesen der Kommunikationswissenschaft im Kapitel „Mediensozialisation“, Gender Studies im Kapitel „Gender Media Studies“ sowie Erkenntnisse zum Medium Comic und Superheld\_innen in den Kapitel „Comics“ und „Wonder Woman“ sowie „Harley Quinn“.

Die Analyse der Darstellungen erfolgt durch eine Methode von Marion G. Müller, die sich auf Erwin Panofsky bezieht, welche in weiterer Folge mit Texten der Gender Studies abgeglichen werden.

This master's thesis deals with the comparison of the two comic book characters Wonder Woman and Harley Quinn. Both heroines should be analyzed with regard to their body language. This raises the question of which of the two “women” shows a more positive representation in terms of heteronormative gender roles. These findings will be compared to scientific theories from the communication science and gender studies.