



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Hilda und die posthumanistische Familie
Eine zoo-narratologische Analyse inter-spezies-eller
Beziehungen in den Hilda-Comics

verfasst von | submitted by
Veronika Sedelmaier BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 808

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

Masterstudium Gender Studies

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Marina Rauchenbacher

Gefördert von



Österreichische
Hochschüler_innenschaft

danksagung

We're lost... / ...and probably surrounded by all manner of weird creatures. / Kind of cool, huh?
– Hilda in *Hilda and the Troll*

danke marina – fürs heranzuführen ans arbeiten mit comics im wintersemester 2018/19. fürs interesse, die begleitung und das hilfreiche feedback. für die große geduld.

danke mama und papa – fürs vertrauen, den glauben und die bedingungslose (finanzielle) unterstützung.

danke mama – fürs lesen und korrigieren.

danke amelie – für den halt, den schreibtischplatz und die unermüdliche erinnerung, dass ich nicht noch mehr texte lesen muss.

danke amelie und nele – für die viele viele care-arbeit, die versorgung mit lebensmittel und frisch gekochtem. fürs zuhause.

danke liv und anna – fürs über distanzen da sein.

danke michéle – für die struktur und das gemeinsam (aus)halten.

danke alex – fürs miteinander freuen und maulen. fürs verstrickt sein.

danke anna, stella, marie, karin, kelly, raphi und allen bekannten wie unbekannten bibliotheks-genossys – fürs gemeinsam schreiben_durchhalten_leiden_arbeiten.

danke bongeziwe, abou und luke – für die musik.

danke frieda – fürs ständige erinnern daran, was wirklich wichtig ist (essen, schlafen, kuscheln, spielen).

Abstract

Familie, Verwandtschaft und Körper werden durch normative Kategorien wie *race*, Geschlecht, Be*hinderung oder Spezies determiniert. Comics können hingegen von Verkörperungen erzählen, die nicht zwangsläufig human-kodiert sein müssen. Anhand einer zoo-narratologischen Comics-Analyse wird untersucht, welche Beziehungen in den *Hilda*-Comics möglich sind, wenn unterschiedliche Körper aufeinander treffen.

Hilda zeigt Körper, die sich anthropozentrischen Materialisierungen entziehen; einerseits inhaltlich durch das (spontane) Auftreten unterschiedlichster (Fabel-)Wesen, andererseits durch die Form der Comics, die in ihrer Struktur queer und posthumanistisch sind. Die Analyse zeigt, dass durch das Aufbrechen anthropozentrischer Vorstellungen Relationen zwischen verschiedenen Körpern hergestellt werden können.

Durch die Verbindung von Ansätzen der *Kinship Theory* mit posthumanistischen Perspektiven werden alternative Formen des In-Beziehung-Tretens erarbeitet und in *Hilda* analysiert. Ausgehend von Haraways *Situiertem Wissen* und Jack Halberstams *Low Theory* werden die *Hilda*-Comics als Theorietexte gelesen, die, abseits des akademischen Kanons, nützliche Perspektiven auf Leben und Lieben geben. Wir können viel von *Hilda* lernen.

Abstract (english)

Family, kinship, and the body are shaped by normative categories such as race, gender, dis*ability, or species. Comics, however, can tell stories of embodiment that do not necessarily have to be human-coded. This zoo-narratological comics analysis examines what kinds of relationships become possible in the *Hilda* comics when different bodies encounter one another.

Hilda depicts bodies that evade anthropocentric materializations in two ways: first, through the (spontaneous) appearance of a wide range of beings, and second, through the medium of *Comics* itself, whose structure is queer and posthumanist. The analysis shows that by challenging anthropocentric norms, responsible relations between different bodies can be established.

Alternative forms of relationality are explored by drawing on approaches from *Kinship Theory* and *Posthumanist Theory*. Based on Donna Haraway's concept of *Situated Knowledge* and Jack Halberstam's *Low Theory*, the *Hilda* comics are read as theoretical texts that offer significant insights into life and relationality beyond the academic norm. Therefore *Hilda* emerges as a productive site of knowledge from which much can be learned.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
1.1. Utopischer Posthumanismus und posthumanistische Utopie.....	4
1.2. Wissenschaftliche Positionierung.....	5
1.3. Aufbau und Gliederung.....	10
2. Familie(n) und Gefährtysschaft.....	13
2.1. Die Familie als anthropozentrisches Prinzip und ihr queeres Potential.....	13
2.2. <i>Making</i> Gefährtysschaft.....	17
2.2.1. Subjektivierung(en) im Chtuluzän.....	17
2.2.2. Relationalität durch Interdependenz(en).....	20
2.2.3. Postanthropozentrische Verwandtschaft.....	22
3. Posthumanistische Körper in Comics.....	25
3.1. Be*hinderte Körper und <i>crip</i> -Verwandtschaft.....	26
3.2. Comics-Körper und ihre postanthropozentrische Materialisierung.....	30
4. Verwandtschaft und Gefährtysschaft in <i>Hilda</i>	34
4.1. Methodische Zugänge.....	34
4.2. Posthumanistische Spezies in <i>Hilda</i>	39
4.2.1. Die Nisses und die <i>Misdirection</i> der Spezies-Normen.....	41
4.2.2. Elves, Giants und die dekonstruierende Wiederholung.....	48
4.2.3. Der Kindertausch als inter- <i>spezies</i> -elle Grenzüberschreitung.....	53
4.3. Familie, Gefährtysschaft und das Sehen.....	57
4.3.1. Die inter- <i>spezies</i> -elle Familie in <i>Hilda</i>	58
4.3.2. Von Müttern und Trolls.....	66
4.3.3. Sehen und gesehen werden.....	78
5. Ein Ende oder ein Anfang.....	84
Literaturverzeichnis.....	89
Abbildungsverzeichnis.....	93

1. Einleitung

Such is the life of the adventurer. (Pearson 2015)

Einige Monate bevor ich den Entschluss gefasst habe, das Masterstudium Gender Studies zu beginnen, ist ein aufgewecktes, blauhaariges Kind in mein Leben getreten: Hilda. Als Hauptcharakter der gleichnamigen Animationsserie hat mich Hildas Abenteuerlust und Offenheit für das Unbekannte gleich in den Bann gezogen. Nachdem ich Hilda auch als Protagonist der Comicsreihe, auf der die besagte Animationsserie beruht, kennen lernen durfte, war mir klar, dass ich mich mit Hildas Welt intensiv auseinandersetzen möchte. Erstmals zum Leben erweckt wurde Hilda vom britischen Comics-Zeichner Luke Pearson. Zwischen 2010 und 2019 veröffentlichte Pearson die sechs Comics *Hildafolk*¹, *Hilda and the Midnight Giant*, *Hilda and the Bird Parade*, *Hilda and the Black Hound*, *Hilda and the Stone Forest* und *Hilda and the Mountain King*.² Mit der Produktion der auf Netflix veröffentlichten Animationsserie *Hilda* entstanden ab 2019 noch neun weitere von Pearson gezeichnete Tie-In-Comics (Hilda. Graphic novel series 2024).

Hilda führt ein Leben, dass ich mir als erwachsen sozialisierte Person kaum mehr vorstellen kann. Jeder Tag ist ein neues Abenteuer, egal ob Hilda in der Wildnis umherstreift oder die Stadt erkundet. Bei Regen, Wind und Kälte die Nacht in einem Zelt zu verbringen, erscheint mir tendenziell unangenehm, aber das ist eben das Leben als Abenteurer, wie Hilda im eingangs angeführten Zitat erklärt. Die Abenteuer, die Hilda tagtäglich erlebt, kommen unter anderem dadurch zustande, dass Hilda auf verschiedenste Lebewesen trifft. Und sich auf diese einlässt. Die Comics erklären weder, wo diese Lebewesen herkommen, noch, wie sie entstanden sind. Wie die Figur Wood Man im ersten Heft *Hilda and the Troll* tauchen sie plötzlich auf und sind dann da – ohne Erklärung und ohne Kontext. Pearson bringt es in einem Interview mit Chris Mautner für *The Comics Journal* auf den Punkt: „[T]he characters accept their existence and I don’t generally explain or justify their presence there“ (Mautner 2014). Am meisten fasziniert mich, dass Hilda offen und neugierig mit den verschiedenen Kreaturen in Kontakt tritt. Auch dies bespricht Pearson in einem Artikel der Zeitschrift *Knowledge Quest*:

Hilda embodies a willingness to engage with communities outside of her realms of knowledge, and she actively ventures out with courage to explore nature and understand the creatures that she lives alongside, even if they’re hundreds of feet tall or made of stone. (Pearson 2024: 55)

1 *Hildafolk* wurde ab 2013 als *Hilda and the Troll* veröffentlicht. Da ich die Ausgabe von 2015 verwende, werde ich das erste Heft im Folgenden als *Hilda and the Troll* bezeichnen.

2 Die mir vorliegenden Ausgaben der sechs Comics-Hefte enthalten keine Paginierung, daher gebe ich in Zitaten, die auf die *Hilda*-Comics verweisen, keine Seitenanzahl an.

Selbst wenn Hilda Angst hat oder die Situation ausweglos erscheint: Hilda bleibt, auch wenn es ungemütlich wird. Das posthumanistische Denky Donna Haraway würde wahrscheinlich sagen: *Hilda stays with the trouble*. Ich frage mich dabei einerseits, warum es für Hilda so selbstverständlich zu sein scheint, mit allen Lebewesen, Geistern und Kreaturen in Beziehung zu treten und andererseits, warum ich – als Person, die sich als durchaus kritisch im Umgang mit Normen wahrnimmt – es als so ungewöhnlich empfinde. Daher möchte ich mich in der vorliegenden Arbeit mit den Beziehungen von verschiedenen Lebewesen in den *Hilda*-Comics beschäftigen.

Der Ausgangspunkt der Abenteuer ist in allen Bänden Hildas Zuhause: in den ersten zwei Comics das Haus mitten in der grünen Landschaft, der *wilderness*, ab dem dritten Heft die Wohnung in der Stadt Trolberg. Der letzte Band der Reihe *Hilda and the Mountain King* bricht mit dieser Struktur – als unfreiwilliges Mitglied der Trolls³ in den Bergen ist es nun Hildas Wunsch, wieder ins Zuhause zurück zu kommen. Sowohl das Haus in der *wilderness* als auch die Wohnung in Trolberg teilt Hilda mit Mum und Twig. Als erwachsene Person sorgt Mum für Hilda, während Twig – ein hundeartiges Wesen mit dem Ansatz eines Geweihs, wie es junge Rehe oder Hirsche haben – Hilda bei jedem Abenteuer begleitet. Die drei lassen sich in eine normative Familienkonstellation einordnen: Mum als alleinerziehendes Elternteil, Hilda als Kind und Twig als Haustier. Aber mir scheint, dass diese Kategorien nicht ausreichen, um die Beziehungen in den *Hilda*-Comics zu beschreiben, denn es gibt noch weitere Charaktere, die sich in das Beziehungsnetz einweben und nicht so einfach kategorisiert werden können. Sei es Wood Man, das Wesen aus Holz, das immer wieder wortlos und uneingeladen Hildas Haus betritt, der Nisse Tontu, der in *Hilda and the Black Hound* in den *Nowhere Space*⁴ von Hildas Wohnung zieht oder das Troll-Kind Baba, mit dem Hilda in *Hilda and the Mountain King* unfreiwillig den Platz tauscht. Ich frage mich, welche Art von Beziehungen es sind, die die Protagonistys der *Hilda*-Reihe miteinander eingehen; wie sie benannt werden, wie sie zustande kommen und ob sie die Rolle einer Familie einnehmen können – oder nicht. Dabei interessiert mich auch, welche Bedeutung den unterschiedlichen Verkörperungen der Comics-Charaktere zukommt. Kann ein Wood Man oder ein Nisse Teil einer Familie sein und macht es einen Unterschied für die Beziehungskonstellationen ob Hilda ein Mensch oder ein Troll ist?

3 Um Identitätszuschreibungen im Hinblick auf Spezies zu vermeiden, verwende ich hier den englischen, in den *Hilda*-Comics verwendeten Begriff *trolls*. Im Unterkapitel 1.2 *Wissenschaftliche Positionierung* erläutere ich dies ausführlich.

4 Tontu definiert den *Nowhere Space* als Ort, der sich aus dem ungenutzten Platz (z.B. hinter Bücherregalen oder unter Kästen) einer Wohnung oder eines Hauses ergibt. Nur Nisses können diesen betreten und sich dort ihre Unterkunft einrichten, so Tontu (Pearson 2017).

In der hier vorliegenden Arbeit möchte ich erforschen, wie die Relationen unterschiedlicher Charaktere zueinander in den *Hilda*-Comics aussehen. Mein Ziel ist es, herauszufinden, welche Bedeutung den verschiedenen Körpern, die miteinander in Beziehung treten, für die Konstruktion von Verwandtschaft zukommt. Die Forschungsfrage dieser Arbeit lautet daher: Wie wird in den *Hilda*-Comics durch die Beziehung zwischen unterschiedlichen Körpern Verwandtschaft hergestellt? Dabei nehme ich an, dass 1) Verwandtschaft durch normierte Beziehungen zwischen Körpern hergestellt wird, dass 2) Körper keine kohärenten Einheiten sind und daher auch Verwandtschaft nicht kohärent sein kann und dass 3) mit der Konstruktion von Verwandtschaft immer wieder gebrochen wird.

1.1. Utopischer Posthumanismus und posthumanistische Utopie

Als queer-feministisch verortete Person ist es mir wichtig, die Beschäftigung mit (verwandtschaftlichen) Beziehungen mit der Kritik an gewaltvollen Verhältnissen zu verbinden. Die aktuell vorherrschende Gesellschaftsform wird vom Kapitalismus bestimmt, wobei die Interessen der Wirtschaft bzw. des Marktes über dem Wohlbefinden einzelner Lebewesen stehen.⁵ Simon Sutterlütти und Stefan Meretz argumentieren, dass kapitalistische Strukturen auf einer Exklusionslogik beruhen: Die Bedürfnisse einzelner oder einer Gruppe würden nur dann erfüllt werden, wenn andere – oder als anders Gelabelte – von der Bedürfniserfüllung ausgeschlossen seien (Sutterlütти/Meretz 2018: 27–32).⁶ Während sich Sutterlütти und Meretz, die beide in der *Commonismus*⁷-Forschung verortet sind, mit wirtschaftlichen Formen und deren Auswirkungen auf gesellschaftliches Zusammenleben beschäftigen, möchte ich erfahren, wie es auf der Mikro-Ebene möglich ist, auf eine Art und Weise miteinander in Beziehung zu treten, die die kapitalistische Exklusionslogik – zumindest ein bisschen – aufhebt. Denn wie viele meiner aktivistischen Gefährtys und Vorfahrys sehe ich das Private als politisch bzw. denke ich, dass sich gewaltvolle Machtstrukturen auch in privaten Beziehungen widerspiegeln. In meiner Arbeit folge ich daher der Einladung Sutterlütтis und Meretz' und analysiere nicht nur bestehende Verhältnisse, sondern denke auch über mögliche, alternative – utopische – Relationen nach. Dabei brauche ich eine differenzierte Analyse von Strukturen und Dynamiken, die Lebewesen als Teil einer gewissen Gruppe oder als anders markieren und damit die Basis der oben beschriebenen Exklusionslogik

⁵ Haraway benennt die Epoche, in der das Kapital im Mittelpunkt des gesellschaftlichen und politischen Zusammenlebens steht, in Anlehnung an Andreas Malm und Jason Moore als Kapitalozän. Ähnlich wie Sutterlütти und Meretz geht Haraway davon aus, dass Beziehungen hierbei auf Konkurrenz und Exklusion basieren (vgl. Haraway 2016: 47–49, 184–185; vgl. Sutterlütти/Meretz 2018: 31–38).

⁶ Ich danke an dieser Stelle meinem Bruder Stefan für die Literaturempfehlung.

⁷ *Commonismus* ist eine Gesellschaftsform, die auf einer gemeinschaftlichen und bedürfnisorientierten Produktion und Nutzung von Ressourcen (*Commons*) beruht (Sutterlütти/Meretz 2018: Sutterlütти/Meretz 2018: 154–200).

bilden. Einen fruchtbaren Denkansatz dafür finde ich in den post-humanistischen Theorien Rosi Braidottis und Donna Haraways.

Das feministische Philosophy Rosi Braidotti versucht in *The Posthuman* eine Definition von Posthumanismus zu finden, indem Braidotti erst beschreibt, wovon sich dieser Denkansatz lösen will, nämlich vom Humanismus. Humanismus sei ein kulturelles Modell, welches seit der italienischen Renaissance das europäische, akademische Denken prägt und durch Georg Wilhelm Friedrich Hegels Philosophiegeschichte kanonisiert wurde. Dabei werde ein universales Ideal des von Vernunft geleiteten Menschen konstruiert und von der europäischen Wissenschaft als selbsterklärtes Zentrum reflexiven Denkens reproduziert. Vergeschlechtlichte und rassifizierte ‚Andere‘ werden von diesem Ideal ausgeschlossen und dadurch abgewertet (Braidotti 2013: 13–28). Nach dem Zweiten Weltkrieg hätten sich in den USA und in Europa Denkweisen gebildet, die das humanistische Ideal hinterfragen und die Konstruktion universalistischer Kategorien aufdecken. Neben feministischen und poststrukturalistischen Ansätzen⁸, die die Konstruktion von Sexualität und Geschlecht aufzeigen, sieht Braidotti postkoloniale Theorien von z.B. Frantz Fanon, Aimé Césaire und Edward Said als kritische Auseinandersetzung mit Humanismus (16–27, 45–48).

Im 2016 erschienen Text *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chtulucene* definiert Donna Haraway Humanismus als Denkweise des Anthropozän, eines Zeitalters, in dessen Zentrum *anthropos* stehe, also das oben beschriebene humanistische Ideal des Menschen, nicht jedoch die Umwelt bzw. das Klima, das Land, Tiere und (von Haraway explizit erwähnte) indigene Menschen. Der Diskurs im Anthropozän mache es unmöglich, für andere Lebewesen und Lebenswelten ausreichend zu sorgen. Haraway betont den konstruierten Charakter dieses Zeitalters: Das Anthropozän sei gemacht und könne daher auch *ungemacht* (2016: 50, dt. Übersetzung von V.E.S.) werden (32–51). Als Gegenentwurf definiert Haraway das Chtuluzän, ein Zeitalter, das geprägt ist von einer symbiotischen Lebensform, in der alle Lebewesen Akteurys sind. Dadurch entstehen kollektive Systeme, die sich selbst reproduzieren und veränderbar seien (33–55). Indem Braidotti und Haraway über utopische Gesellschafts- und Lebensstrukturen nachdenken, bieten sie meiner Arbeit ein fruchtbares theoretisches Fundament.

1.2. Wissenschaftliche Positionierung

Wenn ich davon ausgehe, dass die west-europäische Denktradition des Humanismus ungerechte und kapitalistische Hierarchien herstellt, nehme ich auch an, dass diese Machtverhältnisse struktu-

⁸ Als Vertreters des Poststrukturalismus nennt Braidotti Jacques Derrida und Michel Foucault (Braidotti 2013: 16–27).

rell verankert sind, d. h. von und durch gesellschaftliche und staatliche Institutionen mitgetragen werden. Da die vorliegende Arbeit in eine solche eingebettet ist (namentlich die Universität Wien), empfinde ich es als notwendig, mich mit meiner eigenen akademischen Arbeitsweise auseinanderzusetzen, um der (Re-)Produktion epistemischer Gewalt entgegenzuwirken. Dies betrifft meine Position als Forschungssubjekt, die *Hilda*-Comics als Forschungsgegenstand, sowie die (geschriebene) Sprache als Kommunikationsmedium.

In *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* kritisiert Haraway einen wissenschaftlichen Zugang, der auf der Vorstellung von Objektivität beruht. Mithilfe des „god trick[s]“ (Haraway 1988: 581) würden Forschys mit positivistischem Ansatz versuchen, alles zu sehen, ohne selbst gesehen zu werden. Der Positivismus konstruiere Objektivität, indem der Anspruch gestellt werde, körperlos zu sein. Dies diene dazu, Macht über anders Kategorisierte auszuüben (581). Haraway schlägt daher die Epistemologie des *Situierten Wissens* (584) vor. Dabei sollen Forschys ein Bewusstsein des eigenen Selbsts entwickeln und eine klare Position einnehmen. Sie sollen die eigene Positionierung erkennen und diese immer wieder hinterfragen. So entstehe kritisches Wissen, das einerseits lokalisierbar sei und andererseits (scheinbare) Dichotomien wie Objekt/Subjekt, Körper/Geist, Distanz/Verantwortung auflöse (582–585). Über den sensorischen Vorgang des Sehens als Metapher für Wissensproduktion argumentiert Haraway, dass Wissen verkörpert und von der eigenen Materialität abhängig sei. Wie bei visuellen Technologien, die versuchen, die Sicht von Tieren nachzuahmen, sei das Sehen von einer speziellen technisch-materiellen Ausstattung abhängig. Nur was mit dem jeweiligen Seh-Apparat wahrnehmbar ist, könne gesehen werden, so Haraway.⁹ Eine kritische wissenschaftliche Praxis benötige daher die Reflexion und Sichtbarmachung der eigenen Materialität, damit nachvollziehbar sei, wie das Wissen zustande gekommen ist (581–587). Die Metapher des Sehvorgangs hilft mir, Haraways Argumentation nachzuvollziehen. Ich möchte aber klarstellen, dass sich Materialität für mich nicht nur durch körperlich-biologische Ausstattung ergibt, sondern auch durch Interaktion mit gesellschaftlichen Prozessen und Erfahrungen innerhalb lokaler und globaler Kontexte (*Position/Situation*). Mit bell hooks verorte ich das Sehen als politisch, auch wenn hooks im Text *The Oppositional Gaze* den Blick als Prozess der Identifikation bzw. Abgrenzung verhandelt. Wer schauen darf und wer angeschaut wird, stehe im Zusammenhang mit

9 Obwohl ich an Haraways Argumentation gut anknüpfen kann, möchte ich darauf hinweisen, dass die Metapher des Sehens auch eine ableistische Norm implizieren kann, die blinde und sehbehinderte Menschen ausschließt. Eine Alternative dafür könnte sein, den Fokus auf die Wahrnehmung an sich zu legen, die auch durch Hören, Schmecken oder Fühlen zustande kommen kann. Da ich mit Hilfe visueller Hilfsgeräte, die mir aufgrund meiner Position als sozialversichertes Bürgy zur Verfügung stehen, meine Sehschwäche korrigieren kann, erweist sich die Metapher des Sehens für mich dennoch als hilfreich.

Ungleichheits- und Unterdrückungssystemen (hooks 1992: 115–116). Ich betrachte meine Arbeit also als partielle Wissensproduktion, die dadurch entsteht, dass ich mich als in einer hierarchisierenden Gesellschaftsstruktur verschieden positioniertes Forschy mit den hier besprochenen Themen auseinandersetze; oder anders gesagt: dass ich meinen situierten und verkörperten Blick auf die *Hilda*-Comics richte. Dies ist nicht nur als kritische wissenschaftliche Praxis von Bedeutung, sondern gerade auch im Kontext der Arbeit mit dem visuellen Medium Comic(s) wichtig, wie ich in Kapitel 4. *Verwandtschaft und Gefährtysschaft in Hilda* weiter ausführen werde. Um meine situierte Position sprachlich sichtbar zu machen, verwende ich bewusst Formulierungen in der ersten Person Singular. Das „Ich“ macht meine Verkörperung als Forschy sichtbar.

Als Teil meiner wissenschaftlichen Positionierung möchte ich auch meinen Zugang bzw. meine Beziehung zu *Hilda* und dem Medium, in dem *Hilda* verortet ist, transparent machen. So lange es die Beschäftigung mit Comics gibt, so lange gibt es die Auseinandersetzung damit, was Comics ist und was nicht.¹⁰ Daher braucht es hier eine kurze Klärung des Begriffs. Für meine Arbeit erweist sich Hillary Chutes Definition von Comics als Medium, das visuell und textuell/verbal erzählt, sinnvoll. Bild und Text seien miteinander verknüpft,¹¹ jedoch nicht immer synchronisiert; können also auch im Gegensatz zueinander stehen (Chute 2010: 2–5). Die Multiplizität des Erzählens sei wesentlich: „Comics conveys several productive tensions in its basic structure“ (5). Um dieser Vielfältigkeit sprachlich gerecht zu werden, verwendet Chute den Begriff *Comics* im Plural mit dem Verb im Singular (5). Diese Bezeichnung werde auch ich in meiner Arbeit anwenden. Wie Chute ausführt, zeichne sich Comics durch die Visualisierung unterschiedlicher Materialisierungsprozesse sowie durch die Panelstruktur, die die räumliche Darstellung von Zeitlichkeit ermögliche, aus. Das Gutter, der (oft, aber nicht immer) leere Raum zwischen den Panels, schaffe Platz für das Nicht-Gezeigte (7–9). Marina Rauchenbacher macht sowohl an diesen Zwischenräumen, die die Panels grafisch wie zeitlich voneinander trennen, als auch am Element der Wiederholung die strukturelle *Queerness*¹² von Comics fest (2022: 4). Ole Frahm sieht die Wiederholung als zentrales Element in Comics. Panels, Motive und Figuren würden sich als Parodie wiederholen, könnten sich jedoch nie auf ein Original beziehen, da es kein Original gebe (Frahm 2010: 35–54). In dieser Sequenzialität und Simultanität sieht Rauchenbacher strukturelle

10 Über die Etablierung von Comics im deutschsprachigen Feuilleton hat beispielsweise Stephan Ditschke geschrieben (vgl. Ditschke 2015). Ole Frahm beschäftigte sich mit Comics als Gegenstand der Wissenschaft sowie der Funktion neu geschaffener Begriffe wie *Grafische Literatur*, *sequential art* oder *graphic novel*, um Comics neu zu bewerten und einem bürgerlichen Publikum zugänglich zu machen (vgl. Frahm 2010).

11 Die Unterscheidung von Bild und Text ist keineswegs eindeutig feststellbar, wie ich weiter unten genauer besprechen werde.

12 Mit Judith Butler sehe ich *queer* als Begriff für die subversive Abweichung von gewaltvollen Normen, als Form des Widerstands gegen unterdrückende Gesellschaftsformen (vgl. 1993: 130, 172–173).

Queerness (Rauchenbacher 2022: 2–12, 24). Dies ist von Bedeutung, denn nicht nur ich und meine wissenschaftliche Zugangsweise sind queer-feministisch verortet, sondern die spezifische Form von Comics ist in der Struktur *queer*: „Comics spielt [...] immer mit Grenzen und dem Dazwischen, thematisiert solchermassen die Gemachtheit und Konstitution des Erzählten und legt nahe, *neu* zu lesen“ (22).

Die *Hilda*-Comics betrachte ich mit Jack Halberstams Prinzip der *Low Theory* als Texte, die hilfreiche Überlegungen über die Welt und unser Zusammenleben enthalten. *Low Theory* ist die Annahme, dass auch sub-/popkulturelle Texte über theoretisches Wissen verfügen, unabhängig davon, ob sie als seriös bewertet werden oder nicht (Halberstam 2011: 2–3). Mit Bezug auf Michel Foucault führt Halberstam aus, dass dies „Subjugated Knowledge“ (9) schaffe, d.h. undiszipliniertes Wissen, dass sich nicht im dominierenden Literatur- und Theorie-Kanon der Universitäten, sondern in Sub- und Popkulturen finden lasse (10–23). *Low Theory* zeige verschiedene Möglichkeiten auf, anstatt in scheinbaren Oppositionen verhaftet zu bleiben. Dadurch werden Alternativen zu Leben und Lieben sichtbar, ohne diese als explizit besser zu bewerten, da Alternativen auch scheitern könnten (2–3). Als Beispiel für Texte der *Low Theory* zieht Halberstam u.a. Cartoons und Comics, die sich mehr oder weniger an Kinder richten, heran. Diese seien voll mit Wissen über die Welt, das Leben und Beziehungen und könnten Alternativen aufzeigen, während viele Medien, die an Erwachsene adressiert sind, hauptsächlich normative Paarbeziehungen oder Gewalt thematisieren. Filme, Bücher und Medien für Kinder würden oft deutlicher Themen wie Gemeinschaft, Solidarität und Zugehörigkeit verhandeln (20–23). Sie würden radikale Botschaften transportieren: „Work together, revel in difference, fight exploitation, decode ideology, invest in resistance“ (21). Halberstam definiert in diesem Zusammenhang das Genre der „Pixarvolts“ (29). Dies seien Animationsfilme, die sich gegen individualistische Logiken stellen. Statt den Fokus auf die Nuklearfamilie und romantische Paarbeziehungen zu richten, würden sie das Teilsein von Gemeinschaft und Kollektiven als zentralen Wert verhandeln. Halberstam schreibt den Pixarvolts revolutionäres Potential zu, da sich die Inhalte und Botschaften der Filme gegen neoliberale Normen stellen (29, 47–48). Obwohl sich Halberstam dabei hauptsächlich auf Animationsfilme von Pixar, wie z.B. *Findet Nemo*, *Monster AG* oder *Madagaskar*, bezieht, sehe ich eine strukturelle und inhaltliche Verknüpfung mit *Hilda*. Die sechs Hefte der Reihe werden – ähnlich wie die Animationsfilme von Pixar – als Kinderliteratur verhandelt: Sie werden vom Londoner Kinderbuchverlag Flying Eye Books vertrieben und erhielten zahlreiche Nominie-

rungen und Auszeichnungen von Kinderliteraturpreisen.¹³ Auch inhaltlich stellt *Hilda* ähnliche Fragen wie Halberstams Pixarvolts: Was ist der Unterschied zwischen Mensch und Troll? Wer soll und kann für wen Fürsorge übernehmen? Wie kann gemeinsam eine lebenswerte Zukunft für alle geschaffen werden? Die *Hilda*-Comics verhandeln also Themen wie Gemeinschaft, Identität, Care-Arbeit und das Hinterfragen von Normen. Die *Hilda*-Reihe ist also nicht nur als Comics widerständig und queer, sondern v.a. auch, weil sie sich (u.a.) an Kinder als Publikum richtet und andere Themen verhandelt als dies in Mainstream-Comics für Erwachsene oft der Fall ist. Ähnlich wie Halberstams Pixarvolts, hat *Hilda* das Potential, alternative Formen von Leben und Lieben aufzuzeigen. Ich sehe die *Hilda*-Comics also nicht als von akademischer Lehre getrennte (Kinder-)Literatur, sondern als *Low Theory*, als Theorietexte, die Wissen über die Welt und unser Empfinden darin enthalten. Ich möchte von *Hilda* nicht nur erfahren, wie „the life of an adventurer“ (Pearson 2015), sondern vor allem wie die Beziehungen eines Abenteurys aussehen. Ich denke, dass ich viel von *Hilda* lernen kann.

Als dritten Punkt möchte ich die Sprache bzw. Schrift als Vermittlungsmedium behandeln. Die vorliegende Arbeit ist schriftlich verfasst; meine Analyse und meine Ergebnisse werden per Schrift festgehalten und kommuniziert. Haraway betrachtet Forschung als Übersetzung von Wissen und plädiert dafür, sie als solche zu interpretieren und kritisch zu betrachten (Haraway 1988: 589). Daher ist mir ein bewusster Umgang mit Sprache als Medium der Übersetzung wichtig, um Machthierarchien nicht zu (re-)produzieren. Ich versuche dadurch, Braidottis Forderung nach einer Anerkennung gewaltvoller Dynamiken im akademischen Kontext nachzukommen:

The acknowledgment of epistemic violence goes hand in hand with the recognition of the real-life violence which was and still is practised against non-human animals and the dehumanized social and political ‚others‘ of the humanist norm. (Braidotti 2013: 30)

Ich erachte Fremdzuschreibungen innerhalb binärer Kategorien als gewaltvollen Akt, der diese Kategorien verfestigt und versuche diese zu vermeiden. In gewissen Kontexten kann es sinnvoll sein, Kategorien zu benennen, um Machtungleichheiten oder die Lebensrealität bzw. Arbeit marginalisierter Menschen bzw. Lebewesen sichtbar zu machen. In dem Fall ist die betroffene Stelle in dieser Arbeit markiert und erklärt. Um die binäre Geschlechtszuschreibung des Deut-

13 So wurden die *Hilda*-Comics mehrmals in Kategorien wie z.B. Young People's Comic Award (British Comic Awards 2012, 2014 und 2017), Bester Comic für Kinder (Max & Moritz Prize 2015), The Dwayne McDuffie Award for Kid's Comics 2015 und Eisner Award Nominee (Best Writer/Artist, Best Publication for Kids) nominiert bzw. ausgezeichnet (vgl. *Hilda*).

schen aufzubrechen, verwende ich das Prinzip des *Entgendern nach Phettberg*, wie es Thomas Kronschräger beschreibt. Dies funktioniert wie folgt:

Für alle Personenbezeichnungen wird der neutrale Artikel „das“ verwendet, an den Wortstamm wird im Singular -y und im Plural -ys angehängt. [...] Das Pronomensystem folgt dabei der bestehenden grammatischen Form des Neutrums [...]. (Kronschräger 2022: 14)

In meiner Arbeit, die den Fokus auf die Dekonstruktion binärer Kategorien legt, ist das *Entgendern nach Phettberg* eine produktive Form, um Geschlechtszuschreibungen zu verhindern.

Aus post-anthropozentrischer Perspektive ist es mir zudem ein Anliegen, die Kategorie der Spezies aufzubrechen. Haraway definiert Spezies als eine Gruppe von Individuen, die gleiche Charakteristiken haben, zeigt diese jedoch zugleich als konstruiert auf (Haraway 2008: 17).¹⁴ Um die Charaktere der *Hilda*-Comics nicht in der humanistischen Logik kohärenter Spezies zu verorten, werde ich diese nach den englischen Begriffen in den mir vorliegenden Ausgaben benennen, z.B. *Nisse(s)*, *Troll(s)* oder *Human(s)*. Damit möchte ich deutlich machen, dass sich diese Bezeichnungen auf die jeweiligen Figuren und nicht auf eine kohärente Spezies außerhalb der *Hilda*-Comics beziehen und damit von mir auch nicht ins Deutsche übersetzt werden können. Dies gilt auch für die Bezeichnung der menschenähnlichen Charaktere als *Human(s)*, womit ich sprachlich sichtbar machen will, dass es sich um Comics-Körper und nicht um human-kodierte Vorstellungen von Menschen handelt. Weitere Begrifflichkeiten, die ich kritisch verwende, werde ich an den jeweiligen Stellen im Text klären. Diese kritische Verwendung von kategorisierenden Begrifflichkeiten in dieser Arbeit ist ein Versuch, bewusst mit Sprache umzugehen und Machtlogiken, die sich in der Sprache festsetzen, aufzubrechen. Dabei verfolge ich keinen Anspruch auf Vollständigkeit und schließe nicht aus, dass ich in meiner Position, vor allem als *weißes*¹⁵ Akademiker in einem west-europäischen Kontext, gewisse Machtstrukturen nicht in meinem Blickfeld habe.

1.3. Aufbau und Gliederung

Die hier vorliegende Arbeit gliedert sich in drei Kapitel. In den beiden ersten, 2. *Familie(n) und Gefährtysschaft* sowie 3. *Posthumanistische Körper in Comics*, beschäftige ich mich mit den theo-

¹⁴ Dies wird in Kapitel 2.2 *Making Gefährtysschaft* genau ausgeführt.

¹⁵ Emily Ngubia Kuria definiert *weiß* als (konstruierte) Kategorie, „um die Architektur *weißer* Dominanz- und Machtverhältnisse sowie die damit verknüpfte Ausübung rassistischer Systeme und Praktiken zu beschreiben“ (Kuria 2015: 91–97). Um den konstruierten Charakter dieser Kategorie sichtbar zu machen, schreibe ich diese kursiv (vgl. Eggers et al. 2005: 13). Die Bezeichnung als *weiß* verortet mich in einer privilegierten Position in einer von Rassismus durchzogenen Gesellschaft.

retischen Grundlagen, auf denen die Analyse der *Hilda*-Comics aufbaut, der ich mich im letzten Kapitel widmen werde.

Um ein tiefgehendes Verständnis über Beziehungen zu erhalten, erarbeite ich in Kapitel 2. *Familie(n) und Gefährtysschaft* das Konzept der *Verwandtschaft* mit Hilfe von Elizabeth Freeman und Judith Butler, die sich jeweils mit *Kinship Theory* auseinandersetzen. Da Verwandtschaft immer im Zusammenhang mit der Idee differenzierender Spezies steht, wie Haraway erläutert (vgl. 17),¹⁶ finde ich es notwendig, die Ansätze von Freeman und Butler mit posthumanistischen Perspektiven von Verwandtschaft und Gefährtysschaft zu verknüpfen. Dafür wende ich mich wieder, wie schon in meiner einleitenden Ausführung zu Posthumanismus, an Braidotti und Haraway. Wie ich in diesem Kapitel ausführlich erläutern werde, braucht die kritische Auseinandersetzung mit Beziehungen auch eine Definition des Subjektbegriffs.

Die Triade *Beziehung – Subjekt – Körper* wird im Kapitel 3. *Posthumanistische Körper in Comics* ergänzt. Hier frage ich zuerst, was Verkörperung aus einer post-anthropozentrischen Sicht bedeutet. Um die oben beschriebenen Inhalte der *Hilda*-Geschichten im Comics-spezifischen Kontext analysieren zu können, setze ich mich weiters mit den Charakteristiken des Mediums Comics auseinander. Dabei erarbeite ich, welche Funktion und Bedeutung verschiedenen Körpern in Comics zukommt.

Im letzten Kapitel, 4. *Verwandtschaft und Gefährtysschaft in Hilda*, beschäftige ich mich umfassend mit den *Hilda*-Comics. Zuerst erläutere ich die methodische Arbeitsweise, mit der ich die Comics analysiere. Dabei verwende ich vor allem eine Narrationsanalyse, die ich in Bezug auf Comics genau beschreiben und in den Zusammenhang meiner davor ausgearbeiteten Thesen zu Verwandtschaft und Körper bringen werde. Die Analyse der *Hilda*-Comics ist in zwei Teile gegliedert. Zuerst befrage ich die Comics danach, welche Körper sie erzählen und wie sie diese erzählen. Ich frage mich, ob normierende Spezies-Grenzen überschritten werden können oder nicht und inwiefern die Figuren in *Hilda* als (post-)anthropozentrische Charaktere erzählt werden. Im zweiten Teil meiner Analyse beschäftige ich mich mit den verschiedenen Beziehungskonstellationen in *Hilda*. Ich befrage die Comics, ob und inwiefern sie (nicht-)normative Vorstellungen von Beziehungen (re-)konstruieren. Dabei interessiert mich vor allem, ob in den Comics eine Erzählung von Gefährtysschaft zu finden ist. Der Fokus meiner Analyse liegt auch auf dem Blick, der sowohl formal-strukturell als auch intra-diegetisch von Bedeutung ist, wie meine Analyse zeigen wird.

16 Haraway sieht „kin and kind“ (Haraway 2008: 17), also Verwandtschaft und Art, im Konstrukt der Spezies vereint (17).

„With every adventure she goes on, Hilda does her best to befriend and understand the local creatures and folkloric characters that reside there“ (Pearson 2024: 55), wie Luke Pearson Hildas In-Beziehung-Treten mit verschiedenen Lebewesen beschreibt. Durch meine Arbeit erhoffe ich mir, genauer zu erfahren, wie Hilda diesen Kontakt aufbaut und Beziehungen zu verschiedenen Kreaturen lebt. Ich bin gespannt darauf, mehr über inter-*spezies*-elle Beziehungen zu lernen und hoffe, dass mir Hilda dabei behilflich ist.

2. Familie(n) und Gefährtysschaft

Freundyschaft, Partnysschaft, Kameradyschaft, Mentoryschaft, Gesellschaft, Knechtysschaft, Kundysschaft, usw. Es gibt unterschiedlichste Arten von Beziehungen, also warum beschäftigt mich ausgerechnet Familie/Verwandtschaft/Gefährtysschaft? Trotz der in einem (neo-)liberalen Kontext scheinbar unendlichen Möglichkeiten verschiedener Beziehungsmodelle, nehme ich das Konzept *Verwandtschaft* als stark determinierend und normierend wahr. Als literatur- und sprachwissenschaftlich verortete Person nähere ich mich (sprachlichen) Konzepten anfangs gerne mit einem Blick in den Duden. Als eines der größten deutschsprachigen Wörterbücher gibt er interessante Hinweise auf aktuelle Vorstellungen zu den Definitionen einzelner Begriffe. Im Online-Eintrag zu *Familie* werden drei Bereiche genannt, in denen Verwandtschaft Relevanz hat: Soziologie, Biologie und Technik. Alle Bedeutungen drehen sich um die Gesamtheit einer Gruppe, die miteinander verwandt ist: verwandte Personen; verwandte tierische oder pflanzliche Lebewesen; technische Geräte mit einem verwandten System (Familie o. J.). Laut Duden kann Verwandtschaft also innerhalb der Kategorien Mensch/Tier/Pflanze/Maschine bestehen, es gibt jedoch keine Definition, was Verwandtschaft *zwischen* diesen Spezies bzw. Gruppen bedeutet. Können auch Menschen und Tiere eine Familie haben? Sind Pflanzen und Geräte mit ähnlichem System miteinander verwandt? Welche Gemeinsamkeiten haben Menschen und Pflanzen? Verwandtschaft scheint hier mit der Idee kohärenter Spezies verknüpft.

Im folgenden Kapitel werde ich zuerst die normierenden Prozesse, die mit dem Konzept *Verwandtschaft* einhergehen, erläutern und herausarbeiten, warum diese Art der Beziehungsstruktur nach wie vor große Relevanz hat. Mir geht es dann darum, wie Verwandtschaft außerhalb dieser Normen gedacht werden kann. Im zweiten Teil des Kapitels setze ich mich damit auseinander, wie die Kategorien Mensch/Tier/Pflanze/Maschine zustande kommen. Gemeinsam mit Haraway, Braidotti, Freeman und Butler möchte ich alternative, queere, posthumanistische Formen des In-Beziehung-Tretens ausloten.

2.1. Die Familie als anthropozentrisches Prinzip und ihr queeres Potential

Über das Konzept *Verwandtschaft* werden (menschliche) Beziehungen strukturiert und hierarchisiert. Elizabeth Freeman beschreibt *Verwandtschaft* im Text *Queer Belongings. Kinship Theory and Queer Theory* als „set of possibilities for social relations in any given culture“ (2007: 295). Diese Bandbreite möglicher Beziehungskonstellationen werde im Kontext von Nationalstaaten reguliert. *Familie* beruhe auf dem heterosexuellen Paar und der Einheit von Eltern und Kind. Mit

der staatlichen Anerkennung gewisser Beziehungen gehen verschiedene, z.B. finanzielle, Vorteile einher, so Freeman (295). Auch Butler erläutert, wie durch die Institutionalisierung familiärer Beziehungen soziale Hierarchien geschaffen werden. So sei mit dem Eintreten in die Institution Ehe der Erhalt gewisser Privilegien verbunden. Butler nennt dafür vor allem eine klare Absicherung bzgl. Fürsorge z.B. im Krankheitsfall eines Ehepartners. Mit der Ehe würden auch gewisse diskursive Rechte einhergehen. So werde angenommen, dass ein verheiratetes (heterosexuelles) Paar das Recht auf Kinder habe (Butler 2002: 14–21). Butler geht weiters davon aus, dass durch die staatliche Regulierung familiärer Beziehungen nationalistische und rassistische Interessen eines Staates vertreten werden. Verwandtschaft diene dann dazu, eine nationale Kultur zu (re-)produzieren, beruhend auf einer Wechselwirkung zwischen Exogamie und einem (diskursiven) Heiratsverbot außerhalb der *race*¹⁷. Das psychoanalytische Inzest-Tabu stelle sicher, dass eine Verpartnerung außerhalb der eigenen Gruppe stattfinde (Exogamie). Rassistische Diskurse verlangen jedoch gleichzeitig, dass eine Eheschließung innerhalb der eigenen *race* zu erfolgen habe. Dies zeige auf, dass die Unterscheidung einer eigenen und anderen Gruppe je nach Interessen unterschiedlich sei. Indem verwandtschaftliche Beziehungen auf vorher genannte Weise geschlossen werden, werde eine nationale Kultur (re-)produziert und damit patriarchale und rassistische Strukturen aufrecht gehalten (15, 29–33). Für Butler ist Verwandtschaft also insofern heterosexuell, als dadurch zwischenmenschliche Beziehungen für die Reproduktion einer nationalen Kultur instrumentalisiert werden und im Sinne eines intersektionalen/interdependenten¹⁸ Verständnisses von Machthierarchien der Aufrechterhaltung patriarchaler und rassistischer Ordnungen dienen.

Freeman betont den kapitalistischen Nutzen, menschliche Beziehungen innerhalb des Konzepts *Verwandtschaft* zu strukturieren. Das soziale Gefüge *Familie*, das auf *Verwandtschaft* beruhe, sorge für soziale Sicherheit einzelner Personen und stelle in einem kapitalistischen System die

17 Ich verwende den Begriff *race* als analytische Kategorie, um rassistische Strukturen benennen zu können. Natasha A. Kelly erläutert dazu: „Die Funktion der Kategorie ‚race‘ liegt darin, die im Kontext von ‚Rassismus‘ konstruierte Dichotomie von Schwarz und *weiß* zu identifizieren. Auf diese Weise kann darauf hingewiesen werden, dass diese Dichotomie existiert und gesellschaftspolitisch relevant ist“ (2013: 345). Wie Kelly weiter ausführt, bezieht sich *race* nicht auf die biologistische Vorstellung unterschiedlicher „Rassen“ von Menschen (344–350).

18 Der Begriff *Intersektionalität* (Crenshaw 1989: 149) wurde von Kimberlé Crenshaw eingeführt und beschreibt, dass verschiedene Machtdynamiken auf manche Menschen gleichzeitig und mehrfach wirken können. Crenshaw definierte den Begriff 1989 aus einer Kritik an *weißen* Feminismus, der auf einer Homogenität der Kategorie Frau beruhe (vgl. 139–168). Im deutschsprachigen Raum wurde *Intersektionalität* kritisiert, da die Metapher der Kreuzung implizieren kann, dass Diskriminierungen zwar aufeinander treffen, außerhalb dieser Treffpunkte jedoch unabhängig voneinander wirken. Katharina Walgenbach u.a. schlagen daher den Begriff der *interdependenten Kategorien* (Walgenbach et al. 2012: 23) vor. Dieser soll auf die Wechselwirkung verschiedener Kategorien außerhalb sowie innerhalb dieser Kategorien hinweisen (23–64). Ich bin mir der Kritik am Begriff *Intersektionalität* bewusst, gleichzeitig ist mir aber wichtig, die Arbeit von Crenshaw, einer Schwarzen Wissenschaftlerin, sichtbar zu machen. Daher führe ich hier beide Begriffe an.

Arbeitskraft wieder her, indem körperliche und emotionale Bedürfnisse innerhalb der Familie befriedigt werden. Freeman benennt diesen Prozess der durch Beziehungen stattfindenden Regeneration als „technique of renewal“ (2007: 298). Obwohl diese Art der körperlichen und emotionalen Fürsorge durch Institutionen wie religiöse oder gesundheitliche Einrichtungen staatlich geregelt seien, betont Freeman die Notwendigkeit, diese Technik auf mikro-sozialer Ebene zu durchleuchten. Die Regeneration im Kontext eines Familiengefüges sei so wirkmächtig, weil der Anspruch auf Bedürfnisbefriedigung durch die verwandtschaftlichen Beziehungen legitimiert sei. Außerhalb dieses Kontextes brauche es die Übersetzung der körperlichen und emotionalen Bedürfnisse in eine Identität, die in weiterer Folge gesellschaftlich und staatlich legitimiert werden müsse. Erst die gesellschaftliche und staatliche Anerkennung als Person mit Identität ermögliche verkörperte Bedürfniserfüllung. Innerhalb von Verwandtschaftskonstruktionen beruhe der Anspruch auf körperliche Regeneration auf der Beziehung zwischen Familienmitgliedern. Im Gegensatz zur oben genannten staatlich geregelten *technique of renewal* werde Care-Arbeit innerhalb des Verwandtschaftskonstrukts naturalisiert. So werde vor allem von weiblichen Familienmitgliedern (Mütter, Tanten, Schwestern, ...) erwartet, dass diese aufgrund ihres angeblich „weiblichen“ Körpers Regenerationsarbeit für andere Familienmitglieder verrichten wollen (297–301). Die (heteronormative) Familie dient also zur Aufrechterhaltung eines kapitalistischen Systems, sowie einer kohärenten Nationalkultur.

Die Verortung im Familiengefüge bedingt intelligible Subjekte und ist gleichzeitig mit anderen Gesellschaft strukturierenden Machtverhältnissen verknüpft. Wer Teil einer Familie sein kann, hängt von differenzierenden Kategorien wie Geschlecht, *race* oder Spezies ab. Durch die Analyse von *race/sex/gender* im Kontext der Sklaverei in den Vereinigten Staaten zeigt Freeman, dass Intelligibilität durch eine Verortung im familiären Netz hergestellt wird. So seien durch den Transatlantischen Sklavenhandel Menschen aus ihrer familiären Umgebung gerissen worden, ihnen als versklavte Personen aber untersagt worden, verwandtschaftliche Beziehungen einzugehen. Rassifizierten Menschen sei dadurch der Zugang zu familiären Strukturen verwehrt worden. Dadurch hätten die v.a. *weißen* Sklavenbesitzys Körper produzieren können, die nicht im legitimen Sozialkonstrukt *Familie* verortbar waren und denen dadurch Menschlichkeit abgesprochen werden konnte. Auf der anderen Seite wurden jedoch die Besitzverhältnisse eines in Sklaverei geborenen Babys wieder über die Anrufung familiärer Konstrukte geregelt. So ging ein Baby in den Besitz des Herrys der eigenen Mutter über. Dadurch lasse sich zeigen, dass die Möglichkeit zur Verortung im Verwandtschaftsgefüge eng mit Rassifizierung verknüpft sei (301–303). Freeman führt weiter aus, dass auch Geschlecht durch die Positionierung im familiären Beziehungsnetz hervor-

gebracht werde: als Mutter oder Vater, Bruder oder Schwester, Tante oder Onkel, usw. Diese Bezeichnungen würden binär vergeschlechtlichte Positionen anzeigen und konstruieren (297–301). Im Zusammenhang mit dieser vergeschlechtlichten Positionierung innerhalb der *sex/gender*-Binarität werde darüber hinaus zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Lebewesen unterschieden: „[T]he sex/gender system ‚renews‘ human flesh into humanity, insofar as human beings are culturally intelligible only in terms of the gender binary“ (302). Freeman stellt also einerseits fest, dass die Intelligibilität eines Subjekts durch die Relation zu anderen Personen zustande kommt. Andererseits ist der Zugang zu (legitimierten) Beziehungen nicht allen Lebewesen möglich und hängt von Identitätskonstruktionen wie Geschlecht, *race* oder Spezies ab.

Sowohl Butler als auch Freeman gehen von einem konstruierten Charakter von Verwandtschaft aus. Mit Bezug auf David Schneider beschreibt Butler Verwandtschaft als *doing*, also als sozial konstruiert und performativ (2002: 14–15). Freeman führt daran anknüpfend Pierre Bourdieus Begriff des *Habitus* ein. Dieser beschreibe erlernte, verkörperte Verhaltensweisen, die zwischen Subjekten ausgetauscht bzw. weiter gegeben werden. Der Austausch sei generationenübergreifend und könne Körper konstruieren, die einander ähnlich sind, auch wenn diese räumlich und zeitlich voneinander getrennt sind. Mit dem Begriff des *Habitus* sei das Konzept *Verwandtschaft* verkörpert, aber nicht mehr von biologischer Vermehrung abhängig (Freeman 2007: 305–306). Als konkretes Beispiel dafür nennt Freeman das Familienportrait in Form von Fotografien. Durch das Abbilden einer Familienszene werde die Familie erst als solche konstruiert. Hier sieht Freeman das queere Potential von Verwandtschaft, denn auch queere Personen der 1930er Jahre hätten ihre familiären Beziehungen über Fotografien konstruiert. Das Motiv zweier Frauen¹⁹, die sich gegenseitig eine Zigarette anzünden, sei in diversen Archiven immer wieder zu finden. Durch das Einnehmen dieser bestimmten Position(-en) werde Intimität zwischen den Personen abgebildet und gleichzeitig konstruiert, indem auf das Motiv des Zigaretten-Anzündens zurückgegriffen und dieses dadurch (re-)produziert werde. Durch die Weitergabe dieser Fotografien, ihre Archivierung von Institutionen mit queerem Selbstverständnis und ihre Ausstellung werde eine generationenübergreifende Beziehung zwischen den Personen auf den Fotos und den Betrachtys hergestellt (306–309).

Verwandtschaft beruht demnach also auf der Herstellung und Erneuerung sich ähnelnder Körper und darin sieht Freeman – im Gegensatz zu Butler – auch das queere Potential. Wie oben ausgeführt können durch den materiellen Austausch über Generationen hinweg und die damit einhergehende Verbindung zwischen Subjekten, die temporär und räumlich nicht gleichzeitig existieren,

¹⁹ Ich verwende hier bewusst den Begriff *Frauen*, um lesbisches Begehren sichtbar zu machen.

einander ähnelnde Körper geschaffen werden, ohne dafür auf biologische Reproduktion als Basis zurückgreifen zu müssen. Freeman betont jedoch, dass Verwandtschaftskonstruktionen trotz ihrer Performativität konkrete Auswirkungen auf die Lebensrealität einzelner Individuen haben: „Kinship ‚matters‘ in the way that bodies ‚matter‘: it may be produced or constructed, but is no less urgent or tangible for that“ (298). Durch das Aufgreifen von Butlers *Bodies That Matter* (vgl. Butler 1993) stellt Freeman nicht nur eine Relation zwischen sich und Butler, sondern auch zwischen Verwandtschaft und Körper her. Beides ist trotz der gesellschaftlichen Konstruiertheit zentral für das menschliche Dasein und verortet Menschen als intelligible Subjekte. Freemans Überlegungen bleiben jedoch auf einer anthropozentrischen Ebene. Die Frage, wie Subjektivierung durch die Beziehung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Körpern entstehen kann, bleibt unbeantwortet.

2.2. Making Gefährtysschaft

Wie ich in der Einleitung zu diesem Kapitel mithilfe des Dudens beschrieben habe, kann Verwandtschaft zwischen Menschen, Tieren und Maschinen bestehen. Doch woher kommt die Unterscheidung in Mensch/Tier/Maschine und welchen Zweck erfüllt sie?

Haraway und Braidotti geben wichtige Denkanstöße, um die scheinbar kohärente Trias Mensch/Tier/Maschine zu dekonstruieren und Beziehungen zwischen differenten Lebewesen anders zu denken. Beide stellen eine Verbindung zum Konzept *Verwandtschaft* her. In der Auseinandersetzung mit postanthropozentrischen Subjektivierungsprozessen formuliert Braidotti die Forderung nach Relationen, die Verwandtschaftssysteme neu/anders/alternativ denken (Braidotti 2013: 69–80). Haraway plädiert für einen Verwandtschaftsbegriff, der losgelöst von Genealogie und Speziesdifferenzen ist. Alle Lebewesen hätten die gleiche Herkunft und seien aus demselben Material; das mache alle miteinander verwandt (Haraway 2016: 102–103). Die Verknüpfung von Posthumanismus und *Kinship Theory* ist für mich daher naheliegend. In diesem Kapitel werde ich zuerst die Subjektkonstitution durch eine Mensch-Tier-Differenz hinterfragen, um dann eine andere Art des verwandtschaftlichen In-Beziehung-Tretens herauszuarbeiten.

2.2.1. Subjektivierung(en) im Chtuluzän

Die Unterscheidung und Kategorisierung von Lebewesen in einem kapitalistischen System schafft eine Hierarchie, die zwischen schützenswerten Körpern und Körpern als Ressource differenziert. Innerhalb eines humanistischen Diskurses werde das Ideal des Menschen konstruiert, welches sich durch die Abgrenzung vom *Anderen* definiere, so Braidotti (2013: 15–28). Die „sexualized, racia-

lized, and naturalized others“ (15) werden abgewertet, um die Macht des *Anthropos* über als anders Markierte zu legitimieren und mit Leben und Körpern als Ressource zu handeln. Das Tierische sei die notwendige Differenz zum Menschlichen, um Spezies zu hierarchisieren (58–69).

Sowohl Braidotti als auch Haraway zeigen den konstruierten Charakter der Binarität Mensch/Tier bzw. damit zusammenhängend Natur/Kultur anhand mehrerer Beispiele auf. Wie Haraway in *The Companion Species Manifesto* betont ist auch mir wichtig, dass es sich bei diesen Beispielen nicht um Metaphern handelt, sondern um Existenzen realer Lebewesen (2003: 5). Ihre Körper und ihre Leben haben Gewicht. Braidotti argumentiert vor allem mit den modifizierten Tieren Dolly und OncoMouse. Beide seien Lebewesen, die durch menschliche Handlungen erschaffen wurden, die also nicht durch ‚natürliche‘ Reproduktion auf die Welt gekommen sind. Als erstes geklontes Lebewesen sei das Schaf Dolly Mutter und Tochter zugleich und dekonstruiere damit Normen von Reproduktion und Verwandtschaft, auf denen das Konstrukt einer von Kultur abgegrenzten Natur beruhe. Die zu Krebsforschungszwecken erschaffene OncoMouse hingegen verwische als erstes patentiertes Säugetier die Grenzen zwischen Lebewesen und Objekt (Braidotti 2013: 74). Haraway bricht die Differenz zwischen Mensch und Tier auf, indem Haraway die Gemeinsamkeiten von sich und der Hündin Cayenne Pepper herausarbeitet. Beide seien durch Ausweise identifizierbar, Cayenne Pepper durch einen Mikrochip in der Haut, Haraway durch den Personalausweis. Beide hätten *weiße* Siedlys als Vorfahrys und seien als genetischer Mix verkörpert, der im Fall von Cayenne Pepper *reinrassig* und im Fall von Haraway *weiß* kategorisiert werde und beide können nicht gebären: Haraway aufgrund des Alters und der eigenen Wahl, Cayenne Pepper aufgrund einer Operation (Haraway 2008: 15–16). Haraway zeigt damit, dass die Kategorisierung von Hund und Mensch über gleiche Parameter stattfindet: Herkunft, Identifikation, Geschlecht, *race*, usw. Erst durch die unterschiedliche Benennung, die im Kern das Gleiche bedeutet, wird Differenz hergestellt. In einem anthropozentrischen Kontext sei Differenz als negativ bewertet, so Braidotti: „All these ‚others‘ are rendered as pejoration, pathologized and cast out of normality, on the side of anomaly, deviance, monstrosity and bestiality“ (2013: 68).

Wie ich im vorigen Kapitel auf der Ebene von Verwandtschaftskonstruktionen erarbeitet habe, entstehen intelligible Subjekte durch die Beziehung zu anderen Subjekten. Haraway legt dies auch auf die Konstruktion von Spezies um: Erst durch die Beziehung zu anderen Spezies würde eine Spezies konstruiert werden (Haraway 2003: 6–12). Den Subjektivierungsprozess durch Relation(en) erläutert Haraway anhand von sogenannten Haustieren. Durch die Beziehung zu Menschen, d.h. im Zuge ihrer Aufnahme in ein menschliches Familienkonstrukt, bekämen Haus-

tiere einen Namen und damit meist einhergehend ein Geschlecht. In einem anthropozentrischen Kontext mache sie die namentliche Benennung und geschlechtliche Einordnung intelligibel. Wildtiere hingegen seien namens- und geschlechtslos und können existieren, ohne sich im menschlichen Sozialgefüge positionieren zu müssen, solange sie genug Entfernung zwischen sich und den Menschen aufweisen können und damit als *wild* klassifiziert werden (Haraway 2008: 206–207). Als Gegenbeispiel bringt Haraway die Forschung des Verhaltenspsychologys Barbara Smuts ein. Smuts war es erst möglich, das Verhalten einer Gruppe von Pavianen zu erforschen, als Smuts die Position des nicht-anwesenden Forschers verließ und lernte, mit den Pavianen zu kommunizieren bzw. ihre sozialen Cues zu lesen. Als Teil der Gruppe verhielten sich die Paviane so, als wäre Smuts nicht anwesend. Haraway schließt daraus, dass sich Smuts erst als Subjekt in der Pavian-Gruppe beweisen musste, um mit den Tieren forschen zu können (23–25).

Wenn die Differenzierung in Spezies im Anthropozän zur Machtausübung über verschiedene Körper dient, wie können Subjektivierungsprozesse im Chtuluzän stattfinden? Für Braidotti basiert post-anthropozentrische Subjektivierung auf einer monistischen Gleichheitstheorie. Jede lebende Materie sei gleich und zeichne sich durch Selbstorganisation aus. Sie verbinde sich mit der eigenen Umgebung und werde von *Zoe* angetrieben, der intelligenten und selbstorganisierten Lebenskraft, die alle Spezies durchfließt und dadurch mit der ganzen Welt verbunden sei (Braidotti 2013: 56–60). *Zoe* sei die Basis eines post-anthropozentrischen Subjektverständnisses:

Zoe-centred egalitarianism is, for me, the core of the post-anthropocentric turn: it is a materialist, secular, grounded and unsentimental response to the opportunistic trans-species commodification of Life that is the logic of advanced capitalism. (60)

Auch Haraway geht davon aus, dass alle Lebewesen die gleiche Herkunft haben und aus demselben Material sind. Daher sei alles Leben miteinander verwandt (Haraway 2016: 102–103). In *When Species Meet* argumentiert Haraway weniger philosophisch, sondern mit Hilfe der Verhaltensbiologie bzw. des Behaviorismus. Dieser nehme an, dass Lebewesen durch positiv oder negativ verstärktes Training gewünschtes Verhalten erlernen können. Aus anthropozentrischer Perspektive seien dabei die Menschen diejenigen, die das Verhalten anderer Lebewesen regulieren. Haraway argumentiert jedoch, dass auch Handlungen von Menschen durch positive oder negative Reize beeinflusst werden können (Haraway 2008: 208–224).

Braidotti definiert posthumanistische Subjekte als fluide und hybrid. Sie würden sich durch Multiplizität, Kollektivität und Interdependenz auszeichnen, eine verkörperte Verantwortlichkeit einnehmen und sich dadurch gegen individualistische Gesellschaftskonzepte stellen (Braidotti

2013: 47–49). Als post-anthropozentrische Alternative der Subjektivierung schlägt Braidotti das „principle of not-One“ (100) vor. Es gehe dabei um einen Prozess des gemeinsamen Werdens durch Interrelation. Differenz solle nicht verleugnet werden, aber Subjektivierung vollziehe sich nicht über Identitätskategorien.²⁰ Die zentrale Frage sei, was unterschiedliche Körper werden und tun können, so Braidotti (71–100). Um posthumanistische Subjekte zu benennen, verwendet Haraway den Begriff *Critter*. *Critter* seien keine abgeschlossenen Einheiten innerhalb der Binarität Selbst/Andere, sondern würden sich (und damit ihren Subjektstatus) durch Interaktion miteinander ständig verändern (Haraway 2008: 287). Für Haraway ist die Anerkennung von Differenz ebenso von Bedeutung, da erst dadurch ein achtsames In-Beziehung-Treten möglich sei: „I believe that all ethical relating, within or between species, is knit from the silk-strong thread of ongoing alertness to otherness-in-relation“ (Haraway 2003: 50). Haraways posthumanistische Subjekte würden bewusst Anteil an aktuellen Prozessen dieser Welt nehmen und die Konsequenzen dafür tragen. Sie seien im Jetzt präsent und würden Verantwortung übernehmen (Haraway 2016: 1–2); sie bleiben beim Unbequemen.²¹

Aus einer post-anthropozentrischen Sicht sind die Grenzen zwischen verschiedenen Subjekten nicht klar definierbar. Stattdessen steht das gemeinsame Werden im Zentrum. Das *Principle of not-One* und *otherness-in-relation* sind damit zwei Konzepte, mit denen ich inter-spezies-elle Subjektivierungsprozesse in dieser Arbeit betrachte.

2.2.2. Relationalität durch Interdependenz(en)

Wenn ich davon ausgehe, dass alle *Critter* aus gleichem Material sind bzw. von der gleichen Lebenskraft (*Zoe*) erfüllt werden, habe ich noch nicht erarbeitet, wie verschiedene Lebewesen in Beziehung zueinander stehen können. Da, wie ich in Bezug auf Verwandtschaftskonstruktionen bereits beschrieben habe, Subjektivierung nur in Beziehung zu anderen Lebewesen entstehen kann, brauche ich eine genauere Analyse inter-spezies-eller Relationen.

Durch die Konstruktion kohärenter und differenter Spezies werden die Beziehungsverhältnisse zwischen Spezies asymmetrisch und hierarchisch determiniert. Braidotti unterscheidet drei Arten von Beziehungen zwischen Mensch/Tier: instrumentell (z.B. als Essen), exotisch (z.B. „gefähr-

²⁰ Das Aufbrechen eines kohärenten Subjektverständnisses und einer konstruierten Binarität von Mensch/Tier bzw. Natur/Kultur bedeutet nicht, dass es nicht unterschiedliche Verkörperungen gibt, die Auswirkungen auf verschiedene Lebensrealitäten haben, wie sowohl Braidotti als auch Haraway betonen. Machtsysteme wie Sexismus, Rassismus, Ableismus, usw. würden nach wie vor bestehen und die Auswirkung von Differenzkategorien dürfe nicht außer Acht gelassen werden (Braidotti 2013: 88–99; Haraway 2003: 50).

²¹ Entgegen der Übersetzung von Karin Harrasser („Unruhig bleiben“, vgl. Haraway 2018) interpretiere ich Haraways Titel als „beim Unbequemen bleiben“, da dies für mich deutlicher die von Haraway betonte Verantwortungsübernahme – auch wenn es unbequem ist – ausdrückt.

liche‘ Tiere) oder ödipal (z.B. Haustiere). Dabei werden Tiere entweder vermenschlicht, indem ihnen menschliche Eigenschaften und Verhaltensweisen zugeschrieben werden (z.B. der treue Hund, der schlaue Fuchs) oder ihre Körper werden für Menschen modifiziert und ausgebeutet (Braidotti 2013: 67–70).²² Haraway bricht die Idee hierarchischer Beziehungsverhältnisse, bei denen Menschen über „andere“ Lebewesen stehen, auf und argumentiert, dass die Beziehungen zwischen verschiedenen *Crittern* immer schon interdependent²³ waren und sind. Dies erläutert Haraway anhand der Hämophilie-Forschung und einer Co-Evolutionsgeschichte von Mensch(en) und Hund(en). Die Arbeit mit Hunden im Zuge der Erforschung einer Hämophilie-Behandlung entziehe sich der Vorstellung von Tieren als reine biotechnologische²⁴ Objekte in der Wissenschaft. So sei die oberste Priorität der beteiligten Forschys gewesen, die mit Hämophilie erkrankten Hunde am Leben zu erhalten. Daher mussten die Forschys – ähnlich wie Krankenpflegys – Fürsorge-Arbeit für die Hunde leisten. Sowohl Hunde als auch Forschys waren nicht mehr nur Forschungsobjekt bzw. -subjekt, sondern auch Patientys und Krankenhauspersonal (Haraway 2008: 58–59). Haraway steht nicht dafür ein, eine solche Forschungssituation zu romantisieren, aber die Analyse einer rein instrumentellen und hierarchischen Beziehung zwischen Hund(en) und Mensch(en) kann der beschriebenen Situation nicht umfassend gerecht werden.

Haraway sieht die auf Gegenseitigkeit beruhende Relationalität nicht nur in einzelnen Mensch-Hund-Beziehungen, sondern auch in einer gemeinsamen Evolutionsgeschichte. Die normative evolutionstheoretische Historie gehe von einer Domestizierung des Hundes aus, bei der der Mensch Akteur ist, das sich die Natur zum Werkzeug macht. Der „freie“ Wolf sei durch den Willen des Menschen zum „versklavten“ Hund geworden und Hunde hätten sich demnach durch eine bewusste Intention des Menschen entwickelt (Haraway 2003: 26–28). Haraway kritisiert diese Ansichtswiese als „humanist technophilic narcissism“ (33), ein Narzissmus, der den Wolf/Hund zum passiven Werkzeug macht. Die Domestikation lasse sich jedoch auch als evolutionäre Strategie erzählen, wie Haraway mit Bezug auf Stephen Budiansky erläutert. Einige Historikys würden davon ausgehen, dass sich Wölfe bewusst in der Nähe von menschlichen Siedlungen aufgehalten haben, da sie dadurch leichter Zugang zu Futter hatten. Haraway legt hier den Fokus

22 Braidotti bezieht sich dabei auf die in 2.2.1. *Subjektivierung(en) im Chtuluzän* beschriebenen „Experimente“ Dolly und OncoMouse (vgl. Braidotti 2013: 74).

23 *Interdependent* verstehe ich hier nicht als Alternativbegriff zu *intersektional* (siehe S. 14), sondern dient zur Beschreibung von Beziehungen, deren Beteiligte jeweils voneinander abhängig sind.

24 *Biotechnologie* definiert Haraway nach Edmund Russell als biologisches Material, das für den Bedarf von Menschen geformt wurde (z.B. Hunde, die extra für gewisse Forschung gezüchtet wurden). Obwohl Haraway die starke Trennung von Natur und Kultur bei Russell kritisiert, gebe das Biotechnologie-Modell dennoch einen guten Rahmen für *Critter*, die in der Forschung eingesetzt werden (Haraway 2008: 56–57).

auf eine alternative Geschichte: Tiere, die auf den Menschen zugehen und selber den ersten Schritt machen. Da dies auch das Leben der Menschen maßgeblich verändert habe – die Menschen mussten sich nun auch um die Hunde kümmern – spricht Haraway hier von einer Co-Evolution. Damit wären Tiere (und andere *Critter*) nicht nur biotechnologisches Material, sondern auch selbstständige Akteure, die ähnlich abhängig von den Menschen sind, wie die Menschen von ihnen (28–31).

2.2.3. Postanthropozentrische Verwandtschaft

Das oben beschriebene Konzept interdependenter Relationalität sehe ich als Basis für Beziehungen abseits anthropozentrischer Normen. Aber wie kann nun ein In-Beziehung-Treten aussehen, wenn es nicht darum geht, wie Braidotti warnt, humanistische Ideale auf andere Lebewesen umzulegen und damit die Werte und Erwartungen der dominanten Kategorie der anderen aufzuzwingen (vgl. Braidotti 2013: 76–79)?

Haraway betont immer wieder zwei elementare Handlungsweisen, um posthumanistische Beziehungen bilden zu können: Reaktionsfähigkeit und Verantwortungsübernahme. Es brauche Verbindungen, die ein gegenseitiges Sich-aufeinander-Beziehen ermöglichen, denn auch Tiere und andere *Critter* seien fähig, zu reagieren. Diese Beziehungen müssten nicht notwendigerweise symmetrisch sein, um ein gutes Miteinander schaffen zu können (Haraway 2008: 70–71). Anhand des Agility-Sports erläutert Haraway die mögliche Reaktionsfähigkeit zwischen Spezies. Agility ist eine Sportart, bei der Mensch und Hund gemeinsam einen Parcours in möglichst kurzer Zeit bewältigen sollen. Um einen Agility-Lauf erfolgreich absolvieren zu können, müssten sowohl Mensch als auch Hund trainieren.²⁵ Beide Teammitglieder müssten lernen, eine verständliche und verkörperte Art der Kommunikation zu finden und auf das Partny zu reagieren. Die Aufgabe des Hundes sei es, zu wissen, wie die Hindernisse zu bewältigen sind, während der Mensch dafür zuständig sei, den Hund gut durch den Parcours zu leiten. Haraway betont hierbei, dass das Training gemeinschaftlich stattfindet – es wird nicht nur der Hund trainiert, sondern auch dessen Teampartny (engl. *handler*). Gleichzeitig betont Haraway, dass Agility ein von Menschen geformter Sport ist und damit Hierarchie und Autorität einhergehe. Aber diese Art von Training könne für Tiere spannend und lustvoll sein und auch die Hunde hätten eine gewisse Autorität und bräuchten von ihrem menschlichen Partny das Vertrauen, dass sie die Hindernisse eines Parcours gut schaffen (206–228). Sowohl das Beispiel des Agility-Sports als auch das der Pavian-Forschung von Smuts zeige weiters, dass Reaktion nicht unbedingt Sprache mit inhaltlicher

²⁵ Sportliches Training definiert Haraway als *Wissen/Knowledge* (223).

Bedeutung brauche, sondern verkörperte Kommunikation bzw. ein materielles Sich-aufeinander-Beziehen. Es brauche keine Namen oder Bezeichnungen, sondern vor allem agierende Körper, so Haraway (23–28). Doch nicht nur auf Ebene der Beziehung einzelner Lebewesen zueinander sei Reaktion notwendig, sondern auch im Kontext größerer historischer Verbundenheit. Haraway plädiert für eine Verantwortungsübernahme für gewaltvolle Vergangenheit(en), um eine gemeinsame, lebbare Zukunft gestalten zu können. Es gehe darum, eine Co-Geschichte zu erzählen, wie Haraway am von mir bereits beschriebenen alternativen Narrativ zur Domestizierung der Hunde zeigt. Wölfe/Hunde wären hier auch handlungsfähige Akteurys einer gemeinsamen Evolution (Haraway 2003: 7, 11–12). An anderer Stelle stellt Haraway die Hervorbringung bzw. Zucht der *Australian Shepherds*, einer in den USA beliebten Hunderasse, in den Kontext von Kolonialismus, industrieller Fleischproduktion und Ausbeutung der Umwelt. Dadurch seien Hunde und Menschen Teil einer gemeinsamen Historie, die immer auch mit verschiedenen sozialpolitischen Machtstrukturen gedacht werden müsse (Haraway 2008: 35–42, 81–97).

Neben einer gemeinsamen Geschichte sieht Haraway auch ein Miteinander-Leiden und geteilte Freude als Basis einer verantwortungsbewussten inter-*spezies*-ellen Beziehung. Haraway spricht sich dafür aus, Leiden und Tod als Teil allen Lebens wahrzunehmen und beides nicht zu verleugnen, da dies zu einem anthropozentrischen Weltbild beitrage. Es sei wichtig, das Leid aller Subjekte wahrzunehmen und dieses zu teilen – vor allem, wenn es durch sich selbst ausgelöst worden ist. Auch hier betont Haraway wieder die Wichtigkeit, Ungleichberechtigung wahrzunehmen und diese nicht als natürlich oder göttlich gegeben hinzustellen. Es brauche ein Bewusstsein über das eigene In-Beziehung-Treten mit anderen Lebewesen und die dadurch verursachten Konsequenzen für alle Beteiligten. Die Beziehungen könnten nicht auf moralischen oder humanistischen Prinzipien basieren, denn oft würden sich Situationen ergeben, die ethisch nicht lösbar seien (72–79). Als weiteren wichtigen Faktor in der Beziehung zwischen Spezies sieht Haraway das Spiel. Dieses habe keinen logischen Grund oder Nutzen, sondern diene nur zur Lust und Freude.²⁶ Da das Spiel in einer Sphäre der Fantasie stattfinde und sich außerhalb einer realistischen Logik bewege, brauche es keine semantische Sprache. Es gehe darum, das Gegenüber als Fremden wahrzunehmen, dieses Fremde kennenzulernen, dadurch Vertrauen aufzubauen und gemeinsam etwas Neues zu schaffen. Regeln seien notwendig, würden jedoch auch immer wieder aufgebrochen und neu verhandelt werden, so Haraway (232–243). Das hier angesprochene

26 Haraway unterscheidet zwischen Begierde, die nur Menschen in einem psychoanalytischen Kontext empfinden würden, und Lust bzw. Freude, die speziesübergreifendes Erleben seien (240).

Erschaffen von Neuem wird vor allem in Bezug auf Verwandtschaft relevant, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Sowohl Braidotti als auch Haraway formulieren ein postanthropozentrisches Sich-aufeinander-Beziehen als gemeinsames Werden, das nicht auf Abstammung und Evolution, sondern auf Allianz und verantwortungsvolle Verbündung beruht (Braidotti 2013: 99–100; Haraway 2008: 28–36, 2016: 11–12). Auch hier verwendet Haraway das bereits beschriebene Beispiel des Agility-Sports. Durch das gemeinsame Lernen, den Parcours zu bewältigen, entstehe neues Wissen. Dieses verändere *Handler* und Hund und sei somit ein Gegenbeispiel für reproduktive Biopolitik (Haraway 2008: 206–224). Haraway bringt diese Überlegungen in Verbindung mit Verwandtschaft und spricht von einem „multidirectional gene flow“ (Haraway 2003: 9), da durch die Beziehung zueinander nicht nur Subjektivierungen von Mensch und Tier entstünden, sondern ihre Körper auch durch die Beziehungen konstruiert werden (9). Damit lassen sich Freemans Überlegungen gut verbinden. Während Freeman davon ausgeht, dass Verwandtschaft die Produktion neuer Körper, die einander ähnlich sind, bedeutet, argumentiert Haraway, dass Verwandtschaft auch schon bestehende Körper verändert. *Making kin* heiße nicht, dass alle Lebewesen gleich gemacht werden, sondern sich der politisch, kulturellen und historischen Situation, die Unterschiede zwischen und innerhalb von Spezies konstruiert, bewusst zu sein (Haraway 2016: 207). Durch die oben beschriebene differente Verkörperung, oder in Haraways Worten *significant otherness* (Haraway 2003: 25), würden Beziehungen mit inkohärenten Einheiten entstehen. Dadurch seien auch Beziehungen nicht homogen (8, 24, 49). Wenn Verwandtschaft also durch die Beziehung sich ständig verändernder Subjekte entsteht, bedeutet dies, dass auch Verwandtschaft hybrid und fluide ist. Posthumanistische Verwandtschaft ist kein statischer Zustand sondern, wie Haraway sagt, ein *making*, ein Handeln.

3. Posthumanistische Körper in Comics

How does that materialization of the norm in bodily formation produce a domain of abjected bodies, a field of deformation, which, in failing to qualify as the fully human, fortifies those regulatory norms? What challenge does that excluded and abjected realm produce to a symbolic hegemony that might force a radical rearticulation of what qualifies as bodies that matter, ways of living that count as ‚life‘, lives worth protecting, lives worth saving, lives worth grieving? (Butler 1999: 243)

Subjektivierungsprozesse geschehen nicht in einem Vakuum, sie gehen mit Materialisierungsverfahren einher. Gleichzeitig entsteht die spezifische Kategorisierung von Materialität erst durch den subjektivierenden Blick auf diese, wie Butler anhand des Wechselspiels von *sex* und *gender* beschreibt. Das im Deutschsprachigen sogenannte biologische Geschlecht (*sex*) werde durch die Vorstellung eines binären sog. sozialen Geschlechts (*gender*) hergestellt.²⁷ Umgekehrt könnten binäre Geschlechtsidentitäten nur durch die Konstruktion binär vergeschlechtlichter Körper intelligibel werden. Es entstünden Normen, die Körper anhand konstruierter Kategorien differenzieren. Diese würden diskursiv hervorgebracht werden, mit dem Zweck, Körper und Subjekte zu regulieren. Auch wenn Subjektivierung beweglich sei und viele Körper nicht eindeutig in die vorgeschriebenen Normen passen würden, sei es nicht möglich, Körper außerhalb diskursiver Prozesse, die diese erst materialisieren, zu betrachten (Butler, 1999: 235–237).

Doch nicht nur Butlers *Bodies That Matter* (vgl. 1999) hat meine Beschäftigung mit körperlichen Normierungsverfahren in Bewegung gesetzt. Das Konzept inkohärenter Körper habe ich hauptsächlich in der Auseinandersetzung mit *crip theory* kennengelernt, vor allem durch Jasbir K. Puar's *The right to maim* (2017) und Alison Kafers *Queer, feminist, crip* (2013). Ich teile Kafers Eindruck, dass die theoretische Auseinandersetzung mit der Konstruiertheit der Kategorie *Be*hinderung*²⁸ in vielen queer-feministischen Diskussionen zu kurz kommt (15–17). Um einerseits dieser Leerstelle entgegen zu wirken und andererseits deutlich zu machen, woraus mein Denkansatz über konstruierte Körper entspringt, werde ich im folgenden Kapitel die Grundzüge eines *crip*-theoretischen Verständnisses von Körper erläutern. Diese sind für meine Arbeit auch deswegen produktiv, weil sie sich nicht nur mit der Materialisierung, sondern auch mit der Funktionalisierung von Körpern auseinandersetzen, wie ich anhand Puar's Argumentationen nachzeichnen werde.

27 Butler argumentiert hier unter anderem damit, dass ein sog. biologisches Geschlecht nicht ohne den Rückgriff auf ein sog. soziales Geschlecht erklärbar wäre (Butler 1999: 239).

28 Um die Konstruktion dieser Kategorie sprachlich sichtbar zu machen, schreibe ich *Be*hinderung* mit einem Asterisk, in Anlehnung an die englische Bezeichnung *dis*ability*.

Da ich mich in meiner Analyse ausschließlich mit Comics-Körper beschäftige, erarbeite ich im zweiten Teil dieses Kapitels, wie Körper im Medium Comics wirken und welche Materialität sie aufweisen. Dabei frage ich, inwiefern Körper in Comics posthumanistisches Potential mit sich tragen und was dies für meine Arbeit bedeutet.

3.1. Be*hinderte Körper und *crip*-Verwandtschaft

To eliminate disability is to eliminate the possibility of discovering alternative ways of being in the world, to foreclose the possibility of recognizing and valuing our interdependence. (Kafer, 2013: 83)

Je nach politischem, historischem und sozialem Kontext wird Be*hinderung anders definiert und abgegrenzt – und funktioniert dadurch ähnlich wie andere Differenzkategorien, wie z.B. Geschlecht oder *race*. Wie Kafer anhand des politisch-relationalen Definitionsmodells erläutert, komme Be*hinderung unter anderem durch die exkludierende Gestaltung der Gesellschaft und ihrer Räume zustande (2013: 8). Als Abgrenzung zum medizinischen Modell, das von einer scheinbaren Norm abweichende Körper pathologisiere und Be*hinderung als natürlich und damit objektiv feststellbar bewerte, mache das politisch-relationale Modell auf die Konstruiertheit der Kategorie *be*hindert* aufmerksam und stelle sich gegen die Dichotomie behindert/nicht-behindert (5–13). Die implizierte Norm, die Kafer als *able-bodiedness/able-mindedness* (16) bezeichnet, gehe also davon aus, dass es einen kohärenten menschlichen Körper sowie einen ebenso funktionierenden Geist bzw. Verstand gibt. Kafer weiß um die problematische Trennung von Körper/Geist, greift sie hier aber dennoch auf, um sogenannte unsichtbare Be*hinderungen²⁹ einzuschließen (16). Ähnlich wie *queer* ist der Begriff *crip* eine positive Aneignung eines ursprünglich pejorativen Begriffs: „Claiming crip, then, can be a way of acknowledging that we all have bodies and minds with shifting abilities, and wrestling with the political meanings and histories of such shifts“ (13). Körper aus einer *crip*-theoretischen Perspektive zu betrachten bedeutet für mich, ihre Inkohärenz wahrzunehmen.

Ähnlich wie Freeman in Bezug auf Verwandtschaft und Haraway zur Subjektkonstituierung von Spezies argumentieren, geht auch Kafer davon aus, dass die Kategorie Be*hinderung unter anderem durch die Beziehung verschiedener Körper zueinander entstehe. Erst durch das relationale Verhältnis verschiedener Körper könne definiert werden, was normal und was nicht normal sei (8). Und auch Kafer leugnet materielle Differenz nicht, sondern betont ihre Wichtigkeit, um

29 Damit meine ich Be*hinderungen, die nicht von außen erkennbar sind, wie z.B. chronische Schmerzen oder psychische Erkrankungen.

Diskriminierungsstrukturen analysierbar zu machen: „Deconstructing the binary between disabled and able-bodied/able-minded requires *more* attention to how different bodies/minds are treated differently, not less“ (13, Hervorhebung im Original).

Puar geht ebenso davon aus, dass Körper ständig in Bewegung und Veränderung seien und Be*hinderung und Nicht-Be*hinderung daher keine stabilen, entgegengesetzten Kategorien sein können. Die Beziehung verschiedener Körper zueinander verändere diese nicht nur, sondern reguliere sie auch innerhalb eines kapitalistischen Diskurses (Puar 2017: 14, 18–20). Um die Komplexität zu erfassen, mit der verschiedene Körper in der Gesellschaftsstruktur verortet werden, verwendet Puar die Begriffe *bodily debility* (1) und *bodily capacity* (1). Körper seien der ständigen Bewertung anhand ihres Leistungsvermögens ausgesetzt (*capacity*) und würden dadurch auch ständig, aber in unterschiedlichem Grad, geschwächt werden (*debility*). Mit Foucault argumentiert Puar, dass Körper im Kapitalismus als Ressourcen gesehen werden, die immer weiter ausgeschöpft werden müssten. Körper würden immer schon als unvollständig gewertet werden, um Profit aus ihnen zu generieren: Nur unvollständige Körper benötigten Pflege, Training und Gesundheitsversorgung, um so im *medical-industrial complex*³⁰ verwertbar zu sein (13–14). Dabei sei es eben jener Heilung versprechende Komplex, der Körper weiter schwäche, wie Puar am Beispiel der Verschuldung durch individuell bezahlte medizinische Versorgung in den USA erläutert. Von vornherein geschwächte Menschen mit wenig finanziellen Ressourcen sei es nicht möglich, ihre Körper durch Gesundheitsleistungen zu regenerieren, da sie sich dadurch (weiter) verschulden würden (17). Hier wird auch Puars Abgrenzung zu Be*hinderung als Identitätskategorie deutlich: Es werden nicht nur Körper, die sich als be*hindert einteilen lassen, von einer kapitalistischen und leistungsorientierten Gesellschaftsstruktur geschwächt. Stattdessen könne Be*hinderung als kulturelles Kapital in ebenjener Gesellschaftsstruktur verwendet werden. Mithilfe von neoliberalen Erfolgsnarrativen könnten vor allem *weiße* be*hinderte Körper hinsichtlich ihrer *capacity* rehabilitiert werden (11–12). Dies verbindet Puar mit dem im LGBTQIA*-Aktivismus oft zur Bestärkung von Jugendlichen verwendeten „It Gets Better“-Narrativ. Besser würde es werden, indem queere Körper an eine kapitalistische Norm (arbeitend, verheiratet/verpartnert, gesund, leistungsfähig) angepasst werden. Auch hier werde die eigene Beeinträchtigung³¹ (in dem Fall eine LGBTQ+-Identität) als kulturelles Kapital genutzt, um aus dem Überleben in einer diskriminierenden Gesellschaft eine Erfolgsgeschichte zu schreiben (7–11). An

30 In Anlehnung an den Begriff *prison-industrial complex*, bezeichnet *medical-industrial complex* vor allem im US-amerikanischen Kontext ein System, bei dem das Gesundheitswesen soweit in kapitalistische Marktlogiken eingegliedert ist, dass der (verschleierte) Zweck von Gesundheitseinrichtungen in der Profitgewinnung und nicht in der Versorgung von Menschen liegt (vgl. Ehrenreich/Ehrenreich 1970).

31 Puar spricht hier von *inury* (2017: 11), von mir als „Beeinträchtigung“ übersetzt.

Puars Verknüpfung dieses Beispiels mit der Auseinandersetzung zur Kategorie *be*hindert* wird deutlich, dass Puar Körper nicht nach ihren gesellschaftlichen Zuschreibungen und Identitäten befragt, sondern inwiefern diese als verwertbar gewertet oder zum Zweck ihrer Ausbeutung geschwächt werden. Trotz der Kritik an einer neoliberalen Vereinnahmung sieht Puar Be*hinderung als fruchtbare Analysekategorie, um nach der Herstellung von *debility* und *capacity* zu fragen (20).

Sowohl mit Kafers als auch mit Puars Argumentation scheint es mir unerlässlich, Körper nicht nur als inkohärent zu betrachten, sondern immer auch die Normierungsprozesse, denen Körper unterworfen sind, mitzudenken. Diese Einordnung fehlt mir bei Freeman. Mit dem oben erläuterten Konzept der *technique of renewal* geht Freeman davon aus, dass verschiedene Körper durch eine emotionale und/oder physische Bindung zueinander erschaffen, verändert und erhalten werden. Verwandtschaft werde durch generationenübergreifende (Re-)Produktion von Körpern konstruiert. Es gehe darum, einen Teil der eigenen Verkörperung an die nächste Generation weiter zu geben. Im normativen Sinn sei das Ziel, physische Merkmale, wie z.B. Gene, zu vererben; aus *queerer* Perspektive sei aber auch die Weitergabe von Musik oder rituelles Piercen möglich, um Verwandtschaft herzustellen (Freeman 2007: 298–301). Mit einer *crip*-theoretischen Perspektive wird deutlich, dass die (Re-)Produktion intra-generationaler Körper diskursiv reguliert wird. Welche physischen Eigenschaften weitergegeben werden dürfen und welche nicht, ist der gesellschaftlichen (und tlws. auch staatlichen) Kontrolle von Körpern unterworfen, wie Kafer in *Feminist, Queer, Crip* aufzeigt. Das Aufkommen von Reproduktionstechnologien habe die (u.a. techno-feministische) Hoffnung mit sich gebracht, Fortpflanzung aus der Sphäre heterosexueller Familienvorstellungen zu lösen. Stattdessen würden die aktuellen Debatten und Regulierungen das Bild der normativen Kernfamilie verstärken (Kafer 2013: 79–81). Am Beispiel einer Debatte um die Entscheidung des lesbischen und gehörlosen³² Paares Sharon Duchesneau und Candace McCullough, durch ein ebenfalls gehörloses Samenspendy ein Kind zu bekommen, erläutert Kafer, wie Ableismus und Queerfeindlichkeit in Bezug auf Reproduktion miteinander verknüpft sind. Das Paar sei nicht nur von konservativer Seite kritisiert worden, sondern auch sich selbst als *queer* verstehende Journalistys und Autorys hätten argumentiert, dass der Wunsch nach einem gehörlosen Kind einerseits „gegen die Natur“ sei und andererseits dem Kind damit die Möglichkeit einer nicht-be*hinderten Zukunft genommen werde (76–77). Vor allem in der Annahme, dass es sich bei diesen Argumentationen um universellen Menschenverstand handle, sieht Kafer die

32 In Anlehnung an die Formulierungen des Österreichischen Gerhörlosenverbunds verwende ich ‚gehörlos‘ als Bezeichnung für Menschen mit Hörbe*hinderung, sowie ‚Gehörlosenkultur‘ als Bezeichnung für die sprachliche Minderheit und Gemeinschaft, der gehörlose Menschen angehören (vgl. ÖGLB 2020, Stand 16.08.2024).

ableistische Logik einer Bewertung in wünschenswerter und zu verhindernder Zukunft. Während die bewusste Entscheidung für ein gehörloses Samenspendy die Gemüter erhitze, werde die Selektierung von Samenspendys anhand ihrer körperlichen Merkmale nicht debattiert. So mussten Duchesneau und McCullough auf ein Spendy im Bekanntenkreis zurückgreifen, da Samenbanken Spendys mit gewissen Konditionen wie z.B. Gehörlosigkeit von vornherein ausschließen. Damit werde Kindern auch die Zukunft als Teil der Gehörlosengemeinschaft verwehrt, aber dies scheine die Kritikys nicht zu stören (76–78). Kafer geht davon aus, dass der Vorwurf der „Unnatürlichkeit“ einem gehörlosen heterosexuellen Paar nicht entgegengebracht worden wäre, obwohl die Chance, ein gehörloses Kind zu bekommen, bei beiden Pärchen gleich sei. Ein gehörloses Kind eines heterosexuellen Paares wäre – unabhängig vom Wunsch des Paares – als „natürlich“ angesehen worden (73–79). Zudem würden reproduktive Technologien Menschen innerhalb einer heterosexuellen und institutionalisierten Partnerschaft unhinterfragt zur Verfügung stehen, während vor allem als be*hindert gelabelten Menschen der Zugang verwehrt werde. Die Argumentation sei hier, so Kafer, dass diese nicht fähig seien, eine Elternschaft zu übernehmen. Gerade auch BIPOCs würde mit rassistischen Narrativen Verantwortungsbewusstsein und die Fähigkeit, für sich und andere zu sorgen, abgesprochen werden. Ein verheiratetes *weißes* heterosexuelles Paar müsse hingegen ihre Fähigkeit zur Elternschaft nicht beweisen, selbst wenn sie reproduktive Technologien in Anspruch nehmen (79–81). In dieser Regulierung des Zugangs zu reproduktiven Technologien, die vor allem be*hinderte und queere Menschen betrifft und in der Debatte um die „Natürlichkeit“ eines Kindes, abhängig von der sexuellen und geschlechtlichen Verortung der Eltern, zeigt sich die Verschränkung von Queerfeindlichkeit und Ableismus.

Menschliche Körper sind also ständigen Normierungsprozessen und -bewertungen unterworfen. Sie werden in einem kapitalistischen System nach Kapazität und Leistung eingeteilt. Halten Körper dem Leistungsanspruch nicht stand, werden sie als be*hindert kategorisiert. Die Differenzkategorie Be*hinderung/Nicht-Be*hinderung ist konstruiert und vom gesellschaftlichen Kontext abhängig. Ein Hinterfragen körperlicher Normen bedeutet also immer auch, Körper nicht als defizitär wahrzunehmen. Wenn ich in dieser Arbeit die Ähnlichkeit von Körpern analysiere ist dies daher der Versuch, Körper außerhalb der differenzierenden Kategorie Be*hinderung zu verstehen.

3.2. Comics-Körper und ihre postanthropozentrische Materialisierung

[T]he body is always in-the-making; it is always a vital entanglement of heterogeneous scales, times, and kinds of beings webbed into fleshly presence, always a becoming, always constituted in relating. (Haraway 2008: 163)

Im vorherigen Unterkapitel habe ich beschrieben, inwiefern menschliche Körper durch Diskurse produziert, normiert und reguliert werden. Da ich in der vorliegenden Arbeit jedoch mit spezifischen Körpern in einem spezifischen Medium arbeite, brauche ich eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Charakteristika von Körpern in Comics. In diesem Kapitel erläutere ich zuerst die speziellen Funktionsweisen von Comics-Körpern, um dann auszuarbeiten, wie sie sich in die oben erläuterten Theorien zum posthumanistischen Subjekt und dem Konzept der Verwandtschaft einbinden lassen.

Comics-Figuren sind auf mehreren Ebenen präsent: als diegetische Charaktere innerhalb der Narration und als gezeichnete Figuren auf der Seite. Sie sind einerseits Trägys der Handlung und andererseits materielle Zeichnung, wie Frahm ausführt (2010: 41–54). Auch Katherine Kelp-Stebbins sieht diese zweifache Präsenz, fügt aber noch eine Ebene hinzu. So könnten Comics-Körper auch Welten darstellen, die diegetisch nicht real sind (wie z.B. in einer Traumerfahrung einer Figur). Trotzdem seien sie nicht metaphorisch, da sie durch ihre gezeichnete Form eine gewisse Materialität aufweisen (Kelp-Stebbins 2012: 338). Comics-Körper vereinen zwei widersprüchliche Eigenschaften: Sie sind einerseits unkaputtbar³³ und andererseits immer fragmentiert. Wie Elisabeth Klar erläutert, können Comics-Körper als stabile Einheit, die teilweise stärker ist als ihre Umgebung, auftreten (wenn z.B. eine Figur durch eine Wand läuft, ohne dadurch verletzt zu werden). Gleichzeitig zerteile die Panelstruktur die Figuren und lasse sie fragmentiert erscheinen. Abhängig vom jeweiligen Zeichenstil seien Comics-Körper nicht immer eindeutig von ihrer Umgebung abgegrenzt, sondern könnten ohne klare Grenzlinie in diese übergehen (Klar 2015: 221–222). Da sie trotz Instabilität und Unbegrenztheit durch die Panels und spätestens von der Heft-/Buchseite abgegrenzt werden, definiert Klar die Seite als eigentlichen Körper der Comics (230). Comics-Körper seien trotz ihrer Inkohärenz unvermeidbar, denn erst durch die sich von Panel zu Panel verändernde Darstellung verschiedener Körper könne die Narration entstehen. Um wiedererkennbar und von anderen unterscheidbar zu sein, brauche es spezifische Merkmale oder Darstellungsformen, die die Körper ausweisen. Klar vergleicht diese Symboliken mit der Funktion

33 Den Begriff der *Unkaputtbarkeit* habe ich in der Vorlesung „Kinder- und Jugendliteratur und ihre filmischen Adaptionen“ an der Universität Wien im Sommersemester 2018 gehört. Obwohl der Begriff in der Comics-Forschung nicht verbreitet ist, verwende ich ihn hier, da *unkaputtbar* ein spielerisches Moment einbringt, das meiner Meinung nach dem Spezifikum von Comics-Körpern besser gerecht wird als der geläufige Begriff *unzerstörbar*.

von Personalpronomina in (geschriebenen) Texten und wendet hier in Bezug auf Körper an, was Anne Magnussen im Text *Die Semiotik von C.S. Peirce als theoretisches Rahmenwerk für das Verstehen von Comics* auf Zeichen in Comics allgemein feststellt: Der Körper (bei Klar) und das Zeichen (bei Magnussen) sind immer sowohl ikonisch, indexikalisch als auch symbolisch (vgl. Klar 2015: 220–224; vgl. Magnussen 2015: 173–175).³⁴ Magnussen argumentiert gegen eine Dichotomie des Ikonischen und Symbolischen und schlägt stattdessen vor, Comics-Zeichen als Gemeinde an Beziehungsformen zwischen Objekt und Representamen wahrzunehmen, also sowohl als Ikon und Symbol als auch als Index. Im Kontext von Comics ergebe sich Bedeutung durch die Interaktion verschiedener Zeichen miteinander, demnach müssten die Zeichen auch im Kontext zueinander interpretiert werden (173–174). Daran anknüpfend geht Klar davon aus, dass Comics-Körper ebenso hybride Zeichen seien. Das Medium Comics mache es möglich, dass sich Objekt und Representamen innerhalb weniger Panels verändere.³⁵ Zudem könnten Comics-Körper die Funktion eines sprachlichen Codes einnehmen, indem sie z.B. Redewendungen oder Metaphern visuell darstellen. Die Körper würden sich dem Symbolischen annähern, ohne sich gänzlich vom Ikonischen zu lösen – sie seien immer an ihre Materialität auf der Seite gebunden, auch wenn sich diese verändert (Klar 2015: 226–229).

Comics-Körper tragen in ihrer Struktur das Potential post-anthropozentrischer Materialisierung(en). Die Wiederholung ist ein zentrales Formelement von Comics, wie Frahm feststellt. Sowohl die Form der Panels als auch verschiedene Zeichen wiederholen sich, wobei es sich immer um die Wiederholung einer Wiederholung handle, also um eine performative (Re-)Produktion. Frahm definiert Comics-Zeichen daher als *weird*: Sie seien inkohärent bzw. eigenartig, weil sie sich nicht auf ein Original beziehen können (Frahm 2010: 35–55). Im Kontext von Comics-Körpern spricht Rauchenbacher dabei von singulären Wiederholungen: Diese seien nie gleich wie ein (vermeintliches) Original, würden sich jedoch auch untereinander nicht gleichen. Comics-Körper seien dadurch singulär und nicht einheitlich, was Rauchenbacher sprachlich durch die Schreibweise *der die Körper* markiert (Rauchenbacher 2022: 2–7). In diesen iterativen Verkörperungen sehen Kelp-Stebbins und Rauchenbacher auch das post-anthropozentrische Potential von Comics. Die Figuren würden sich der humanistischen Logik, die auf Biologie, Ästhetik, Arbeit, Gesellschaft und ‚Natur‘ basiert, entziehen (Kelp-Stebbins 2012: 338). Die Vorstellung eines kohärenten, menschlichen Körpers, der sich grundlegend von nicht-menschlichen Körpern unterscheide, werde aufgebrochen. Da sie sich nicht auf ein human-kodiertes

34 Das Ikon verweist durch Ähnlichkeit auf das Objekt; das Symbol repräsentiert das Objekt durch Konvention und das Index indiziert auf sich selbst als Objekt.

35 Klar verwendet hier die Begriffe *Signifikat* und *Signifikant* von Ferdinand de Saussure (vgl. Klar 2015: 229).

Original beziehen, seien sie daher nicht als (eindeutig) menschlich kategorisierbar (Rauchenbacher 2023: 5–10).³⁶ Zudem seien Körper in Comics auf einer Seite mehrfach und gleichzeitig da, würden sich also durch die Gleichzeitigkeit von Multiplizität und Differenz auszeichnen (13–14). Rauchenbachers Körper-Konzept verknüpft sich mit der von mir oben definierten Subjektivität; sie sind in ihrer Struktur *not-One*, um Braidottis Begriff aufzugreifen. Klar formuliert das Spezifikum der Wiederholung nochmal anders und gibt mir dadurch die Möglichkeit, das Konzept der queeren Verwandtschaft auf Comics anzuwenden: Comics-Körper seien einander ähnlich, aber könnten nie gleich sein (Klar 2015: 232). Um die Idee der Verwandtschaft von Comics-Körper weiterzudenken brauche ich aber noch eine Auseinandersetzung mit einem weiteren Körper, nämlich mit meinem eigenen, bzw. mit meiner Beziehung zu Comics-Körpern.

Die (Re-)Produktion von Comics-Körper findet nicht in einem Vakuum sondern durch einen situ-ierten, verkörperten Leseprozess statt. Um die Narration(en) von Comics erfassen zu können, müssen die Lesys die Panels miteinander verbinden. Scott McCloud bezeichnet diesen Prozess als *closure*³⁷ (2001 [1994]: 71). Beim Lesen werde das, was zwischen den Panels passiere, mit Inhalt gefüllt und die Lesys würden dadurch eine zusammenhängende Story(world) erzeugen. So könnten verschiedene Panel-/Bilderfolgen in einen Zusammenhang gebracht werden (75–82). Kelp-Stebbins fügt hinzu, dass dieser Leseprozess eine ständige (Neu-)Ordnung von Informationen brauche. Wenn in späteren Panels neue Informationen auftreten, könnten diese das vorher Gelesene verändern. Um Comics zu erfassen, brauche es also den Blick der Lesys (Kelp-Stebbins 2012: 340–342). Klar führt dies auf Ebene der Materialisierungsprozesse von Comics-Körper weiter. Um wiedererkennbar zu sein, bräuchten Comics-Körper nicht nur sie auszeichnende Charakteristika, sondern vor allem eine Instanz, die sie wiedererkennt. Es wären die Lesys, die die fragmentierten Körper als einheitlich wahrnehmen und anhand ihrer Merkmale (wieder-)erkennen würden (Klar 2015: 224–225, 230). Die Position des Lesys ist für die Rezeption von Comics also wesentlich, denn erst durch den Leseprozess erhalten die Narrationen Sinn. Comics lesen und, wie in der vorliegenden Arbeit, analysieren ähnelt dadurch Haraways situierter Wissensproduktion. Was ich in Comics lese, ist von meinem Sehen, das immer im Zusammenhang mit meiner Positionierung in einer hierarchisierenden Gesellschaft zu denken ist, abhängig.

Die in dieser Arbeit beschriebenen Körper ergeben sich also durch das Zusammenspiel meiner Lesart und der gezeichneten Figuren in *Hilda*. Wenn ich in dieser Arbeit von *Hilda*, *Mum*, *Twig*,

36 Auch Klar verweist indirekt mit der Beschreibung von Comics-Körper als „eigenartig übermenschlich“ (220) auf ihre post-anthropozentrische Komponente.

37 In der mir vorliegenden deutschen Übersetzung wird *closure* als *Induktion* (McCloud 2001 [1994]: 71) bezeichnet.

Alfur, Jørgen, Thunderbird, Tontu, Baba und Mother Troll spreche, handelt es sich um Wesen, die durch meinen Lese- und Schreibprozess entstehen. Aber nicht nur ihre Körper entstehen in der hier beschriebenen Form durch meinen Blick, auch ich kann nur durch die Beziehung zu ihnen die hier beschriebene wissenschaftliche Position einnehmen. Wenn (queere) Verwandtschaft die Herstellung sich ähnelnder Körper ist, bin ich mit den hier beschriebenen Figuren verwandt. Ich (re-)produziere Körper, die etwas von meiner Körperlichkeit mit sich tragen und meine Subjekt-position verändert sich durch die Beziehung zu den Figuren in *Hilda*. Wir sind gegenseitig unsere Sprösslinge, unsere Nachkommen, sowie auch unsere Erzeugys, unsere Vorfahrys.

Mein Blick und meine Verkörperung ist also wesentlich zur Analyse der hier beschriebenen Comics-Körper und Charaktere. Die Materialisierungen der verschiedenen Comics-Körper sind situiert und können erst durch meinen Blick in der Art, wie sie hier beschrieben sind, entstehen. Es gilt, die Materialisierungsprozesse von Comics-Körpern mitzudenken.

4. Verwandtschaft und Gefährtysschaft in *Hilda*

In den vorherigen Kapiteln habe ich also erläutert, inwiefern Familie auf einem anthropozentrischen Prinzip beruht, ich habe das Potential queerer Verwandtschaft erfasst und über alternative Formen der Relation, v.a. als Gefährtysschaft, nachgedacht. Ich habe mich damit beschäftigt, welchen Normierungsprozessen Körper ausgesetzt sind und was das Spezifikum an Comics-Körpern ist. Nun geht es darum, diese theoretischen Stränge mit den *Hilda*-Comics zu verknüpfen.

Comics ist ein narratives Medium, das die räumliche Darstellung von Zeit und das simultane Vorhandensein mehrerer Zeitlichkeiten ermöglicht, wie Chute ausführt (2010: 7–8). Comics erzählt Geschichte(n), was Karin Kukkonen als Substanz des Mediums ausmacht: „Comics, however, are first of all telling a story“ (Kukkonen 2013: 24). Das Verstehen der Geschichte(n) sei wichtiger als das Deuten einzelner Zeichen (28–29). Um mich den Narrationen in den *Hilda*-Comics zu nähern, verfolge ich daher einen narratologischen Ansatz. Ich frage, wie Körper, Beziehungen und Spezies in den *Hilda*-Comics erzählt werden. Im ersten Unterkapitel, *4.1 Methodische Zugänge*, werde ich meine Methodik beschreiben. Ich erläutere eine für diese Arbeit passende narratologische Comics-Analyse und beschäftige mich damit, inwiefern Comics Differenzkategorien erzählt oder aufbricht.

In den Unterkapiteln *4.2 Posthumanistische Spezies in Hilda* und *4.3 Familie, Gefährtysschaft und das Sehen* wende ich mich der eigentlichen Comics-Analyse zu. Zuerst versuche ich nachzuvollziehen, wie Spezies(-grenzen) in *Hilda* verhandelt werden. Im Fokus stehen die Nisses, die in *Hilda and the Black Hound* vorkommenden Hausgeister, die Elves und Giants aus *Hilda and the Midnight Giant* und der Kindertausch von Hilda und dem Troll-Kind Baba. Im zweiten Unterkapitel (*4.3 Familie, Gefährtysschaft und das Sehen*) gehe ich auf die verschiedenen Beziehungen in den Comics und welche Bedeutung ihnen zukommt ein. Ich frage, wer Teil von Hildas Familie ist und sein kann, inwiefern das Konzept der *Mutterschaft* für inter-spezies-elle Beziehungen von Bedeutung ist und wie verschiedene Relationen mit dem Prozess des Sehens verknüpft sind.

4.1. Methodische Zugänge

Um die Erzählung von Körper und Verwandtschaft nachzuvollziehen zu können, arbeite ich mit einem narratologischen Ansatz der Comics-Analyse. Ich frage einerseits, *wie* die Narration in Comics formal-strukturell zustande kommt und andererseits, *was* sie erzählt. Daher werde ich

zuerst die formalen Elemente der Comics-Narration skizzieren. Am Schluss dieses Kapitels erläutere ich, wie Comics Differenzkategorien erzählt und/oder aufbrechen kann.

Barbara Postema unterscheidet vier Ebenen in Comics, die für die Narration von Bedeutung sind: die einzelnen Panels (Bildebene), die Anordnung der Panels auf der Seite (Layout), das Zusammenwirken korrelierender Panels (Sequenz) und das Verhältnis von Bild und Text. Durch die Begrenzung der Seite müsse selektiert werden, was auf der Seite, aber auch in einem Panel, dargestellt werde, wie Postema ausführt. Trotz der vielschichtigen Möglichkeit der Gestaltung von Comics, sei diese durch die Platzökonomie begrenzt. Was abgebildet werde, sei daher wesentlich für die Narration (Postema 2013: 2–6, 13). Bezugnehmend auf Roland Barthes Zeichenmodell von Signifikat, Signifikant und Zeichen geht Postema davon aus, dass über verschiedene Arten von Codes Narration hergestellt werde, z.B. konventionelle, psychologische oder konnotative Codes (2–3). Kukkonen kritisiert diesen semantischen Zugang. Um Comics zu lesen und zu verstehen, brauche es keinen Prozess des Dekodierens eines Barthes'schen oder Saussure'schen Zeichens, also die Verbindung von Signifikat mit Signifikant, da das Verstehen der Narration in Comics auf psychosoziale Fähigkeiten aufbaue. Comics-Zeichen könnten mittels kognitiver Vorgänge gelesen werden, wie z.B. auch die Mimik eines Mitmenschen gelesen werden könne (Kukkonen 2013: 13–18, 21). Kukkonen geht davon aus, dass Zeichen nicht symbolisch sind, sondern eine sog. konzeptuelle Metapher (19) anrufen würden. Die Sprechblase sei beispielsweise die verbildlichte Metapher der Kommunikation als Fluss von Informationen aus dem Mund; Bewegungslinien könnten Bewegung metaphorisch als linear und zielgerichtet darstellen (19–20).³⁸ Bedeutsame Zeichen benennt Kukkonen als *clues*, als Anhaltspunkte, die narrative Hinweise geben: „I look for clues, that is, elements on the page that prompt readers to draw particular inferences which, in turn, can be based on our cultural knowledge or psychological capacities“ (13). *Clues* könnten sofort zugänglich (z.B. die Mimik oder die Gestik), konventionalisiert aber auf kognitiven Prozessen basierend (z.B. Sprechblasen) oder konventionell auf spezifischem Wissen beruhend (z.B. Superhelden-Kostüm) sein. Ihre Bedeutung sei nicht festgelegt, sondern kontextabhängig. So hätten verschiedene Kategorien (z.B. Becher, Glas, Schlüssel) keine klar definierbaren Grenzen und es brauche mehrere Informationen, um ein Zeichen als z.B. Schlüssel deuten zu können (20–25). Lesen von Comics sei daher eine Spurensuche, ein ständiges Suchen und Finden von „traces of narration“ (33). Die Erzählung von Körper und Verwandtschaft beginnt

38 Das Aussehen einer verbildlichten Metapher könne hingegen durchaus normiert sein, wie z.B. der weiße Hintergrund einer Sprechblase, so Kukkonen (2013: 19–20).

also bereits auf Panelebene. Ich mache mich in meiner Analyse auf die Suche nach den *clues*, mit denen die *Hilda*-Comics Körper und Verwandtschaft erzählen.

Es ist nicht nur von Bedeutung, was auf einer Comics-Seite abgebildet ist, sondern auch wie diese angeordnet wird. Die Platzierung verschiedener Panels auf der Seite einerseits und der dadurch entstehende Zwischenraum, das Gutter, andererseits würden Signifikanz tragen, so Postema. Das Gutter lenke ähnlich wie die Punktation der Schrift Lesefluss und Leserichtung, habe jedoch keine gleichbleibende Bedeutung und müsse daher bewusst gelesen werden (Postema 2013: 46–51). Erst das Gutter ermögliche die Anordnung mehrerer Panels nebeneinander: „Comics panels exist together on the page *in praesentia* but differentiated from each other by empty space that becomes meaningful in its relation to the panels“ (50, Hervorhebung im Original). Panels, die sich inhaltlich aufeinander beziehen, ergeben eine Sequenz. Diese könne Aktion abbilden, indem sich das Gezeigte von Panel zu Panel verändere. Die einzelnen, statischen Momente wären durch einen Referenzpunkt verbunden, der in allen Panels einer Sequenz enthalten sein müsse (z.B. eine Figur). Panels einer Sequenz seien daher einerseits eigenständig und andererseits interdependent (55–59). Durch neu gezeigte Informationen könnten später auftretende Panels die Bedeutung von vorherigen Panels verändern. Die Platzierung von Panels sei daher relevant, so Postema (62–66). Kukkonen hingegen betont auch in Bezug auf die Panelstruktur die Kontextabhängigkeit. So könne die gleiche Panelstruktur je nach Einbettung in der Narration Unterschiedliches bedeuten. Das Layout alleine sei nicht aussagekräftig; es brauche eine gesamte Textanalyse, um es deuten zu können (Kukkonen 2013: 22–23). In meiner Analyse möchte ich daher auch erarbeiten, wie die Anordnung der Panels und vor allem ihre Strukturierung dazu beiträgt, Körper und Verwandtschaft zu erzählen.

Wenn ich davon ausgehe, dass *clues*, Panels, Sequenzen und Layouts *erzählen* können, meine ich damit, dass sie zur Konstruktion einer diegetischen Welt mit eigenen Möglichkeitsräumen, Regeln und Logiken beitragen. Die sogenannte *storyworld* entstehe beim Lesen der oben beschriebenen Inferenzen, so Kukkonen. Auch die sich im Laufe der Geschichte entwickelnden Konstellationen der Charaktere würden die diegetische Welt skizzieren (38–45). Durch die formale Struktur könnten Comics verschiedene Ebenen der erzählten Welt abbilden, nicht nur die eigentliche Handlung, sondern auch weitere Aspekte wie z.B. das Innenleben einer Figur (Postema 2013: 67–69). Auch Kukkonen geht davon aus, dass Comics mehrere Ebenen der Geschichte unmittelbar nebeneinander zeigen könnten. Dabei seien die Begriffe Deixis und Mimesis wesentlich. Ersteres stelle den Kontext der Narration her: Charaktere, Zeit und Raum würden hier festgelegt.

Mimesis beschreibt bei Kukkonen den Bezug zur diegetischen Realität: Wie erfahren die Charaktere die Geschehnisse? Was sind ihre Gedanken und Gefühle dazu? Die Psyche der Figuren werde dadurch erfahrbar, so Kukkonen (2013: 43–50).

Obwohl die diegetische Welt nach intra-textuellen Regeln funktioniert, kann sie nicht unabhängig von Diskursen außerhalb des Textes gesehen werden. Egal wie fantastisch sie auch sein mögen: Texte verstehe ich immer eingebunden in zeitgenössische, globale und lokale Gesellschaftsdynamiken. Die Frage nach der Verhandlung von Differenzkategorien befinde ich daher auch in Bezug auf Comics produktiv. Kalina Kupczyńska geht davon aus, dass durch die Konzeption von Raum, Zeit und Figuren, aber auch durch die Fokalisierung Geschlecht konstruiert werde. Die Frage nach der Erzählinstanz sei im Gegensatz zur klassischen Erzählanalyse von Literatur weniger relevant, stattdessen gehe es darum zu fragen, wer sieht. Die Beziehung zwischen sehendem Subjekt und gesehenem Objekt gebe einen Hinweis auf Geschlechtskonstruktionen. Kupczyńska stellt dabei die Fragen: Wer sieht und wer sieht nicht? Wer wird gesehen? (Kupczyńska 2014: 213–219). Darüber hinaus sei auch die Art des Blickes von Bedeutung. So könne Sehen bedeuten, Verantwortung zu übernehmen, sich um jemand anderes zu kümmern oder eben auch Macht auszuüben. Der Blick sei in Comics speziell, da er immer fragmentiert sei (216–220, 223–225). Comics hätten jedoch auch das Potential, Differenzkategorien aufzubrechen bzw. ihre Performativität aufzuzeigen, wie Kupczyńska am Beispiel der Reihe *Die Hure H* von Anke Feuchtenberger und Katrin de Vries erläutert. Die Hauptfigur des Comics, die Hure H, sei nur durch die Benennung des Erzählkommentars identifizierbar. Der Körper der Hure H weise keine gleichbleibenden (Identitäts-)Marker auf, nur die Feststellung des Erzählkommentars, dass es sich bei dem Körper um die Hure H handle bzw. die Selbstbenennung als Hure H mache ein (Wieder-)Erkennen möglich, so Kupczyńska (221–222). Das Verhältnis von Bild und Schrift in Comics ist daher in Bezug auf die (De-)Konstruktion von Differenzkategorien von Bedeutung. Eine Inkongruenz von Bild und Text kann die Performativität von Sprechakten, die hervorbringen, was sie benennen, sichtbar machen (vgl. Austin 1975; vgl. Butler 1999; vgl. Searle 1969). Bild und Text sind jedoch keine gegensätzlichen Einheiten. Wie Postema ausführt, kann die Form eines Textes im Comics der Ausdruck von Gefühlen oder Identitätsmerkmalen sein, wenn z.B. jede Figur in einer anderen Schriftart erzählt oder durch die Größe und Gestaltung der Worte die Aussprache verbildlicht wird. Schrift sei zudem – wie Bilder – gezeichnet, da es sich nicht um Druck-, sondern um Handschrift handle, die das Zeichny auf der Seite materialisiert (Postema 2013: 82–84). Comics würden dadurch die Dichotomie zwischen Bild und Schrift aufbrechen, wie Rauchenbacher

ausführt. Sie würden aufzeigen, dass auch die Binarität von visuellen und verbalen Künsten konstruiert sei (Rauchenbacher 2022: 3).

Wie Kupczyńska davon ausgeht, dass Erzählen eine Form von *doing gender* ist, gehe ich davon aus, dass auch Differenzkategorien zwischen Mensch und Nicht-Mensch erzählt werden und, dass die Hilda-Comics die vermeintliche Kohärenz zwischen Speziesdifferenzen dekonstruieren. Mit Bezug auf David Herman betrachte ich die *Hilda*-Comics in dieser Arbeit aus der Perspektive einer Zoonarratologie (2012: 93). Herman geht davon aus, dass Narrationen nicht zwingend ein menschliches Subjekt brauchen, um die Geschichte zu vermitteln. Mit dem Fokus auf nicht menschliche Agierende werden menschliche Erfahrungen als Teil eines größeren Systems eingeordnet und gleichzeitig Alternativen für das Sein in der (menschlichen) Welt aufgezeigt (93–96). Eine Zoonarratologie solle nach dem Verhältnis verschiedener Spezies zueinander in einer Geschichte fragen: Wie werden Differenzen zwischen Spezies verhandelt? Werden Menschen als eine von mehreren gleichwertigen Spezies dargestellt oder ist eine klare Hierarchie vorhanden? (95). Herman erörtert eine vierstufige Skala, die die unterschiedliche Darstellung multi-spezies-eller Storyworlds erfassen soll. Bei der tierischen Allegorie (*animal allegories*) werden Tiere als Stellvertreter für Menschen und ihr Verhalten bzw. ihre Ideologien genutzt, wie z.B. bei Art Spiegelmanns *Maus*. Sei der Fokus mehr auf nicht-menschliche Lebewesen gerichtet, ihre Motivationen und Verhaltensweisen aber trotzdem nach anthropozentrischen Kategorien bewertet, spricht Herman von anthropomorphen Projektionen (*anthropomorphic projection*), während zoomorphe Projektionen (*zoomorphic projection*) tierisches Verhalten in die menschliche Welt übersetzen, nicht jedoch, um dieses Verhalten zu erklären, sondern um es zu vergleichen. Es werde gezeigt, wie es für nicht-menschliche Lebewesen sei, in einer menschlichen Welt zu leben (98–99). Das zweite Ende der Skala, die Umwelt Exploration (*Umwelt exploration*) zeige hingegen die Lebensrealität verschiedener *Critter* in ihrer Umwelt und verändere dadurch menschliche Lebensrealitäten:

Hence, my label for this fourth strategy is meant to suggest how it places an emphasis less on the translation of the nonhuman into the human than on the lived, phenomenal worlds of nonhuman animals themselves—and on how a concern with nonhuman ways of encountering the world can reshape humans' own modes of encounter. (99)

Wenn ich die *Hilda*-Comics nach der Erzählung von Speziesdifferenzen bzw. ihrer (De-)Konstruktion analysiere, werde ich sie auch auf der zoonarratologischen Skala nach Herman verorten, um ihr post-anthropozentrisches Potential zu erörtern.

4.2. Posthumanistische Spezies in *Hilda*

Wie ich im Kapitel 2.2 *Making Gefährtysschaft* bereits erläutert habe, gehe ich davon aus, dass die Idee kohärenter Speziesdifferenzen konstruiert ist, um über Körper Macht auszuüben. Comics-Körper entziehen sich jedoch der humanistischen Logik von Biologie, Natur und Ästhetik und tragen dadurch posthumanistisches Potential mit sich, wie ich in Kapitel 3.2 *Comics-Körper und ihre postanthropozentrische Materialisierung* bereits ausgeführt habe. Im Folgenden möchte ich zeigen, dass die *Hilda*-Comics ein spannendes Exempel sowohl für die Konstruktion als auch Dekonstruktion der Idee einer kohärenten Kategorie Spezies bieten.

Ein Charakteristikum der *Hilda*-Comics ist sicherlich das unerwartete Auftreten neuer Figuren, ohne diese weiter zu kontextualisieren. Plötzlich spaziert ein Baum-Wesen durch die offene Tür (Pearson 2015), fliegen kugelrunde Haarbälle mit riesigen Augen durch die Nacht (Pearson 2016) oder springt eine wütende zwiebelähnliche Kreatur mit Armen und Beinen aus der Erde (Pearson 2017). Während das Baum-Wesen als *Wood Man* (Pearson 2015) und die Haarbälle als *Woffs* (Pearson 2016) benannt werden, bleiben die Zwiebeln in *Hilda and the Black Hound* (Pearson 2017) und in *Hilda and the Stone Forest* (Pearson 2018) gänzlich unkommentiert.³⁹ Ähnlich ist es mit dem Stück Wiese (WLC⁴⁰), das auf vier Beinen durch die Panels prescht. Obwohl es sowohl in *Hilda and the Stone Forest* als auch in *Hilda and the Mountain King* auftritt und Handlungsträger ist, wird es weder als Spezies noch mit Eigennamen benannt (2018; Pearson 2021).

Das überraschende Auftreten und ebenso plötzliche Verschwinden dieser Lebewesen spielt mit der Erwartungshaltung der Lesys und kann so anthropozentrische Sichtweisen hinterfragen. So beginnt der Hering, den Hilda in die Wiese geschlagen hat, um ein Zelt aufzustellen, plötzlich



Abb. 1: Weiterschlitzen des Signifikants „Karotte“ (Pearson 2021)

³⁹ Dass es sich hier um ein Baum-Wesen, Haarbälle und eine Zwiebel bzw. um Zwiebeln handelt, ist eine Zuschreibung bzw. Lesart meinerseits, da mich ihre Form bzw. ihre Gestaltung an Holz, an Haarbälle und an eine Zwiebel erinnert.

⁴⁰ Im englischsprachigen *Hilda*-Wiki, eine von verschiedenen Nutzys erstellte und bearbeitete Online-Datenbank zu dem *Hilda*-Franchise, wird die Figur als *Walking Land Creature* benannt (Walking Land Creature. The Stone Forest 2024). Zur leichteren Verständlichkeit übernehme ich diese Bezeichnung und werde sie im folgenden mit *WLC* abkürzen.

zu wackeln und im nächsten Panel springt ein zwiebelähnliches Wesen mit Hering im Kopf aus der Erde (Pearson 2017). Oder die Karotte, die Hilda ausgehändigt wird, öffnet im nächsten Panel die Augen (siehe Abb. 1) und bietet Hilda an, doch an ihrem Blatt zu knabbern (Pearson 2021). Die Zwiebel und die Karotte sind einerseits *unkaputtbar*⁴¹, da weder ein Hering im Kopf noch das Knabbern am Blatt größere Auswirkungen auf ihre körperliche Unversehrtheit zeigt. Andererseits kommt an ihnen ein comicsspezifischer Effekt zum Tragen, den Klar beschreibt. Indem Comics-Körper sowohl ikonisch, symbolisch als auch indexikalisch seien, sei auch die Bedeutung des Signifikanten fließend. Dieser könne einerseits durch verschiedenartige Positionierung im Panel und in Kombination mit anderen Zeichen die eigene Bedeutung verändern, wandle sich andererseits aber auch gemeinsam mit dem Körper (Klar 2015: 226–229). Dieser von Klar als *Weiter-schlittern* (229) bezeichnete Prozess ermöglicht es, dass (scheinbar) unbelebte Objekte wie Karotte oder Wiese im nächsten Panel zum Leben erwachen.

Während die oben beschriebenen Sequenzen die eigentliche Narration kaum beeinflussen – Zwiebel und Karotte verschwinden innerhalb weniger Panels ebenso plötzlich wie sie aufgetaucht sind – ist das Verändern des Signifikanten an anderer Stelle handlungstragend. Indem sich der Berg neben Hildas Haus zu einem Giant verändert, werden zwei Handlungsstränge in *Hilda and the Midnight Giant* gelöst. Jørgen, der titelgebende Giant, findet ein gesuchtes Freundy wieder und Hilda kann den Konflikt mit den Elves lösen, da sie das Haus des Elves-King vor dem Fall vom Berg/von Jørgens Freundy bewahrt (Pearson 2016). Der Berg ist von Beginn an als solcher zu sehen, als Hilda ihn jedoch besteigt, beginnt er sich zu verändern. Das schwarze Oval mit der grauen Umrahmung wird von Hilda zuerst als „secret cave“ (2016) bezeichnet, auf den nächsten Seiten ist das gleiche Oval jedoch als Ohr zu erkennen. Der Berg wird zu einem Lebewesen: der Gipfel ist nun der Kopf, der weiße Schnee wird zu den Haaren, die waldbedeckten Felsen am Fuße des Berges ergeben das Kleid. Auch hier wird mit einer normativen Sichtweise gebrochen: Die gerade noch unbelebte Landschaft kann plötzlich den Schnee von sich schütteln und Hand in Hand mit Jørgen davonziehen (2016).

Die anthropozentrische Erwartungshaltung, dass Wiesen, Karotten oder Berge nicht leben, wird aufgebrochen. Die beschriebenen Körper beweisen, was Rauchenbacher allgemein für Comics-Körper formuliert:

41 Eine Erklärung des Begriffs *unkaputtbar* findet sich in Kapitel 3.2 *Comics-Körper und ihre postanthropozentrische Materialisierung*.

Comics-Körper unterwandern immer schon essentialistische Körper-Vorstellungen, vielmehr wird_werden diese_r Körper in der Lektüre stets neu materialisiert und solchermaßen Grenzen (diskursive, mediale, ...) als Konstrukte aufgezeigt. (2022: 15)

Sie brechen die Grenzen zwischen unbelebtem Objekt und lebendem Subjekt auf und verlangen von den Lesys eine immer wiederkehrende Neubewertung ihrer eigenen Materialität. Es ist nicht mehr eindeutig, ob die Zwiebel und die Karotte ein Gemüse oder Lebewesen sind und wahrscheinlich sind sie immer schon beides gewesen. Darüber hinaus bestätigen die beschriebenen Sequenzen eine Regel der *Hilda*-Storyworld, die sich auch auf narrativer Ebene anthropozentrischer Normen entzieht: Alles hat das Potential zu leben, alles kann potenziell von *Zoe* durchflossen sein; nichts ist sicher unbelebt. Wenn Thunderbird, das rabenähnliche fliegende Wesen, also in der Luft mit einem Zeppelin zusammenstößt und ihn mit „Hey watch where you’re going!“ (Pearson 2018) anspricht, erscheint das aus anthropozentrischer Sicht merkwürdig. In der diegetischen Welt Hildas wäre es jedoch durchaus möglich, dass der Zeppelin im nächsten Panel Augen erhält und Thunderbird eine (verbale) Antwort gibt. Dieses Spiel mit der Erwartungshaltung der Lesys sehe ich einerseits als humorvolles Charakteristikum der *Hilda*-Comics und andererseits als Aufbrechen normativer Speziesgrenzen.

4.2.1. Die Nisses und die *Misdirection* der Spezies-Normen

Im vierten Comics-Heft *Hilda and the Black Hound* treten Lebewesen auf, die in den Heften davor nicht thematisiert wurden: die Nisses. Die Nisses sind für meine Arbeit spannend, da sich an ihnen die Konstruktion von Spezies zeigt, sie aber gleichzeitig anthropozentrische Normen aufbrechen und mit dem Konzept der *Misdirection* die Regeln der eigenen Spezies unterlaufen.

Im Gegensatz zu anderen Charakteren wie Twig, Wood Man oder Thunderbird gibt es von den Nisses mehrere ihrer Art und sie werden *als Spezies* verhandelt.⁴² Das heißt, in *Hilda and the Black Hound* wird beschrieben, was Nisses ausmacht: Sie seien Hausgeister, die im ungenutzten Raum (*Nowhere Space*) in den Häusern und Wohnungen der Humans leben. In ihren Nestern sammeln sie Gegenstände, die von den Humans nicht mehr gebraucht werden. Wenn das Haus- oder Wohnungsbesitzzy sie dabei erwischt, wie sie Unfug treiben, können sie aus den Häusern/ Wohnungen verbannt werden. Sie seien sehr besitzergreifend gegenüber ihren Nestern und meiden den Kontakt zu anderen Nisses (Pearson 2017). Hilda und somit auch die Lesys lernen als Erstes einen Nisse kennen, der sich später mit dem Namen „Tontu“ vorstellen wird. Tontu wurde – wie sich im Laufe der Geschichte zeigt – aus der Wohnung, deren *Nowhere Space* er bewohnt hat,

⁴² Die Nisses kommen allerdings in den fünf anderen Heften nicht vor, nur Tontu bleibt in den darauffolgenden Heften (*Hilda and the Stone Forest*, *Hilda and the Mountain King*) Teil der Charaktere rund um Hilda.

verbannt, daher trifft Hilda zuerst auf der Straße, dann auf einer kleinen Lichtung im Wald auf ihn. Die Interaktionen von Hilda und Tontu werden wiederholt von Erwachsenen wie Raven Leader und Mum unterbrochen, weshalb sich die Geschichte immer wieder um Hildas Suche nach Tontu dreht. Hilda begegnet dabei mehreren anderen Nisses, die ebenso aus ihren Wohnungen verbannt wurden (2017).

Wenn ich die Nisses anhand körperlicher Merkmale beschreiben will, kann ich einige sich ähnelnde Elemente ausmachen: Manche Nisses haben runde Nasen, aber (keine) Augen und/oder (k)einen Mund, manche haben einen buschigen/haarigen Kopf und/oder Körper, wobei bei einigen Kopf und Körper nicht klar voneinander abgegrenzt sind, manche tragen Kleidung, manche eine Kopfbedeckung, manche beides. Sie sind unterschiedlich groß, einige ungefähr gleich groß wie Hilda, andere gleichen in ihrer Größe den ein paar Seiten zuvor gezeigten Elves (2017). Was sie



Abb. 2: Verschiedene Körper erzählen eine kohärente Geschichte (Pearson 2017)

jedoch eigentlich als Nisses ausgezeichnet, ist die Fremd- und Selbstzuschreibung als *Nisses*. So beschreibt Mum Tontu beim ersten Aufeinandertreffen mit „That’s a Nisse.“ (2017) und Hilda stellt beim Treffen im Wald fest: „You’re that Nisse I saw in the street a while back“ (2017). Aber auch die Nisses selbst verhandeln sich als Spezies. Mit den Personalpronomina „We“ (dt. Wir) oder „I“ (dt. Ich) konstruieren sie sich als Teil der *Nisses*. Tontu erzählt beispielsweise: „And Nisses are very protective of their territory. We do not share“ (2017). Ein anderer Nisse erzählt Hilda später: „We don’t talk to each other“ (2017). Die Verwendung des „We“ macht deutlich, dass sich Tontu und der zweite Nisse zu den Nisses zählen. Auf die Konstruktion der Spezies Nisses trifft also zu, was Haraway mit Bezug auf Louis Althusser’s Konzept der *Interpellation* beschreibt: Die Subjektivierung von Spezies vollziehe sich über die Anrufung als solche (Haraway 2003: 6–17).

Auch auf piktoraler Ebene werden die Nisses als kohärente Spezies konstruiert, was ich vor allem an einer Sequenz festmache. Abb. 2 zeigt die Erzählung, in der die Nisses im Dialog mit Hilda erläutern, warum sie aus ihren Häusern/Wohnungen geworfen wurden. In jedem Panel ist ein anderer Nisse zu sehen, der einen weiteren Aspekt der Geschichte einbringt, nur das letzte Panel zeigt den Nisse vom vorherigen Panel. Dass es sich um verschiedene Nisses handelt, mache ich an den unterschiedlichen Körpern fest. Hildas wechselnde Kleidung und die unterschiedlichen Hintergründe der Panels deute ich außerdem als Zeit- und Ortswechsel. Die acht Nisses erzählen, dass sie ungerechtfertigt aus ihren Häusern verbannt wurden (Pearson 2017). An späterer Stelle wird deutlich, dass die Nisses alle das gleiche berichten, wie Hilda betont: „[...] Every Nisse I meet says the same thing“ (2017). Sie erzählen also gemeinsam eine Geschichte und sie bezeichnen sich selbst als *Nisse(s)*, wodurch sie sich als Spezies konstruieren.⁴³ Die Panels dieser Sequenz sind alle gleich groß, jeder Nisse bekommt also gleich viel Platz. Alle Nisses sind ganz zu sehen, kein Körper ist vom Panelrand abgeschnitten.⁴⁴ Aus diesem Layout schließe ich, dass in dieser Sequenz verschiedene Körper als Teil der Spezies *Nisse* erzählt werden. Dass es sich um gleiche Wesen handelt, wird hier auf der piktoralen Ebene ersichtlich.

Obwohl die Nisses als kohärente Spezies verhandelt werden, brechen sie die anthropozentrische Idee des Individualismus auf. Die Schwierigkeit bei Hildas Suche nach Tontu ist, dass sie ihn nicht als von den anderen Nisses abgegrenztes Individuum konstituieren kann. Wie in Abb. 2 in den ersten drei Panels zu sehen ist, trifft Hilda auf einen weiteren Nisse. Sie versucht, den

43 Die Nisses etablieren sich dabei als unzuverlässige Erzähly. Obwohl sie alle die gleiche Geschichte erzählen, bezichtigen sie sich gegenseitig des Lügens. Dadurch ist nicht mehr klar, welcher Teil der Geschichte gelogen ist und welcher der Wahrheit entspricht.

44 Nur der Nisse im letzten Panel ist abgeschnitten. Dieser ist aber im Panel davor ganz zu sehen.

gesuchten Tontu zu beschreiben: „I’m looking for a Nisse called Tontu. About your height... Big nose... Bushy head beard type thing...” (2017). Die Beschreibung trifft exakt auf den Nisse zu, den Hilda anspricht, obwohl sich dieser auffallend vom gesuchten Tontu unterscheidet, z.B. in der Farbgestaltung, im Körperumfang und in der Kleidung (2017). Über die Fokussierung auf den Nisse im letzten Panel der Sequenz wird die Absurdität von Hildas Beschreibung deutlich. Im Gegensatz zu den vorherigen Panels nimmt der Körper des Nisse hier fast den ganzen Raum ein. Der Blick der Lesys richtet sich auf den von Hilda angesprochenen Nisse, dieser scheint den Blick auf die Lesys zurück zu werfen (obwohl er außer einer großen runden Nase keine Gesichtszüge hat) (2017). Der Nisse gibt keine Antwort, vielmehr ist der Fokus auf den Nisse bereits die Antwort: Hildas Beschreibung trifft ebenso auf den hier gezeigten Nisse zu. Damit scheitert der Versuch, Tontu anhand körperlicher Eigenschaften als Individuum zu konstituieren. In dieser Sequenz vollzieht sich ein gegenteiliger Prozess zu dem, was Haraway beschreibt und ich bereits in Kapitel 2.2.1 *Subjektivierung(en) im Chtuluzän* ausgeführt habe. Haraway zeigt im Vergleich von sich und der Hündin Cayenne Pepper auf, dass durch unterschiedliche Benennung gleicher Merkmale Differenz hergestellt wird (Haraway 2008: 15–16). Hilda benennt jedoch (ungewollt) die unterschiedlichen Körper der Nisse gleich und kann dadurch keine Differenz zwischen den Nisses herstellen. Die Vorstellung von Unterscheidbarkeit anhand von Körpermerkmalen wird durch das Zusammenspiel von Bild und Text aufgebrochen: Die verbale Beschreibung Hildas in dem einen Panel und der Fokus auf den Nisse im darauffolgenden Panel zeigt, dass die Benennung/-schreibung körperlicher Merkmale nicht zwangsläufig zur Unterscheidbarkeit von Individuen führt.

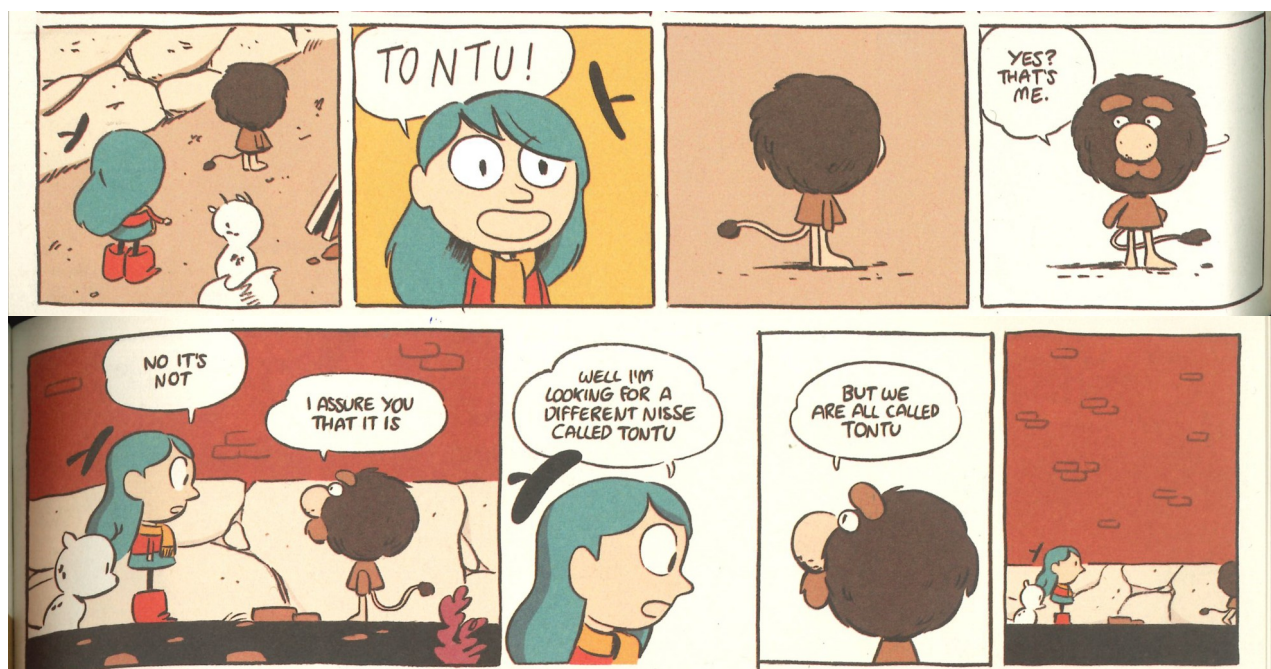


Abb. 3: Die miss-/gelungene Anrufung Tontus (2017)

Wie ich ebenso in Kapitel 2.2.1. *Subjektivierung(en) im Chtuluzän* bereits beschrieben habe, geht Haraway davon aus, dass die Eingliederung von sogenannten Haustieren in anthropozentrische Familienkonstrukte dadurch vollzogen werde, dass diese einen Namen und damit einhergehend ein Geschlecht bekommen. Dies unterscheide sie von Wildtieren, die namens- und geschlechtslos seien (206–207). Die Nisses sind Hausgeister und keine Wildtiere und sie haben einen Namen.⁴⁵ Dennoch brechen sie Haraways Idee, dass durch die Namensgebung intelligible Subjekte entstehen, auf. Auf der Suche nach Tontu trifft Hilda auf einen Nisse, der zuerst nur von hinten gezeigt wird. Wie in Abb. 3 zu sehen ist, ruft Hilda diesen als *Tontu* an, was gelingt: Der Nisse dreht sich um. Nun wird der Nisse von vorne gezeigt und es wird klar, dass es sich hier nicht um den von Hilda gesuchten Tontu handelt – im Gegensatz zum gesuchten Tontu hat dieser Nisse Augen, Brauen und einen Bart – und dennoch fühlt er sich von Hildas Ruf angesprochen. „That’s me“ (Pearson 2017), antwortet er auf Hildas Ruf. Butler versteht Subjektivierungsprozesse ebenso mit Althussers *Interpellation*. Subjekte werden innerhalb der Regeln eines Diskurses durch Sprache bzw. durch die Benennung ihrer selbst konstituiert. Die Anrufung erfolge von einer Stimme der Autorität, unter die sich das angerufene Subjekt unterwerfen müsse (Butler 2001: 101–106). Die Unterwerfung des angerufenen Subjekts komme diesem auch zugute, indem es sich durch die Anrufung als intelligibel konstituieren könne, so Butler, Eine erfolgreiche Anrufung benötige die Komplizenschaft des angerufenen Subjekts, denn nur wenn dieses die Regeln des jeweiligen Diskurses beherrsche, könne es auch auf die Anrufung reagieren (102–117). Der hier angerufene Tontu geht eine Komplizenschaft mit dem Gesetz ein, er reagiert auf die Anrufung, verschiebt jedoch im nächsten Panel die Logik der Namensgebung. Denn als Hilda erwidert, dass sie einen anderen Nisse namens Tontu suche, antwortet dieser: „But we are all called Tontu“ (Pearson 2017). Die von Hilda in dem Fall als anthropozentrische Stimme der Macht durchgeführte Interpellation misslingt, weil sich nicht der richtige Tontu angesprochen fühlt und führt zu einer Regelverschiebung, eben weil sich der angesprochene Nisse dieser unterwirft. Die Idee eines individuellen Namens, der ein Subjekt von anderen unterscheidet, funktioniert also im Fall der Nisses nicht. Wenn alle Nisses denselben Namen tragen, vollzieht sich an ihnen der von Haraway beschriebene Subjektivierungsprozess nicht; sie können nicht in eine anthropozentrische Norm eingegliedert werden. Verstärkt wird dies noch, wenn eins die Herkunft der in den *Hilda*-Comics verwendeten Begriffe *Nisse* und *Tontu* beachtet: Das finnische *tonntu* bezeichnet einen wichtelartigen Hausgeist und ist synonym zur norwegischen Bezeichnung *nisse* (Nisse. Folklore 2023, letzter Zugriff: 23.11.2024). Der Bezug zu den Hausgeistern der nordischen Mythologie ist nahe-

45 Tontu erklärt, warum er nach dem Aufenthalt im Wald wieder in die Stadt gekommen ist: „Ehh, I was done with the forest. I’m a house spirit. / If I can’t live in one, I’d still rather be around them“ (Pearson 2017).

liegend. Pearson erzählt im Interview mit Mautner, dass eine Inspirationsquelle für *Hilda* das 1896 erschienene Buch *Scandinavian Folk-Lore: Illustrations of the Traditional Beliefs of the Northern Peoples* von William A. Craigie war (Mautner 2014: o.A.), in dem es auch ein Kapitel zu Nisses gibt (vgl Craigie 1896). Ich gehe daher davon aus, dass die Benennung als *Nisse* und *Tontu* nicht zufällig ist. Indem alle Nisses gleich heißen und der gemeinsame Name *Tontu* synonym zur Bezeichnung *Nisse* ist, verschwimmt die Grenze zwischen Eigenname und Speziesbezeichnung.

Es ließe sich hier argumentieren, dass die Nisses einen Aneignungsprozess durchlaufen, indem sie die humanistischen Regeln der Namensgebung funktionalisieren und sich dadurch dem Zugriff der Humans verwehren.⁴⁶ Ich deute das Verhalten der Nisses jedoch als von mir oben beschriebene *Umwelt Exploration* nach Herman. *Tontu* wird nicht pejorativ verwendet und ist auch keine Zuschreibung der Humans. Auf Hildas Frage, wie *Tontu* heißt, benennt er sich selbst als *Tontu* (Pearson 2017). Dass alle Nisses *Tontu* heißen erfahren die Lesys erst später, eben bei der misslungenen Anrufung. Das von mir als solches benannte „Gesetz der Nisses“ wird nicht erklärt oder in eine humanistische Logik übersetzt. Stattdessen entzieht sich der *Nisse* dem Blick der Lesys – nicht nur metaphorisch, sondern auch strukturell. Er verlässt das Panel und damit auch die Heftseite, nur mehr der hintere Teil des Körpers ist zu sehen (2017), wodurch sein Körper vom Panelrand abgeschnitten wird und nun materiell, also sichtbar auf der Seite, inkohärent ist. Die Nisses unterlaufen die anthropozentrische Logik einer sich von anderen abgrenzenden Subjektivität, gerade *weil* die Anrufung gelingt.

Ich möchte hier noch auf einen anderen Aspekt eingehen, der für mich spannend ist. Am Schluss von *Hilda and the Black Hound* schafft es ein *Nisse*, die normativen Grenzen der Spezies mit dem Konzept der *Misdirection* aufzubrechen. Joe Sutliff Earle und Monalesia Sanders sehen das widerständige Potential in *Hilda and the Black Hound* vor allem im formalen als auch narrativen Verschieben und Aufweichen von Grenzen durch das Konzept der *misdirection* (2022: 10). Von mir wörtlich übersetzt mit „Fehlleitung“ oder „Irreführung“ beschreibe das Konzept eine sanfte Veränderung diskursiver Grenzen, ohne dass sich die Ausführenden der Hegemonie dessen bewusst sind. *Misdirection* unterscheide sich von direktem Widerstand, da die Diskursverschiebung für die Machthabenden unbewusst geschehe (7–11). Der zweite Erzählstrang in *Hilda and the Black Hound* handelt vom titelgebenden Black Hound, ein großes hundeartiges Wesen, das in Trolberg auftaucht und die Bewohnys der Stadt in Angst versetzt. Am Ende stellt sich heraus, dass der Black Hound – der eigentlich Jellybean heißt – den Nowhere Space betreten und verlassen

46 Ich danke an dieser Stelle Marina Rauchenbacher für den produktiven Hinweis.

kann, da er als Welpen von einem Nisse aufgelesen und in den Nowhere Space mitgenommen wurde. Bei dem Nisse handelt es sich um jenen, der den Nowhere Space von Hildas Wohnung bewohnt. Um diesen von Tontu zu unterscheiden, werde ich ihn als *der Andere Nisse* bezeichnen. Der Andere Nisse erklärt in Retrospektive, warum er als Nisse-Kind den jungen Black Hound/Jellybean mitgenommen hat: „I did what Nisses do with lost things and took him home“ (Pearson 2017). Von Mum und Tontu haben die Lesys erfahren, dass die Nisses manchmal (unerlaubt) Gegenstände der Humans in ihren Nestern sammeln (2017).⁴⁷ Dieses Charakteristikum der Spezies wird vom Anderen Nisse mit einer neuen Bedeutung versehen: Das Mitnehmen des verlassenen Black Hounds ist ein Akt des fürsorglichen In-Beziehung-Tretens, durch das der junge Nisse Verantwortung für Jellybean übernehmen kann. Während Earle und Sanders herausarbeiten, wie sich Hilda sanft gegen die von Erwachsenen auferlegten Regeln wehrt, ist es in der hier beschriebenen Stelle der Andere Nisse, der die normativen Grenzen der eigenen Spezies verschiebt. Dadurch kann der Andere Nisse (sowohl in der Vergangenheit als Kind als auch in der Gegenwart) eine fürsorgliche Beziehung mit Jellybean eingehen.

Durch die Verantwortungsübernahme des Anderen Nisse für Jellybean verändern sich die Körper der beiden, zumindest auf grafischer Ebene. Dies lese ich als posthumanistische Subjektwerdung nach Haraway. Jellybean muss zum Schluss von Hilda, Mum, Tontu und dem Anderen Nisse aus der Stadt gebracht werden, um ihn vor den Autoritäten der Stadt zu retten. Dabei gehen der andere Nisse und Jellybean im *Nowhere Space* der Mauer verloren (2017). Erst im letzten Panel des Hefts sind die beiden wieder zu sehen. In einer Umgebung, die sich von der bisher in *Hilda* gezeigten Landschaft maßgeblich unterscheidet, ist ein Wesen auf einer Erhöhung zu sehen, welches ganz in Schwarz gehalten ist. Die Umrisslinie lese ich so, dass der Andere Nisse auf dem Rücken von Jellybean sitzt und sie gemeinsam in die Ferne blicken. Durch die schwarze Farbgebung sind jedoch die Grenzen zwischen dem Anderen Nisse und Jellybean nicht mehr erkenntlich. Sie sind zu einem Ganzen geworden, zu einem Subjekt, ohne abgeschlossene Einheiten, das durch die Interaktion miteinander wird, wie Haraway es beschreibt (vgl. Haraway 2008: 287). Obwohl die Nisses also als kohärente Spezies verhandelt werden, kann der andere Nisse durch das Prinzip der *Misdirection* die Normen der Spezies verschieben und durch die Interaktion mit Jellybean – zumindest grafisch – einen posthumanistischen Subjektivierungsprozess eingehen.

47 Mum bezeichnet dies als Stehlen, Tontu hingegen erklärt, dass Gegenstände manchmal aus Versehen im Nowhere Space landen (Pearson 2017).

4.2.2. Elves, Giants und die dekonstruierende Wiederholung

Das zweite Heft der *Hilda*-Reihe, *Hilda and the Midnight Giant*, wird von zwei Narrationen getragen, deren Verknüpfung Hilda ist. Einerseits etabliert sich ein Konflikt zwischen Hilda, Mum und den anfangs unsichtbaren Elves, andererseits trifft Hilda auf Giant Jørgen, der auf der Suche nach einem Freundy⁴⁸ ist (Pearson 2016). Die beiden Narrationen werden miteinander verknüpft und brechen dadurch die Homogenität und scheinbare Gegensätzlichkeit von Elves, Giants und Humans auf.

48 Das Freundy wird sich im Laufe der Geschichte ebenso als Giant herausstellen. Obwohl ihm eine bedeutende Rolle in der Narration zukommt, bleibt es das ganze Heft über unbenannt. Daher werde ich es als *Jørgens Freundy* bezeichnen.



Abb. 4: Raumeinnahme der unsichtbaren Elves (Pearson 2016)

Zu Beginn des Comics sind die Elves unsichtbar, sowohl für Hilda und Mum als auch für die Lesys. Abb. 4 zeigt, dass ihre Existenz als Lebewesen durch Sprechblasen und Zeichen, die ihre Aktionen andeuten, sowie durch Hildas Wahrnehmung konstituiert wird. Hilda sieht den Schatten eines der „hidden people“ (2016) und stellt inmitten des Trubels des nächtlichen Überfalls fest: „They’re all over me! I can feel them! Like ants!“ (2016). Aus Hilda und Mums Perspektive, der die Lesys folgen, wird durch Hildas Feststellung klar, dass die gezeigten Aktionen (Werfen von

Steinen und Büchern, Zerreißen von Seiten, ...) von belebten Körpern durchgeführt werden. Wenn Klar feststellt, dass Körper in Comics unvermeidbar sind (2015: 223–224), trifft dies auf die Elves insofern zu, als nur durch die Raumeinnahme ihrer unsichtbaren Körper diese als unsichtbar konstituiert werden können. Vier weiße bzw. schwarze Striche zeigen an, dass hier Körper eine Bewegung durchführen. Zudem sind Sprechblasen zu sehen, deren Dorne auf die Bewegungslinien zeigen (Pearson 2016). Ohne selbst sichtbar zu sein, d.h., ohne als gezeichnete Körper auf der Seite zu erscheinen, nehmen die Elves Raum ein und beweisen dadurch Klars Theorie der unvermeidbaren Comics-Körper. Auch um als unsichtbar erzählt zu werden, brauchen die Körper der Elves Platz und Raum in den jeweiligen Panels. Dies bricht die Vorstellung kohärenter (Comics-)Körper auf. Wenn Körper da sind, obwohl sie nicht sichtbar sind, bedeutet dies, dass Körper nicht klar abgegrenzt und (für das menschliche Auge) wahrnehmbar sein müssen, um existieren zu können bzw. um Raum einnehmen zu können. Die Elves brechen auch die Vorstellung außerdiegetischer biologistischer Spezies auf, indem sie auf ihre Materialität als gezeichnete Körper hinweisen. Sowohl Mayor als auch Prime Minister erklären an unterschiedlicher Stelle, dass Hildas Anliegen nicht in ihren Händen liege – jeweils mit dem Zusatz: „And I don’t even have hands“ (2016). Die beiden Sequenzen ähneln sich in ihrem Aufbau. Sie bestehen jeweils aus drei nebeneinander liegenden Panels. Zu sehen ist in allen drei Panels jeweils ein Körper, in der ersten Sequenz Mayor, in der zweiten Prime Minister. Das je letzte Panel der Sequenz zeigt Mayor bzw. Prime Minister wie sie ihre Arme, die tatsächlich nur als schwarze Striche gezeichnet sind, in die Höhe strecken. Sowohl Mayor als auch Prime Minister verweisen damit auf ihre Körper als gezeichnete Figuren auf der Seite. Durch die Wiederholung der Sequenz mit einem anderen Körper wird ein Bezug zwischen den beiden Körpern hergestellt. Mayor und Prime Minister ähneln sich in ihrer Materialität und zeigen gleichzeitig auf: Die Elves als biologische Spezies außerhalb der diegetischen Welt Hildas gibt es nicht, sie sind nur auf Papier Gezeichnetes.

Wie Joanna Nowotny anhand des Superhelden-Comics *The Vision* beschreibt, können im Medium Comics mehrere Narrative nebeneinander dargestellt werden. Bei *The Vision* werde das Superhelden-Dasein der Hauptfigur Vision mit der Darstellung des Familienlebens der Visions kontrastiert, um damit die Performativität der „normalen“ Kernfamilie aufzuzeigen. Gleichzeitig verdränge das Superhelden-Narrativ – auch formal, mittels Platzökonomie und Anordnung der Panels auf der Seite – die Narration über Visions Familienleben (Nowotny 2019: 44–45). Die oben beschriebenen Narrationen in *Hilda and the Midnight Giant* stellen durch die Wiederholung ähnlicher Panels einen Bezug zueinander her; nicht jedoch, um den Kontrast der Narrationen zu verdeutlichen, sondern, wie ich im Folgenden herausarbeiten werde, um ihre Ähnlichkeit zu

unterstreichen. Wie sich im Laufe der Geschichte herausstellen wird, sind die Erfahrungen, die Hilda und Mum mit den Elves machen, ähnlich der Erfahrungen der Giants mit den Humans. So wie Mum und Hilda zu Beginn die Elves nicht sehen können, bemerkt auch Jørgens Freundy Hilda im eigenen Ohr nicht; so wie Mum unbedacht in ein Elves-Haus steigt, zertritt auch Jørgens Freundy das Haus von Hilda und Mum, ohne etwas davon zu bemerken, und so wie sich die Elves gegen Hilda und Mum wehren, indem sie sie mit Steine bewerfen, ist auch in der Erzählung Wood Mans zu sehen, wie Humans die Giants mit Steinen bewerfen (Pearson 2016). Auch die gegenseitigen Bezeichnungen spiegeln die Ähnlichkeit der Narrative wieder. Benennt Hilda zu Beginn den (noch) unsichtbaren Elf Alfur als „a voice in my head“ (2016), wird Hilda am Ende von Jørgens Freundy mit den gleichen Worten beschrieben. Während die Humans die großen Lebewesen als *giant* bezeichnen, benennt Mayor auch Hilda als „[t]he giant!“ (2016) und während Hilda die Elves als „little guys“ (2016) betitelt, werden die Humans von Jørgens Freundy als „little people“ (2016) bezeichnet.



Abb. 5: Hilda im Ohr von Jørgens Freundy (2016)



Abb. 6: Hilda in Jørgens Ohr (2016)



Abb. 7: Alfur in Hildas Ohr (2016)

Das Nebeneinanderstellen der beiden Narrative in *Hilda and the Midnight Giant* findet auch auf formaler Ebene statt. Gewisse Sequenzen wiederholen sich, jedoch mit unterschiedlichen Körpern. So wird das erste Gespräch zwischen Hilda und Alfur ähnlich dargestellt, wie jenes zwischen Hilda und Jørgen und später Hilda und Jørgens Freundy – nur dass sich Hilda jeweils in einer anderen Position befindet. Abb. 5, Abb. 6 und Abb. 7 gleichen sich in ihrem Aufbau. Zu sehen ist jeweils ein großes Ohr sowie der Ausschnitt eines dazugehörigen Kopfes und eine Figur in der Ohrmuschel. Während sich die formale Gestaltung (großer Kopf mit Ohr und kleiner Figur) der Panels ähnelt, sind die dargestellten Körper(-Ausschnitte) anderen Charakteren zuzuordnen. Ein Ausschnitt des Kopfes zeigt Hilda, die beiden anderen gehören zu Jørgen und Jørgens

Freundy. Während Alfur in Hildas Ohr steht, ist es in den beiden anderen Panels Hilda, die sich im/beim Ohr der Giants aufhält (2016). Sowohl Kelp-Stebbins als auch Nowotny schreiben der Wiederholung ähnlicher Panelstrukturen Bedeutung zu. Die zitierende Wiederholung sei eine Charakteristik von Comics, wodurch formale – und damit auch narrative – Bezüge zwischen verschiedenen Panels hergestellt werden (Nowotny 2019: 53). Auch Kelp-Stebbins geht davon aus, dass durch eine wiederholte Panelstruktur unterschiedliche Figuren miteinander in Beziehung gesetzt werden. Dies würde visuelle Differenzen und Binaritäten wie Selbst/Andere, Hybrid/Mensch oder Held/Bösewicht aufbrechen (Kelp-Stebbins 2012: 342–343). In den jeweiligen Situationen findet sich Hilda also einmal in der Position von Jørgen/Jørgens Freundy und einmal in der von Alfur. Das Größenverhältnis zwischen Hilda und den Elves spiegelt sich im Größenverhältnis zwischen Hilda und den Giants wieder – und umgekehrt. Die Körpergröße als Unterscheidungsmerkmal zwischen Hilda, den Giants und den Elves entsteht erst durch die Relation der verschiedenen Körper zueinander. Die Binarität Giants/little people wird aufgebrochen und Hilda als Dreh- und Angelpunkt der beiden Narrative ist (je nach Blickwinkel) sowohl ein Giant/groß als auch Little eople/klein.

Die Gleichzeitigkeit der Körper von Hilda, den Elves und den Giants verwischt jedoch auch klare Größenrelationen. Durch den ständig wechselnden Fokus zwischen nebeneinander liegenden Panels erscheinen die Körper verschiedener Charaktere auf piktoraler Ebene gleich groß bzw. klein. Wie im Kapitel 3.2. *Comics-Körper und ihre postanthropozentrische Materialisierung* bereits beschrieben, zeichnen sich Comics-Körper durch Multiplizität und Simultanität aus. Wie Rauchenbacher und Klar ausführen, sind Comics-Körper über eine Seite vielfach verteilt und müssen ständig reproduziert werden (Klar 2015: 224–226; Rauchenbacher 2022: 13–14). In dieser iterativen Verkörperung sieht Rauchenbacher das posthumanistische Potential von Comics (2–7). Die *Hilda*-Comics und v.a. *Hilda and the Midnight Giant* zeigen, dass durch die „multiplizierte Anwesenheit“ (Klar 2015: 223) der Comics-Körper Speziesdifferenzen aufgebrochen werden. In den Sequenzen, in denen Hilda mit Mayor oder Prime Minister spricht, wechselt der Fokus von Panel zu Panel ständig, wodurch Hildas Körper gleich groß bzw. gleich klein gezeigt wird wie die der Elves. Ähnlich ist es, als Hilda vom Kopf von Jørgens Freundy fällt. Eben noch als kleiner Farbfleck dargestellt, erscheint ihr Körper im nächsten Panel gleich groß wie der der Giants (Pearson 2016). Durch die ständig wechselnde Perspektive und die Gleichzeitigkeit der Körper auf der Seite lassen sich Speziesdifferenzen nicht mehr an materiellen Unterschieden der gezeichneten Körper festmachen, sondern müssen mit unterschiedlicher Benennung, z.B. *Giants* oder *Little People*, konstruiert werden.

Hilda and the Midnight Giant macht sowohl auf formaler als auch auf narrativer Ebene deutlich, dass sich Differenzen verschiedener Körper erst in Relation zueinander materialisieren – ohne die Elves wäre Hilda kein Giant und ohne die Giants würde Hilda nicht zu den Little People gehören. Gleichzeitig werden durch die formalen Stilmittel der wechselnden Perspektive und der Wiederholung Speziesdifferenzen aufgebrochen: Aus Sicht der Elves ist Hilda genauso ein Giant, wie die Giants aus der Sicht Hildas. Das zweite Heft der *Hilda*-Reihe zeigt, dass differenzierende Eigenschaften einer Spezies eine Frage der Betrachtungsweise und damit verbundenen Wahrnehmungen sind.

4.2.3. Der Kindertausch als inter-spezies-elle Grenzüberschreitung

Eine Gruppe, der über alle sechs Hefte hinweg Bedeutung zukommt, sind die Trolls. So handelt das erste Heft von der Begegnung Hildas mit dem titelgebenden Troll. In *Hilda and the Stone Forest* und *Hilda and the Mountain King* sind Trolls ebenso Narrationsträgers, in *Hilda and the Bird Parade* und *Hilda and the Black Hound* werden sie zumindest erwähnt. Nur in *Hilda and the Midnight Giant* kommen sie nicht vor. In den letzten beiden Heften, *Hilda and the Stone Forest* und *Hilda and the Mountain King*, wird u.a. die Speziesdifferenz zwischen Humans und Trolls verhandelt und gleichzeitig aufgebrochen. Trolls sind gräuliche Wesen, die bei Tageslicht zu Stein erstarren, in den Bergen leben und den Klang von Glocken nicht aushalten (Pearson 2015). Sie sprechen eine andere Sprache und können daher (bis zu dem Moment, als Hilda selbst Troll ist) nicht mit Hilda kommunizieren. Neben diesen oberflächlichen Merkmalen verhandeln die Comics-Hefte, was das Troll-Sein im Gegensatz zum Human-Sein ausmacht. Trolls seien „wild and free“ (Pearson 2018), würden trinken, essen, denken, umherstreifen und könnten tun, was sie wollen, während Humans in die Schule oder zur Arbeit müssten und Terminpläne einzuhalten hätten, wie Hilda erklärt (2018). In den beiden Gruppen scheint sich die Binarität von Natur und Kultur widerzuspiegeln: Trolls sind die unzivilisierten Wilden, während Humans in geordneten Abläufen funktionieren. Die Grenzen zwischen Humans und Trolls werden jedoch in den letzten beiden *Hilda*-Heften durch den Narrativ des Kindertauschs aufgebrochen. Hilda tauscht unfreiwillig mit einem Troll-Kind, genannt „Baba“, die Plätze und lebt nun als Troll im Berg. Baba hingegen ist als menschenähnliches Kind in Trolberg bei Mum, Twig und Tontu. Ihre Körper verändern sich – Hilda wird zum Troll und Baba zum Human – sie sind wiedererkennbar und trotzdem inkohärent. Dies zeigt sich in *Hilda and the Mountain King* bereits an der ersten Seite nach der Titelseite. Zu sehen sind vier Panels, das erste nimmt die halbe obere Seite ein und ist betitelt mit „The Stone Forest“ (Pearson 2021).

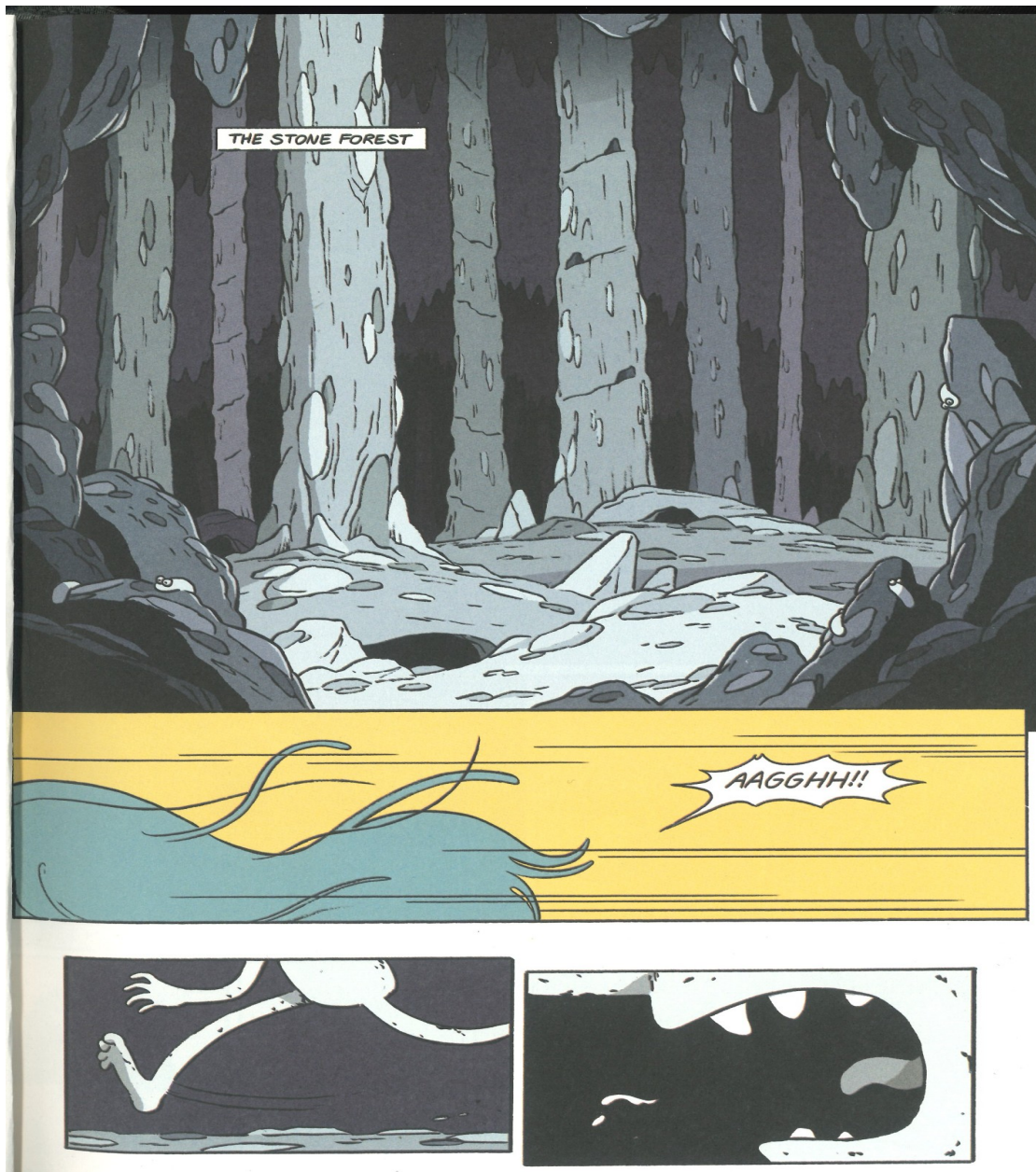


Abb. 8: Fragmentierte_r Körper auf der ersten Seite von *Hilda and the Mountain King* (Pearson 2021)

Es folgen drei Panels, in denen jeweils Körperausschnitte gezeigt werden (siehe Abb. 8): Rumpf und Beine sowie Mund und Zähne eines Körpers, den ich aufgrund der gräulichen Farbgebung und der markanten Maserung Trolls zuordne, und ein Teil der signifikanten blauen Haare Hildas (2021).⁴⁹ Durch die Zerteilung der Körper(teile) über mehrere Panels ist nicht eindeutig, um wie viele Körper es sich hier handelt oder ob die Körper(teile) einer Figur zuzuordnen sind (2021). Wie Kelp-Stebbins beschreibt, kommt den ersten Panels eines Comics besondere Bedeutung zu, da die Lesys durch sie in die Narration eingeführt werden. Am Beispiel des Comics *Sweet Tooth*

⁴⁹ An späterer Stelle wird z.B. auch Mum Hilda über die blauen Haare identifiziert. Dabei beschreibt Mum Hilda in Abgrenzung zu Baba als „my daughter, remember? Blue hair“ (Pearson 2021).

erläutert Kelp-Stebbins, dass es dazu keine kohärenten Körper(zeichen) brauche. Die fragmentierte Darstellung einer Figur führe dazu, dass die Lesys eine verkörperte, solidarische Position einnehmen, ohne diese als *Other* klassifizieren zu können (Kelp-Stebbins 2012: 340–343). Dies trifft auch auf die vorher beschriebenen Panels aus *Hilda and the Mountain King* zu. Durch mein Wissen aus den vorigen Heften, kann ich die blauen Haare Hilda zuschreiben. Die Sprechblase und die Bewegungslinien deute ich so, dass Hilda vor etwas davon läuft. Erst nach dem Umblättern auf die nächste Seite wird klar, dass Troll-Körper und die blauen Haare zusammengehören; dass Hilda also ein Troll ist. Dies bricht mit einer anthropozentrischen Perspektive, weil ich Hilda erkenne, bevor ich erfahre, dass sie kein Human sondern Troll ist. Durch die Panelform und die dadurch entstehende Multiplizität der Körper ist es möglich, mich mit Hilda zu solidarisieren ohne mir ihrer Spezieszugehörigkeit sicher zu sein.

Die erste Darstellung Babas als Human steht im Gegensatz dazu. Im Panel, das die ganze Breite der Seite einnimmt, ist ein Kind zu sehen, das durch die Wohnung läuft und dabei Chaos verursacht: Der Blumentopf fällt um, der Teppich ist zerknautscht und der Stift in der Hand des Kindes hinterlässt eine rote Linie auf der Wand. Die Sprechblase, in der nur vier Mal die Silbe „Ba“ geschrieben steht, drängt über den oberen Panelrand hinaus und ins darüber liegende Panel. Das Kind selbst findet in der Mitte des Panels Platz und der Körper ist ganz zu sehen (Pearson 2021). Dass es sich bei dem Kind um einen Eindringling handelt, mache ich an den nächsten Panels fest. Mum, Tontu, Twig und die WLC können den Umtrieben des Kindes nur zusehen und sind dessen Willkür ausgesetzt: Twig bekommt einen Kochtopf auf den Kopf gesetzt, Tontu wird in den Fernsehkasten gesteckt und die WLC als Reittier genutzt (2021). Durch Mums Blick auf das Kind wird eine Verbindung zum Troll-Kind Baba hergestellt. In zwei nebeneinander gestellten Panels sind zwei Körper zu sehen, die sich in Form und Haltung gleichen. Die Körperfarbe und mehrere Elemente wie Kleidung, Augenbrauen, Zähne und Zehen sind jedoch unterschiedlich (2021). Der gewellte Rand des zweiten Panels deutet darauf hin, dass es sich hier um Mums Erinnerung handelt und das Kind wird von Mum als Troll benannt: „You’re the troll from inside the mountain! / I do recognise you“ (2021). Die Narration erfolgt aus Mums Perspektive, in der Baba ein Eindringling, ein Wechselbalg (*changeling*) oder in Tontus Worten „a troll child in human form, who’s taken Hilda’s place“ (2021) ist. Im Gegensatz zu Hildas Geschichte am Beginn des Heftes ist hier eine Solidarisierung der Lesys unabhängig vom Körper/der Spezies Babas nicht möglich, Baba wird trotz der menschenähnlichen Form als *Other* konstituiert. Dies geschieht auch auf

sprachlicher Ebene: Während Hilda durch die Verwandlung mit den Trolls sprechen kann, kann Baba auch als Human nur den namensgebenden Laut „Ba“⁵⁰ von sich geben.

Obwohl die visuelle Differenz zwischen Human und Troll eindeutig erscheint, bricht die Narration mit der Vorstellung einer Zugehörigkeit zur Spezies Troll/Human aufgrund körperlicher Merkmale. Über Fremd-/Selbstzuschreibungen, beispielhaft ausgewählt und chronologisch aufgezählt, wird die Verhandlung von Hilda als Troll deutlich: „You are not a troll.“ (Pearson 2018) – „I wish I was a troll.“ (2018) – „I am not a troll!!“ (Pearson 2021) – „Are you not a troll?“ (2021). Während die ersten beiden Aussagen aus *Hilda and the Stone Forest* die Verwandlung inhaltlich antizipieren, aber mit Hildas menschenähnlichem Erscheinungsbild übereinstimmen – Hilda ist tatsächlich kein Troll – stehen die beiden anderen Aussagen in Ambivalenz mit dem gezeigten Körper. In *Hilda and the Mountain King* ist ein Troll zu sehen, mit grauer Körperfarbe und den charakteristischen schwarzen Punkten, die auf eine steinartige Oberfläche deuten. Dadurch ist es durchaus irritierend, wenn dieser Körper von sich behauptet, kein Troll zu sein. Was Kupczyńska an der Figur der Hure H erläutert, die nur durch die wiederkehrende Benennung der Erzählinstanz als Hure H zum Subjekt wird (vgl. Kupczyńska 2014: 220–221), widerfährt Hilda in umgekehrter Weise. Die Selbstzuschreibung „I am not a troll!!“ widerspricht dem gezeigten Bild, denn für mich als Lesy ist ein Troll zu sehen. Hilda kann sich nicht als Troll-Subjekt konstituieren und löst sich bildlich in eine weiße Wolke auf, deren Umriss nur mehr schemenhaft jenen Hildas gleichen. Es sind auch die Trolls selbst, v.a. Mother Troll⁵¹ und Trundle⁵², die die Zugehörigkeit zu den Trolls nicht ausschließlich an der Materialität der Körper festmachen. So begründet Mother Troll den von ihr verursachten Kinder- und damit Speziestausch mit den verschiedenen Persönlichkeiten Hildas und Babas: Hilda habe ein inneres Verlangen nach einem „wilder life“ (Pearson 2021), während Babas „gentle soul“ (2021) keinen Platz in der Welt der Trolls finde (2021). Und obwohl Trundle Hildas Abgrenzung zum Troll-Sein mit „Are you not a troll?“ (2021) hinterfragt hat, macht Trundle später „human trickery“ (2021) in ihrem Tun aus. Trundle scheint also Hildas Menschlichkeit über ihr Erscheinungsbild hinaus wahrzunehmen. Die Zugehörigkeit zur Spezies Troll wird hier anhand der eigenen (unbewussten) Bedürfnisse und des eigenen Handelns festgemacht, nicht aber an körperlicher Erscheinung. Das Troll-Sein beruht daher nicht

50 An manchen Stellen auch geschrieben als „Bah“.

51 Der Troll, um den es sich hierbei handelt, hat keinen Namen, wird jedoch in der zusammenfassenden Vorerrzählung meiner Ausgabe von *Hilda and the Mountain King* als „mother troll“ (Pearson 2021) bezeichnet. Daher bezeichne ich diese Figur als Mother Troll.

52 Trundle ist ein verhältnismäßig großer Troll in *Hilda and the Mountain King*, den Hilda eingesperrt in einer Höhle findet und ihm hilft, aus dieser auszubrechen. Trundle stellt sich später als der titelgebende Mountain King heraus.

auf Materialität, sondern ist performativ im Sinne Butlers.⁵³ Indem Hilda trotz ihres bisherigen Human-Daseins und ihrer *human trickery* Troll sein kann, deckt sie die Performativität gegensätzlicher und auf Natürlichkeit beruhender Spezies auf. In weiterer Folge ist dies auch die Lösung des Konflikts zwischen Hilda, Mum, Mother Troll und Baba. Im Laufe der Geschichte werden sich Hilda und Baba wieder zurückverwandeln und die Konflikte zwischen den Bewohnern der Stadt Trolberg und den Trolls zumindest ein Stück weit legen. Nun hat – so die Erzählung – Baba die Möglichkeit ein „little girl“ (2021) zu sein, Hilda hingegen darf manchmal Troll sein. Die entsprechenden Panels zeigen nun einmal Baba mit Hilda, Mum, Twig und Tontu im Wohnzimmer der Wohnung und einmal, als abschließendes Flash-Panel, Hilda mit Mother Troll, Baba und Twig in den Bergen (2021). Der Kindertausch ist auf visueller Ebene umgekehrt: Hilda hat den Körper eines Humans, Baba den eines Trolls. Aber auch wenn ihre Körper wieder ihrem ursprünglichen Aussehen ähneln, haben sie sich verändert: Sie können jetzt – unabhängig von ihrem Äußeren – Human und Troll zugleich sein. Die Binarität von Human und Troll ist zumindest teilweise aufgebrochen und dieses Loslösen von beengenden Speziesgrenzen ist das *happy end* der Geschichte.

4.3. Familie, Gefährtysschaft und das Sehen

Das In-Beziehung-Treten mit nicht-menschlichen Lebewesen ist ein Charakteristikum Hildas, das mir beim ersten Durchlesen der Comics sofort aufgefallen ist und das auch intradiegetisch verhandelt wird. So stellt Mum in *Hilda and the Midnight Giant* fest, dass Hilda Freundschaften mit „every other bizarre creature you [Hilda, Anm. V.E.S.] come across“ (Pearson 2016) schließt. Dennoch gibt es Unterschiede in der Art, wie Hilda verschiedenen Charakteren begegnet. So tritt sie beispielsweise den Trolls, Tontu und Thunderbird grundsätzlich wohlwollend gegenüber, während sie sich zu Wood Man oder den Elves anfangs skeptisch verhält. Die Beziehungskonstellationen zwischen den verschiedenen Charakteren bleiben größtenteils unbenannt, nur das Verhältnis Mutter – Kind wird konkret angesprochen, wie ich in Kapitel 4.3.2 *Von Müttern und Trolls* genauer erläutern werde. Darüber hinaus werden andere Charaktere rund um Hilda meist als Freundys bezeichnet, wie z.B. die WLC (Pearson 2018) oder Thunderbird, sich selbst so benennend (2018).

In den folgenden Unterkapiteln möchte ich analysieren, welche Beziehungen in der *Hilda*-Reihe von Bedeutung sind, wie diese zustande kommen und inwiefern sie als Gefährtysschaft nach

53 Für Butler ist Performativität eine Praxis, die (unbewusst) diskursive Normen wiederholt und dadurch den Diskurs konstituiert. Durch das unbewusste Ausführen der Performativität entstehe der Eindruck der Natürlichkeit eines Diskurses (Butler 1999: 235–241).

Haraway gelesen werden können. Zuerst erläutere ich das familiäre Gefüge rund um Hilda und inwiefern sich dieses als fluide präsentiert. Im zweiten Teil wird das Konzept der *Mutterschaft* als Spezies-verbindendes Narrativ beleuchtet. Zum Schluss werde ich mich mit dem Blick bzw. dem Sehen als Grundlage für posthumanistisches In-Beziehung-Treten beschäftigen.

4.3.1. Die inter-spezies-elle Familie in *Hilda*

Die Familienstruktur rund um Hilda gestaltet sich offen und fluide. Mum, Hilda und Twig sind die Fixpunkte, die in allen Heften vorkommen, es sitzen aber auch andere Lebewesen am Familientisch oder spazieren durch die offene Tür. Im Folgenden möchte ich darlegen, wie die Familienkonstellation rund um Hilda fluide und inkohärent ist und wie gleichzeitig inter-spezies-elle Gefährtysschaft über familiäre Praxen hergestellt wird. Dabei ist anzumerken, dass in den Comics-Heften die Familie rund um Hilda nicht als solche benannt wird. Vielmehr dient das Konzept *Familie* in meiner Arbeit dazu, die diversen Beziehungen zu analysieren.

Schon von Beginn an ist der familiäre Raum Hildas offen. Bereits auf der dritten Seite des ersten Heftes und noch bevor Mum und Twig zu sehen sind, betritt Wood Man Hildas Haus. Der Blick der Lesys bleibt, wie im Panel davor aus dem Haus auf die offene Tür gerichtet. Hilda ist nicht mehr zu sehen, nur die ihr zugeordnete Sprechblase findet im Panel Platz. In der offenen Tür taucht Wood Mans Kopf auf, im nächsten Panel geht dieser ins Haus (Pearson 2015). Vier Seiten später wiederholt sich die Sequenz. Wieder marschiert Wood Man durch die offene Haustür und legt sich kommentarlos vor den Kamin. Der Blick der Lesys ist ebenso vom Inneren des Hauses auf die offene Tür gerichtet (2015). Die Sequenz wird später ein drittes Mal wiederholt, nun sind die Positionen jedoch getauscht: Hilda ist diejenige, die ohne Ankündigung ein fremdes Haus betritt. Die Lesys folgen ihrer Perspektive, blicken nun von außen in das Haus. Dabei ist Wood Man zu sehen, der verärgert auf Hilda bzw. die Lesys blickt (2015). Das Narrativ des uneingeladenen Eintretens wiederholt sich hier mit umgedrehten Positionen. Die Fokalisierung folgt jeweils Hildas Perspektive: In den ersten beiden Sequenzen ist der Lesyblick vom Inneren des Hauses aus auf die offene Tür gerichtet, in der dritten Sequenz blicken Hilda und die Lesys von Außen auf das unbekannte Haus. War es in den ersten beiden Sequenzen Wood Man, der sich in den Blick der Lesys gedrängt hat, sind es in der dritten Sequenz die Lesys, die sich Hildas Perspektive folgend mit ihrem Blick in Wood Mans Haus drängen. Der Narrativ des unerwünschten Eintretens ins Haus wird hier gespiegelt und stellt dadurch eine Verbindung zwischen Hilda und Wood Man her. Ich werte dies als *Umwelt Exploration* nach Herman (wie in Kapitel 4.1 *Methodische Zugänge* beschrieben). Durch die Spiegelung zeigt der erste Band der Reihe sowohl

die Sicht der Hausbewohners als auch die Perspektive des unerwünschten Gasts bzw. des bedürftigen Besuchers. Die Lesers folgen zwar Hildas Perspektive, lernen darüber aber Wood Mans Position kennen. Wie für Hermans *Umwelt Exploration* charakteristisch (vgl. Herman 2012: 98–99), wird dadurch Hildas Lebensrealität verändert. Wood Man fungiert nun als Bezugs- und Ansprechperson, er bringt Hilda nach Hause, hilft ihr, den Troll vor Hildas Haus zu verstehen (Pearson 2015) und gibt ihr sein Wissen zu Giants weiter (Pearson 2016). Trotz Hildas anfänglichem Misstrauen ist die Tür zum Haus offen und Wood Man kann ungehindert eintreten. Hildas Wohn- und Familienraum wird somit von Anfang an zugänglich konstituiert. Durch die gespiegelten Sequenzen wird eine Ähnlichkeit zwischen Hilda und Wood Man hergestellt und Wood Mans Perspektive kann nachvollzogen werden. Ab *Hilda and the Bird Parade* kommt Wood Man nicht mehr vor.⁵⁴

Obwohl sie nicht explizit als Familienmitglieder benannt werden, werden Thunderbird und Tontu als Teil der Familienkonstellation rund um Hilda erzählt. Beide werden von Hilda auf der Straße aufgelesen und in die Wohnung mitgenommen (Pearson 2016, 2017). Während Thunderbird nach der Begegnung mit Hilda in den darauffolgenden Heften nur punktuell wiederkehrt, wohnt Tontu ab *Hilda and the Black Hound* dauerhaft im Nowhere Space von Hildas Wohnung. Ich sehe Tontu als Teil von Hildas Familie, da Tontu an familiären Praxen beteiligt ist: Er bereitet für Hilda und Mum heiße Schokolade zu (2017), verbringt mit ihnen Zeit im Wohnzimmer (2017; Pearson 2018, 2021), nimmt am Familienessen teil und spielt mit den beiden ein Brettspiel (Pearson 2018). Die Familie rund um Hilda und Tontu als Teil dieser Familie konstituiere ich durch ein gemeinsames Handeln der Charaktere, durch ein *doing* bzw. durch den von Freeman beschriebenen Begriff des *Habitus*, wie ich in Kapitel 2.1 *Die Familie als anthropozentrisches Prinzip und ihr queeres Potential* beschrieben habe. Das gemeinsame Essen und Spielen sehe ich hier als verkörperte Verhaltensweisen, die eine verwandtschaftliche Verbindung zwischen Hilda, Mum und Tontu knüpft. Wie bei Freeman (vgl. Freeman 2007: 305–306), ist Verwandtschaft hier verkörpert, aber nicht durch biologische Abstammung bestimmt.

Sowohl Tontu als auch Thunderbird nehmen an Hildas Familientisch Platz. Dies sehe ich als zentrales Element in der Narration von Tontu und Thunderbird als Teil von Hildas Familie, da, wie Joanna Nowotny anhand zweier Szenen aus den Comics *Are you my mother?* von Alison Bechdel und *3 Väter* von Nando von Arb feststellt, der Familientisch Handlungen des Familienlebens strukturiert und darüber In- sowie Exklusion von (potentiellen) Familienmitgliedern

54 In *Hilda and the Stone Forest* wird Wood Man nochmals erwähnt als Hilda eine Aussage Tontus kommentiert mit „You’re not the Wood Man, Tontu.“ (Pearson 2018)

verhandelt wird (Nowotny 2023: 151). Die beiden von Nowotny analysierten Szenen zeigen konträre Familiendynamiken:

Der erste Familientisch [in *Are you my mother?*, Anm. V.E.S.] entspricht dem konservativ-bürgerlichen Bild der Kleinfamilie und die Mutterfigur waltet als seine Hüterin; der zweite Familientisch [in *3 Väter*, Anm. V.E.S.] hingegen ist geprägt durch ein lustvolles Chaos (mit teilweise aggressiven Untertönen) mit einer Mutterfigur, die spielerische, nicht normative Momente geschehen lässt. (151)



Abb. 9: Austragung des Konflikts mit Thunderbird am Familientisch (Pearson 2018)

Die beiden Familientisch-Sequenzen in der *Hilda*-Reihe, zuerst mit Tontu, dann mit Thunderbird, sind jeweils Szenen, in denen der Konflikt zwischen Hilda und Mum erzählt wird.⁵⁵ Die beiden

⁵⁵ Der Haupterzählstrang von *Hilda and the Stone Forest* handelt davon, dass Hilda jeden Tag außer Haus gehen möchte, um Abenteuer zu erleben, während Mum Hilda gerne mehr unter Aufsicht hätte. Der Konflikt eskaliert,

Sequenzen zeigen unterschiedliche Situationen, dennoch werden in beiden Szenen Tontu bzw. Thunderbird als Teil von Hildas Familie konstituiert, indem sie am Familientisch Platz nehmen. In der Sequenz mit Thunderbird, Hilda und Mum wird der Familientisch Ort der Maßregelung zwischen Elternteil und Kind(ern). Mum hat Hilda erwischt, als sie sich mit der Hilfe Thunderbirds aus der Wohnung geschlichen hat (Pearson 2018). Nun setzen sich alle drei an den Tisch, wobei Thunderbird eine ähnliche Position wie Hilda einnimmt. Das erste Panel der Sequenz in Abb. 9 zeigt den Tisch aus Mums Perspektive. An je einer Seite sitzen Hilda und Thunderbird und blicken auf Mum. Es entwickelt sich ein Streitgespräch zwischen Hilda und Mum, bei dem Thunderbird nicht zu Wort kommt. Dennoch wird auch er von Mum angesprochen und gerügt (2018). Mum agiert hier als elterliche Autoritätsperson, während Hilda und Thunderbird die Position der getadelten Kinder einnehmen. Obwohl Thunderbird, im Gegensatz zu Tontu, nicht dauerhaft bei/mit Hilda und Mum wohnt, ist er hier Teil des Familiengefüges und erkennt Mums Elternposition an: Nachdem Hilda Hausarrest bekommen hat und den Tisch verlässt, bleibt er sitzen und fragt: „Am I grounded too?“ (2018). Die Frage, ob über Thunderbird auch eine Strafe verhängt wird, beinhaltet ein komisches Moment, da Thunderbird (im Gegensatz zu Tontu) nicht im familiären Alltag involviert ist und sich auch nicht in Mums Obhut befindet. Dennoch nehmen Thunderbird und Mum eine Eltern-Kind-Position in dieser Sequenz ein: Auf Thunderbirds Frage nach dem Hausarrest erteilt ihm Mum die Erlaubnis zu gehen (2018).

Die Sequenz des „sunday dinner[s]“ (2018) beginnt mit einem Panel, das mehr als ein Viertel der Seite einnimmt. Zu sehen ist der Tisch mit verschiedenen Speisen und drei Gedecken. Während Mum und Tontu jeweils vor einem Gedeck sitzen, ist der dritte Platz leer (2018). Ähnlich wie es Nowotny in Bezug auf Bechdels *Are you my mother?* beschreibt (vgl. Nowotny 2023: 151), ist das Essen ritualisiert: Erst als Hilda nach Hause kommt und den dritten Platz einnimmt, kann es beginnen. Tontu wird hier als etablierter Teil der Familie erzählt. Er hat einen Platz am Tisch, für ihn ist ein Gedeck bereitgestellt, er wartet mit dem Essen auf Hilda und beteiligt sich an den Tischgesprächen (Pearson 2018). Das gemeinsame Essen wird hier von mir als familiekonstituierende Praxis gelesen, gleichzeitig wird dies durch Hilda auf inhaltlicher und formaler Ebene problematisiert. Das Konfliktthema zwischen Hilda und Mum behandelt die unterschiedliche Priorisierung der gemeinsamen Aktivitäten. Während Mum gerne mit Hilda Zeit verbringen möchte, will Hilda lieber außerhalb der Wohnung Abenteuer erleben (2018). Im Gespräch verhandeln Hilda und Mum Hildas Zeitgestaltung nach dem Essen: „Actually, I thought I’d go back out

als Hilda trotz Hausarrests die Wohnung über den Nowhere Space verlassen möchte, dabei von Mum erwischt wird und beide, da sie nicht vollständig durch den Eingang in den Nowhere Space gehen, im Stone Forest, im inneren des Berges neben Trolberg, landen.

again afterwards... – You’ve been out all day...” (2018). Auf formaler Ebene ist es Hildas Blick, der das Familienessen stört. Die Sequenz wird immer wieder von drei Elves unterbrochen, die Hilda zu Beginn mitsamt ihres Hauses gerettet und mit in die Wohnung genommen hat (2018). Hier zeigt sich eine konträre Situation zu Hildas Familientisch in der geschützten Wohnung: Die drei Elves erkunden ihre ungewöhnliche Umgebung, nachdem sie unfreiwillig aus ihrem eigenen Wohngebiet gerissen wurden, sie bedienen sich am in Relation zu ihrer Größe überdimensionalen Essen, einem Elf bleibt die Beere im Hals/Kopf stecken und erst durch den Sprung der anderen beiden Elves auf den Bauch kann er diese wieder ausspucken, die dann zuerst auf Tontus Kopf und dann in Hildas Wasserglas fällt. Das Gespräch von Hilda, Mum und Tontu setzt sich währenddessen fort (2018). Wie wir aus *Hilda and the Midnight Giant* wissen (vgl. Pearson 2016) und auch am Ende dieser Sequenz angedeutet wird (Pearson 2018), kann nur Hilda die Elves sehen, für Mum und Tontu sind sie unsichtbar. Die Sequenzen mit den Elves sind demnach aus Hildas Perspektive, die Lesys folgen ihrem Blick, der immer wieder weg vom Familientisch auf die Elves fällt und damit das Familienessen unterbricht.

In beiden Sequenzen schreibe ich dem Tisch auch auf formaler Ebene Bedeutung zu. Während einige Panels ohne detailreichen Hintergrund gezeichnet sind, bleibt der Tisch auch in diesen Panels sichtbar. Wie Postema in Bezug auf die Platzökonomie in Comics ausführt, seien Zeichen im Hintergrund nicht nur Dekoration, sondern hätten Bedeutung. Am Beispiel von Julie Doucets *My New York Diary* erläutert Postema, dass die im dicht gezeichneten Hintergrund dargestellten Bierflaschen und Kakerlaken die Wohnung einer verwahrlosten Person implizieren. Aufgrund des durch Panel und Seite begrenzten Platzes in Comics sei alles Gezeigte von Bedeutung (Postema 2013: 2–6). Das Weglassen eines detailreichen Hintergrunds ist ein Stilmittel, das mir öfter in der *Hilda*-Reihe aufgefallen ist. Die Panels zeigen eine Figur, der Hintergrund ist einfärbig gehalten. Der Fokus liegt dadurch auf dem Gesichtsausdruck der Figur und es werden Emotionen oder Gedankengänge bzw. Reflexionen deutlich. So kann über die Mimik erzählt werden, z.B. als Hilda in *Hilda and the Stone Forest* beschließt, Mum in den Berg zu folgen (Pearson 2018).

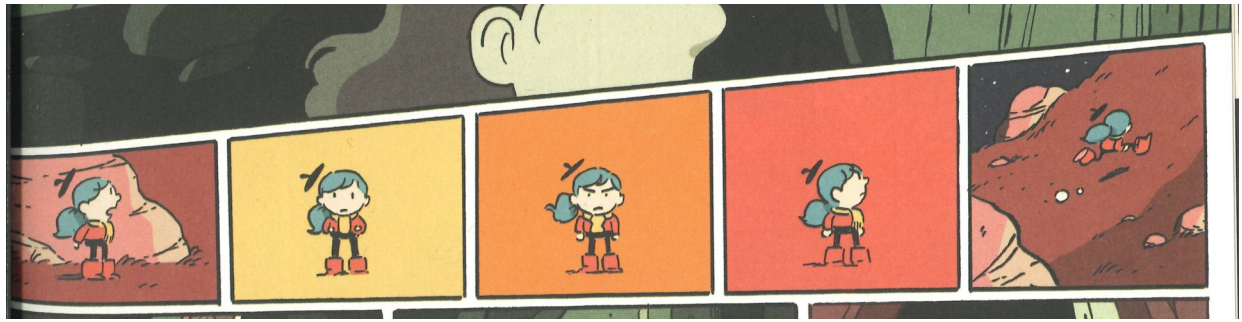


Abb. 10: Narration von Hildas Entscheidung (2018)

Wie in Abb. 10 zu sehen ist, wird der Prozess von Hildas Entscheidung innerhalb zweier Panels erzählt, in denen jeweils Hilda in der Mitte plazierte und der Hintergrund einfarbig gestaltet ist. Hilda ist verhältnismäßig sehr klein gezeichnet, wodurch ihr Gesicht auf zwei Punkte als Augen und einem Strich als Mund reduziert ist. Im zweiten Panel kommen Augenbrauen hinzu, deren Platzierung Hildas Ausdruck entschlossen wirken lassen. Durch den reduzierten Hintergrund steht die sich verändernde Mimik Hildas im Zentrum der Sequenz; ihre Entscheidung wird mit/über ihrem/ihren Körper erzählt. Ein anderes Beispiel findet sich in *Hilda and the Black Hound* als der Andere Nisse den Black Hound als Jellybean erkennt (Pearson 2017). Auch hier wird der Prozess des Erkennens innerhalb weniger Panels und non-verbal erzählt. Es ist jeweils nur der Kopf des Nisses zu sehen, der Hintergrund ist einmal in Braun und einmal in Schwarz koloriert. Innerhalb zweier Panels verändert sich der Gesichtsausdruck des Nisses von wütend zu verblüfft. Auch hier liegt durch den reduzierten Hintergrund der Fokus auf der Mimik und damit auf dem Prozess des Erkennens. Es trifft zu, was auch Postema feststellt: Sequenzen und Panels zeigen nicht nur die diegetische Realität, sondern können auch das Innenleben einer Figur darstellen (Postema 2013: 67–69).

Auch in beiden Familientisch-Sequenzen machen die Panels mit reduziertem Hintergrund Emotionen sichtbar. Oft wird die Reaktion einer Figur auf das Gesagte einer anderen Figur gezeigt, z.B. als Hilda erklärt, warum sie zu spät zum Essen gekommen ist. Die Erklärung erstreckt sich über fünf Panels, in den ersten vier ist Hilda zu sehen, wie sie die Wohnung betritt, das Elves-Haus auf einer Kommode abstellt und zuerst Mum und dann Tontu umarmt. Das fünfte Panel ist als einziges der Sequenz ohne Details im Hintergrund gestaltet. Zu sehen ist Mums skeptischer Blick neben einer Sprechblase, die ich Hilda zuordne (Pearson 2018). Durch den Fokus auf Mums zweifelnden Ausdruck während Hildas Ausrede wird klar, dass sich hier ein Konflikt zwischen Hilda und Mum aufbaut. Dies mache ich auch an den weiteren Panel fest. Hilda versucht sich weiter rauszureden, während Mum und Tontu Fragen stellen, bis ein Panel, das die

ganze Breite einnimmt, das Gespräch unterbricht. Während der Hintergrund bis auf eine schwarze Fläche reduziert wird, bleibt der Tisch mit Hilda, Tontu und Mum sichtbar (2018). Die Anspannung zwischen Hilda und Mum ist über den Familientisch hinweg spürbar. Der Konflikt setzt sich einige Seiten weiter fort und auch in dieser Sequenz ist der Hintergrund reduziert, wie Abb. 9 zeigt. Nur im ersten Panel, das den Tisch in der Wohnung als Ort des Geschehens etabliert, sind mehrere Details im Hintergrund zu sehen. Die nächsten Panels zeigen die emotionalen Reaktionen der drei Charaktere im Streitgespräch: Mums Sorge und Wut, Hildas Ärger und Thunderbirds Verunsicherung (2018). Auch hier bleiben Tisch und Sessel sichtbar, der Konflikt wird am Familientisch ausgetragen. Es kommt zum Bruch zwischen Hilda und Mum, indem Hilda den Tisch verlässt. Die Sichtbarkeit des Tisches ist von Bedeutung, wenn ich diesen mit Nowotny als Ort, an dem Handlungen des Familienlebens ausgetragen werden (vgl. Nowotny 2023: 151), betrachte. Während der Hintergrund reduziert wird, bleibt der Tisch und dies bedeutet, dass es sich hier um einen familiären Konflikt zwischen Hilda als Kind und Mum als Elternteil handelt. Der Tisch ist Ort des *doing families*: Hilda, Mum, Tontu bzw. Thunderbird essen gemeinsam, tragen aber auch intergenerationale Konflikte aus. Die Charaktere konstituieren sich durch das Platz nehmen am Tisch als Familie. Es handelt sich dabei um ein normatives Konstrukt, denn die Rollenaufteilung ist eindeutig: Mum ist das tadelnde Elternteil, Hilda das zu ermahnende Kind.

In der Höhle der Trolls ist das gemeinsame Sein und Essen hingegen eine Praxis der Gefährtytschaft. Haraway leitet den englischen Begriff *companion* (dt. Gefährty) vom Lateinischen *cum panis* her, was gemeinsam Brot essen impliziert (Haraway 2003: 29, 55). Auf der Flucht vor dem zweiköpfigen Troll werden Hilda und Mum von Mother Troll und Baba in ihren Unterschlupf mitgenommen. Zuerst können Mum und Hilda die Situation nicht gut einordnen: „I can’t tell if we just got rescued or if we’re about to get eaten“ (Pearson 2018). Die Beziehungskonstellation zwischen Hilda, Mum und den beiden Trolls ist (aus Hildas und Mums Perspektive) unklar. Braidotti differenziert zwischen drei Arten von Beziehungen menschlicher und nicht-menschlicher Lebewesen: instrumentell, exotisch oder ödipal. Diese Beziehungsformen würden dazu dienen, eine Hierarchie zwischen verschiedenen Spezies aufzubauen und Macht über andere Spezies auszuüben (vgl. Braidotti 2013: 67–69). In dem von Mum angesprochenen möglichen Szenario wären Hilda und Mum diejenigen, die von den Trolls gegessen würden: ihre Beziehung wäre dann instrumenteller Art. Stattdessen bekommen Mum, Hilda und Twig von Mother Troll und Baba zu trinken und zu essen. Am Ende dieser Seite sind alle versammelt rund um das Lagerfeuer zu sehen (Pearson 2018). In der Höhle der Trolls gibt es keinen Tisch, aber das Lagerfeuer dient hier als

Ort, um gemeinsam zu essen/zu trinken. Mum, Hilda, Twig, Mother Troll und Baba werden beim gemeinsamen Essen um das Lagerfeuer zu *companions*, zu Gefährtys.

In der *Hilda*-Reihe konstituiert sich also eine fluide Familienkonstellation, die für verschiedene Lebewesen zugänglich ist. Hildas Wohnraum sowie Beziehungsgefüge ist offen für neue Charaktere, die lang- oder kurzfristig am Familienleben teilnehmen. Einerseits über familiäre Orte, wie dem Wohnraum und dem Familientisch, andererseits über familiäre Praxen, wie das Familienessen, erhalten nicht-menschliche Lebewesen, wie Wood Man, Thunderbird oder Tontu, Zugang zu Hildas Familie. Das *doing family* dient hier nicht ausschließlich zur Konstruktion einer normativen Familie, sondern ermöglicht auch nicht-menschlichen Lebewesen Teil dieser Familie zu sein. Durch die unklare Rollenverteilung in den Beziehungen, v.a. zwischen Thunderbird und Mum, sowie durch Hildas Blick auf die Elves wird ein kohärentes Familienkonzept jedoch auch dekonstruiert. Das inter-*spezies*-elle Beziehungsgeflecht rund um Hilda definiere ich daher als post-anthropozentrische Familie oder als familiäre Gefährtyschaft. Das nicht-normative Moment sehe ich auch darin, dass Wood Man, Tontu und Thunderbird zwar Teil der Familie sind, aber ihre Position zu den anderen Mitgliedys nicht innerhalb normativer Strukturen kategorisiert wird. Wie Freeman ausführt, dienen Verwandtschaftsbezeichnungen dazu, familiäre Beziehungen auf der Mikro-Ebene zu strukturieren. Sie würden Verantwortungen, Erwartungen und klar definierte Verhältnisse zwischen zwei oder mehreren Personen implizieren (Freeman 2007: 296–300). Wood Man, Tontu und Thunderbird sind im Familiengefüge rund um Hilda jedoch nicht Mutter, Vater, Tante, Onkel, Geschwister, Nefte, Nichte etc., sondern bleiben Wood Man, Tontu und Thunderbird. Sie können Teil der Familie sein, ohne ihre Beziehungen durch normative Verwandtschaftsbezeichnungen definieren zu müssen.

Am Ende dieses Kapitels möchte ich noch einen weiteren Aspekt ausführen. Die Aufnahme von Tontu in die Familie führt zu einer Erweiterung seines Lebensraums. Im Gegensatz zum Beginn von *Hilda and the Black Hound* kann er sich als Teil der Familie frei zwischen dem Nowhere Space und der Außenwelt bewegen (vgl. Pearson 2017, vgl. 2018, vgl. 2021). Damit erhält er die Möglichkeit, den ihm als Nisse zugewiesenen Raum, den Nowhere Space, zu verlassen. Earle und Sanders sehen den Nowhere Space stellvertretend als Raum der Marginalisierten, als Leerraum, der durch soziale und kulturelle Normen das Unerwünschte abgrenzt. Der Nowhere Space in *Hilda and the Black Hound* mache diese Abgrenzung sichtbar und breche sie gleichzeitig auf, sowohl metaphorisch als auch buchstäblich (Earle/Sanders 2022: 16–20). Auf diegetischer Ebene ergibt sich der Nowhere Space aus dem ungenutzten Raum von Wohnungen und Häusern, wie

Tontu erklärt (Pearson 2017). Strukturell nehme der Nowhere Space (in *Hilda and the Black Hound*) den oft ungenutzten Raum des Gutters ein, so Earle und Sanders, welchen die Nisses metaphorisch wie buchstäblich mit Bedeutung und Leben füllen. Der Nowhere Space gebe ihnen zusätzliche Handlungsfähigkeit, da sie sich durch diesen durch die Stadt bewegen könnten (Earle/Sanders 2022: 22–23). Auf der anderen Seite sehen Earle und Sanders den Nowhere Space als Raum, in dem Nisses (und der Black Hound) für Humans unsichtbar und ungehört seien. Erst wenn sie für Humans eine Bedrohung oder Last seien, würden sie sichtbar werden (22). Earle und Sanders' Argument beschreibt durchaus die Ausgangssituation Tontus in *Hilda and the Black Hound*, am Ende dieses Heftes verändert sich diese Marginalisierung Tontus jedoch. Als Teil von Hildas Familie kann er sich frei zwischen dem Nowhere Space und Hildas Wohnung bewegen und ist für Hilda und Mum sichtbar, ohne eine Last für diese darzustellen. Der Nowhere Space dient nach wie vor als Tontus Rückzugsort, den Hilda und Mum ohne ihn nicht betreten können, aber er hat die Möglichkeit, diesen zu verlassen, um Zeit in der Wohnung und mit Hilda und Mum zu verbringen. Wenn ich, wie Freeman argumentiert, marginalisierte Identitäten als Übersetzung sozialer Bedürfnisse betrachte, die durch den Ausschluss aus dem Familiengefüge zustande kommen (vgl. Freeman 2007: 299–301), zeigt *Hilda* auf metaphorischer Ebene, wie Tontu als Teil der Familie den Raum der Marginalisierten verlassen kann. Das Zusammenleben von Tontu, Hilda und Mum wird nicht nur harmonisch dargestellt. So bringt Hilda Tontu dazu, sie trotz ihres Hausarrests in den Nowhere Space zu bringen, indem sie ihn damit erpresst, dass er Mums Lieblingsschüssel zerbrochen hat, die er jetzt im Nowhere Space versteckt (Pearson 2018). Tontu muss sich der Bedeutung der zerbrochenen Schüssel für Mum bewusst sein, sonst würde er diese nicht verstecken. Gleichzeitig macht dieses Beispiel auch deutlich, dass Tontu sowohl zu Hilda als auch Mum in Relation steht. Bei der Suche nach Hilda in *Hilda and the Mountain King* fungiert Tontu darüber hinaus als Ansprechperson für Mum und übernimmt Care-Aufgaben: Er kümmert sich um Baba und packt Wechselkleidung für Hilda (Pearson 2021).

4.3.2. Von Müttern und Trolls

Das Narrativ der Mutter-Kind-Beziehung wird in der *Hilda*-Reihe mehrfach verhandelt. Dabei dient das Konzept der *Mutterschaft* einerseits dazu, eine Verbindung zwischen Humans und Trolls herzustellen, andererseits wird die Vorstellung einer normativen und naturalisierten Mutterschaft aufgebrochen.

Neben Hilda und Twig ist Mum der dritte Charakter, der in allen sechs Heften vorkommt. Auf den ersten Blick scheint die Beziehung zwischen Hilda und Mum eine normative hierarchische Eltern-

Kind-Beziehung zu sein: Während Hilda auf Abenteuer geht, bleibt Mum zu Hause, um zu arbeiten (vgl. Pearson 2015, vgl. 2016, vgl. 2016, vgl. 2017, vgl. 2018),⁵⁶ sie kümmert sich um den Haushalt (vgl. Pearson 2015, vgl. 2016, vgl. 2016, vgl. 2017, vgl. 2018, vgl. 2021) und bestimmt über Hildas Ausgehzeiten und (Frei-)Zeitgestaltung (vgl. Pearson 2015, vgl. 2016, vgl. 2016, vgl. 2017, vgl. 2018). Wird in den ersten beiden Heften Hildas Ausgehen und Zeitgestaltung noch nebensächlich verhandelt, ist es spätestens ab *Hilda and the Bird Parade* – auf diegetischer Ebene ab dem Umzug von *the wilderness* nach Trolberg – Konfliktthema zwischen Hilda und Mum.⁵⁷ Earle und Sanders, die ausschließlich *Hilda and the Black Hound* analysieren, sehen Mum als erwachsene Autorität, gegen die sich Hilda mittels dem Konzept der *misdirection*⁵⁸ auflehnt. Mum gebe den Handlungsrahmen und die Definition einer „guten Tat“ vor, während Hilda versuche, die Definition so zu verschieben, dass ihr Handlungsspielraum erweitert wird (Earle/Sanders 2022: 11–15). Darüber hinaus bestimmt Mum über Ein- und Ausschlüsse der Familie. Sie duldet Wood Man trotz Hildas Skepsis (Pearson 2015), verbietet Hilda zuerst, Tontu zu helfen, verweist diesen nach dem Kampf mit dem anderen Nisse aus der Wohnung (Pearson 2017) und bestimmt über Thunderbirds Hausarrest (Pearson 2018). Die elterliche Position von Mum wird hier durchaus autoritär erzählt. Bei Betrachtung anderer Situationen in der *Hilda*-Reihe zeigt sich jedoch ein vielschichtigeres Bild der Beziehung zwischen Hilda und Mum. Eine kohärente Eltern-Kind-Hierarchie wird aufgebrochen. Hilda ist diejenige, die die unsichtbaren Eindringlinge bei der nächtlichen Attacke vertreibt (Pearson 2016), sie rettet Mum in *Hilda and the Stone Forest* mehrmals aus brenzligen Lagen (vgl. Pearson 2018) und tröstet Mum in ausweglos erscheinenden Situation, z.B. nachdem ihr Haus zerstört wurde (Pearson 2016) oder als sie in einer von Trolls bewachten Höhle festsitzen (Pearson 2018). In diesen Beispielen ist Mum nicht die erwachsene Autorität, die den Handlungsrahmen vorgibt und Hilda kann Verantwortung für sich und Mum übernehmen. Beide können aufeinander und auf verschiedene Situationen reagieren, z.B. wenn Hilda sich und Mum aus gefährlichen Situationen rettet. Ihre Beziehung lese ich daher als Gefährtysschaft nach Haraway, die auf Reaktionsfähigkeit und Verantwortungsübernahme beruht, wie ich in Kapitel 2.2 *Making Gefährtysschaft* beschrieben habe. Dies möchte ich genauer an *Hilda and the Bird Parade* ausführen. Gerade neu nach Trolberg gezogen hat Mum Bedenken, Hilda ohne Begleitung nach draußen gehen zu lassen. Sie erlaubt Hilda dann, mit anderen Kindern mitzugehen, diese lassen Hilda jedoch alleine, als sie sich um Thunderbird kümmert. Hilda findet daraufhin nicht mehr den

56 Mum ist in allen Heften, außer in *Hilda and the Mountain King*, an einem Zeichentisch zu sehen. In *Hilda and the Midnight Giant* spricht sie von ihrer Arbeit, im entsprechenden Panel ist der Zeichentisch zu sehen (Pearson 2016). Daher schließe ich, dass sie als Grafikerin von zu Hause aus arbeitet.

57 Ausgenommen davon ist das letzte Heft *Hilda and the Mountain King*, das als „Finale“ den Abschluss der Narrative rund um die Trolle verhandelt.

58 Zur Begriffserklärung siehe Kapitel 4.2.1. *Die Nisse und die Misdirection der Spezies-Normen*.

Weg zurück. Als sie mit Twigs Hilfe nach Hause kommt, hat Mum die Wohnung bereits verlassen, um Hilda auf der Bird Parade zu suchen (Pearson 2016). Mums Abwesenheit kommentiert Hilda mit „My mum’s not here! She’s gone missing!“ (2016) und bringt damit eine andere Lesart der von mir nacherzählten Geschichte ein: nicht sie als Kind ist verlorengegangen, sondern Mum – die Erwachsene. Die Vorstellung einer klar definierten Rollentverteilung von Mum als selbstständig und vernünftig handelnde Erwachsene und Hilda als Kind, das sich verirrt, wird hier aufgebrochen.



Abb. 11: Darstellung von Hildas und Mums Beziehung als gleichwertig (Pearson 2016)

Dies sehe ich auch auf piktoraler Ebene am Ende von *Hilda and the Bird Parade*, als Hilda und Mum wieder zueinander finden. Bei dieser Sequenz handelt es sich um neun gleich große Panels, die zusammen die Hälfte der Seite einnehmen. Wie in Abb. 11 zu sehen ist, werden jeweils Mum und Hilda gezeigt, in vier Panels umarmen sie einander, in vier blicken sie sich gegenseitig an und im letzten Panel klettert Hilda auf Mums Schultern. Das dritte Panel zeigt die beiden sich anblickend, indem Mum Hilda hält und von sich streckt. Darüber ist eine Sprechblase, deren zwei Dorne auf Mum und Hilda zeigen (2016). Mum und Hilda fragen gleichzeitig, wo die andere gewesen sei und im nächsten Panel ist es Hilda, die weiterspricht: „I was so worried, Mum / Don’t

you ever go somewhere without telling me like that ever again“ (2016). Ihre Sprechblase verdrängt Mums Sprechblase, die lediglich drei Punkte enthält. Wieder verschiebt sich die Vorstellung einer hierarchischen Eltern-Kind-Beziehung, denn Hilda ist diejenige, die sich sorgt und mit Mum schimpft. Hilda befindet sich dabei grafisch auf Augenhöhe mit Mum, da Mum Hilda aufhebt. Hildas Kopf ist dadurch auf (fast) der gleichen Höhe wie Mums Kopf, obwohl Hilda eigentlich viel kleiner als Mum gezeichnet ist (2016). Indem sie Hilda hochhält, ermöglicht Mum buchstäblich ein Gespräch auf Augenhöhe. Es ist ein verantwortungsvolles Sich-Aufeinander-Beziehen möglich, das auch in der Position ihrer Körper ersichtlich ist. Ich werte außerdem die Gleichmäßigkeit der Panels als Hinweis auf die Gleichwertigkeit der Beziehung. In den neun Panels wechselt die Perspektive nicht, alle Panels sind gleich groß und von Hilda und Mum ist jeweils der gleiche Ausschnitt zu sehen. Die Sequenz steht hier im Gegensatz zu Sequenzen, bei denen Mum die erwachsene Autorität ausspielt, z.B. als sie am Anfang von *Hilda and the Bird Parade* Hilda das Ausgehen verbietet. Die Diskussion zwischen Hilda und Mum wird hier beendet, in dem Mum die eigene Macht mit der Aussage „Because I said so.“ (2016) durchsetzt.



Abb. 12: Narration der Autorität Mums durch Raumeinnahme (2016)

In diesem Panel (siehe Abb. 12) ist Mums Gesicht zu sehen, das – im Gegensatz zu den Gesichtern in den anderen Panels auf der Doppelseite – fast überdimensional wirkt. Auch das Panel selbst nimmt ein Drittel der Seite ein und ist somit das größte Panel auf dieser Doppelseite. Von Hilda hingegen ist nur ein Teil des blauen Hinterkopfs zu sehen. So wie Mum Hildas Handlungsspielraum bestimmt, nimmt sie auch grafisch mehr Raum als Hilda ein. Doch schon im nächsten Panel, nach dem Umblättern, wird diese autoritäre Raumeinnahme wieder aufgeweicht. Nun sind die Gesichter von Mum und Hilda zu sehen, wie sie sich gegenseitig anblicken (2016). Hildas Kopf bekommt gleich viel Raum wie Mums Kopf. Die hier besprochenen Beispiele zeigen, dass

Hildas und Mums Beziehung keineswegs symmetrisch ist, aber wie Haraway ausführt, sei eine symmetrische Beziehung für eine Gefährtysschaft nicht notwendig (2008: 70–71). Trotz der Differenz in der altersbedingten Verortung von Hilda und Mum kann auch Hilda Verantwortung für Mum übernehmen. Hilda und Mum teilen die Sorge füreinander, wie sie im oben beschriebenen Panel die Sprechblase teilen. Die Beziehung zwischen Hilda und Mum beruht also auf Reaktionsfähigkeit und Verantwortungsübernahme, wie es Haraway als Merkmale für posthumanistische Gefährtysschaft definiert.

Durch die Benennung von Mum als *Mum* wird ein normatives Mutter-Kind-Verhältnis zwischen Hilda und Mum impliziert. Bis auf einmal in *Hilda and the Troll* spricht Hilda ausschließlich von *Mum*.⁵⁹ Freeman geht davon aus, dass normative Familienkonstrukte mittels gängiger Verwandtschaftsbezeichnungen hervorgebracht werden.⁶⁰ Diese würden familiäre Beziehungen auf der Mikro-Ebene strukturieren und ungleich aufgeteilte Verantwortungen implizieren, welche mittels Naturalisierung legitimiert werden. Die gesellschaftliche Erwartung, dass vor allem weibliche Verwandte Fürsorgearbeit verrichten, werde dadurch als natürlich gegeben festgelegt (Freeman 2007: 296–300). Trotz der Bezeichnung als *Mum* bricht Hilda die Vorstellung einer naturalisierten Mutterschaft auf und entlarvt diese als performativ. Auf der Suche nach Mum in *Hilda and the Bird Parade* stellt Hilda fest: „There must be a hundred people called mum in here“ (Pearson 2016). Durch den Ausdruck *to be called* (Dt.: *heißen*) markiert Hilda den Begriff *Mum* als Eigenname und nicht als Verwandtschaftsbezeichnung. Ihr Rufen nach Mum ist sinnlos, da potentiell viele Personen Mum heißen könnten. Es wird deutlich, dass die Anrufung als Mum performativ ist: Erst durch die Bezeichnung als Mum konstituiert sich die Mutter-Kind-Beziehung. Sie ist nicht natürlicherweise vorhanden, sondern muss erst mittels Anrufung hervorgebracht werden.

Die Naturalisierung von Mutterschaft im Sinne der Vorstellung, dass eine Mutter diejenige ist, die gebärt, wird auch von den Trolls aufgebrochen. Auf Hildas Frage, ob es einen Troll-Dad gebe, erklärt Mother Troll, dass Trolls nicht geboren werden wie Humans, sie seien „children of the stones and the earth“ (Pearson 2018), aber es gebe „a mother to all of us“ (2018). Baba, die hier als *daughter* von Mother Troll bezeichnet wird, sei zu Mother Troll gekommen und nun kümmere sich diese um Baba (2018). Abstammung und Herkunft der Trolls wird hier multiple und unkonkret erzählt: Es gibt die große Mutterfigur, von der alle Trolls abstammen, gleichzeitig seien sie aber die Kinder der Steine und der Erde. Konkretere Hinweise über die Entstehung eines Troll-Babys werden nicht gegeben. Die explizite Mutterschaft von Mother Troll wird als sozial, also als

59 In *Hilda and the Troll* nennt Hilda Mum einmal „Mother“ (Pearson 2015).

60 Dies habe ich auch im vorigen Kapitel 4.2.1. *Die Nisses und die Misdirection der Spezies-Normen* beschrieben.

Mutterschaft, die auf Verantwortungsübernahme und Fürsorge und nicht auf biologischer Abstammung beruht, erzählt: Baba sei zu ihr gekommen und nun kümmere sie sich um sie (2018). Auch Trundle definiert Mother Troll als Hildas soziale Mutter: Sie kümmere sich um Hilda, als sei sie ihr eigenes Kind und solange Hilda ein Troll sei, sei Mother Troll ihre Mutter (2018).

Wird die Naturalisierung von Mutterschaft in den oben genannten Beispielen dekonstruiert, dient das Narrativ der Mutter-Kind-Beziehung gleichzeitig dazu, Ähnlichkeit zwischen Humans und Trolls herzustellen. Dies ist vor allem in den chronologisch letzten beiden Heften, *Hilda and the Stone Forest* und *Hilda and the Mountain King*, der Fall. So wird beispielsweise in *Hilda and the Mountain King* durch das Nebeneinanderstellen von Mother Troll und Mum eine Verbindung hergestellt.



Abb. 13: Verbindung von Mother Troll und Mum über Mutterliebe (Pearson 2018)

In Abb. 13 sind zwei gleich große Panels nebeneinander zu sehen, die gemeinsam die Breite der Seite einnehmen. Im linken Panel ist ein Ausschnitt des Gesichts von Mother Troll, im rechten Panel von Mum zu sehen. In der Mitte und beide Panels überlappend ist eine Gedankenwolke mit den Worten: „And a mother’s love should not be taken for granted“ (Pearson 2021). Über die Kombination Schrift und Bild werden Mum und Mother Troll als liebende Mütter konstituiert. Die Rolle als liebende Mutter stellt eine verbindende Gemeinsamkeit zwischen den beiden Charakteren her. Mum und Mother Troll sind hier nicht zuerst die unterschiedlichen Spezies Human und Troll, sondern liebende Mütter. Die Worte sind Trundle zuzuordnen, welcher Hilda bestärkt, Mother Troll als Mutter anzunehmen. Trundle macht auf die oben besprochene soziale Mutterrolle aufmerksam: „As long as you’re out here / that troll is your mother“ (2021, Herv. im Original). Das Mutter-Sein wird hier nicht an biologischen Faktoren, sondern an der Position („out here“) des Kindes festgemacht.

In weiterer Folge wird über das Thema des (mütterlichen) Rufs eine Verbindung zwischen Hilda, Mum und den Trolls hergestellt. Die Trolls hören einen Ruf, „like a sound but more like a feeling“ (2021), der sie alle nach Trolberg zieht, wie Mother Troll erklärt. Zum Schluss stellt sich dieser Ruf als Stimme von Amma, Mutter und Großmutter aller Trolls, heraus, die zu ihren Kindern spricht. Hilda hört die Stimme Ammas als Troll, aber auch nach ihrer Rückverwandlung, wie sie Mum erzählt (2021). Wieder werden hier die Speziesgrenzen zwischen Trolls und Hilda aufgebrochen: Auch in menschenähnlicher Form kann Hilda die Stimme Ammas hören, sie bleibt also weiterhin ein Kind Ammas und damit geschwisterlich mit den Trolls verbunden. Darüber hinaus stellt die grafische Gestaltung der ersten Wahrnehmung von Ammas Ruf durch Hilda wiederum eine Verbindung zwischen Amma und Mum her, wie Abb. 14 zeigt.

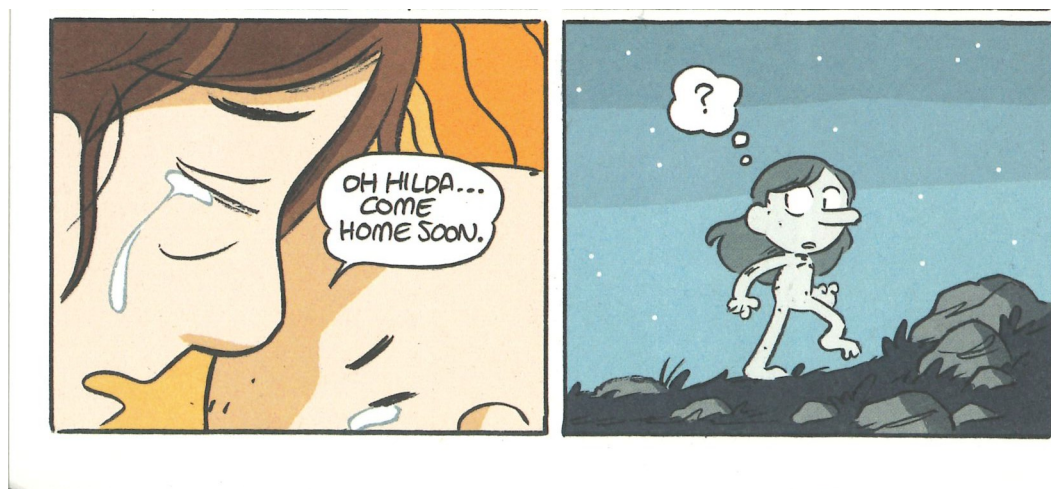


Abb. 14: Wahrnehmen von Mums Ruf auf formaler Ebene (Pearson 2021)

Das erste Panel dieser Sequenz zeigt Mum weinend mit der Bitte: „Oh Hilda... Come home soon“ (2021). Im nächsten Panel wendet sich Hilda im Gehen um, sodass sie zum vorherigen Panel blickt. Es scheint, als würde Hilda Mums Worte wahrnehmen, obwohl diegetisch durch die Sequenzen davor sowie durch die unterschiedliche Farbgestaltung der Panels hervorgeht, dass sich Mum und Hilda an unterschiedlichen Orten (Mum in der Wohnung in Trolberg und Hilda in den Bergen bei den Trolls) befinden. Durch die Anordnung der Panels scheint es, als würde Hilda Mums Weinen wahrnehmen, in der Erzählung danach wird jedoch impliziert, dass Hilda – so wie die anderen Trolls – Amma hört (2021). Indem Hilda sowohl den formalen Ruf von Mum als auch den diegetischen Ruf Ammas wahrnimmt, wird eine Ähnlichkeit zwischen Mum und Amma hergestellt: Sie beide rufen als Mütter nach ihrem Kind Hilda.

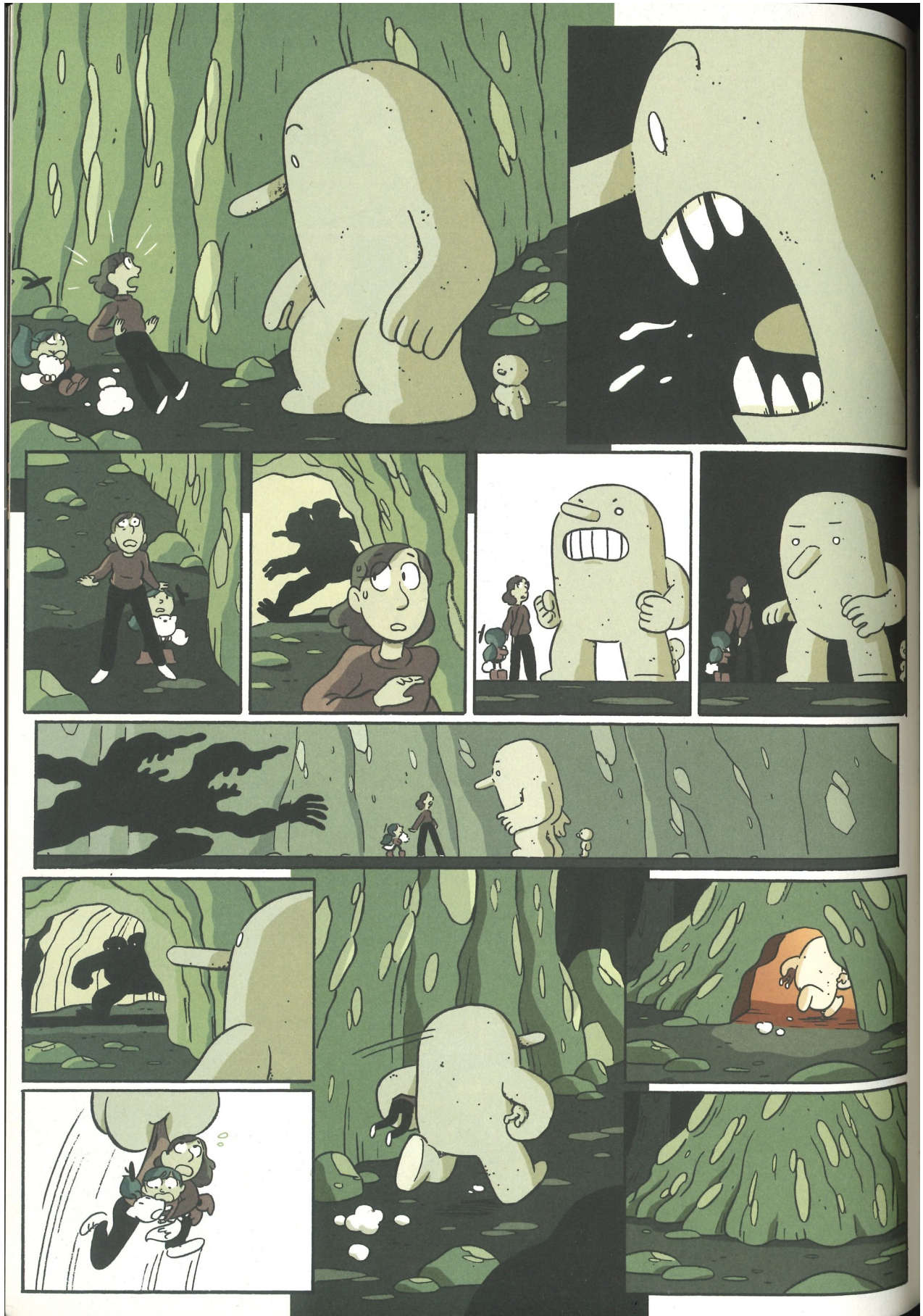


Abb. 15: Aufeinandertreffen von Hilda, Mum, Mother Troll und Baba mit Zäsur-Panel (Pearson 2018)

Die Verbindung zwischen Mother Troll und Mum wird auf grafischer Ebene u.a. durch eine Art von Panel hergestellt, das ich *Zäsur-Panel* nenne. Dieses ist ein Stilmittel, das öfter in der *Hilda*-Reihe vorkommt. Wie in Abb. 15 zu sehen ist, verändert sich die Beziehung zwischen Hilda, Mum, Mother Troll und Baba innerhalb von einer Seite von einer feindseligen zu einer familiären. Ohne Worte bzw. Sprechblasen wird erzählt, dass Mum und Hilda bei der Flucht vor dem zweiköpfigen Troll auf Mother Troll und Baba treffen und dass Mother Troll die missliche Lage der beiden Humans erkennt und sie in ihre Höhle mitnimmt (Pearson 2018). Innerhalb der Seite lassen sich vier Sequenzen ausmachen, drei davon erzählen je einen anderen Aspekt der Geschichte: Das Aufeinandertreffen von Mum, Hilda, Mother Troll und Baba; die Erkenntnis der misslichen Lage von Mum und Hilda durch Mother Troll; die Flucht in die Höhle. Die vierte Sequenz, die im Gegensatz zu den anderen nur aus einem Panel besteht, erzählt jedoch eine andere Geschichte. Zu sehen sind Hilda und Mum gegenüber von Mother Troll und Baba, wie auch Abb. 15 zeigt. Die größeren Lebewesen (Mum und Mother Troll) stehen jeweils vor den kleineren (Hilda und Baba) und halten ihre Hand schützend nach hinten, während im linken Bereich der Schatten des zweiköpfigen Trolls sichtbar ist (2018). Mum und Mother Troll sowie Hilda und Baba nehmen die gleiche Haltung ein und sind zudem gespiegelt positioniert. Das Panel hat die Funktion einer Zäsur, einerseits grafisch, indem es die ganze Breite der Seite einnimmt und den davor sehr dichten Erzählfluss unterbricht, andererseits auch narrativ, da es eine andere Ebene der Geschichte erzählt. Wurde in den Panels davor die Perspektive entweder auf Mum oder Mother Troll gerichtet, was mit einem häufigen Perspektivenwechsel einhergeht, ermöglicht die Totale in diesem Panel einen gleichwertigen Blick auf Mum, Hilda, Mother Troll und Baba. Alle vier Figuren sind – trotz Größenunterschied – im Panel zu sehen, keine Figur ist abgeschnitten oder nimmt den anderen Platz weg. Ich gehe weiters davon aus, dass das hier beschriebene Zäsur-Panel einen narrativen Einschnitt darstellt. Im Gegensatz zu den Sequenzen unmittelbar davor und danach erzählt es nicht von der Flucht vor dem zweiköpfigen Troll oder von der Beziehungsveränderung zwischen Mum, Hilda, Mother Troll und Baba; es macht vielmehr auf die Ähnlichkeit der vier Charaktere aufmerksam. Das Panel zeigt: Bei den hier gezeigten Figuren handelt es sich um zwei sorgende Eltern bzw. Mütter, die ihr Kind schützen wollen. In dieser (Für-)Sorge sind Mum und Mother Troll einander ähnlich, unabhängig von ihrer materiellen Beschaffenheit oder ihrer Spezieszugehörigkeit. Nach der einseitigen Sequenz verändert Mother Troll ihr Verhalten gegenüber Hilda und Mum. Sie hilft den beiden, in dem sie sie in der eigenen Höhle in Sicherheit bringt. Nun können die vier, wie in Kapitel 4.3.1 *Die inter-spezies-*

elle Familie in Hilda beschrieben, gemeinsam am Lagerfeuer, dem troll'schen Familientisch, sitzen (2018).

Das Zäsur-Panel als erzählerisches Stilmittel wird mehrmals in der *Hilda*-Serie angewendet. Schon im ersten Heft dient ein solches Panel dazu, Ähnlichkeit zwischen Hilda und dem Troll zu erzählen. Abgebildet sind links Hilda und rechts der Troll, die einander gegenüber stehen und sich anblicken. Wieder sind beide Figuren in der Totalen zu sehen (Pearson 2015). Die zwei Panels davor zeigen, wie Hilda Schuhe anzieht und vor die Tür tritt, die sechs Panels danach zeigen das Entfernen der Glocke von der Nase des Trolls durch Twig (2015). Auch hier unterbricht das Zäsur-Panel die eigentliche Erzählung. Das breite Panel erzählt weder von Hildas Entscheidung, dem Troll zu helfen, noch von der Reaktion des Trolls auf Hilda, es dient nur dazu, auf die Ähnlichkeit der beiden Charaktere hinzuweisen. Durch die formale Gestaltung gehe ich darüber hinaus davon aus, dass hier die eigentliche Haupterzählung die Ähnlichkeit zwischen Hilda und dem Troll ist. Das Zäsur-Panel ist bei genauer Betrachtung ein Splash-Panel, das sich über die ganze Seite zieht und von der Seite selbst begrenzt wird. Die weiteren acht Panels liegen im oberen und unteren Teil dieses Panels, wodurch es zum Gutten der anderen, kleineren Panels wird. Die Erzählung vom Aufeinandertreffen und der Interaktion mit dem Troll ist durch die überlappenden Panels formal eingebettet in der größeren Erzählung der Ähnlichkeit. Obwohl es sich hier um ein Flash-Panel handelt, zähle ich auch diese Szene zu den Zäsur-Panels, da die Seite in einem ähnlichen Layout gestaltet ist wie die Seiten der anderen Beispiele, da die Figuren eine ähnliche Position in den jeweiligen Panels einnehmen und da das Panel ebenso die Erzählung davor unterbricht. Auch in *Hilda and the Black Hound* findet sich ein Zäsur-Panel. Wie schon in den davor besprochenen Beispielen, trifft Hilda hier auf eine vermeintlich gefährliche Kreatur: den titelgebenden Black Hound. Wieder erstreckt sich das Panel über die ganze Breite der Seite. Der im Verhältnis zu Hilda sehr große Black Hound ist, ebenso wie Hilda, ganz zu sehen. Die beiden Charaktere stehen sich gegenüber und blicken einander an (Pearson 2017). Das Panel trägt hier auch einen Überraschungseffekt: Davor war der Black Hound nur in einem Panel zu sehen, ansonsten wurde er von Medien in der Welt Hildas oder in Hildas Vorstellung dämonisiert gezeigt (2017). Der Ausgang der Situation ist ungewiss, erst am Ende der Seite wird klar, dass der Black Hound Hilda nichts antut (2017). Dennoch werden Hildas Emotionen bzw. ihre Angst und die Reaktion des Black Hounds nur in den Panels davor und danach gezeigt. Die hauptsächliche erzählerische Funktion des Zäsur-Panels bleibt, die Ähnlichkeit zwischen den gezeigten Charakteren zu erzählen.

Alle drei oben beschriebenen Beispiele teilen wesentliche Eigenschaften. Sie nehmen die ganze Breite der Seite ein und unterbrechen damit sowohl formal als auch inhaltlich den Erzählfluss der Sequenzen davor und danach. Die Panels selbst erzählen von einer Begegnung verschiedener Charaktere, wobei sich diese gegenüber stehen und einander anblicken. Die Figuren nehmen eine ähnliche, gespiegelte Position ein. Innerhalb des Panels sind die Körper der Charaktere jeweils in der Totale zu sehen, sie werden nicht abgeschnitten oder verzerrt. Die Perspektive wechselt: Folgen die Betrachtys davor und danach Hildas Perspektive, stellt sich hier eine Perspektive von außen ein. Es wirkt, als würde der Blick beim Lesen hinaus zoomen, um alle Charaktere in ihrem Ganzen erfassen zu können. Dies ermöglicht einen gleichwertigen Blick der Lesys auf die Charaktere. Interessant finde ich, dass alle drei Zäsur-Panels platziert sind, bevor die Situation diegetisch aufgelöst wird, d.h. bevor klar ist, wie der Black Hound oder die Trolls auf die Begegnung mit Hilda bzw. Hilda und Mum reagieren. In *Hilda and the Troll* und *Hilda and the Black Hound* verstärkt sich dies durch die Größe der Panels. Diese nehmen mehr Raum ein als die anderen Panels der Seite, wodurch mein Blick tendenziell zuerst auf die Zäsur-Panels fällt. Daraus schließe ich, dass Ähnlichkeit zwischen den Charakteren hergestellt wird, *bevor* diese diegetisch als gut/böse bzw. gefährlich/ungefährlich eingeordnet werden. Wenn ich mit Herman aus der Perspektive einer Zoonarratologie nach dem Verhältnis von menschlichen und nicht-menschlichen Wesen frage (vgl. Herman 2012: 95–96), sehe ich die Erzählung der Zäsur-Panels als post-anthropozentrische Narration. Es werden materiell differenzierende, aber gleichwertige Lebewesen erzählt, die nicht nach humanistischen Kategorien (gut/böse, gefährlich/ungefährlich) bewertet werden.

Mutterschaft und die Sorge um das Kind sind Motive, über die eine Verbindung zwischen verschiedenen Spezies hergestellt wird, ohne biologistische Vorstellungen einer Mutter zu reproduzieren. Mütter sind in der *Hilda*-Reihe jene, die sich um ein Kind sorgen, sie sind aber nicht per se gebärende Personen. Hilda kann dadurch am Ende des sechsten Hefts drei Mütter haben: Sie lebt bei Mum, war eine Zeitlang bei Mother Troll und nimmt auch als Human den Ruf Ammas, die (Groß-)Mutter aller Trolls ist, wahr. Die Mutter-Kind-Beziehung dient auf narrativer Ebene als verbindende Erfahrung, die Trolls und Humans miteinander teilen und schlussendlich zur Lösung des Konflikts zwischen den menschenähnlichen Bewohnys der Stadt Trolberg und den Trolls der umliegenden Berge führt. Indem sowohl Hilda als auch „chief ranger Ahlberg of the troll safety patrol“ (Pearson 2021) im roten Auge des Mountain Kings/Trundles die potentielle Zukunft aus Position der Trolls nacherleben, können sie das Bedürfnis der Trolls, in die Stadt zu kommen, nachvollziehen. Die jeweils eigene Mutter von Hilda und Ahlberg ist in der Position Ammas

(2021). Darin sehe ich eine spezies-übergreifende Verbindung zwischen den drei Müttern Amma, Mum und der Mutter Ahlbergs sowie zwischen den Trolls, Hilda und Ahlberg. Das verbindende Element der Mutter-Kind-Beziehung dient zur narrativen Konfliktlösung: Durch das Erleben verändert Ahlberg seine Haltung zu den Trolls und lässt sie in die Stadt kommen. In weiterer Folge verändert dies auch die Trolls selbst bzw. ihre Körper. Inmitten der Stadt und über Amma positioniert, fangen auf ihren Körpern verschiedenste Pflanzen an zu wachsen (2021). Sie blühen buchstäblich auf. Ihre Körper verändern sich durch die Nähe zu Amma, welche erst durch das veränderte Verhalten der Humans auf ihre Anwesenheit möglich war. Es verändern sich also einerseits die Beziehungen verschiedener Spezies durch ähnliches verkörpertes Erleben, andererseits verändern sich die Körper der Trolls durch ihre Beziehung zu Amma. Mit Freemans Definition (queerer) Verwandtschaft, die auf der (Re)Produktion neuer/anderer Körper durch Beziehung zueinander beruhe (Freeman 2007: 305–309), sehe ich die Beziehung zwischen Hilda, Mum, Ahlberg und den Trolls als verwandtschaftlich.

Am Ende von *Hilda and the Mountain King* und damit am chronologischen Ende der *Hilda*-Reihe ist es Hilda selbst, die den Lesys die Geschichte der Trolls erzählt. Die letzten vier Seiten unterscheiden sich stilistisch von den vorherigen. Es gibt keine Sprechblasen mehr, stattdessen sind im Gutter der Seite Bildunterschriften eingefügt, die den weiteren Verlauf der Geschichte in Retrospektive erzählen. Ein Panel zeigt ein Notizbuch, in das die erzählte Geschichte aufgeschrieben wird, im darauffolgenden Panel ist Hilda schreibend am Tisch zu sehen (Pearson 2021). Die neu eingeführte Erzählinstanz der letzten vier Seiten stellt sich also als Hilda selbst heraus. Dies wird noch verstärkt durch Einsatz des „I“ (dt. „Ich“), bei dem gleichzeitig Hilda gezeigt wird (2021). Hilda vollzieht damit, was Haraway in *The Companion Species Manifesto* beschreibt. Durch das Neu-Erzählen aus bekannten Fakten gehe eine Bedeutungsverschiebung einher, die die Beziehung zwischen Gefährtyss ermöglichte, so Haraway (Haraway 2003: 19–21). Indem Hilda die Geschichte der Trolls (neu) erzählt, schließt sich der Kreis zum ersten Heft der Reihe. Die Informationen über Trolls bezieht Hilda hier aus einem Buch mit dem Titel *Trolls and other dangerous creatures* (Pearson 2015). Das Buch aus dem ersten Teil der Reihe stellt Trolls als potentiell gefährlich dar. Diese Geschichte schreibt Hilda am Ende um. Mit Haraways Ansatz des (Neu-)Erzählens gemeinsamer Geschichten geht Hilda eine Gefährtysschaft mit den Trolls ein, nicht nur mit einzelnen Charakteren, sondern mit den Trolls als Spezies.

4.3.3. Sehen und gesehen werden

Der Blick bzw. das Sehen ist für die Analyse von Comics zentral, wie ich bereits in Kapitel 4.1 *Methodische Zugänge* erläutert habe. Statt der literaturwissenschaftlich traditionellen Erzählinstanz sei die Fokalisierung bedeutend, um Differenzkategorien zu erzählen oder zu dekonstruieren, so Kupczyńska. Gleichzeitig sei das Sehen auf struktureller Ebene inkohärent, da der Blick durch die Panelstruktur zerteilt sei (Kupczyńska 2014: 213–220). Im Folgenden werde ich ausführen, inwiefern das Sehen bzw. der Blick beziehungskonstituierend ist. Dafür untersuche ich zwei Ebenen: den Blick der Charaktere aufeinander und das Sehen als narrative Verbindung.

Vor allem Hilda geht verantwortungsbewusste Beziehungen mit verschiedenen Lebewesen ein, weil sie einen wertschätzenden und nicht in Normen kategorisierenden Blick auf diese wirft. Mit Haraway sehe ich den post-anthropozentrischen Blick als gegenseitiges Wahrnehmen im Sinne von Achtung haben und Wertschätzung füreinander aufbringen (vgl. Haraway 2008: 164). Einen solchen Blick wirft Hilda auf Tontu, als sie diesem zum ersten Mal begegnet. Hilda sieht Tontu auf der Straße und fragt nicht, wer das ist (wie ich es vermutlich getan hätte), sondern warum er am Boden sitzt. Erst durch Mums Antwort wird Tontu als *Nisse* kategorisiert. Hildas Blick auf Tontu wird von Mum als unanständiges Starren bewertet (Pearson 2017), wodurch Mum als erwachsene Autorität agiert und Hildas Blick reguliert. Wie bereits in Kapitel 4.2.1 *Die Nisses und die Misdirection der Spezies-Normen* erläutert, sehen Earle und Sanders Hilda als grenzverschiebendes Subjekt, das sich mit dem Konzept der *Misdirection*, des sanften Widerstands, gegen erwachsene Autoritäten auflehne, indem sie die Sprache und Logik der Erwachsenen gegen diese verwende. Earle und Sanders machen dies unter anderem an der Diskussion zwischen Hilda und Mum fest, ob es eine gute Tat sei, dem auf der Straße sitzenden Tontu zu helfen (Earle/Sanders 2022: 11–15). Doch der Auslöser der Auseinandersetzung von Mum und Hilda ist Hildas Bemerkung von Tontu. Hilda ist damit nicht nur im Gespräch mit Mum widerständig, bereits ihr Blick auf Tontu, das Wahrnehmen eines anderen Lebewesens, ist eine Auflehnung, gegen die elterliche Autorität. Dies ist auch auf formaler Ebene, durch die Position der Charaktere in den Panels verstärkt. Die ersten beiden Panels, in denen Tontu zum ersten Mal zu sehen ist, zeigen Hilda, Mum und Tontu in der Totalen, wie sie am sitzenden Tontu vorbeigehen. Während Mums Blick nach vorne gerichtet ist, wendet sich Hilda im zweiten Panel um (Pearson 2017). In den folgenden Panels, wenn Hilda über Möglichkeiten Tontu zu helfen spricht, bleibt ihr Kopf zurückgedreht, sodass es scheint, als würde sie immer wieder auf Tontu blicken. Mums Blick hingegen ist weiterhin nach vorne gerichtet, nur als sie mit Hilda schimpft, wendet sie sich zu dieser um (2017). Sowohl Mum als auch Hilda sehen Tontu, obwohl er laut Mum eigentlich unsichtbar sein

sollte (2017), aber die Qualität ihres Blickes unterscheidet sich maßgeblich. Auch Mum muss Tontu bemerkt haben, da sie Hilda über Nisses aufklärt, sieht diesen jedoch nicht an und nimmt ihn dadurch nicht in seiner Position wahr. Stattdessen beruft sich Mum auf negative Stereotype der Nisses und verbietet Hilda, mit Nisses zu reden und Mitleid zu haben.⁶¹ Trotz Mums Versuch, Hildas Blick zu regulieren, sieht Hilda Tontu und übernimmt für diesen Verantwortung, indem sie ihm dabei hilft, ein neues Zuhause zu finden.

Eine Beziehung, die auf Allianzbildung beruht, geht Hilda auch mit den Elves ein. Das Sehen ist ein wesentlicher Faktor zur Konstituierung der Beziehung. Wie bereits in Kapitel 4.2.2 *Elves, Giants und die dekonstruierende Wiederholung* beschrieben, sind die Elves zu Beginn von *Hilda and the Midnight Giant* für Hilda, Mum und die Lesys unsichtbar. Um den Konflikt zwischen Hilda, Mum und den Elves zu lösen, verbündet sich Alfur, ein Elf, mit Hilda. Dies beruht darauf, dass Hilda die Fähigkeit bekommt, die Elves zu sehen, wie Alfur erläutert: „[T]he chances of this [die Lösung des Konflikts, Anm. V.E.S.] coming to pass would be greatly increased if you could see us [...]“ (Pearson 2016). Damit die Elves für Hilda (und damit auch die Lesys) sichtbar werden, ist ein Stapel kleiner Formulare auszufüllen und zu unterschreiben (2016). Um die Elves sehen zu können, muss Hilda einen ähnlichen Prozess durchlaufen, wie ihn Haraway am Beispiel des Verhaltenspsychologys Barbara Smuts erläutert (wie ich auch in Kapitel 2.2.1. *Subjektivierung(en) im Chtuluzän* beschrieben habe). Erst durch das Erlernen der Kommunikation mit einer Gruppe von Pavianen verhielten sich diese „normal“, also so, wie sie sich auch ohne Smuts Anwesenheit verhalten hätten (Haraway 2008: 23–25). So wie Smuts muss sich Hilda erst als sehendes Subjekt konstituieren, um mit den Elves in Beziehung treten zu können. Dafür muss sie allerdings nicht die sozialen Normen der Elves erlernen, es reicht das Setzen einer Unterschrift.

61 „They steal and they’ll make you feel sorry for them“ (Pearson 2017).



Abb. 16: Das Aufgeben des selbstzentrierten Blicks (Pearson 2016)

Hilda ist mit dem Unterschreiben der Formulare Subjekt in der Welt der Elves. Um Alfur zum ersten Mal zu sehen, muss sie jedoch auch den selbstzentrierten Blick aufgeben, wie in Abb. 16 zu sehen ist. Dies erfolgt über den Blick in den Spiegel. Wie Rauchenbacher erläutert, sind Spiegelszenen in Comics von großer Bedeutung, da durch sie Materialisierungsprozesse deutlich werden. Sie stünden für Reflexion, zeigen aber auch Diffraktion, da sie nie ein Original spiegeln (können), sondern immer nur die Reproduktion der Reproduktion (Rauchenbacher 2022: 16–17). Hilda blickt in den Spiegel, sieht aber nur sich selbst (bzw. die Reproduktion ihrer selbst). Erst als sie den Blick von ihrem Spiegelbild auf ihr Ohr richtet, ist Alfur für sie – so wie für die Lesys – sichtbar (Pearson 2016). Wieder durchläuft Hilda einen Prozess, den Haraway beschreibt. Das gegenseitige Wahrnehmen könne nur funktionieren, wenn Menschen bereit sind, die Zentriertheit der eigenen Perspektive aufzugeben, so Haraway. Würde der Blick der anderen nur auf sich selbst bezogen werden, hätten Subjekte keine Möglichkeit zur Reaktion. Ein spezieübergreifendes In-Beziehung-Treten sei daher nur möglich, wenn der selbstzentrierte Blick aufgegeben werde (Haraway 2008: 19–23). Als Hilda nur sich, aber nicht Alfur im Spiegel sieht, befiehlt ihr dieser: „Look harder.“ (Pearson 2016). Den Blick von sich selbst auf andere zu richten ist schwer, weiß auch Alfur. So wie Sehen gleichbedeutend mit Wahrnehmen ist, wird in *Hilda and the Midnight Giant* Nicht-Sehen als Nicht-Wahrnehmen der anderen und ihrer Situation verhandelt. Der Mayor der Elves reagiert auf Hildas Blick mit: „You can see us can you? Finally noticed us did you?“ (2016) Den Fakt, dass Hilda die Elves vor dem Ausfüllen der Formulare nicht sehen konnte, bezeichnet Mayor als „pure ignorance“ (2016). Sehen ist hier synonym zu Wahrnehmen und die Elves nicht zu sehen, hat – trotz strenger Auflagen – mit Ignoranz zu tun. Ähnliches nimmt Mum wahr, als zum Schluss des Comics die Giants auf das Haus steigen. Während dieses unter dem riesigen Fuß zerstört wird, gehen die Giants weiter, als wäre nichts gewesen. Mum stellt entsetzt fest: „They haven’t even noticed what they’ve done...“ (2016) Auch hier wird wieder eine

Verbindung zwischen den Giants und Hilda bzw. Mum hergestellt. Ähnlich wie die Giants den Schaden, den sie angerichtet haben, nicht bemerken, wirft auch Mayor Hilda Ignoranz vor, da sie die Auswirkungen ihres Handelns auf die Elves nicht sehen konnte.

Die Narration des Subjektivierungsprozesses Hildas lässt sich als *Umwelt Exploration* nach Herman beschreiben. Wie in Kapitel 4.1 *Methodische Zugänge* beschrieben, zeige diese, wie nicht-menschliche Lebewesen ihre Umwelt erleben. Dadurch könnten menschliche Lebensrealitäten und die Art, mit anderen Lebewesen in Beziehung zu treten, verändert werden (Herman 2012: 98–99). In *Hilda and the Midnight Giant* müssen sich nicht die Elves als Subjekte beweisen, sondern Hilda muss den Prozess der Subjektivierung durchlaufen. Dadurch verändert sich ihre Lebensrealität bzw. ihre Umgebung. Als sie nach Setzen der Unterschrift vor die Haustür tritt, ist die Wiese übersät mit kleinen Elves-Häusern, die sie bisher nicht sehen konnte (Pearson 2016). Das Moment der Gefährtysschaft sehe ich darüber hinaus darin, dass mit der Fähigkeit, die Elves zu sehen, Verantwortungsübernahme von Hilda einher geht. So rettet Hilda auch in den chronologisch folgenden Heften mehrmals Elves, beispielsweise in *Hilda and the Black Hound* (vgl. Pearson 2017) oder zu Beginn von *Hilda and the Stone Forest* (vgl. Pearson 2018). In beiden Beispielen sieht Hilda die Situation der Elves und handelt, um ihnen zu helfen. Auch am Schluss von *Hilda and the Midnight Giant* übernimmt Hilda für die Elves Verantwortung. Als sich der vermeintliche Berg zu bewegen beginnt, fängt Hilda das Schloss des Elves-Kings auf (Pearson 2016). Dies verändert die Beziehung zwischen Humans und Elves: King erklärt den Konflikt als beendet und Hilda als „a proponent of peace“ (2016). Die Elves zu sehen bedeutet für Hilda also, ihre Situationen wahrzunehmen und darauf zu reagieren bzw. für sie Verantwortung zu übernehmen. Nach der in Kapitel 2.2 *Making Gefährtysschaft* beschriebenen Definition von Haraway ist Hilda damit ein Gefährty der Elves.

Wie ich in Kapitel 4.3.2 *Von Müttern und Trolls* ausgeführt habe, ist die Verbindung zwischen Humans und Trolls ein wiederkehrendes Thema in der *Hilda*-Reihe. Auch hier spielt der Blick eine zentrale Rolle. Wenn Trundle, der große Troll, den Hilda eingesperrt in einer Höhle findet, über „a mother’s love“ (Pearson 2021) spricht, ist es der Blick der Mütter, der diese Liebe verkörpert (siehe Abb. 13). In den beiden Panels der Sequenz sind einmal Mother Troll und einmal Mum zu sehen, ihren Blick jeweils auf bzw. in Richtung Hilda richtend. Während Mother Troll Hilda, die auch im ersten Panel zu sehen ist, direkt ansieht, richtet Mum den Blick aus dem Fenster in die Dunkelheit, wo sich Hilda vermeintlich befindet (2021). Durch die Panelgestaltung wird dies noch intensiviert. Die Panels zeigen jeweils Ausschnitte des Kopfes von Mother Troll bzw. Mum, die

Köpfe nehmen den Großteil der Panels ein und im Mittelpunkt ist jeweils das Auge von Mother Troll bzw. Mum. Die Panels wirken dadurch wie eine Nahaufnahme des Blicks. Der Blick auf Hilda/das Kind ist hier der Ausdruck der mütterlichen Sorge und Liebe und sowohl Mother Troll als auch Mum werfen Hilda einen solchen Blick zu. Mother Troll und Mum sind einander durch den mütterlichen Blick ähnlich.

Der sich über alle Hefte der Reihe aufbauende Konflikt zwischen Humans und Trolls wird in *Hilda and the Mountain King* größtenteils gelöst. Auch hier kommt dem Sehen sowohl metaphorisch als auch materiell Bedeutung zu. Der Schlüssel zur Konfliktlösung ist, dass sowohl Hilda als auch später Ahlberg die Situation der Trolls in der roten Kugel erleben, die sich im weiteren Verlauf als Auge Trundles/des Mountain Kings herausstellt. Hildas Verknüpfung mit dem eigenen Erleben in der Kugel und den Geschehnissen rund um die Trolls vollzieht sich über das Sehen: „I’ve seen this before... / back in the mountain when I touched the eye [die rote Kugel, Anm. E. S.] ... / except... that was me!“ (Pearson 2016). Die Seite dieser Sequenz zeigt ein Splash Panel mit einem großen schwarzen Kopf, in dessen Mitte das rote Auge platziert ist. Das rote Auge bildet buchstäblich Rahmen und Zentrum von Hildas Erkenntnisprozess. Darüber liegen elf kleinere Panels, zehn davon mit gewelltem Rahmen, um Hildas Gedanken darzustellen. Die kleinen Panels zeigen verschiedene vergangene Sequenzen, die Hilda erlebt hat und die davor für die Lesers zu sehen waren: ihre Erlebnisse in der roten Kugel, die Erzählung von Mother Troll über Amma, Trundles Worte zu Mutterliebe. Das zweite und das dritte Panel, der Beginn von Hildas Gedankengang, zeigt einmal Trundle und einmal Hilda jeweils in der gleichen Position. Sie sind in der Totalen zu sehen, links und rechts die Reste einer Mauer (Pearson 2021). Durch die nebeneinander gestellten Panels, in denen Hilda und Trundle die gleiche Position einnehmen, wird eine Verbindung zwischen Hilda und dem Troll hergestellt. Hilda versteht, dass ihre Erlebnisse in der roten Kugel die potentiellen zukünftigen Geschehnisse darstellen. Auch Erik Ahlberg findet sich in der gleichen Position wieder (2021). Sowohl Hilda als auch Ahlberg werden bei Berührung des roten Auges in dieses hineingezogen, sie erleben die Situation der Trolls im Auge nach, was u.a. dadurch erkenntlich wird, dass die Panels in Rottönen gestaltet sind (vgl. 2021). Das rote Auge ist Mittel und Ort des Sehens und es handelt sich um verkörpertes Sehen, denn Hilda und Ahlberg erleben die Situation mit ihrem eigenen Körper nach. Dadurch können sie das Leid der Trolls wahrnehmen und die Beziehung zu ihnen verändern. Nach den Erlebnissen im Auge verändert Ahlberg die Reaktion auf die Trolls: Er nimmt den Befehl zum Angriff zurück und lässt die Trolls in die Stadt kommen (2021).

Durch das Mittel des Sehens gehen Hilda und Ahlberg eine Gefährtysschaft mit den Trolls ein. Sie nehmen das Leid der Trolls wahr und reagieren darauf. Wie in Kapitel 2.2 *Making Gefährtysschaft* geschrieben, sieht Haraway das gemeinsame Leiden als wichtig für eine posthumanistische Gefährtysschaft (vgl. Haraway 2008: 72–79). Das Wahrnehmen des Leids der Trolls ermöglicht Hilda und Ahlberg anders auf die Trolls zu reagieren und verantwortungsvoll mit ihnen in Beziehung zu treten. Der (liebevolle) Blick aufeinander ist in der *Hilda*-Reihe beziehungskonstituierend.

5. Ein Ende oder ein Anfang

Well that was weird. But what isn't in this place. (Pearson 2021)

Meine Beschäftigung mit den *Hilda*-Comics hat ihren Ausgangspunkt in der Frage nach der Verbindung von Körper und Verwandtschaft genommen: Wie wird in den *Hilda*-Comics durch die Beziehung zwischen unterschiedlichen Körpern Verwandtschaft hergestellt? Ich habe keine einfache Antwort gefunden, aber im Forschungs_Schreibprozess haben sich mehrere Stränge aufgetan, die ich nun miteinander verweben möchte.

Am Anfang dieser Arbeit habe ich einen theoretischen Zugang zu den Konzepten *Verwandtschaft/Familie* und *Körper* gesucht. Sie sind Normierungsprozessen unterworfen, die für kapitalistische und nationalstaatliche Interessen instrumentalisiert werden. *Verwandtschaft* stellt Hierarchien zwischen verschiedenartigen Subjekten her und die Beziehungskonstellation Familie und damit einhergehende Privilegien sind nicht allen *Crittern* gleichermaßen zugänglich. Das Konstrukt *Familie* sehe ich als anthropozentrisch, wenn Inklusion nur für Subjekte zugänglich ist, die einer menschlichen Norm entsprechen. Rassismus, Sexismus, Ableismus etc. werden durch die anthropozentrische Familie (re-)produziert. Auch Körper werden innerhalb kapitalistischer Logiken Normierung unterworfen, z.B. in Hinblick auf ihre Produktivität als Arbeitskraft. Aber dekonstruktive Zugänge bieten einen Weg aus diesen gewaltvollen Dynamiken. Freeman und Butler sehen Verwandtschaft als *making*, als Handeln (vgl. Butler 2002: 34–35; vgl. Freeman 2007: 305–306). Kafer und Haraway erläutern, dass die Einordnung von Körpern in gewisse Kategorien konstruiert ist (vgl. Haraway 2008: 15–17; vgl. Kafer 2013: 4–16). Die Verknüpfung von Verwandtschaft und normalisierter Körper sehe ich darin, dass damit zusammenhängende Subjektivierungen jeweils durch Beziehung zueinander zustande kommen. Erst durch die Beziehung zu anderen können Mütter, Onkeln, Schwestern, Neffen etc. sein; erst durch den „Vergleich“ mit anderen Körpern kann Normalität und Abnormalität bestimmt werden. Beide Konzepte habe ich mit posthumanistischen Theorien in Verbindung gebracht. Die konstruierte Binarität von Mensch/Tier erschafft Körper, die schützenswert sind und solche, die als Ressource dienen; sie bestimmt, welche Lebewesen Teil einer Familie sein dürfen und welche nicht.

Es war mir ein Anliegen, Alternativen zu diesen gewaltvollen Normierungsprozessen aufzuzeigen. Mit Freeman habe ich Verwandtschaft *gequeert*: Wenn Verwandtschaft als die Herstellung und Erneuerung sich ähnelnder Körper betrachtet wird, kann der Begriff von biologistischen Normen gelöst werden (vgl. Freeman 2007: 305–306). Und auch dies kann ich mit posthumanistischer

Theorie verknüpfen: Bei Haraways Gefährtysschaft geht es um ein gemeinsames Werden verschiedener *Critter* durch Verbündung. Durch die verantwortungsbewusste Beziehung zueinander wird Reaktionsfähigkeit ermöglicht und die eigene Materialität verändert (Haraway 2008: 70–71, 28–36, vgl. 2016: 11–12).

Mit Braidottis *principle of not-One* habe ich posthumanistische Subjektwerdung umrissen. Demnach gibt es keine klaren Grenzen zwischen Subjekten, sie sind hybrid, fluide und beruhen auf Interrelation (vgl. Braidotti 2013: 26–37, 88–100). Als Exempel für post-anthropozentrische, inkohärente Subjekte habe ich Comics-Körper ausgemacht. Sie sind einerseits unkaputtbar, andererseits durch die Panelstruktur ständig fragmentiert, wie ich mit Klar ausgeführt habe (vgl. Klar 2015: 221–222). Sie werden (re-)produziert, beziehen sich aber nie auf ein Original, wiederholen vielmehr die Wiederholung, die nie mit der vorherigen Wiederholung ident ist (Frahm 2010: 35–55). Durch das Formelement der Wiederholung entziehen sie sich einer humanistischen Logik von Natur, Biologie und Gesellschaft (Rauchenbacher 2022: 2–7). Und wieder kann ich Stränge zusammenführen: Comics-Körper funktionieren als posthumanistische Subjektivierung, sie sind viele, aber nie gleich und werden gemeinsam. Sie sind miteinander verwandt.

Um die Körper und Beziehungen in den Hilda-Comics zu erfassen, habe ich eine narratologische Analyse gewählt. Mein Ansatz ist, dass die Anordnung und das Zusammenwirken von Zeichen, Panels, Gutter, Sequenzen und der Seite eine (oder mehrere) Geschichte(n) erzählen. Welche Zeichen gezeigt werden und wie diese im Panel und auf der Seite angeordnet sind, ist von Bedeutung, wie ich mit Postema beschrieben habe (vgl. 2013). Comics erschaffen diegetische Story-worlds mit eigenen Regeln, beziehen sich jedoch immer auch auf gesellschaftliche Kontexte außerhalb der Diegese, in denen sie entstanden sind. Mit Kupczyńska habe ich erläutert, dass Comics Differenzkategorien erzählen können (vgl. 2014), z.B. Geschlecht, aber auch Spezies.

Die *Hilda*-Comics brechen an einigen Stellen kohärente Spezies-Grenzen auf, sowohl inhaltlich als auch formal. Das unerwartete Auftreten neuer/anderer Charaktere bzw. Lebewesen in *Hilda*, unterwandert immer wieder meine Erwartungshaltung als Lesy, dass unbelebte Objekte unbelebt bleiben müssen. Durch das von Klar benannte *Weiterschlittern* (2015: 229), das Signifikat und Signifikant innerhalb weniger Panels verändert, ist es möglich, dass ein Stück Wiese zu laufen beginnt oder ein Berg zum Leben erwacht. Wie ich gezeigt habe, ist eine klare Abgrenzung zwischen Subjekt und Objekt nicht möglich. Die Nisses werden durch Fremd- und Selbstzuschreibung als Spezies konstruiert. Die formale Gestaltung der Sequenz, in der sie die Geschichte ihrer Vertreibung erzählen, weist darauf hin, dass es sich um gleiche Wesen handelt. Alle können in den einzelnen Panels gleich viel Raum einnehmen. Die Nisses entziehen sich jedoch – auf humorvolle

Weise – der anthropozentrischen Idee von Individualismus und Unterscheidbarkeit anhand von Materialität. Hildas Anrufung als Tontu misslingt eben dadurch, da sie gelingt, denn alle Nisses heißen *Tontu* und sind nicht anhand individueller Namen unterscheidbar. Der von mir so genannte Andere Nisse schafft es außerdem, mithilfe des Prinzips der *Misdirection*, Grenzen der Spezies zu verschieben und mit dem Black Hound/Jellybean in eine inter-spezies-elle Beziehung zu treten.

Nebeneinandergestellte Narrationsstränge in *Hilda and the Midnight Giant* machen deutlich, dass Differenzen erst in Relation zustande kommen, decken diese aber gleichzeitig als konstruiert auf. Hilda, Mum, die Elves und die Giants machen jeweils ähnliche Erfahrungen, jedoch in unterschiedlichen Positionen. Durch die Wiederholung gewisser Geschehnisse, wie auch durch die Wiederholung ähnlicher Panels mit unterschiedlicher Positionierung der Charaktere wird eine Verbindung zwischen Hilda, Mum, den Elves und den Giants hergestellt. So wie Mum unabsichtlich in ein Elves-Haus tritt, zerstört Jørgens Freundy am Ende das Haus von Hilda und Mum, ohne dies zu bemerken. So wie Alfur zum ersten Mal in Hildas Ohr zu sehen ist, sitzt Hilda ein paar Seiten später in Jørgens Ohr und dann im Ohr von Jørgens Freundy. Durch die Wiederholung auf inhaltlicher wie auch formaler Ebene wird deutlich, dass Differenz erst durch Relation zustande kommt: Hilda ist für die Elves Giant und für die Giants klein. Der von Panel zu Panel wechselnde Fokus dekonstruiert die (Größen-)Differenz wieder: Körper, die diegetisch unterschiedlich groß erzählt werden, werden materiell ähnlich groß gezeigt. Das Aufbrechen von Spezies-bezogenen Binaritäten wird auch an der gemeinsamen Geschichte der Trolls und Humans deutlich. Vor allem das letzte Heft der Reihe fragt, was einen Troll bzw. einen Human ausmacht. Intradiegetisch wird die Zugehörigkeit zur Spezies *Troll* wie auch *Human* als Handlung und Wunsch nach Freiheit definiert. In dieser Dekonstruktion liegt das *happy end*: Das Troll-Kind Baba darf nun *girl* und Hilda darf manchmal Troll sein – ohne dass ihre Körper der Normvorstellung von *Human* und *Troll* entsprechen müssen. *Hilda* zeigt damit, dass feste (Spezies-)Kategorien aufgelöst werden können, ohne die eigene Materialität zu verleugnen. Auch als Human kann Hilda Troll sein und als Troll kann Baba Human sein.

Das In-Beziehung-Treten mit verschiedenen Lebewesen zeichnet Hilda als Charakter aus. Daher hat mich im zweiten Teil der Analyse beschäftigt, wie unterschiedliche Arten von Beziehungen zustande kommen. Die Familienkonstellation rund um Hilda habe ich durch ein *doing family* definiert. Obwohl die Familie in den Comics als solche nicht benannt wird, gibt es einige Darstellungen eines normativen Familienlebens (z.B. das gemeinsame Essen oder Spielen). Ich habe den Tisch als Ort des *doing familys* ausgemacht, der das gemeinsame Essen strukturiert und an welchem der Konflikt zwischen Mum als Elternteil und Hilda als Kind ausgetragen wird. Die

beiden streiten auch an anderen Orten, aber am Tisch nehmen sie die familiären Rollen als Eltern- und Kind ein. Der Tisch ermöglicht jedoch auch, dass nicht-menschliche Lebewesen Teil der Familienkonstellation sind. So nehmen auch Tontu und Thunderbird Platz und beteiligen sich am Familienleben. Darin sehe ich eine Bedeutungsverschiebung: *Familie* ist nicht die Bezeichnung für eine Konstellation an Beziehungen, die durch genealogische Verbindungen zustande kommen, sondern *Familie* heißt gemeinsam zu essen, zu spielen und Konflikte auszutragen.

Über das Konzept der *Mutterschaft* stellt *Hilda* eine inter-spezies-elle Verbindung her, sowohl inhaltlich als auch formal. Die Sorge um das/ihr Kind verbindet Mum und Mother Troll; der Ruf der Mutter, den Hilda formal auf Mum und narrativ auf Amma bezieht, stellt eine Verbindung zwischen Mum und Amma, der Mutter aller Trolls her. Der Konflikt zwischen Humans und Trolls löst sich, nachdem Hilda und Ahlberg die Situation der Trolls mit der jeweils eigenen Mutter nacherleben. Die Mutter-Kind-Relation dient hier zur Spezies-übergreifenden Verbindung und führt schließlich zum *happy end*. Die *Hilda*-Comics brechen dabei auch mit einer naturalisierten Vorstellung von Mutterschaft. Durch die durchaus humorvolle Verwendung von *Mum* als Eigenname in *Hilda and the Bird Parade* wird das performative Moment von Mutterschaft deutlich. Bei den Trolls bedeutet Mutter-Sein, Sorge für ein Kind zu übernehmen, losgelöst vom Prozess des Gebärens. So kann auch Mother Troll Hildas Mutter sein. Auf formaler Ebene habe ich die Verbindung von Humans und Trolls am Stilmittel des von mir benannten Zäsur-Panels ausgemacht. Die Panels stellen einen narrativen Einschnitt dar, der auf die Ähnlichkeit der Charaktere in ihrer Position hinweist, z.B. als Mutter bzw. als Kind. Die *Hilda*-Comics zeigen dadurch, dass materielle Unterschiede Ähnlichkeit nicht ausschließen bzw. dass es keine materielle Gleichheit für eine ähnliche Positionierung braucht.

Im Prozess der Analyse habe ich festgestellt, dass das Sehens bzw. der Blick in *Hilda* für die Konstitution von inter-spezies-ellen Beziehungen von Bedeutung ist. Um mit den Elves in Beziehung zu treten, muss sich Hilda als sehendes Subjekt konstituieren, erst dann kann sie ihre Lebensrealität nachvollziehen. Subjektivierung bedeutet in der Logik der Elves, sehen zu können und den selbstzentrierten Blick aufzugeben. Auch die Verbindung zwischen Humans und Trolls wird über das Sehen geschaffen: Hilda und Ahlberg erleben die Situation der Trolls im Auge Trundles nach. Das Auge ist damit Ort der kollektiven, situierten Erfahrung, da Hilda und Ahlberg zwar die gleiche Situation erleben, jedoch jeweils mit dem eigenen Körper und der eigenen Mutter.

Zusammenfassend kann ich festhalten, dass die *Hilda*-Comics aus Sicht einer Zoonarratologie nach Herman (Herman 2012: 98–99) mittels *Umwelt Exploration* erzählen. Obwohl neue Lebe-

wesen immer wieder unerwartet auftreten, werden diese nicht als „abnormal“ erzählt. Es scheint intradiegetisch nicht wunderlich, wenn ein Stück Wiese zu laufen beginnt oder eine Karotte die Augen öffnet. Gleichzeitig verändert sich immer wieder Hildas Lebensrealität durch die Beziehung zu anderen Wesen: Mit Hilfe Wood Mans findet sie den Weg nach Hause, mit Tontu bekommt sie ein weiteres Familienmitglied, mit der WLC schafft sie es aus dem Berg der Trolls, mit Mother Troll und Baba kann sie Troll sein. Das *happy end* der Reihe bedingt, dass die Humans ihr Verhalten in Bezug auf die Trolls reevaluieren. Endlich werden die Glocken still geschaltet und die Tore der Stadt geöffnet – zumindest für eine Nacht im Jahr. Die Fokalisierung folgt überwiegend Hilda, aber gerade dadurch ist es möglich, verschiedene Perspektiven aufzuzeigen. Durch unterschiedliche Positionierung der Charaktere in wiederholten Sequenzen lernen die Lesys verschiedene Standpunkte kennen: Wie ist es, einen Zufluchtsort zu brauchen? Wie ist es, wenn ungebetene Gäste durch die Tür marschieren? Wie ist es, Little People oder aber Giant zu sein?

In der Einleitung habe ich erläutert, dass ich die *Hilda*-Comics als *low theory* nach Halberstam (vgl. 2011: 2–3, 20–23) sehe, also als Theorietexte, die mir Anknüpfungspunkte geben, um die Welt besser zu verstehen. Und ich habe einiges von Hilda gelernt. Durch den gegenseitigen, fürsorglichen Blick aufeinander kann ein friedliches Zusammenleben möglich sein. Die Frage nach dem *Was-brauchst-du* ist wichtiger als die Frage nach dem *Wer-bist-du*. Es erfordert die Wahrnehmung der Perspektive aller Beteiligten, um gut miteinander in Beziehung treten zu können. Auch Humans können gute Trolls sein.

Langsam finde ich zu einem Schluss in diesem herausfordernden, chaotischen, anstrengenden, lustvollen Forschungs_Schreibprozess. Es soll kein abgeschlossenes Ende sein, denn es sind noch viele weitere Auseinandersetzungen mit Verwandtschaft, Körper und den *Hilda*-Comics möglich. Ich kann mir vorstellen, dass der Raum für Beziehungskonstitutionen Bedeutung haben könnte. Wie verändert sich Hildas In-Beziehung-Treten in Trolberg im Vergleich zur *wilderness*? Aus einer Kritik am Anthropozentrismus finde ich auch interessant, welche Figuren in Hilda als (vermeintlich) gefährlich oder (vermeintlich) ungefährlich erzählt werden und wie sich diese Kategorisierung durch die Beziehung zu Hilda bzw. Humans verändert. Dazu aber an anderer Stelle mehr oder wie Hilda sagt: „It’s not perfect... / but it’s a start...“ (Pearson 2021)

Literaturverzeichnis

Austin, John L. (1975): *How To Do Things With Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Oxford University Press.

Braidotti, Rosi (2013): *The Posthuman*. Cambridge, Malden: Polity Press.

Butler, Judith (1993): *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. Routledge.

Butler, Judith (1999): *Bodies That Matter*, in: Janet Price/Margrit Shildrick (Hg.): *Feminist Theory and the Body. A Reader*. Edinburgh: University Press, S. 235–245.

Butler, Judith (2001): *Psyche der Macht: Das Subjekt der Unterwerfung* 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Butler, Judith (2002): *Is Kinship Always Already Heterosexual?*, in: *Differences*, 13/1, S. 14–44.

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

Craigie, William A. (1896): *Scandinavian Folk-Lore Illustrations of the Traditional Beliefs of the Northern Peoples*. London: Alexander Gardner.

Crenshaw, Kimberle (1989): *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, in: *University of Chicago Legal Forum*, 1989, S. 139–168.

Ditschke, Stephan (2015): *Comics als Literatur. Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003*, in: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 265–280.

Earle, Monalesia/Sanders, Joe Sutliff (2022): *Misdirection, Displacement and the Nisse in Hilda and the Black Hound*, in: *European Comic Art*. New York, USA: Berghahn Journals, 15/2, S. 5–26.

Eggers, Maisha/Kilomba, Grada/Pesche, Peggy/Arndt, Susan (2005): *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weisseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast Verlag.

Ehrenreich, Barbara/Ehrenreich, John (1970): *The American Health Empire. Power, Profits, and Politics*. New York: Random House Inc.

Familie (o. J.): <https://www.duden.de/node/44865/revision/1317939>, Zugriff am 8.11.2023.

Frahm, Ole (2010): *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts (= FUNDUS 179).

Freeman, Elizabeth (2007): *Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory*, in: George E. Haggerty/Molly McGarry (Hg.): *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, S. 293–314.

- Halberstam, Jack (2011): *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- Haraway, Donna (1988): *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies*. *Feminist Studies, Inc.*, 14/3, S. 575–599.
- Haraway, Donna (2003): *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, Donna (2008): *When Species Meet*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. London: Duke University Press.
- Haraway, Donna (2018): *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Weinheim: Campus Verlag.
- Herman, David (2012): *Toward a Zoonarratology: Storytelling and Species Differences in Animal Comics*, in: Markku Lehtimäki/Laura Karttunen/Maria Mäkelä (Hg.): *Narrative, Interrupted: The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 93–119.
- Hilda: Luke Pearson - Illustration and Comics. <https://lukepearson.com>, Zugriff am 30.11.2025.
- Hilda. Graphic novel series (2024): Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hilda_\(graphic_novel_series\)&oldid=1212073406](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hilda_(graphic_novel_series)&oldid=1212073406), Zugriff am 1.5.2024.
- hooks, bell (1992): *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*, in: *Black Looks: Race and Representation*. 2. Auflage. Boston: South End Press, S. 115–131.
- Kafer, Alison (2013): *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kelly, Natasha A. (2013): „Rasse“ - in der Wissenschaft, im Alltag und in der Politik, in: Adibeli Nduka-Agwu/A. Lann Hornscheidt (Hg.): *Rassismus auf gut Deutsch: Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen*. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, S. 344–351.
- Kelp-Stebbins, Katherine (2012): *Hybrid heroes and graphic posthumanity: Comics as a media technology for critical posthumanism*, in: *Studies in comics*, 3/2, S. 331–349.
- Klar, Elisabeth (2015): *Wir sind alle Superhelden: Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm*, in: Elisabeth Klar/Ramón Reichert/Barbara Eder (Hg.): *Theorien des Comics*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 219–236.
- Kronschläger, Thomas (2022): *Entgendern nach Phettberg*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 72/5–7, S. 14–15.
- Kukkonen, Karin (2013): *Contemporary comics storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press (= *Frontiers of narrative series*).

Kupczyńska, Kalina (2014): Gendern Comics, wenn sie erzählen? Über einige Aspekte der Gender-Narratologie und ihre Anwendung in der Comic-Analyse, in: Susanne Hochreiter/Ursula Klingenböck (Hg.): Bild ist Text ist Bild. Bielefeld: transcript Verlag, S. 213–232.

Kuria, Emily Ngubia (2015): eingeschrieben. Zeichen setzen gegen Rassismus an deutschen Hochschulen. Berlin: w_orten & meer.

Magnussen, Anne (2015): Die Semiotik von C.S. Peirce als theoretisches Rahmenwerk für das Verstehen von Comics, in: Elisabeth Klar/Ramón Reichert/Barbara Eder (Hg.): Theorien des Comics. Bielefeld: transcript Verlag, S. 171–186.

Mautner, Chris (2014): „I Wanted a Character Who Was Very Positive“: An Interview with Luke Pearson The Comics Journal. <https://www.tcj.com/i-wanted-a-character-who-was-very-positive-an-interview-with-luke-pearson/>, Zugriff am 13.9.2025.

McCloud, Scott (2001 [1994]): Comics richtig lesen: Die unsichtbare Kunst. Hamburg: Carlsen (= Carlsen Comics).

Nisse. Folklore (2023): Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Nisse_\(folklore\)&oldid=1188730848](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Nisse_(folklore)&oldid=1188730848), Zugriff am 13.12.2023.

Nowotny, Joanna (2019): Repetition oder Revolution? Posthumane Identitätsentwürfe im Superheldencomic der Gegenwart, in: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung, #6, S. 34–58.

Nowotny, Joanna (2023): Es ist angerichtet! Familienstrukturen als Comicbausteine bei Alison Bechdel und Nando von Arb, in: Kalina Kupczyńska/Véronique Sina/Barbara Margarethe Eggert (Hg.): Familie und Comic, Bd. 1. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 151–168.

ÖGLB (2020): Über uns. Österreichischer Gehörlosenverbund <https://www.oeglb.at/>, Zugriff am 16.8.2024.

Pearson, Luke (2015): Hilda and the Troll. London: Flying Eye Books.

Pearson, Luke (2016): Hilda and the Midnight Giant. London: Flying Eye Books.

Pearson, Luke (2016): Hilda and the Bird Parade. London: Flying Eye Books.

Pearson, Luke (2017): Hilda and the Black Hound. London: Flying Eye Books.

Pearson, Luke (2018): Hilda and the Stone Forest. London: Flying Eye Books.

Pearson, Luke (2021): Hilda and the Mountain King. London: Flying Eye Books.

Pearson, Luke (2024): Hilda: Community Spirit in Comics., in: Knowledge Quest. American Library Association, 53/1, S. 54–56.

Postema, Barbara (2013): Narrative Structure in Comics: Making Sense of Fragments. Rochester, New York: RIT Press.

Puar, Jasbir K. (2017): *The Right to Maim: Debility, Capacity, Disability*. New York: Duke University Press.

Rauchenbacher, Marina (2022): Comics – posthuman, queer-end, um_un-ordnend, in: *Genealogy+Critique*. The Open Library Of Humanities, 8/1, S. 2–28.

Rauchenbacher, Marina (2023): Un_familiäre Selbst. Des- und Re-Orientierung in Parsua Bashis Nylon Road, in: *Familie und Comic*. De Gruyter, S. 55–68.

Searle, John R. (1969): *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sutterlützi, Simon/Meretz, Stefan (2018): *Kapitalismus aufheben: Eine Einladung, über Utopie und Transformation neu nachzudenken*. Hamburg: VSA(= Beiträge zur kritischen Transformationsforschung 5).

Walgenbach, Katharina/Dietze, Gabriele/Hornscheidt, Lann/Palm, Kerstin (Hg.) (2012): *Gender als interdependente Kategorie: Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*2., durchgesehene Aufl. Opladen: Verlag Barbara Budrich.

Walking Land Creature. The Stone Forest (2024): *Hilda: A Netflix Original Series* Wiki. [https://hildatheseries.fandom.com/wiki/Walking_Land_Creature_\(the_Stone_Forest\)](https://hildatheseries.fandom.com/wiki/Walking_Land_Creature_(the_Stone_Forest)), Zugriff am 8.12.2025.

Abbildungsverzeichnis

<i>Abb. 1: Weiterschlitern des Signifikants „Karotte“ (Pearson 2021).....</i>	<i>39</i>
<i>Abb. 2: Verschiedene Körper erzählen eine kohärente Geschichte (Pearson 2017).....</i>	<i>42</i>
<i>Abb. 3: Die miss-/gelungene Anrufung Tontus (2017).....</i>	<i>45</i>
<i>Abb. 4: Raumeinnahme der unsichtbaren Elves (Pearson 2016).....</i>	<i>49</i>
<i>Abb. 5: Hilda im Ohr von Jørgens Freundy (2016).....</i>	<i>51</i>
<i>Abb. 6: Hilda in Jørgens Ohr (2016).....</i>	<i>51</i>
<i>Abb. 7: Alfur in Hildas Ohr (2016).....</i>	<i>51</i>
<i>Abb. 8: Fragmentierte_r Körper auf der ersten Seite von Hilda and the Mountain King (Pearson 2021)...</i>	<i>54</i>
<i>Abb. 9: Austragung des Konflikts mit Thunderbird am Familientisch (Pearson 2018).....</i>	<i>60</i>
<i>Abb. 10: Narration von Hildas Entscheidung (2018).....</i>	<i>63</i>
<i>Abb. 11: Darstellung von Hildas und Mums Beziehung als gleichwertig (Pearson 2016).....</i>	<i>68</i>
<i>Abb. 12: Narration der Autorität Mums durch Raumeinnahme (2016).....</i>	<i>69</i>
<i>Abb. 13: Verbindung von Mother Troll und Mum über Mutterliebe (Pearson 2018).....</i>	<i>71</i>
<i>Abb. 14: Wahrnehmen von Mums Ruf auf formaler Ebene (Pearson 2021).....</i>	<i>72</i>
<i>Abb. 15: Aufeinandertreffen von Hilda, Mum, Mother Troll und Baba mit Zäsur-Panel (Pearson 2018)....</i>	<i>73</i>
<i>Abb. 16: Das Aufgeben des selbstzentrierten Blicks (Pearson 2016).....</i>	<i>80</i>