



Rauchenbacher, Marina. "Comics – posthuman, queer-end, um_un-ordnend." *Genealogy+Critique* 8, no. 1 (2022): 1–28. DOI: <https://doi.org/10.16995/gc.9167>



Open Library of Humanities

Comics – posthuman, queer-end, um_un-ordnend

Marina Rauchenbacher, University of Vienna, marina.rauchenbacher@univie.ac.at

Drawing on comic-theoretical discussions of the comics medium's structural queerness – to be determined, above all, in its specific materiality, the media-constitutive figure of repetition, the interlinear reading and, thus, the particular possibilities of a re-reading of (human) bodies – this article demonstrates a posthuman-queer reading of comics. To this end, the comic-theoretical bases are given a new perspective through Karen Barad's elaborations on *Nature's Queer Performativity*. Subsequently, productively re_dis-arranging readings of bodies in comics are traced. As examples serve Ken Dahl's *Monsters*, Martin tom Dieck and Jens Balzer's *Salut, Deleuze!*, Regina Hofer's *Blad*, and Anke Feuchtenberger's *Das Haus*.



1. Einleitung

Der vorliegende Artikel verbindet Konzepte des Kritischen Posthumanismus, insbesondere Karen Barads, dem New Materialism zuzuordnende Ausführungen zu einer *queeren Performativität der Natur*,¹ mit comictheoretischen Analysen der *strukturellen Queerness* des Mediums Comics² und argumentiert, dass Comics ein posthuman-queeres Medium ist, produktiv Ordnungen und Grenzziehungen destabilisiert und paradigmatisch im Sinne einer *Ethico-onto-epistem-ologie* im Sinne Barads verstanden werden kann – als eine im performativen Materialitätsbegriff des New Materialism mitgedachte Untrennbarkeit von bzw. grundsätzliche Verbindung von Ethik, Epistemologie und Ontologie.³

Diese für Barads Analysen zentrale Annahme wird anhand des Begriffes der *Diffraktion (diffraction pattern)* besprochen, der – zurückgehend auf Donna Haraway – als Beschreibung von Barads methodischem Ansatz gelten kann, des "reading insights through one another in attending to and responding to the details and specificities of relations of difference and how they matter".⁴

Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich vor allem auf die Funktionalisierung des Körpers und Prozesse des Embodiment, auf die medienkonstitutive Figur der Wiederholung und interlineare Leseprozesse. Exemplarisch analysiert werden dazu (Auszüge aus) vier Comics, die im Besonderen geeignet sind, um die queer-posthumane Konstitution des Mediums entlang unterschiedlicher struktureller Bedingungen des Mediums und ästhetischer Verfahren aufzuzeigen: Ken Dahls *Monsters*, Martin tom Diecks und Jens Balzers *Salut, Deleuze!*, Regina Hofers *Blad* sowie Anke Feuchtenbergers *Das Haus*. An diesen Beispielen wird die spezifische Materialität von Comics analysiert und – ausgehend vom performativ-diffraktiven Materialitätsbegriff des New Materialism (nach Barad) – eine aktualisierte Lesart entworfen, folgend einem "opening up of thought, of the spacetime-mattering of thinking, which is always already a thinking-with".⁵ *Spacetime-mattering* ist dabei mit Barad zu verstehen als eine "dynamic and contingent materialization of space, time, and bodies"⁶, was für das Verständnis von Comics bzw. den Leseprozessen von Comics produktiv gemacht werden kann.

¹ Vgl. Karen Barad, "Nature's Queer Performativity," *Kvinder, Køn & Forskning*, Nr. 1-2 (2012).

² Der Begriff *Comics* wird hier als Medienbegriff verwendet – und dabei die Pluralform als Singular. Vgl. Hillary Chute, "Comics as Literature? Reading Graphic Narrative," *PMLA* 123, Nr. 2 (2008).

³ Vgl. bes. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham und London: Duke UP, 2007), 185.

⁴ Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 71.

⁵ Karen Barad und Daniela Gandorfer, "Political Desirings: Yearnings for Mattering (,) Differently," *Theory & Event* 24, Nr. 1 (2021): 28.

⁶ Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 224. Barad nennt die Inkorporation von materiellen, sozialen Faktoren wie unter anderem *gender* und *race*, die iterative (Re)Materialisierung der Produktionsverhältnisse oder die spezifischen agentuellen Möglichkeiten und Verantwortlichkeiten, die sich für eine Neugestaltung der materiellen Beziehungen der Welt ausmachen lassen. Vgl. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 224.

2. Queere Unsicherheiten

Comics ist ein kompliziertes Medium, unterläuft es doch aufgrund seiner Verbindung von Schrift und Bild, per se schon zeichentheoretische dichotome Zuordnungen und eignet sich damit – dies zeigt auch die Geschichte des Mediums – im Besonderen für die Diskussion gesellschaftskonstitutiver binärer Konzepte (wie etwa menschlich vs. nicht-menschlich, Mann vs. Frau). Zuschreibungen an das Medium – wie Hybridität, Inter- oder Transmedialität – sind zuerst als Aussagen über die Wissensformationen selbst zu verstehen und arbeiten sich an der binären Konstruktion *Schrift versus Bild* ab. Dementsprechend vielzitiert ist die Rede von den "virtues of unfixability" des US-amerikanischen Comicforschers Charles Hatfield, die dieser folgendermaßen beschreibt: "[C]omics are likely to remain an unresolved, unstable, and challenging form"; "if comic art is some kind of bastard [...] then maybe bastardy is just the thing – our culture has it in for aesthetic purity anyway."⁷ Hatfields Analysen (und jenen anderer) liegen Annahmen der Bildtheorie bzw. der Visual Culture Studies zugrunde – insbesondere W. J. T. Mitchells Feststellung, dass alle Medien "mixed" seien, somit alle Repräsentationsformen per se heterogen und es keine 'reinen' visuellen oder verbalen Künste gäbe.⁸

Comics funktionalisiert – wie die im Folgenden analysierten Beispiele exemplarisch zeigen – oft das potenziell verstörende Moment, das mit den in der Comicforschung geführten medien- und zeichentheoretischen Diskussionen einhergeht und fordert dazu heraus, die strukturellen Eigenschaften des Mediums dezidiert und verstärkt in den Blick zu nehmen. Katherine Kelp-Stebbins etwa bezeichnet Comics "as a media technology with critical potential to intervene in the discourse of humanist forms, as well as formalization of human knowledge".⁹ Comics verunsichert – *queert* – solchermaßen historische mediale Wissenskonfigurationen, es ordnet *um* bzw. *un* – und tut dies (auch im deutschsprachigen Raum) mittlerweile einflussreich durch seine zunehmende Verbreitung.¹⁰ Dementsprechend gilt es, Comics nicht neuerlich in binäre Kategorien einzuschreiben, "that taxonomize visual media according to humanist divisions of mind and body or *res cogitans* and *res extensa*"¹¹, wie Kelp-Stebbins mit Bezug auf Mitchell erläutert.

Produktive Verunsicherung bzw. deren Potenzial, wie ich es formulieren, konturieren und für die Diskussion öffnen möchte, wird in den Comics Studies verstärkt anhand

⁷ Charles Hatfield, *Alternative Comics: An Emerging Literature* (Jackson: UP of Mississippi, 2005), xiii.

⁸ Vgl. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago und London: The University of Chicago Press, 1994), 5. Vgl. Hatfield, *Alternative Comics*, xiv.

⁹ Katherine Kelp-Stebbins, "Hybrid Heroes and Graphic Posthumanity: Comics as a Media Technology for Critical Posthumanism," *Studies in Comics* 3, Nr. 2 (2012): 334.

¹⁰ Seit den beginnenden 2000er-Jahren werden Comics – auch im deutschsprachigen Raum – erfolgreich anhand des Begriffs *Graphic Novel* vermarktet, was eine Nähe zur Gattung des Romans und damit eine Zugehörigkeit zur sogenannten *Hochkultur* suggeriert.

¹¹ Kelp-Stebbins, "Hybrid Heroes and Graphic Posthumanity," 334 (Herv. i. O.).

der Benennung von bzw. Auseinandersetzung mit der strukturellen Queerness des Mediums zum Thema gemacht. "Die Existenz im Dazwischen, die Verwurzelung im Gegenkulturellen, das Widerständige, Provokante, Anormale – das teilt das Medium des Comics mit dem Feld queerer Ästhetiken"¹², wie es Julia Glitz formuliert. Schon in Anlehnung an Eve Kosofsky Sedgwick's wegweisende Ausführungen kann der Terminus *queer* eben auch losgelöst von einer Bindung an Geschlechterkonzepte sowie andere Intersektionalitäts-/Interdependenzkriterien und als nicht eingrenzbar auf eine inhaltliche Auseinandersetzung mit Geschlecht/Gender verstanden werden.¹³ Vielmehr soll er – Judith Butler folgend – als "Ort kollektiver Auseinandersetzung" begriffen werden und damit als "Ausgangspunkt für eine Reihe historischer Überlegungen und Zukunftsvorstellungen", zu welchem Zweck er bleiben muss, "was in der Gegenwart niemals vollständig in Besitz ist, sondern immer nur neu eingesetzt wird, umgedreht wird, durchkreuzt wird [*queerend*] von einem früheren Gebrauch her und in die Richtung dringlicher und erweiterungsfähiger politischer Zwecke".¹⁴

Die strukturelle Queerness von Comics ist bedingt durch die (bereits thematisierte) Hybridität; doch darüber hinaus auch durch die Panelstruktur mitsamt Gutter¹⁵, die Gebrochenheit und Unterbrechung sowie Lücken, Leerstellen und Zwischenräume verdeutlicht. Zudem ist das Medium konstituiert durch ein Wechselspiel von Sequenzialität und Simultaneität (Aneinanderreihung der Panels in der Sequenz und gleichzeitige Präsenz der Panels auf der/den Seiten) und damit wesentlich durch die Figur der Wiederholung (u.a. der Panels, der Motive, der Figuren). Es liege – so Darieck Scott und Ramzi Fawaz – ein synthetischer Ansatz nahe, der Comics Studies und Queer Studies verbindet, der für formale und narrative Experimente öffne.¹⁶ Queerness sei dementsprechend eine "social/affective force intersecting productively with comics as a medium".¹⁷ So sei dafür erstens neben der ursprünglichen Rolle als Außenseiter*innenmedium,¹⁸ das sich schon immer Außenseiter*innenthemen und – ab dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts – auch feministisch-queeren Themen gewidmet habe, vor allem ausschlaggebend, dass

¹² Julia Glitz, "Alison Bechdel's Queere Archive," *kultur & geschlecht*, Nr. 23 (2019): 1.

¹³ Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick, "Queer and Now," in *Tendencies* (Durham/NC: Duke UP, 1993).

¹⁴ Judith Butler, *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übers. v. Karin Wördemann (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997), 313 (Herv. i. O.).

¹⁵ Als *Gutter* (dt. auch *Rinnstein* genannt) wird der Raum zwischen den Panels bezeichnet.

¹⁶ Vgl. Darieck Scott und Ramzi Fawaz, "Introduction: Queer about Comics," *American Literature* 90, Nr. 2 (2018): 199–200.

¹⁷ Scott und Fawaz, "Introduction," 200.

¹⁸ Der Status als Außenseiter*innenmedium kann vielfach anhand der (historischen) Rezeption von Comics nachvollzogen werden, so etwa am *Comics Code*, der 1954 von der Comics Magazine Association of America (CMAA) als Selbstzensur eingeführt wurde, um möglichen zensierenden Gesetzen in Hinblick auf die Darstellung von u.a. Nacktheit und Sexualität zuvorzukommen; vgl. detaillierte Ausführungen dazu u.v.a.: Andreas C. Knigge, "Geschichte und kulturspezifische Entwicklungen des Comics," in *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*, hg. v. Julia Abel und Christian Klein (Stuttgart: Metzler, 2016), 20–23.

Comics zweitens eine "expansive representational capacity"¹⁹ habe, die eine Vielzahl von Konzeptionen, Narrationen unterschiedlicher Art ermögliche. Drittens betonen Scott und Fawaz die "unpredictability of serial narrative and narration and the visual structure of comics as a set of sequential panels that repeat, but always with a difference". Dies zeige, dass das Medium Comics "formally queer"²⁰ sei.²¹ Viertens, so füge ich hinzu, legt Comics aufgrund der beschriebenen strukturellen Bedingungen eine queere Lesart insofern nahe, als ein diffraktives Lesen – im Sinne Barads metaphorischer Definition des Begriffs²² – nachvollzogen werden kann; als Verständnis darüber, wie diskursive Praktiken und materielle Phänomene verbunden sind.²³ Ausführungen zur spezifischen Materialität von Comics²⁴ können so im Kontext des New Materialism mit Bernhard Frena als diffraktiv²⁵ und – mit Barad – als queer gedacht werden:

*Queer is itself a lively mutating organism, a desiring radical openness, an edgy protean differentiating multiplicity, an agential dis/continuity, an enfolded reiteratively materializing promiscuously inventive spatiotemporality. What if queerness were understood to reside not in the breach of nature/culture, per se, but in the very nature of spacetime mattering?*²⁶

Barad verhandelt mit dem Begriff *queer* die Frage nach der Beschaffenheit von Identität und versteht dabei unter *posthumanistisch* just nicht, dass schlicht Grenzen zwischen *Mensch* und *Nichtmensch* verwischt werden, sondern vielmehr, dass die materialisierenden Effekte der Grenzziehungen selbst perspektiviert bzw. analysiert werden müssen.²⁷ Comics kann aufgrund seiner Medienbedingungen (s.o.) als nachgerade ideales Medium für eine posthuman-subversive Wissensproduktion verstanden werden.²⁸

¹⁹ Scott und Fawaz, "Introduction," 201.

²⁰ Scott und Fawaz, "Introduction," 202 (Herv. i. O.).

²¹ Vgl. zur Queerness des Mediums Comics auch: Marina Rauchenbacher, "(Des)Orientiert – queer: Parsua Bashis Nylon Road und das '(un)familiar self,'" in *Comics & Familie – Kritische Perspektiven auf soziale Mikrostrukturen in der sequenziellen Kunst*, hg. v. Barbara M. Eggert, Kalina Kupczyńska und Véronique Sina (Berlin, Boston: de Gruyter, erscheint 2023); vgl. auch passim: Susanne Hochreiter, Marina Rauchenbacher und Katharina Serles, "Queer Visualities–Queer Spaces. German-Language LGBTQ+ Comics," in *The LGBTQ+ Comics Studies Reader: Critical Openings, Future Directions*, hg. v. Alison Halsall und Jonathan Warren (Jackson: UP of Mississippi, 2022).

²² Vgl. insb. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 71–72.

²³ Vgl. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 200.

²⁴ Vgl. u.a. Ole Frahm, *Die Sprache des Comics* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2010); Jared Gardner, "Storylines," *SubStance* 40, Nr. 1 (2011); Eszter Szépe, *Comics and The Body: Drawing, Reading, and Vulnerability* (Columbus: The Ohio State UP, 2020).

²⁵ Vgl. Bernhard Frena, "Von Reflexivität zu Diffraktivität: Das Panel als Ort medialer Verschränkungen," (Vortrag bei der Tagung *Formen der Selbstreflexivität im Medium Comic*. Dritter Workshop der AG Comicforschung, Universität zu Köln, 2.–3. März 2017, <https://univie.academia.edu/BernhardFrena>).

²⁶ Barad, "Nature's Queer Performativity," 29 (Herv. i. O.).

²⁷ Vgl. Barad, "Nature's Queer Performativity," 31.

²⁸ Vgl. Kelp-Stebbins, "Hybrid Heroes and Graphic Posthumanity."

3. Transformation – Wiederholung

Ken Dahls autobiografischer Comic *Monsters* (2009) thematisiert eine Herpes-Erkrankung oder vielmehr eine Herpes-Phobie. Im Kontext der Graphic Pathography, also der (autobio)grafischen Auseinandersetzung mit physischen und psychischen Erkrankungen bzw. Gesundheit, ist *Monsters* insofern von Interesse, als die – in den Comics Studies vielfach diskutierte – grafische Externalisierung (von Krankheit)²⁹ am gezeichneten Körper im Vordergrund steht. Diese Externalisierung von Vorstellungen, psychischen und physischen Prozessen ist für Comics übergreifend von Interesse und verdeutlicht die handlungskonstitutive Funktion der wiederholten Körper in Comics/der wiederholten Comics-Körper. An ihnen werden nicht nur inhaltliche Dimensionen verhandelt, sondern es wird – wie Kelp-Stebbins betont – auf ein immer schon destabilisiertes Verhältnis zu 'Realität' verwiesen, wobei die Notwendigkeit deutlich wird, Kategorien von Präsentation und Repräsentation neu zu diskutieren.³⁰ Die Formen des "pictorial embodiment" als "process of engaging with one's own identity through multiple self-portraits"³¹ führen die Comics-Körper in ihrer Materialität vor, markieren sie als "material site".³²

Der Comic-Körper ist somit nicht wörtlich *der* Körper, sondern – aufgrund der für Comics konstitutiven Figur der Wiederholung – ein ambiges Zeichen. Comics-Körper zu lesen ist ein "embodied process, which [...] makes it possible for readers to engage with the vulnerability of the Other articulated in the drawn lines"³³, bzw. ein Prozess des iterativen *Verkörperns*. Körper in Comics sind solchermaßen nicht nur von Interesse für übergreifende posthumanistische Überlegungen, weil sie schon in ihrer historischen Entwicklung dazu tendieren, Grenzen des Humanen ausloten (zu denken ist naheliegenderweise an das Superheld*innen-Genre³⁴), sondern weil sie in den Wiederholungsstrukturen und ihrer multiplizierten Präsenz ihr situiertes (Gelesen-)Sein, ihr

²⁹ Vgl. zu Dahl: Christina Maria Koch, "Comic-Grotesque Metamorphoses: Boundaries between Illness and Health in Ken Dahl's *Monsters*," in *Comics an der Grenze: Sub/Versionen von Form und Inhalt*, hg. v. Matthias Harbeck, Linda-Rabea Heyden und Marie Schröer (Berlin: Ch. A. Bachmann, 2017). Vgl. auch Charles Hatfields Feststellung, dass die Leser*innen autobiografischer Comics *sehen* würden, wie sich die Zeichner*innen selbst imaginieren: "the inward vision takes on an outward form" (Hatfield, *Alternative Comics*, 114).

³⁰ Vgl. Kelp-Stebbins, "Hybrid Heroes and Graphic Posthumanity," 336.

³¹ Elisabeth El Refaie, *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures* (Jackson: UP of Mississippi, 2012), 51. Vgl. zu Embodiment und Wiederholung in autobiografischen Comics auch: Marie Schröer, "Ebenbilder und Fremdkörper: Figurenmultiplikationen im Werk von Patrice Killoffer," *Closure: Kieler e-Journal für Comicforschung*, Nr. 7.5 (2021).

³² Courtney Donovan, "Representations of Health, Embodiment, and Experience in Graphic Memoir," *Configurations*, Nr. 22 (2014): 239. Donovan konzentriert sich auf Comics, die explizit feministische oder medizinische Themen verhandeln.

³³ Szép, *Comics and the Body*, 24.

³⁴ Vgl. z.B. Dan Hassler-Forest, "Of Iron Men and Green Monsters: Superheroes and Posthumanism," in *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, hg. v. Michael Hauskeller, Curtis Carbonell und Thomas D. Philbeck (London: Palgrave Macmillan, 2015).

stetes Werden, ihre Existenz im Dazwischen³⁵ – zwischen den Panels, den Binaritäten, dem Comic und den Leser*innen – immer schon (mit)zeigen.

Ken Dahls *Monsters* ist – speziell unter den Bedingungen der COVID-19-Pandemie – von Interesse, weil Dahl in der Realisierung seines autobiografischen Avatars³⁶ Mensch-Virus-Hybride kreierte und damit die (Un-)Sichtbarkeit von Krankheit sowie (medizinische) Ikonografien des Virus diskutierte, Narrationen des Humanen transgressiv unterwandert und solchermaßen exemplarisch vorführt, wie Konzepte des Humanen subvertiert werden können. Körper in Comics sind in ihrer Wiederholung nie singulär und gleichzeitig immer singulär – es gibt nicht *den* Körper, weil es den Körper nur in der Wiederholung und damit auch in der notwendig differenter Darstellung gibt. Die permanent nötige Re-Lektüre des Körpers fordert eine Reflexion über die eigene Wahrnehmung (dieses Körpers) und fordert dazu heraus, das eigene Wissen über ihn stetig neu zu überdenken. Dem differenzphilosophischen Ansatz Gilles Deleuzes folgend, der von Ole Frahm für die Comics-Analyse produktiv gemacht wurde,³⁷ ist dabei jede Wiederholung als singulär zu verstehen: "Wiederholen heißt sich verhalten, allerdings im Verhältnis zu etwas Einzigartigem oder Singulärem, das mit nichts anderem ähnlich oder äquivalent ist."³⁸ Gleichzeitig würde der Körper nie ohne seine Wiederholung (in der Wahrnehmung) bestehen. *Der* Körper ist also immer schon *die* Körper – dem entspricht im Folgenden auch die Schreibweise *der_die Körper*. Comics hat aufgrund dieser Wiederholungsstruktur eine "performative Grundstruktur [...], welche das (produktive) Potenzial der Differenz und Verfehlung in sich birgt".³⁹

Just im Kontext der Graphic Pathography zeigt sich in dieser Anerkennung des Plurals, eines produktiven Differenzgedankens eine ethische, aufklärerische Dimension wie sie mit Deleuze und – folgend – mit Barad argumentiert werden kann. Letztere erläutert so explizit, dass es die Verpflichtung gebe, die agentuellen Schnitte in der intraaktiven Konstitution von Welt, den Raum-Zeit-Materien, nachzuvollziehen und legt dabei den Fokus darauf, dass es eben keine Außenseiter*innenposition gebe, sondern Differenzen im Inneren, wie sie hinzufügt: *différance*.⁴⁰ *Monsters* ist dafür nur ein Bei-

³⁵ Vgl. auch Nina Eckhoff-Heindl und Véronique Sina, "Preface," in *Spaces Between: Gender, Diversity, and Identity in Comics*, hg. v. Nina Eckhoff-Heindl und Véronique Sina (Wiesbaden: Springer, 2020); in diesem Sammelband auch: Marina Rauchenbacher und Katharina Serles, "Fragmented and Framed: Precarious 'Body Signs' in Comics by Regina Hofer, Ulli Lust, Barbara Yelin and Peer Meter; vgl. auch u.a. Szép, *Comics and the Body*, passim.

³⁶ Vgl. zur Einführung des Terminus *autobiographical avatar* in die Comics Studies: Gillian Whitlock, "Autographics: The Seeing 'I' of the Comics," *MFS Modern Fiction Studies* 52, Nr. 4 (2006).

³⁷ Vgl. Frahm, *Die Sprache des Comics*.

³⁸ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 6. Aufl., übers. v. Joseph Vogl (München: Fink, [1968] 1989), 15.

³⁹ Véronique Sina, *Comic – Film – Gender: Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm* (Bielefeld: transcript, 2016), 30.

⁴⁰ Barad, "Nature's Queer Performativity," 46–47; vgl. Barads Ausführungen zu 'agentuellen Schnitten' ausgehend von und in der Auseinandersetzung mit Derrida: Der Terminus benennt die performative Dimension einer Intraaktion, die

spiel, arbeitet jedoch die differente Konstitution der Körper, ihre differente Situierung zentral heraus und akzentuiert sie anhand der titelgebenden *Monster*-Diskurse. Das autobiografische Ich, Ken, durchläuft eine schmerzhaft Auseinandersetzung mit dem eigenen Herpes bzw. der Angst vor dem Herpesvirus. In der grafischen Externalisierung des Erlebens wird es zur Lektüre angeboten – Ken ist dabei immer schon *transformiert* und *transformierend*. Als seine Partnerin ihm mitteilt, dass sie an Genitalherpes erkrankt ist,⁴¹ verwandelt sich – aus der Perspektive Kens – der vor ihm auf dem Tisch liegende Teig in Viren, die ihn schließlich nachgerade unter sich begraben. Als Lesende nehme ich in dieser Beschreibung die Perspektive Kens ein bzw. schaffe eine – situierte – Lesart der im Comic evozierten Perspektive. Die (vermeintliche) Wörtlichkeit der visuellen Darstellung begründet ein groteskes Szenarium, das für den Comic initial zu verstehen ist. Die *Vorstellung* von Kens Körper__n geht nach dieser Erfahrung mit dem Virus einher; der__die Körper wird__werden verletzt gezeigt (**Abb. 1**), erscheinen monströs.⁴² Just in dieser Wiederholung wird die produktiv irritierende Funktion des__der Körper__s deutlich; weil die unterschiedlichen visuellen Realisationen und die damit einhergehenden Metalepsen die Beschaffenheit und die möglichen Lesarten dieses Körpers permanent infrage stellen: Herpes-Viren sind nicht in dieser Form sichtbar – sie zitieren einen medizinischen Diskurs (der entziffert werden kann/muss); das Loch in Kens Bauch (**Abb. 1**) oder sein deformiertes Gesicht sind nicht wörtlich zu verstehen. Wie schon der Titel *Monsters* demonstriert, ist das Spiel mit dem Monströsen für diesen Comic kennzeichnend⁴³ und zeigt die Persistenz der multiplizierten Differenz. Mit Rosi Braidotti verdeutlicht das Monströse Produktion und Wahrnehmung von Differenz(en).⁴⁴ Es stört – Julia Kristevas *Abjekt*-Begriff folgend – "identity, system, order" und respektiert keine "borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite."⁴⁵ Differenz wird zudem in der Wiederholung dieser (unterschiedlichen) (monströsen) Körper deutlich. Wenn Ken nämlich auf zwei Seiten sieben Mal mit einem Loch im Bauch gezeigt wird, aus dem Herpesviren aufsteigen, so stellt sich die Frage, was überhaupt zu sehen ist und welche Wissenskonfigurationen

eine Subjekt-Objekt-Trennung nachvollzieht, die jedoch nicht als inhärent zu verstehen ist. Im Anschluss an Derrida sind 'agentielle Schnitte' daher nicht als trennend zu verstehen, sondern als trennend und verbindend gleichermaßen ("differentiating and entangling") (u.a. Barad, "Nature's Queer Performativity," 32, 46).

⁴¹ Vgl. Ken Dahl, *Monsters* (Brooklyn/NY: Secret Acres, 2009), 22–23.

⁴² Vgl. u.a. Dahl, *Monsters*, 84–85, 90, 103.

⁴³ Vgl. dazu die weiterführenden Analysen von Koch, "Comic-Grotesque Metamorphoses"; Szép, *Comics and the Body*, 79–108.

⁴⁴ Vgl. Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, 2. Aufl. (New York: Columbia, 2011), 242.

⁴⁵ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, übers. v. Leon S. Roudiez (New York: Columbia UP, 1982), 4.

hier welche Lesarten nahelegen. Im Comic wird dies im Anschluss an den abgebildeten Auszug (Abb. 1) in Form einer – narratologisch zu entschlüsselnden – Metalepse⁴⁶ verdeutlicht. Die zweite Figur nämlich sieht Kens unversehrten Körper und nicht den verletzten Körper: "... Are you okay?" // "Yeah ..." // "Just Hungover."/"Oh."⁴⁷ Das Augenmerk wird so auf medial-strukturelle Beschaffenheiten des Mediums gelenkt; das grafisch Präsentierte wird produktiv mit einem Verständnis des menschlichen Körpers zur Kollision gebracht. Die Wiederholung des monströsen Körpers erzeugt Persistenz – erzeugt Ken und gleichzeitig Ken immer als anderen.

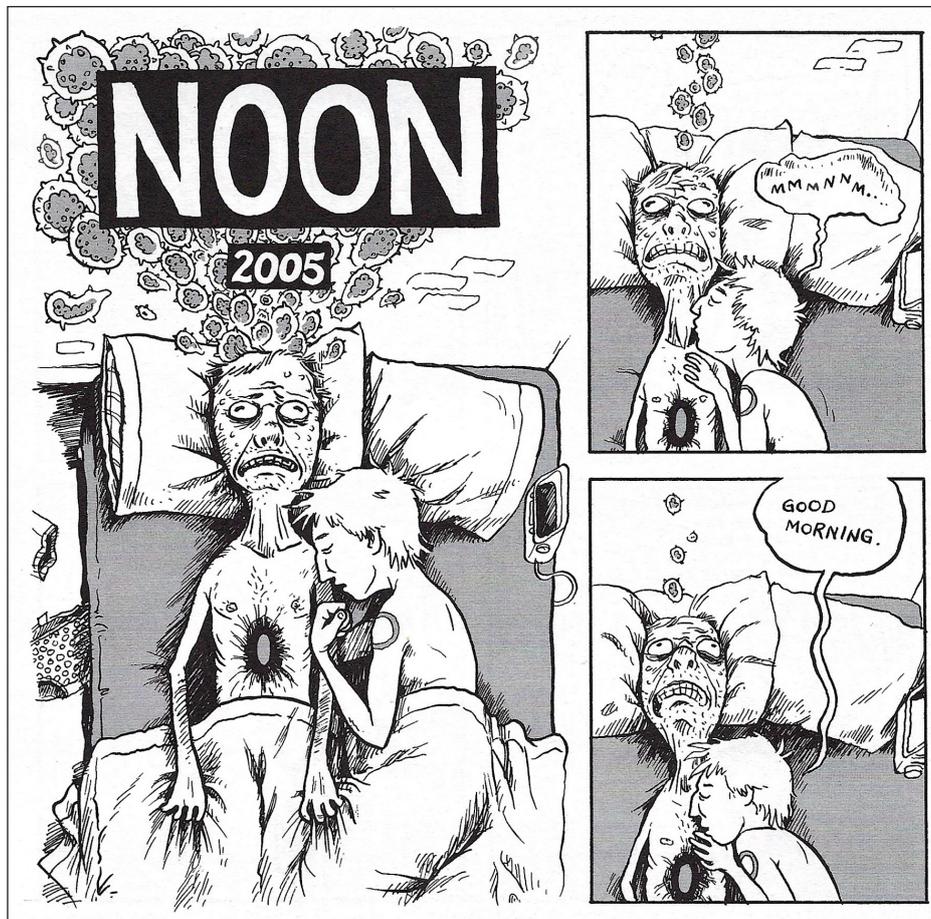


Abb. 1: Der imaginierte entstellte Körper in Ken Dahl's *Monsters*, 87; ©Ken Dahl/Secret Acres; Abdruckgenehmigung durch Leon Avelino (Secret Acres).

⁴⁶ Vgl. zur Metalepse in Comics u.a. Kalina Kupczyńska, "Gendern Comics, wenn sie erzählen? Über einige Aspekte der Gender-Narratologie und ihre Anwendung in der Comic-Analyse," in *Bild ist Text ist Bild: Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*, hg. v. Susanne Hochreiter und Ursula Klingeböck (Bielefeld: transcript, 2014).

⁴⁷ Dahl, *Monsters*, 88. Bei der Zitation von Comics verweisen einfache Schrägstriche auf einen Wechsel von Sprech-/Denkblasen bzw. Erzählboxen in einem Panel, doppelte auf den Wechsel zu einem anderen Panel.

4. Wiederholung – Differenz

Im "Spiel der Differenzen"⁴⁸ zeigt sich das Medium Comics als *queer-posthuman*, insofern es – wie gezeigt wurde – eine Originalität des (menschlichen) Körpers, eine Eindeutigkeit seiner Lesbarkeit und Einordenbarkeit immer schon unterwandert. Konstitutiv für Comics ist die Wiederholung der Körper aufgrund ihrer Unvermeidbarkeit – sie müssen notwendigerweise gezeigt werden und können nicht – wie etwa in einem literarischen Text – einfach ausgespart oder durch Pronomen ersetzt werden bzw. ist diese Aussparung schwierig.⁴⁹ Mit Deleuze kann die Figur der Wiederholung dabei als das verstanden werden,

was sich verkleidet, indem es sich konstituiert, und sich nur insofern konstituiert, als es sich verkleidet. Sie liegt nicht unter den Masken, sondern bildet sich von einer Maske zur anderen, wie von einem ausgezeichneten Punkt zu einem anderen, von einem privilegierten Augenblick zu einem anderen, mit und in den Varianten. Die Masken verdecken nichts, nur andere Masken. Es gibt keinen ersten Term, der wiederholt würde [...].⁵⁰

Wie Frahm – Bezug nehmend darauf – erläutert, "parodieren" Comics allerdings "die Vorstellung, dass Zeichen und Gegenstand etwas miteinander zu tun haben".⁵¹ Basierend auf Judith Butlers Ausführungen zu *gender parody* geht er davon aus, dass Comics *strukturell parodieren* – und zwar einen "Anspruch auf eine Wahrheit außerhalb der Zeichen"; sie lenken "den Blick auf die Konstellation der Zeichen selbst".⁵² Deleuze folgend, gibt es eben "nichts Wiederholtes, das von der Wiederholung isoliert oder abstrahiert werden könnte, in der es sich bildet, aber auch verbirgt. Es gibt keine nackte Wiederholung, die von der Verkleidung selbst abstrahiert oder erschlossen werden könnte. Dasselbe Ding verkleidet und ist verkleidet."⁵³

Paradigmatisch illustriert dieses Verständnis der Wiederholung Martin tom Diecks und Jens Balzers *Salut, Deleuze!* (2000; orig. 1997). Fünf Mal setzt Charon die Figur

⁴⁸ Anna Babka und Gerald Posselt, *Gender und Dekonstruktion: Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*, unter Mitarbeit v. Sergej Seitz und Matthias Schmidt (Wien: Facultas, 2016), 50.

⁴⁹ Vgl. u.a. Elisabeth Klar, "Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm," in *Theorien des Comics: Ein Reader*, hg. v. Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert. (Bielefeld: transcript, 2011).

⁵⁰ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 34.

⁵¹ Frahm, *Die Sprache des Comics*, 36.

⁵² Frahm, *Die Sprache des Comics*, 37.

⁵³ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 35.

Gilles Deleuze über die Lethe. Jedes Mal warten am anderen Ufer Roland Barthes, Michel Foucault und Jacques Lacan. Jedes Mal werden – wie es zuerst scheint – identische Zeichnungen reproduziert, die aber nie ident sein können – schon durch ihre je unterschiedliche Platzierung in der fünffachen Aneinanderreihung sind sie immer *anders*; aufgrund der ungeraden Seitenzahl der einzelnen Kapitel beginnen diese zudem abwechselnd auf der linken und rechten Seite.⁵⁴ Schließlich ist die hier verwendete deutschsprachige Publikation⁵⁵ paginiert, wodurch jede Seite eine andere Seitenzahl trägt. Jens Balzer verweist auf die semantischen Differenzen, die sich durch diese grafischen Differenzen ergeben.⁵⁶ Dabei ändert sich der piktorale Gehalt der Zeichnungen in *Salut, Deleuze!* auch insofern, als sich der Text ändert und damit ein anderes Schriftbild vorhanden ist. Der Comic selbst kommentiert diese Differenz_en in der Wiederholung vielfach. So erläutert etwa Charon gegenüber Deleuze bei der vierten Überfahrt, dass er sich daran erinnere "über die Differenz und über die Wiederholung gesprochen" zu haben "und über die Differenz in der Wiederholung", jedoch mit jemand anderem: "Aber der, mit dem ich gesprochen habe, das waren nicht Sie! ich [!] spreche mit niemandem zweimal. Ich spreche jedesmal mit jemand anderem."⁵⁷

Diese Differenz in der Wiederholung kann übergreifend für das Medium Comics verstanden werden und bildet die Grundlage für die Diskussion von Identität,⁵⁸ was beispielsweise auch am fünften Kapitel deutlich wird. Dort nämlich variieren die ersten vier Panels signifikant. Während der Weg des_der Deleuze zum Bootshaus zuvor von dem Text "Schön ist es hier" // "Schöner als ich dachte"⁵⁹ (**Abb. 2**) begleitet wird, wird er im letzten Kapitel durch die Wendung "Schön ist es hier" // "Obwohl es nie wirklich gleich aussieht ..." ⁶⁰ (**Abb. 3**) ersetzt. Dadurch wird die Differenz der visualisierten diegetischen Welt und auch die divergierende Materialisierung dieser Welt performativ nachvollzogen.

⁵⁴ Vgl. weiterführend zu diesem Comic: Frahm, *Die Sprache des Comics*, insbes. 49–53.

⁵⁵ *Salut, Deleuze!* erschien zuerst im Comicmagazin *Strapazin* (Nr. 45 [1996]), dort jedoch nur in einem Kapitel, also ohne die fünffache Wiederholung; schließlich wurde es auf Französisch selbstständig und mit Wiederholungsstruktur publiziert (Brüssel: Fréon, 1997). Die hier verwendete deutsche Ausgabe ist: Martin tom Dieck und Jens Balzer, *Salut, Deleuze!* (Zürich: Arrache Cœur, [1997] 2000).

⁵⁶ Vgl. Jens Balzer, "Differenz und Wiederholung: Von Tintin zu den Oubapoten," *Schreibheft: Zeitschrift für Literatur*, Nr. 51 (1998): 176.

⁵⁷ tom Dieck und Balzer, *Salut, Deleuze!*, 36.

⁵⁸ Vgl. Frahm, *Die Sprache des Comics*, u.a. 51–52.

⁵⁹ tom Dieck und Balzer, *Salut, Deleuze!*, 5, 14, 23, 32.

⁶⁰ tom Dieck und Balzer, *Salut, Deleuze!*, 41.

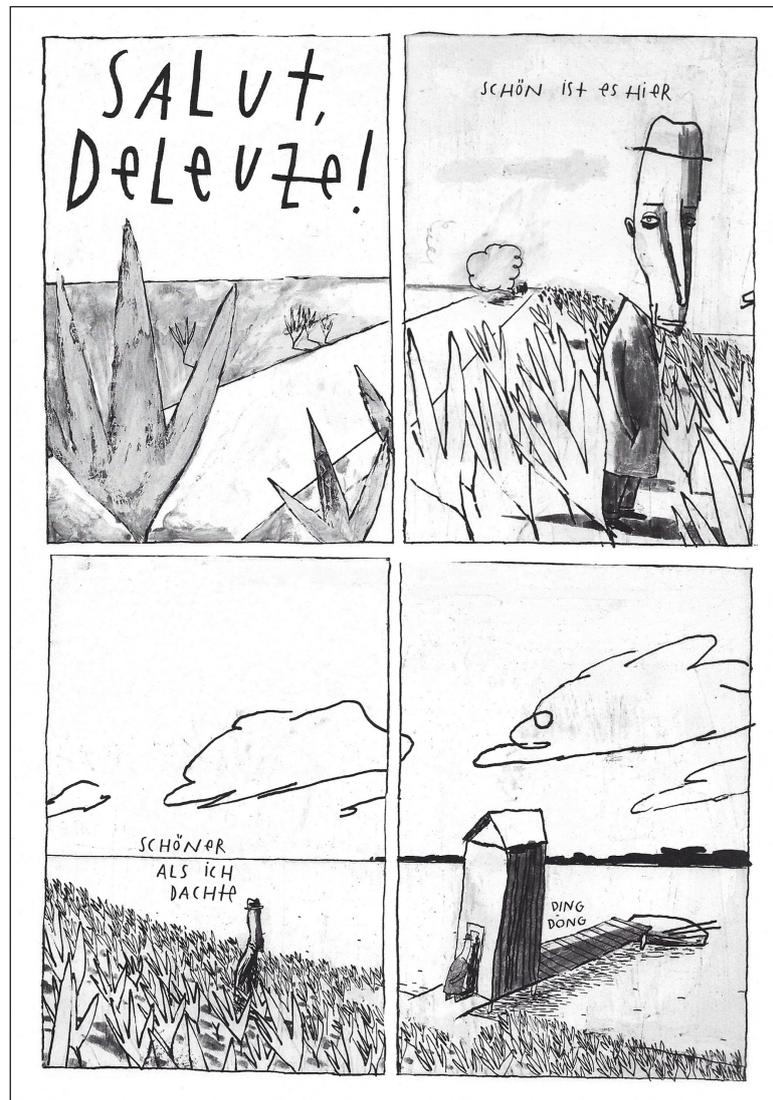


Abb. 2: Beginn des ersten Kapitels in Martin tom Diecks und Jens Balzers *Salut, Deleuze!*, 5; ©Martin tom Dieck/Jens Balzer/Arrache Cœur; Abdruckgenehmigung durch Martin tom Dieck und Jens Balzer.

Salut, Deleuze! – dies legt schon der Referenztext nahe – ist ein Beispiel für Verständnis und Diskussion der strukturellen Bedingungen des Mediums Comics durch die Figur der Wiederholung und die Diskussion von Differenz sowie der – damit im Spannungsfeld stehenden – Idee einer narrativen Kohärenz durch die Lektüre.⁶¹ Nach Frahm (und Butler folgend) ist das parodistische Moment Dreh- und Angelpunkt ei-

⁶¹ In der Fortsetzung von *Salut, Deleuze!, Neue Abenteuer des unglaublichen Orpheus (Die Rückkehr von Deleuze)* (Zürich: Arrache Cœur, 2001), führen tom Dieck und Balzer das Spiel mit Wiederholung und Differenz weiter.

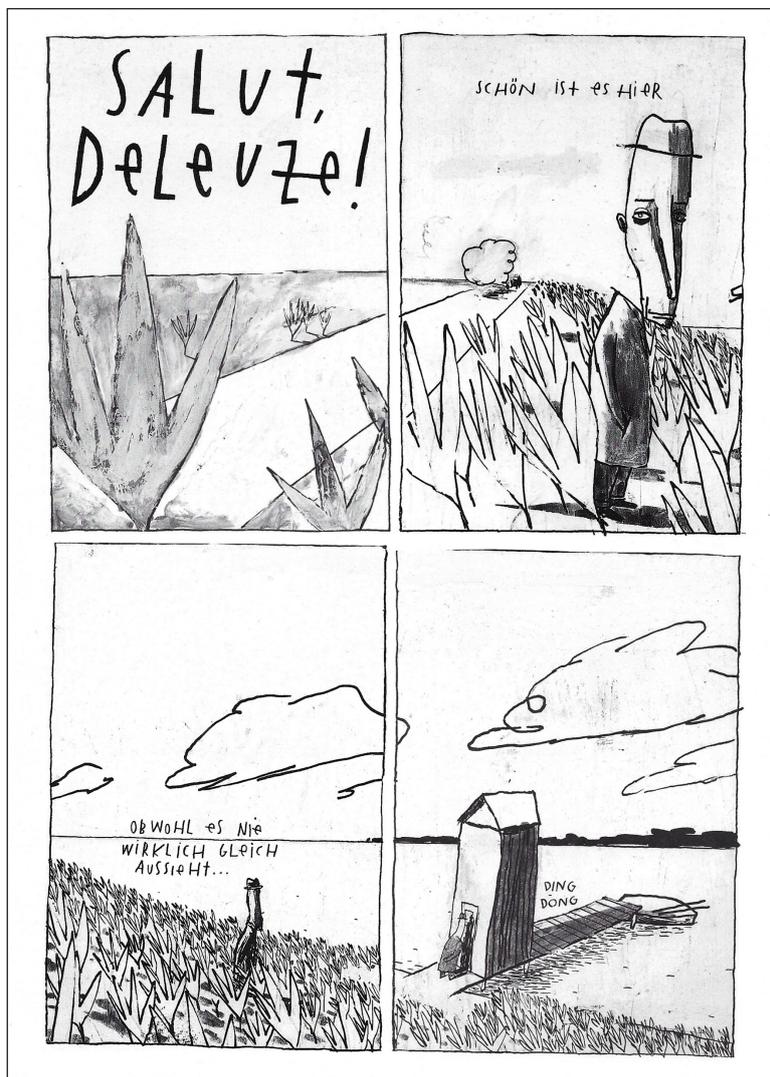


Abb. 3: Beginn des fünften Kapitels in Martin tom Diecks und Jens Balzers *Salut, Deleuze!*, 41; ©Martin tom Dieck/Jens Balzer/Arrache Cœur; Abdruckgenehmigung durch Martin tom Dieck und Jens Balzer.

ner dekonstruktiven Lesart der Comics-Körper bzw. des Mediums Comics und kann im Folgenden in Hinblick auf die spezifischen Materialisierungseffekte gedacht werden, auf die narrative Konstitution *des* Körpers (in der Sequenz) und die Differenz *der* Körper (in Sequenz und Simultaneität).

Schon die einzelnen grafischen Realisierungen einer Figur werden durch die Panelstruktur und das Gutter fragmentarisch, unterbrochen und prekär.⁶² Wie bereits argu-

⁶² Vgl. Rauchenbacher und Serles, "Fragmented and Framed."

mentiert, ist *der* Körper eben immer schon *die* Körper und seine *_ihre* materiellen bzw. sich in der Lektüre stets neu materialisierenden Wiederholungen – die Rezipient*innen sind damit konfrontiert, Körper aneinandergereiht zu sehen (und sie wiederzuerkennen und narrativ in der Sequenz zu entschlüsseln/zu deuten – oder nicht), gleichzeitig aber nie *den einen* Körper wieder zu sehen, sondern die Figur immer neu schaffen zu müssen. Es gibt keine "perfekte Reproduktion desselben [Körper-]Zeichens", schon deswegen nicht, weil "derselbe Körper aus unterschiedlichen Perspektiven und in unterschiedlichen Körperhaltungen gezeichnet werden muss"⁶³, weil er fragmentiert und zugeschnitten dargestellt wird und weil *der* Körper in seinen Wiederholungen als *die* Körper immer mehrfach gleichzeitig (simultan) da ist.

In diesem Kontext erscheint auch Elisabeth El Refaies Aneignung von Drew Leders Begriff der *dys-appearance* (für die Analyse von Graphic Pathographies) aufschlussreich. Leder verwendet diesen in einer phänomenologischen Auseinandersetzung mit Krankheit und Körper für die Beschreibung eines Dissoziationsprozesses, insofern als der (eigene) Körper dann besondere Aufmerksamkeit benötigt, wenn er als (ver)störend, *anders* bzw. in Opposition zum Selbst gewahr werde.⁶⁴ Für die Comics-Analyse kann der Begriff insofern neu gedacht bzw. re-aktualisiert werden, als – mit El Refaie – das dissoziative Moment als Resultat der wiederholten Zeichnung des eigenen Körpers verstanden werden kann: "Every act of self-portraiture entails a form of dys-appearance, in the sense that one's body can no longer be taken for granted as an unconscious presence."⁶⁵ Wie Eszter Szép dahingehend festhält, spielen Comics (insbesondere Graphic Pathographies) mit Versuchen, diese *dys-appearance*-Prozesse zu manifestieren,⁶⁶ und müssen dabei – dies referiert nun auf die strukturellen Grundbedingungen des Mediums – stets neue Perspektiven, Ausschnitte – Realisationen für den *_die* Körper wählen.

Strukturell und in Hinblick auf den Rezeptionsprozess (anstatt auf den Produktionsprozess) sowie ausgehend von den obigen Ausführungen zum *_zu* den Comics-Körper_n muss festgehalten werden, dass Comics schon immer (auch) einen solch dissoziativen Prozess und eine *verstörte/verstörende* Rezeption des *_der* Körper nahelegen. Sie benötigen damit eine permanente Re-Evaluation des Gesehenen, einen "process of retroactive resignification".⁶⁷ Kelp-Stebbins' Analyse von Jeff Lemires *Sweet Tooth* folgend, können Comics-Körper darüber hinaus – und dies greift wieder den Gedanken der Differenz in der Wiederholung auf – als konstituiert durch "systems

⁶³ Klar, "Wir sind alle Superhelden!", 224.

⁶⁴ Vgl. Drew Leder, *The Absent Body* (Chicago und London: The University of Chicago Press, 1990), 70.

⁶⁵ El Refaie, *Autobiographical Comics*, 62.

⁶⁶ Vgl. Szép, *Comics and the Body*, 92.

⁶⁷ Barbara Postema, *Narrative Structure in Comics: Making Sense of Fragments* (Rochester und New York: RIT Press, 2013), 50.

of pattern recognition"⁶⁸ verstanden werden. 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. Kelp-Stebbins verweist in diesem Zusammenhang auch auf Jack Halberstams und Ira Livingstons vielzitierte Feststellung, posthumane Körper seien "not slaves to masterdiscourses but emerge at nodes where bodies, bodies of discourse, and discourses of bodies intersect to foreclose any easy distinction between actor and stage, between sender/receiver, channel, code, message, context".⁶⁹ In Hinblick auf das Medium Comics kann Halberstams und Livingstons Aufzählung dessen, was *posthumane Körper* seien – "a technology, a screen, a projected image [...], a queer body"⁷⁰ – ergänzt werden durch: *wiederholte_r Körper*.

Ein nachgerade paradigmatisches Beispiel für den forcierten Einsatz der Differenz in der Wiederholung ist Regina Hofers Comic *Blad*,⁷¹ der sich anhand des autobiografischen Avatars Regina mit der eigenen Essstörung und der Familiengeschichte auseinandersetzt. Hofer zeigt den_die verhandelten Körper als fragmentiert und verletzt; sie exponiert die Zeichenhaftigkeit⁷² und fordert permanente Re-Lektüren; beides steht im konstanten Spannungsfeld mit dem Versuch der Introspektion, der Auseinandersetzung mit dem Leiden. *Blad* kann – wie im Folgenden gezeigt werden soll – im Besonderen als produktiv für Materialisierungsprozesse gelesen werden, als – Halberstam und Livingston folgend – Instanz der *intersection*.

Die Printausgabe von *Blad* eröffnet mit einer *splash page*⁷³: Im Semiprofil zeigt es eine Figur vor teils gekacheltem Hintergrund; ein Bereich, ungefähr in der Mitte und perspektivisch hinter der Figur, ist von dieser Musterung ausgenommen; am oberen Rand, leicht nach links versetzt, ist in Schreibschrift der Titel vermerkt. Das Gesicht der Figur geht am Kinn über in eine Textbox, wobei die Figur als autodiegetische Erzählinstanz benannt wird: "Das bin ich vor ca. zwei Wochen. Wenn man mich fragt, wie es mir damals ging, dann kann ich nur wie eine Essgestörte antworten."⁷⁴ Nach einer Leerseite setzt die – dann konsequent verwendete – Rasterung der Seiten in vier qua-

⁶⁸ Kelp-Stebbins, "Hybrid Heroes and Graphic Posthumanity," 338.

⁶⁹ Jack [Judith] Halberstam und Ira Livingston, "Introduction: Posthuman Bodies," in *Posthuman Bodies*, hg. v. Jack [Judith] Halberstam und Ira Livingston (Bloomington und Indianapolis: Indiana UP, 1995): 2.

⁷⁰ Halberstam und Livingston, "Introduction," 3.

⁷¹ *Blad* ist ein derber, pejorativer Ausdruck der österreichischen Umgangssprache, der mit *fett* oder ev. auch *dick* übersetzt werden kann.

⁷² Vgl. Rauchenbacher und Serles, "Fragmented and Framed," 90.

⁷³ Eine *splash page* (auch: *splash panel*) bezeichnet eine größerformatige Darstellung, in der Regel über eine halbe bis eine Seite.

⁷⁴ Regina Hofer, *Blad* (Wien: Luftschacht, 2018), 3. *Blad* erschien zuvor, 2008, in zwei Teilen online unter dem Pseudonym Borretsch (www.electrocomics.com, aufgerufen am 28. April 2021).

drastische Panels ein, wobei die erste Seite eine *Ur-Szene* der Selbsterkenntnis bzw. der Identitätsversicherung zeigt, wie sie in Comics immer wieder von Bedeutung ist:⁷⁵ eine Spiegel-Szene (Abb. 4). Jedes der Panels präsentiert ein *close-up* von Reginas Gesicht, wobei die grafischen Realisierungen auffallend differieren, ändern sich doch Linienführung und -stärke ebenso wie der Hintergrund – die Fliesen eines Badezimmers, wie es das vierte Panel nahelegt – markant. Im Versuch, eine kohärente Lesart zu erzeugen, *closure*⁷⁶ zu betreiben, verbinden sich die vier Panels zu einer Sequenz. Gleichzeitig aber – und zwar insbesondere durch die übereinstimmende Größe der Panels – legt das Seitenlayout nahe, auch um die rechte Achse gelesen werden zu können, also in einer Kreisbewegung, die wieder zum ersten Panel zurückführt.



Abb. 4: Spiegel-Szene in Regina Hofers *Blad*, 5; ©Regina Hofer/Luftschacht; Abdruckgenehmigung durch Regina Hofer.

⁷⁵ Vgl. u.a. Dahl, *Monsters*; Aisha Franz, *Alien* (Berlin: Reprodukt, 2010); Suskas Lötzerich, *Hexenblut* (Wien: Luftschacht, 2014).

⁷⁶ *Closure* ist ein zentraler Begriff der Comics Studies; zurückgehend auf Scott McCloud bezeichnet er den Lektüreprozess von Comics, bei welchem die "unconnected moments" verbunden werden und eine "continuous, unified reality" konstruiert werde. Scott McCloud, *Understanding Comics* (New York: HarperCollins, 1994), 67.

Ich möchte diesen Auszug aus *Blad* als paradigmatisch für die posthumane Qualität des Mediums Comics bzw. dessen produktive Lesarten vor dem Hintergrund von Ansätzen des New Materialism verstehen: Anhand der Spiegel-Thematik werden Reflexion und Diffraktion miteinander konfrontiert und solchermaßen – insbesondere in Hinblick auf das Thema Essstörungen gedacht – Materialisierungsprozesse und deren ethische Dimension der Wissensproduktion thematisiert. Was nämlich auffällt, ist, dass der angesprochene Prozess des Spiegelns bzw. der Spiegel selbst – im Gegensatz etwa zu Dahls *Monsters*⁷⁷ – nicht gezeichnet sind; es gibt nicht *Bild* und *Spiegelbild*. Vielmehr ist der (virtuelle) Raum des Spiegels aus dem Bild ausgelagert, wird deckungsgleich mit den Betrachter*innen. *Blad* spielt solchermaßen mit dem Spiegel als Ort und Metonymie für *Reflexion*, der/die nun durch nichts bzw. durch den*die Betrachter*in ersetzt wird, bzw. mit *Diffraktion*. Der Spiegel produziere – so Barad – als "reflecting apparatus[] [...] images – more or less faithful – of objects placed a distance from the mirror", wohingegen "diffraction gratings are instruments that produce patterns that mark differences in the relative characters [...] of individual waves as they combine".⁷⁸ Der Comic zeigt durch die Spiegel-Positionierung ein *agentielles Spiel*, demonstriert *diffraction patterns* und deren Unentwegtheit – "[d]iffraction patterns record the history of interaction, interference, reinforcement, difference".⁷⁹

Donna Haraways Ausführungen zu Diffraktion folgend, verstehe ich Comics damit als aufschlussreich für das Verständnis diffraktiver Prozesse, weil sie das Bestreben, Originalität zu erzeugen, immer schon unterlaufen.

Diffraktion is about heterogeneous history, not about originals. Unlike reflections, diffractions do not displace the same elsewhere, in more or less distorted form, thereby giving rise to industries of metaphysics. Rather, diffraction can be a metaphor for another kind of critical consciousness [...], one committed to making a difference [...].⁸⁰

Blad forciert so die Differenzen zwischen Praxen der Wissenserzeugung und den Effekten, die diese Praxen auf das Verständnis von Welt haben, wie ein grundlegender Gedanke des New Materialism mit Barad formuliert werden kann.⁸¹ *Blad* verhandelt

⁷⁷ Vgl. Dahl, *Monsters*, 73, 126; vgl. weiterführend Szép, *Comics and the Body*, 92.

⁷⁸ Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 81.

⁷⁹ Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan®_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*, 2. Aufl. (New York und London: Routledge, [1997] 2018), 273.

⁸⁰ Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan®_Meets_OncoMouse™*, 273.

⁸¹ Vgl. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 72. In der Verbindung von Barads bzw. Haraways posthumanistischem Ansatz und der optischen Metaphorik, die durch die Begriffe der *Reflexion* und *Diffraktion* eintritt, zeigt sich auch die phäno-

dabei durchgängig die Frage, was *den* menschlichen Körper als solchen konstituiert und wie dies geschieht, ohne eine universale und endgültige Antwort anzustreben. Die autobiografische Erzählung suggeriert auch in Comics – wie Anna Babka es in Hinblick auf die Autobiografieschreibung postuliert – einen Subjektivierungsprozess,⁸² dem besonders bei feministischen Themen (wie z.B. Essstörungen) eine emanzipative Dimension eingeschrieben wird.

Doch Hofer geht in ihrer dekonstruktiv-programmatisch-feministischen Kritik weiter, indem sie die humane Dimension des Körpers auslotet. Die Ich-Narration wird mit visueller Symbolik, Abstraktion, Körpern konfrontiert, die an Tiere oder Maschinen erinnern⁸³ und wiederholt auch in *split panels*⁸⁴ arrangiert sind.⁸⁵ Posthumanismus ziele – so erläutert Barad im Gespräch mit Daniela Gandorfer (und durchaus anschließend an Halberstam und Livingston) – darauf, "not to get *beyond* the human, but to ask the prior question of what differentially constitutes the human – and for whom. And it requires addressing it not in some universalizing sense but always in its specificities."⁸⁶

In diesem Kontext wird das von Hillary Chute formulierte, vielzitierte "*risk of representation*"⁸⁷ neu denkbar, das sie im Aufbrechen der – Auseinandersetzungen mit Traumata charakterisierenden – Tropen von Unaussprechlichkeit, Unsichtbarkeit und Unhörbarkeit lokalisiert. Sie versteht dieses *Risiko* als konstitutiv für Comics, die sich mit Traumata beschäftigen, biete doch jeder Comic aufgrund der hybriden Konstitution innovative Darstellungsform für produktive und ethische Repräsentation.⁸⁸ *Blad* potenziert sozusagen Differenz – durch die Wiederholungsstrukturen, die spezifischen Visualisierungsstrategien und die darin deutlich werdende diffraktive Konstitution des_der Körper.

Das erzähltheoretische Handwerkszeug, das *Blad* als Comic hierbei zur Verfügung hat, ist das Querlesen der schriftlichen Ich-Erzählung und der grafischen Realisationen. Die suggerierte autodiegetische Introspektion wird – aufgrund der kulturell geformten visuellen Erwartungshaltung an einen humanen Körper – permanent in ihrer

menologische Dimension des New Materialism, die etwa mit Georges Didi-Hubermans Tür-Metapher oder W. J. T. Mitchells grundlegenden Ausführungen zum *Bild*-Begriff weitergedacht werden könnte.

⁸² Anna Babka, *Unterbrochen: Gender und die Tropen der Autobiographie* (Wien: Passagen, 2002), 16.

⁸³ Vgl. Hofer, *Blad*, u.a. 18, 19, 53, 71, 103.

⁸⁴ Bei einem *split panel* erzeugen aneinander anschließende Panels ein Gesamtbild – es wirkt also so, als würden die Panelgrenzen bzw. das Gutter dieses Bild zertrennen.

⁸⁵ Vgl. Hofer, *Blad*, u.a. 48, 49, 77, 79, 105.

⁸⁶ Barad und Gandorfer, "Political Desirings," 18 (Herv. i. O.).

⁸⁷ Hillary Chute, *Graphic Women: Life Narrative & Contemporary Comics* (New York: Columbia UP, 2010), 3 (Herv. i. O.).

⁸⁸ Vgl. Chute, *Graphic Women*, 3.

(angenommenen) autobiografischen Authentizität herausfordert bzw. wird, vielmehr noch, diese Suche nach autobiografischer Authentizität als Fiktion entlarvt. Es gibt nicht den *einen* Körper Reginas, sondern diesen Körper jeweils *nur* in einer bestimmten Situiertheit. Die Differenz der Zeichen verweist so auf eine prinzipielle Differenz in der Identität dieser Figur und verdeutlicht Identität als queere "*phenomenal matter*" und just nicht als individuell. Identität sei – so Barad weiter – "*multiple within itself; or rather, identity is diffracted through itself – identity is diffraction/différance/differing/deferring/differentiating*".⁸⁹

5. Comics(-)()Matters

In der Online-Publikation von *Blad*, 2008 unter dem Pseudonym Borretsch erschienen, ist der oben beschriebenen ersten *splash page* eine andere vorangestellt (Abb. 5). Von links oben nach rechts unten verläuft vor schwarzem Hintergrund ein breiter weißer Streifen, in der unteren Hälfte befindet sich ein schwarzer Fleck; oder anders: links und rechts sind auf dem weißen Blatt schwarze Ränder zu sehen, in der unteren Hälfte befindet sich auf dem weißen Hintergrund ein schwarzer Fleck. (Es gäbe noch andere, auch detailliertere Beschreibungsmöglichkeiten.) Insbesondere das Thema des Comics, Essstörungen, legt eine Interpretation der weißen Fläche als Unterbauch nahe, wobei der schwarze Fleck als Nabel gelesen werden kann. Diese Lesart basiert darauf, dass das Schwarz als Hintergrund erkannt wird, und die leichten Wölbungen an den Übergängen vom Schwarzen ins Weiße als angedeutete Hüften bzw. Taille verstanden werden. Und schließlich geht dieser Lesart eine bestimmte Vorstellung vom menschlichen Körper voraus, auf der diese Zuschreibung basiert und die die Länge des Unterbauchs auffallend erscheinen lässt.

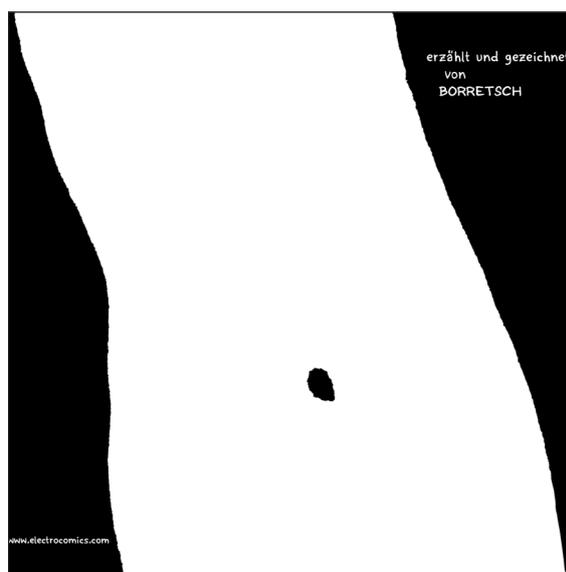


Abb. 5: Funktionalisierung des zentralen Körperdetails in Borretschs (Regina Hofers) *Blad*, o. P.; ©Regina Hofer/www.electrocomics.com; Abdruckgenehmigung durch Regina Hofer.

⁸⁹ Barad, "Nature's Queer Performativity," 32 (Herv. i. O.).

Blad spielt mit der Identifizierbarkeit des Körpers als menschlicher Körper (anhand bestimmter Ikonografien) und des *einen* Körpers (von Regina). Die *splash page* wird an späterer Stelle im Comic nochmals aufgegriffen (Abb. 6), in eine Seite mit vier Panels integriert und durch die sequenzielle Aneinanderreihung kontextualisiert. "Ich denke sehr oft ans Essen."⁹⁰, heißt es dort.

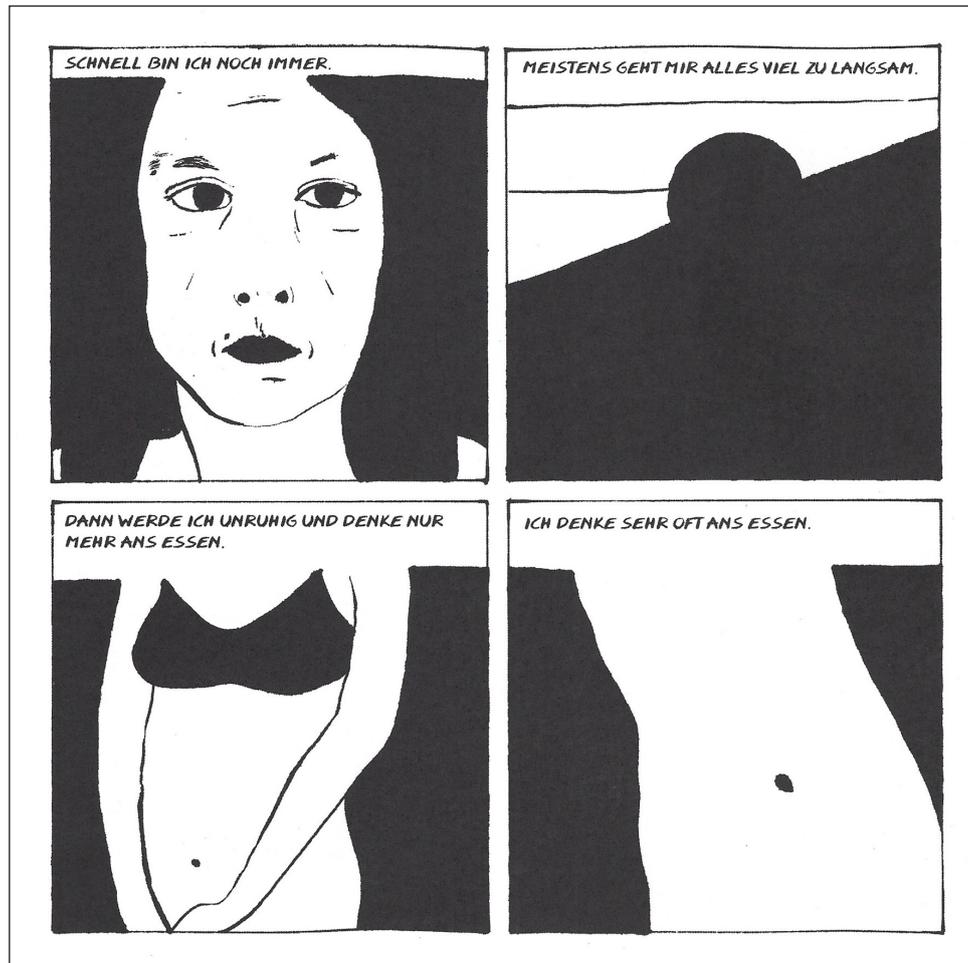


Abb. 6: Wiederholung des zentralen Körperdetails in Regina Hofers *Blad*, 14; ©Regina Hofer/Luftschacht; Abdruckgenehmigung durch Regina Hofer.

Aufschlussreich ist zudem die weitere Funktion des schwarzen Flecks/Punktes (Abb. 7) als körperliches Merkmal (Muttermal zur – vermeintlichen – Identifizierbarkeit), als Nabel (Metonymie für den Bauch und damit das Thema Essen), als Abstraktion (wie in Abb. 7 rechts unten) und schließlich als notwendiges Instrument der

⁹⁰ Hofer, *Blad*, 14.

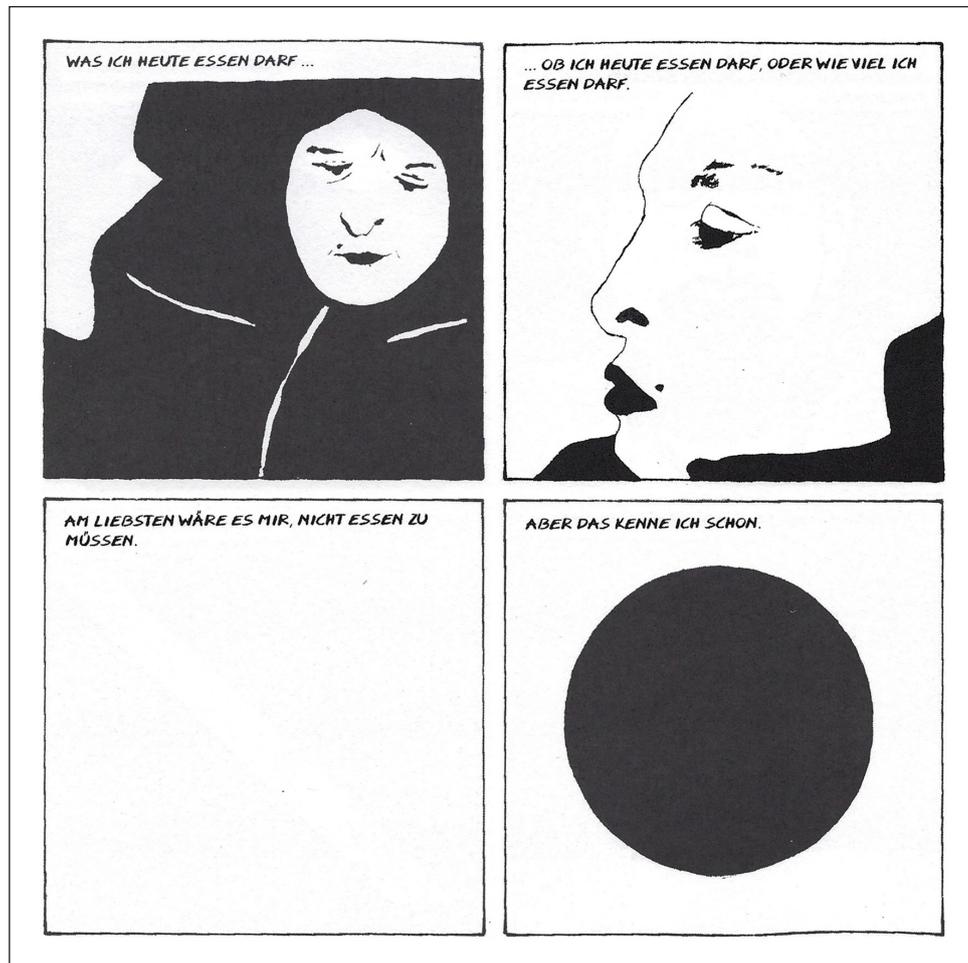


Abb. 7: Funktionalisierungen des schwarzen Punktes in Regina Hofers *Blad*, 15; ©Regina Hofer/Luftschacht; Abdruckgenehmigung durch Regina Hofer.

Schwarz-Weiß-Zeichnung (u.a. zur Darstellung von Augen, Nasenlöchern, Brustwarzen⁹¹, Maserung einer Giraffe⁹², Bullaugen eines Schiffes⁹³). Durch das Wechselspiel von Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit wird just in der Auseinandersetzung mit psychischer Gesundheit und Traumatisierung in der Erzeugung dieses *leidenden Körpers* eine gesellschaftspolitische Dimension deutlich, die Wissen über den Körper, sein Da-Sein und Geschaffen-Werden gleichermaßen in den Blick nimmt und von Essentialisierungen Abstand nimmt.

⁹¹ Vgl. Hofer, *Blad*, 101.

⁹² Vgl. Hofer, *Blad*, 60.

⁹³ Vgl. Hofer, *Blad*, 103.

Blad parodiert – um nochmals Frahms Ausführungen aufzugreifen – in exzeptioneller Weise die Idee einer in sich abgeschlossenen, unhintergehbaren Zuschreibung von Identität, weil der Comic Materialisierungsprozesse des Körpers überdeterminiert und zeigt, dass eine Versicherung von Identität durch die wiederholten physischen Materialisierungen unmöglich ist. Die Verbindung mit Ausführungen zum New Materialism ermöglicht so eine Präzisierung dessen, was Frahm in Hinblick auf andere Comicarbeiten als "Zerstreuung im Material"⁹⁴ bezeichnet.⁹⁵ Was Comics – hier stellvertretend an einer New-Materialism-Lektüre von *Blad* dargestellt – anbietet, ist das Wissen um diffraktive Lesarten, die Materialisierungsprozesse und deren Situiertheit demonstrieren. Comics spielt – wie bereits anhand des Gutters hervorgehoben – immer mit Grenzen und dem Dazwischen, thematisiert solchermaßen die Gemachtheit und Konstitution des Erzählten und legt nahe, *neu* zu lesen. Wie werden Grenzen gezogen (u.a. zwischen 'gesunden' und 'kranken' Körpern)? Welche Narration ist eine, die *den* Menschen diskursiv fasst und was passiert genau durch diese Einfassung? Comics verweigert sich – sofern man sich auf die subversive Dimension einlässt bzw. die entsprechende Lesekompetenz hat – einer Endgültigkeit der Interpretation.

Das Spiel mit diesen Fragen kann insbesondere an Anke Feuchtenbergers, 2000 in der FAZ erschienener und 2001 als Buch publizierter, Arbeit *Das Haus* verdeutlicht werden, in der Feuchtenberger in dreißig Kapiteln die Materialität des menschlichen Körpers diskutiert. Bereits das Format des Buches bringt das Material und die Prozesse der Materialisierung in den Vordergrund: Die Maße von 30 x 11,8 cm sind ungewöhnlich, zudem wird das Buch hochkant aufgeschlagen – die Länge des aufgeschlagenen Buches erreicht somit 60 cm.⁹⁶ Das Augenmerk wird damit unmittelbar auf die für Comics spezifische physische Situiertheit der Lektüre gelenkt.⁹⁷

Jedes Kapitel ist – dem Titel folgend – als Haus gestaltet (**Abb. 8**). Im *Dach* wird der Titel, *Das Haus*, wiederholt, darunter folgt der Künstlerinnenname, dann das erste Panel, das jeweils die Kapitelnummer sowie den Kapitelnamen trägt und einen (immer unterschiedlichen) Schlüssel abbildet. Daraufhin folgt in der Regel eine Detaildarstellung des behandelten Körperteils und in Folge – die Stockwerke des Hauses nachahmend – eine Reihe von Panels, wobei diese durch einen Satz verbunden sind, der jeweils mit dem ersten Panel beginnt. Wie das abgebildete Beispiel (**Abb. 8**) zeigt, eruieren die

⁹⁴ Ole Frahm, *Genealogie des Holocaust: Art Spiegelmans MAUS – A Survivor's Tale* (München: Fink, 2006), 185.

⁹⁵ Wie in der Comicforschung herausgearbeitet, ist für die Materialität des Mediums auch die Linie bzw. das Spannungsfeld zwischen deren Präsenz und ihrem inhärenten dekonstruktiven Effekt (durch die Wiederholung) zentral. Vgl. u.a. Gardner, "Storylines," 64; vgl. zur Linie u.a. darüber hinaus: Stefan Börnchen, "Laut-Linien: Zur grafischen Darstellung auditiver Phänomene. Marcel Beyers und Ulli Lusts 'Flughunde,'" in *Text+Kritik*, Nr. 218/219 (2018); Frahm, *Genealogie des Holocaust*; Frahm, *Die Sprache des Comics*; Szép, *Comics and the Body*.

⁹⁶ Vgl. Anke Feuchtenberger, *Das Haus* (Berlin: Reprodukt, [2000] 2001).

⁹⁷ Vgl. u.a. (und nicht mit Bezug auf *Das Haus*): Kelp-Stebbins, "Hybrid Heroes and Graphic Posthumanity," 342 (Herv. i. O.).

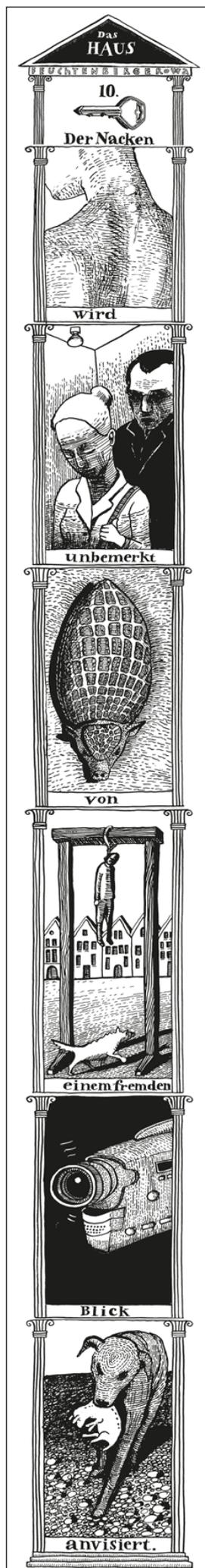


Abb. 8: Kapitel 10, *Der Nacken*, aus Anke Feuchtenbergers *Das Haus*, o. P.; ©Anke Feuchtenberger/Reprodukt; Abdruckgenehmigung durch Anke Feuchtenberger.

Kapitel die Frage, was bzw. ob überhaupt etwas anhand des jeweiligen Körperteils entschlüsselt (wörtlich) werden kann. In der Kohärenz erzeugenden Metapher des Hauses (*der Körper als Haus*) werden Themen bzw. Diskurse eröffnet, die nicht eindeutig einordenbar sind, sondern vielmehr diskursive Beschaffenheiten, situative Verortungen eröffnen und den menschlichen Körper (in zerstückelter Form) in seiner Darstellbarkeit und Wahrnehmbarkeit anbieten – im abgebildeten Auszug etwa ein Gürteltier, eine Kamera und ein Hund. Feuchtenberger eröffnet so Verschränkungen, die – mit Barads Überlegungen zur queeren Performativität – nicht als "interconnectedness of all being as one" gelesen werden können, "but rather for specific material relations of the ongoing differentiating of the world."⁹⁸

6. Resümee

Der Witz des Mediums Comics ist sozusagen, dass Comics Körper so erschöpfend behandelt, dass in den wiederholten singulären, weil immer differenten, unterbrochenen Aneinanderreihungen des Körpers eine singuläre Stellung *des* Körpers bzw. eine Eindeutigkeit, besonders des menschlichen Körpers – und seiner Ikonografien und Visualisierungen – prinzipiell unterlaufen wird. Anhand der spezifischen medialen und materiellen Bedingungen des Mediums kann – mit Karen Barad – paradigmatisch ein diffraktives Lesen und Denken und damit auch die Idee einer agentiellen Schaffung der Welt gezeigt werden.

Comics ist (zugleich) strukturell als *queer* zu verstehen. Es verhandelt nicht nur Queerness, sondern Comics ist ein queeres Medium. Es subvertiert binäre (mediale) Grenzziehungen und durchkreuzt vereindeutigende Lesarten (Sukzession, Simultaneität) bzw. konfrontiert die Idee bzw. Lesart einer narrativen Kohärenz (*closure*) mit prinzipieller Disruption, Fragmentierung und Verunsicherung (Gutter) und konstituiert sich erst in der Zerstreuung durch die Wiederholung. Gleichzeitig verlangt diese Lesart des Mediums eine (visuelle) Lesekompetenz, die es ermöglicht, seine beschriebenen spezifischen Eigenschaften entsprechend zu entschlüsseln bzw. nachzuvollziehen – wie es prinzipiell für die Auseinandersetzung mit Künsten nötig ist. Auch Comics können 'homogenisierend' gelesen werden. Das Potenzial einer queeren Lesart ist jedoch per se vorhanden.

Die wiederholten Comics-Körper sind jedenfalls insofern schon posthumane Körper, als sich durch die Figur der Wiederholung die immer differente Konstitution der Welt zeigt und Körper (Halberstam und Livingston folgend) als situierte Orte der diskursiven Verschränkung verstehbar werden. Die spezifische materielle Beschaffen-

⁹⁸ Barad, "Nature's Queer Performativity," 47.

heit ermöglicht subversive Lesarten und verdeutlicht die Konstitution des Mediums als *diffraktiv-queer* im Sinne Barads. Dies wurde etwa mit Dahls Funktionalisierung des Monströsen/Monsters und Transformationsprozessen besprochen, mit tom Diecks und Balzers differenztheoretischen Ausführungen sowie mit der in Hofers Arbeit angelegten expliziten Verhandlung einer diffraktiven Konstitution von Körper_n. Wie an Feuchtenbergers *Das Haus* ersichtlich wird, haben Comics-Körper im Besonderen das Potenzial, als nicht abgeschlossene Entitäten verstehbar zu werden, sondern als prozessuale Konstrukte, als posthumane Gebilde stehen zu bleiben. Das Medium Comics bietet solchermassen ein Wissen um diffraktive Lesarten, demonstriert Materialisierungsprozesse und deren Situiertheit und weist (menschliche) Körper als Produkte eines intraaktiven Werdens aus.

Zitierte Literatur

- Babka, Anna. *Unterbrochen: Gender und die Tropen der Autobiographie*. Wien: Passagen, 2002.
- Babka, Anna und Gerald Posselt. *Gender und Dekonstruktion: Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*. Unter Mitarbeit von Sergej Seitz und Matthias Schmidt. Wien: Facultas, 2016. DOI: <https://doi.org/10.36198/9783838547251>
- Balzer, Jens. "Differenz und Wiederholung: Von Tintin zu den Oubapoten." *Schreibheft: Zeitschrift für Literatur*, Nr. 51 (1998): 175–77.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham und London: Duke UP, 2007. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv12101zq>
- Barad, Karen. "Nature's Queer Performativity." *Kvinder, Køn & Forskning*, Nr. 1–2 (2012): 25–53. DOI: <https://doi.org/10.7146/kkf.v0i1-2.28067>
- Barad, Karen und Daniela Gandorfer. "Political Desirings: Yearnings for Mattering (,) Differently." *Theory & Event* 24, Nr. 1 (2021): 14–66. DOI: <https://doi.org/10.1353/tae.2021.0002>
- Börnchen, Stefan. "Laut-Linien: Zur grafischen Darstellung auditiver Phänomene. Marcel Beyers und Ulli Lusts 'Flughunde.'" *Text+Kritik*, Nr. 218/219 (2018): 100–18.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. 2. Auflage. New York: Columbia UP, 2011.
- Butler, Judith. *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übersetzt von Karin Würdemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- Chute, Hillary. "Comics as Literature? Reading Graphic Narrative." *PMLA* 123, Nr. 2 (2008): 452–65. DOI: <https://doi.org/10.1632/pmla.2008.123.2.452>
- Chute, Hillary. *Graphic Women: Life Narrative & Contemporary Comics*. New York: Columbia UP, 2010.
- Dahl, Ken. *Monsters*. Brooklyn/NY: Secret Acres, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. 6. Auflage. Übersetzt von Joseph Vogl. München: Fink, [1968] 1989.
- Donovan, Courtney. "Representations of Health, Embodiment, and Experience in Graphic Memoir." *Configurations*, Nr. 22 (2014): 237–53. DOI: <https://doi.org/10.1353/con.2014.0013>
- Eckhoff-Heindl, Nina und Véronique Sina. "Preface." In *Spaces Between: Gender, Diversity, and Identity in Comics*, herausgegeben von Nina Eckhoff-Heindl und Véronique Sina. v–xi. Wiesbaden: Springer, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-658-30116-3>
- El Refaie, Elisabeth. *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson: UP of Mississippi, 2012. DOI: <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781617036132.001.0001>
- Feuchtenberger, Anke. *Das Haus*. Berlin: Reprodukt, [2000] 2001.
- Frahm, Ole. *Genealogie des Holocaust: Art Spiegelmans MAUS – A Survivor's Tale*. München: Fink, 2006.
- Frahm, Ole. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- Franz, Aisha. *Alien*. Berlin: Reprodukt, 2010.

Frena, Bernhard. "Von Reflexivität zu Diffraktivität: Das Panel als Ort medialer Verschränkungen." Vortrag bei der Tagung Formen der Selbstreflexivität im Medium Comic. Dritter Workshop der AG Comicforschung, Universität zu Köln, 2. –3. März 2017. <https://univie.academia.edu/BernhardFrena>.

Gardner, Jared. "Storylines." *SubStance* 40, Nr. 1 (2011): 53–69. DOI: <https://doi.org/10.1353/sub.2011.0008>

Glitz, Julia. "Alison Bechdel's Queere Archive." *kultur & geschlecht*, Nr. 23 (2019): 1–20. https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de/wp-content/uploads/2019/07/Glitz_Queere-Archive.pdf.

Halberstam, Jack [Judith] und Ira Livingston. "Introduction: Posthuman Bodies." In *Posthuman Bodies*, herausgegeben von Jack [Judith] Halberstam und Ira Livingston. 1–19. Bloomington und Indianapolis: Indiana UP, 1995.

Haraway, Donna. *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan[®]_Meets_OncoMouse[™]: Feminism and Technoscience*. 2. Auflage. New York und London: Routledge, [1997] 2018.

Hassler-Forest, Dan. "Of Iron Men and Green Monsters: Superheroes and Posthumanism." In *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, herausgegeben von Michael Hauskeller, Curtis Carbonell und Thomas D. Philbeck, 66–76. London: Palgrave Macmillan, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137430328.0013>

Hatfield, Charles. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: UP of Mississippi, 2005.

Hochreiter, Susanne, Marina Rauchenbacher und Katharina Serles. "Queer Visualities–Queer Spaces. German-Language LGBTQ+ Comics." In *The LGBTQ+ Comics Studies Reader: Critical Openings, Future Directions*, herausgegeben von Alison Halsall und Jonathan Warren, 114–33. Jackson: UP of Mississippi, 2022. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv2w227ck.10>

Hofer, Regina. *Blad*. Wien: Luftschacht, 2018 (= Borretsch. *Blad*. www.electrocomics.com, aufgerufen am 28. April 2021).

Kelp-Stebbins, Katherine. "Hybrid Heroes and Graphic Posthumanity: Comics as a Media Technology for Critical Posthumanism." *Studies in Comics* 3, Nr. 2 (2012): 331–48. DOI: https://doi.org/10.1386/stic.3.2.331_1

Klar, Elisabeth. "Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm." In *Theorien des Comics: Ein Reader*, herausgegeben von Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert, 219–36. Bielefeld: transcript, 2011. DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839411476-012>

Knigge, Andreas C. "Geschichte und kulturspezifische Entwicklungen des Comics," in *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*, herausgegeben von Julia Abel und Christian Klein, 3–37. Stuttgart: Metzler, 2016. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05443-2_1

Koch, Christina Maria. "Comic-Grotesque Metamorphoses: Boundaries between Illness and Health in Ken Dahl's *Monsters*." In *Comics an der Grenze: Sub/Versionen von Form und Inhalt*, herausgegeben von Matthias Harbeck, Linda-Rabea Heyden und Marie Schröer, 149–64. Berlin: Ch. A. Bachmann, 2017.

Kosofsky Sedgwick, Eve. "Queer and Now." In *Tendencies*. 1–20. Durham/NC: Duke UP, 1993. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822381860-001>

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Übersetzt von Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.

Kupczyńska, Kalina. "Gendern Comics, wenn sie erzählen? Über einige Aspekte der Gender-Narratologie und ihre Anwendung in der Comic-Analyse." In *Bild ist Text ist Bild: Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*, herausgegeben von Susanne Hochreiter und Ursula Klingenböck, 213–32. Bielefeld: transcript, 2014. DOI: <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839426364.213>

Leder, Drew. *The Absent Body*. Chicago und London: The University of Chicago Press 1990.

Lötzerich, Suskas. *Hexenblut*. Wien: Luftschacht, 2014.

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

Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago und London: The University of Chicago Press, 1994.

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

Rauchenbacher, Marina. "(Des)Orientiert – queer: Parsua Bashis *Nylon Road* und das '(un)familiar self." In *Comics & Familie – Kritische Perspektiven auf soziale Mikrostrukturen in der sequenziellen Kunst*, herausgegeben von Barbara M. Eggert, Kalina Kupczyńska und Véronique Sina. Berlin, Boston: de Gruyter, erscheint 2023.

Rauchenbacher, Marina und Katharina Serles. "Fragmented and Framed. Precarious 'Body Signs' in Comics by Regina Hofer, Ulli Lust, Barbara Yelin and Peer Meter." In *Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics*, herausgegeben von Nina Eckhoff-Heindl und Véronique Sina, 79–93. Wiesbaden: Springer, 2020. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-30116-3_6

Schröer, Marie. "Ebenbilder und Fremdkörper: Figurenmultiplikationen im Werk von Patrice Killoffer." *Closure: Kieler e-Journal für Comicforschung*, Nr. 7.5 (2021): 146–62. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure7.5/schroeer>.

Scott, Dariack und Ramzi Fawaz. "Introduction: Queer about Comics." *American Literature* 90, Nr. 2 (2018): 197–219. DOI: <https://doi.org/10.1215/00029831-4564274>

Sina, Véronique. *Comic – Film – Gender: Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld: transcript, 2016. DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839433362>

Szép, Eszter. *Comics and The Body: Drawing, Reading, and Vulnerability*. Columbus: The Ohio State UP, 2020. DOI: <https://doi.org/10.26818/9780814214541>

tom Dieck, Martin und Jens Balzer. *Salut, Deleuze!* Zürich: Arrache Cœur, [1997] 2000.

tom Dieck, Martin und Jens Balzer. *Neue Abenteuer des unglaublichen Orpheus (Die Rückkehr von Deleuze)*. Zürich: Arrache Cœur, 2001.

Whitlock, Gillian. "Autographics: The Seeing 'I' of the Comics." *MFS Modern Fiction Studies* 52, Nr. 4 (2006): 965–79. DOI: <https://doi.org/10.1353/mfs.2007.0013>

