



DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Zur Konstruktion von gender & Identität in den Graphic
Novels „Die Hure H“

verfasst von / submitted by

Carina Wagner

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

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

UA 190 333 456

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

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Geographie und
Wirtschaftskunde

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof. Mag. Dr. Anna Babka

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei Frau Mag.^a Dr.ⁱⁿ Babka bedanken, die mich geduldig und konstruktiv betreut hat.

Besonderer Dank gilt auch Frau Mag.^a Dr.ⁱⁿ Hochreiter, die sich viel Zeit genommen hat und mir mit Rat und Hilfe, sowie mit vielen motivierenden Worten, zur Seite gestanden ist.

Im Weiteren möchte ich meiner Familie, Toni und Maria, Maximilian, Michaela und Tanja danken, die mich jahrelang und besonders zuletzt unterstützt haben. Vielen Dank!

Für die Unterstützung durch meinen Partner Christoph reicht an Dankesworten nicht aus, was ich hier formulieren kann. Trotzdem, vielen herzlichen Dank für unendliche Kraft und Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Graphic Novel	5
Comic als Gegenstand der Wissenschaft.....	7
Genderstudies in der Literaturwissenschaft und Narratologie	9
Gender Studies in der Literaturwissenschaft	9
Die feministische Narratologie	10
Bilder lesen - Zur Erzähltheorie des Comics	15
Einführung in die Primärliteratur	23
Zu den Autorinnen.....	23
Zum Körper	27
Die Hure H	30
Zur Namenlosigkeit	31
Das Begehren.....	34
Das Fest	40
Das Haus der Geburten.....	44
Die Hure H zieht ihre Bahnen	53
Der Körper.....	53
Die Hochzeit	56
Die Hure H wird älter	58
Die Hure H ist frei	60
Das Double.....	60
Der Blick und die Repräsentation	65
Die Hure H wirft den Handschuh.....	73
Der Leuchtturm.....	73
Der Kohlenhof	78
Der Ballsaal	84

Schlussbemerkung.....	88
Literaturverzeichnis.....	91
Primärliteratur.....	91
Sekundärliteratur	91
Internetquellen	94
Abbildungsverzeichnis	94
Abkürzungsverzeichnis	96
Anhang	97
Abstract.....	97

Einleitung

Die Graphic Novel ist ein Format, das der Gattung des Comics und dem Genre des Comic-Roman¹ zugehörig ist, und welches in den letzten Jahren einen deutlichen Aufschwung erlebt hat. Im deutschsprachigen Raum ist die Rezeption von Graphic Novels noch nicht so etabliert, wie dies im englischsprachigen und französischen Raum der Fall ist. Trotzdem gibt es einige deutschsprachige Autor*innen, welche vielversprechende Werke veröffentlicht haben. Dazu zählt unter anderem die Geschichte der Hure H, welche in drei Bänden, „Die Hure H“, „Die Hure H zieht ihre Bahnen“ und „Die Hure H wirft den Handschuh“, geschrieben von Katrin de Vries und gezeichnet von Anke Feuchtenberger, erzählt wird.

Das Besondere an diesen Graphic Novels ist die künstlerische Vermittlung, großer gesellschaftsrelevanter Problemstellungen des 21. Jahrhunderts. Die Sprache auf der Bildebene sehe ich hierbei als besonders wichtig, um diese Problematiken einmal mehr sichtbarer und greifbarer zu machen. Der visuelle Transport, entkoppelt von beinahe jeglicher Verbalität und Schriftlichkeit, stellt an die Leser*innen besondere Herausforderungen. Deshalb werde ich mich in der folgenden Arbeit auf die Konstruktion und Repräsentation der Identität und des sozialen Geschlechts (gender) der Hure H, unter Einbezug verschiedener identitätsstiftender Momente, welche vorrangig auf Ebene des Bildes stattfinden, konzentrieren. Darauf beziehend möchte ich die Konstruktion der gesellschaftlichen Position der Protagonistin in ihrer jeweiligen Rolle untersuchen, sowie die Brüche damit, welche teilweise von den Autorinnen vorgenommen werden. In diesem Vorgehen sollen nicht nur private und intime identitätsstiftende Aspekte wie Liebe, Beziehung und die persönliche Entwicklung der Hure H untersucht werden, sondern auch ihr Name und ihre gesellschaftliche Position und die Erwartungshaltungen, die damit einhergehen. Außerdem werde ich auch räumliche und zeitliche identitätsstiftende Merkmale untersuchen. Kurz gesagt, die Frage, welche ich versuche zu beantworten, ist jene nach den (Ab-)Wegen und (Un-)Möglichkeiten zur Identitätskonstruktion der vielen Identitäten der Figur „Hure H“.

Da die Autorinnen des Graphic Novels „Die Hure H“ eher der Avantgarde² angehören, sind ihre Werke im Allgemeinen weniger umfassend untersucht. Nichtsdestoweniger gibt es ein paar

¹ Bernd Dolle-Weinkauff: Comic, Graphic Novel und Serialität. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert (Hgg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 154-155.

² Vgl. Mark David Nevis und Anke Feuchtenberger: ‚From the Land Where the Word Balloons Throw Shadows‘: An Interview with Anke Feuchtenberger. In: European Comic Art 2.1 (2009), S. 65-66.

Autor*innen, die sich ausführlich damit auseinandersetzen. Dazu zählen allen voran Elizabeth (Biz) Nijdam, die sich in ihrer Dissertation tiefgehend mit den Zeichnungen Anke Feuchtenbergers auseinandersetzt und die diese, u.a. im Kontext ihrer Entstehung, beziehungsweise beeinflusst durch Feuchtenbergers Leben und Aufwachsen in der DDR, untersucht. Außerdem beleuchtet sie die Werke hinsichtlich ihres Verhältnisses zu Camille Paglias „Sexual Personae“³. Anna Beckmann, Anastasia Blinzov, Olaf Braun und Christian Tischer analysieren in ihrem Beitrag für den Sammelband „Comics an der Grenze“, die Konstruktion bzw. Dekonstruktion der Geschlechtsidentität der Hure H und beziehen sich im Wesentlichen auf die Gender Parodie und den Performanz Begriff von Judith Butler⁴. Kalina Kupczyńskas Beitrag setzt sich mit der Gender-Narratologie auseinander und untersucht vor allem das letzte Kapitel von „Die Hure H wirft den Handschuh“, auf diesbezügliche Aspekte⁵. In all diesen Analysen setzen sich die Autor*innen lediglich mit einzelnen Kapiteln, oder auch nur Teilen derselben, auseinander und analysieren diese meist gezielt mit einem Instrument. Meine Arbeit stellt dahingehend auch einen Versuch dar, eine möglichst vollständige interpretatorisch-vergleichende Analyse der drei Bände zu wagen und so einerseits die bereits vorhandene Literatur zu vereinen und Leerstellen zu füllen, und andererseits auszuweiten auf bislang noch wenig beachtete Kapitel. Daraus resultiert nun auch die Notwendigkeit die Auswahl der Theorien zur Analyse relativ umfangreich und divers zu gestalten. Die verwendeten Theorien, die sich aus der gender-orientierten Erzähltextanalyse, Judith Butlers Konzepten der Geschlechter Parodie und Performanz⁶, Antke Engels und Jaques Derridas Konzepten zur *Différance* und VerUneindeutigung⁷, Michel Foucaults Macht- und Subjekttheorie⁸, sowie seinen Ausführungen zu René Magrittes Bild einer Pfeife⁹, Jack

³ Elizabeth Nijdam: ‘Drawing for me means communication’: Anke Feuchtenberger and German Art Comics after 1989. Dissertation: University of Michigan 2017. S. 252.

⁴ Anna Beckmann, Anastasia Blinzov, Olaf Braun u.a.: de_konstruierte Identität. Aushandlung von gender in der Hure h von Anke Feuchtenberger und Kathrin de Vries. In: Matthias Harbeck, Linda-Rabea Heyden und Marie Schröer (Hgg.): Comics an der Grenze. Sub/Versionen von Form und Inhalt. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag 2017 (9. Wissenschaftstagung der Gesellschaft für Comicforschung (ComFor). S. 166-178.

⁵ Kalina Kupczynska: Gendern Comics, wenn sie erzählen? Über einige Aspekte der Gender-Narratologie und ihre Anwendung in der Comic-Analyse. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert (Hgg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 213-232.

⁶ Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991.; Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin: Berlin Verlag 1995.

⁷ Antke Engel: Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2002 (Reihe „Politik der Geschlechterverhältnisse“, Bd. 20.).

⁸ Michel Foucault: Sexualität Und Wahrheit: 1: Der Wille Zum Wissen. Neuauf., 2. Aufl. Frankfurt Am Main: Suhrkamp 1988 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 716).

⁹ Michel Foucault und René Magritte: Dies Ist Keine Pfeife. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1983.

Halberstams Konzepte zum queeren Subjekt und dessen Raum- und Zeitbezug¹⁰ und Sigrid Weigels Konzepte zum Bildkörper¹¹ zusammensetzen, haben sich für mich als äußerst fruchtbringend erwiesen. Ebenfalls notwendig war diese theoretische Vielfältigkeit, da, wie man in den kommenden Kapiteln sehen wird, die Identität der Hure H niemals einheitlich ist und von Kapitel zu Kapitel, und manchmal auch innerhalb ein und desselben, stets flexibel und nicht-festschreibbar bleibt. Demnach erfolgt auch die Anwendung der Theorien nicht einheitlich, sondern in Abhängigkeit von dem jeweiligen Kapitel.

Das Ziel der Arbeit ist dabei jedoch keine lückenlose Analyse der drei Werke. Beispielsweise findet der Prosatext von Katrin de Vries, der, in gekürzter Form, den Erzähltext in der „Hure H“ darstellt, in meiner Analyse nur am Rande Beachtung, ebenso wie die Materialität der Zeichnungen von Anke Feuchtenberger. Vielmehr soll gezeigt werden, wie die ausgewählten Theorien wirksam für Verweise auf einen konstruierten Charakter und im Weiteren zur Dekonstruktion der, von Kapitel zu Kapitel variierenden, Narrative angewendet werden können.

Im ersten Teil dieser Arbeit setzte ich mich einleitend mit der Geschichte des Graphic Novels auseinander, gefolgt von einem theoretischen Aufriss zur feministischen und genderorientierten Narratologie, in Verbindung mit der Grammatik des Comics. Im zweiten und längeren Teil erfolgt eine Einführung in die Primärliteratur, worin ich mich kurz den Autorinnen Katrin de Vries und Anke Feuchtenberger widme und erste Bezüge zur Literatur aufzeigen werde. Nachfolgend wird der Name der Hure H untersucht, der natürlich über alle drei Bände hinweg von großer Bedeutung ist.

Anschließend erfolgt die Analyse der drei Bände, untergliedert in einzelne Kapitel. Im ersten Band ist die Hure H zuerst auf der Suche nach dem Begehren, geht im nächsten Kapitel auf ein Fest und setzt sich schließlich mit dem Konzept der Mutterschaft auseinander. Vor der Analyse der Kapitel des zweiten Bands, setze ich mich noch mit dem Körper auseinander, indem ich versuche aufzuzeigen, dass H möglicherweise eine queere Identität¹² haben könnte. Anschließend analysiere ich das erste Kapitel, indem die Hure H heiraten möchte, gefolgt von dem zweiten Kapitel, indem H beinahe erwachsen ist und sich vom Märchen des Traumprinzen verabschiedet. Die Analyse des dritten Kapitels ist wiederum unterteilt. Zuerst werde ich

¹⁰ Judith Halberstam: *Female Masculinity*. In: Franziska Bergmann, Franziska Schössler, Bettina Schreck (Hgg.): *Gender Studies*. Bielefeld: transcript Verlag 2012 (Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften. Bd. 2). S. 175-194.

¹¹ Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*. Berlin: Suhrkamp Verlag 2015 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1889).

¹² Halberstam 2005, S. 13.

aufzeigen, inwiefern H als Double, Doppelgängerin und als *Effigies*¹³ verstanden werden kann. Anschließend befasse ich mich noch ausführlich mit dem Blick und der Repräsentation, indem ich mich auf den*die Voyeur*Voyeurin berufe. Band drei, „Die Hure H wirft den Handschuh“, ist strikt unterteilt in drei Kapitel. Dies liegt vor allem darin begründet, dass dieser Band beinahe ausschließlich von Anke Feuchtenberger gestaltet wurde und sich durch einen künstlerischen Bruch von den vorhergegangenen Bänden unterscheidet. Außerdem bekommt es H hierin mit militärischer Macht zu tun und wird in einem Kontext situiert, der durch die Biografie Feuchtenbergers geprägt ist.¹⁴

¹³ Vgl. Weigel 2015, S. 29, 208-209, 216, 213

¹⁴ Nevis und Feuchtenberger 2009. S. 81.

Graphic Novel

Man könnte sagen, dass die Graphic Novel ihren Anfang als autonome narrative, szenische Darstellung¹⁵, z.B. mit der Höhlenmalerei, als Hieroglyphen¹⁶ oder auch in Gotteshäusern fand, schreibt Grünewald. Der Übergang vom narrativen Bild zum Beginn des Comics sei aber erst in jüngerer Zeit, durch die Zugabe von Text zum Bild,¹⁷ gegeben und bereichere seither die Hoch-, Populär- und Trivilliteratur¹⁸. Spricht man vom Comic, denkt man dabei jedoch meist noch an den Comic-Strip, wie er aus Zeitungen bekannt ist und in dem der*die Leser*in erlebt, wie der*die Held*in immer wieder humoristische und meist repetitive Erlebnisse¹⁹ hat. Als eigenes Medium wird der Comic auch genau deshalb begriffen, weil die Kombination aus Bild und Text eine eigene Art von Stofflichkeit²⁰, so Friederich, erzeugt und dieses Zusammenwirken Untersuchungen erst interessant macht²¹.

Der englische Begriff „Comic“ ist angelehnt an den englischen Begriff „comical“, für absurd oder komisch. In anderen Sprachen, wie z.B. dem Französischen, Japanischen und Italienischen, bezeichnen die jeweiligen Begriffe die seriell auftretenden Bilder (Bande Dessinée), die Sprechblasen (fumetti) und die Rhetorik der Bilder (Manga – man ga), erläutert Schikowski.²² Dabei seien diese Erzählungen, welche vorrangig mit Komik verknüpft werden, durchaus auch fähig Kritik zu üben. Japan, Frankreich und Belgien, sowie die USA, gelten als die großen „Comic-Nationen“, welche jeweils für sich kulturell geprägte Comic-Szenen entwickelt haben, deren Stile klar voneinander unterscheidbar sind, so seine Beobachtung.²³ Natürlich komme es inzwischen auch zu einer stärkeren stilistischen Vermischung²⁴ und Mangas sind beispielsweise nicht nur mehr von japanischen Autor*innen verfügbar, sondern ebenso von deutschen oder französischen.

¹⁵ Dietrich Grünewald: Die Kraft der narrativen Bilder. In: Susanne Hochreiter und Ursula Klingenböck (Hgg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 25.

¹⁶ Vgl. Scott McCloud: Comics richtig lesen. Veränderte Neuausgabe. Hamburg: Carlsen Verlag 2001, S. 22.

¹⁷ Vgl. David Carrier: The Aesthetics of Comics. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000, S. 4.

¹⁸ Vgl. Grünewald 2014, S. 26.

¹⁹ Klaus Schikowski: Der Comic: Geschichte, Stile, Künstler. durchges. u. aktual. Ausgabe. Ditzingen: Reclam 2018. (Reclam Taschenbuch Nr. 20544), S. 10.

²⁰ Ute Friederich: Eine neue Art von Stofflichkeit. Ein Gespräch mit der Comic-Zeichnerin Barbara Yelin über Unmittelbarkeit und Leerstellen. In: Bicker, Mathis, Friedrich, Ute, Trinkwitz, Joachim (Hgg.): Prinzip Synthese: Der Comic. Bonn: Weidle 2011 (Edition Kritische Ausgabe Bd. 1), S. 29.

²¹ Jakob F. Dittmar: Comic-Analyse. Konstanz: UVK 2011, S. 48.

²² Schikowski 2018, S. 21.

²³ Ebd., S. 10.

²⁴ Ebd., S. 10.

Der Begriff *Graphic Novel* wurde 1978 von Will Eisner²⁵, auch in Abgrenzung zu dem eher minderwertig besetzten Comic-Begriff etabliert, um eine hochwertig Form der „Literatur in Bildern“²⁶ anzubieten. Gleichzeitig ist eine der populärsten Definitionen des Comics ebenso von Will Eisner festgehalten. Er bezeichnet darin den Comic als „sequentielle Kunst“²⁷. Diese Definition ist dabei relativ neutral gehalten und sagt so nichts über Inhalt, Stil oder Qualität aus. Jedoch wird darin explizit, dass der Comic von „mehr als einem“ Bild abhängig ist, nämlich von einer Bildfolge.²⁸ McCloud konkretisiert den Begriff noch etwas und fügt hinzu, dass besonders der Raum im Comic eine große Rolle spiele, da die sequenziellen Bilder in räumlichem Bezug zueinander stehen²⁹. Von einer konkreten Definition rät McCloud aber ab. Er begründet dies damit, dass die Betrachtung des Comics als literarische Gattung oder als grafischer Stil³⁰, ihn für immer zwischen die Fronten der „wahren“ Kunst und der „bedeutenden“ Literatur³¹ stellen würden, er dadurch also weder das eine noch das andere sein könne und deshalb marginalisiert bleiben würde. Die Popularität des Comics eröffnete sich ursprünglich durch den Comic Strip in Zeitungen, wodurch es einer Vielzahl an Leser*innen möglich war, die Entwicklung der Charaktere zu verfolgen und sich daraus eine Massenkultur mit enormen Verkaufszahlen entwickelte³². Schikowski erläutert weiter, dass das Massenmedium allzusehr mit Trivialität in Verbindung gebracht wurde, als jugendgefährdend eingestuft, und weder der Comic an sich, noch die Grafiker*innen dahinter lange Zeit als selbstständige Kunstform bzw. Künstler*innen wahr- oder ernstgenommen wurden³³. Mit dem Ende des 20. Jahrhundert und dem Tod vieler berühmter Cartoonist*innen, verloren die beliebtesten Comics ihre Autor*innen,³⁴ wodurch jedoch jungen Zeichner*innen ein „Neubeginn“ oder eine eigene Interpretation und Verwirklichung des Formates ermöglicht wurde.

Obwohl Will Eisner für die Etablierung des Begriffs „Graphic Novel“ häufiger und teils heftiger Kritik ausgesetzt war, so McCloud, da er zugunsten des eigenen Erfolgs und auf Kosten des Comics, sein eigenes Werk als ernsthafte, hochwertige und gute Erwachsenenliteratur verkaufte, und damit letztlich die gesamte Gattung spaltete, schuf er sich damit doch einen

²⁵ Schikowski 2018, S. 14.

²⁶ Grünewald 2014, S. 19.

²⁷ McCloud 2001, S. 13.

²⁸ Vgl. Ebd., S. 28.

²⁹ Ebd., S. 17.

³⁰ Ebd., S. 159.

³¹ Ebd., S. 158.

³² Vgl. Schikowski 2018, S. 15.

³³ Vgl. Ebd., S. 16-17.

³⁴ Vgl. Ebd., S. 19.

Produktionsrahmen, abseits der wohl etablierten und schwer zu unterlaufenden Praktiken dieser Kunstform³⁵. Er legte eine Erzählung vor, die abseits von Sprechblasen und Superhelden funktionierte und auf dem Buchmarkt einschlug³⁶. Dies brachte, Schikowski zufolge, nicht nur kommerziellen Erfolg, sondern eine grundlegende Befreiung der Gattung von vorgegebenen Rahmen und engem Erzählraum und ließ eine Implementation des Comics zu, ohne Rücksicht auf Trends und mit größtmöglichen künstlerischem und thematischem Freiraum³⁷. Dieser Trend, obwohl teilweise schon vor Will Eisner existent, aber noch marginalisiert, schuf eine Reihe von Graphic Novels, welche sich mit autobiografischen, gesellschaftskritischen und historischen Thematiken³⁸ befassten. Auch für den „Main Stream“-Bereich der Superhelden Comics wurde der Titel fruchtbar gemacht, so auch Trinkwitz, und es erschienen Werke, die sich inhaltlich und künstlerisch zwar nicht änderten, aber als hartgebundenes Album verlegt wurden und somit zumindestens aussahen wie ein Buch³⁹. Trotz aller Kritik, kann man nun rückblickend betrachtet feststellen, dass eben jene Superheldengeschichten inzwischen als Meilensteine der Graphic Novel Geschichte⁴⁰ gelten. Inzwischen ist die Comic-Szene stark gewachsen. Austausch findet einfach und schnell über das Internet bzw. Comic-Foren statt und die Globalisierung verhilft Autor*innen aus Staaten, welche in dieser Kunst-Szene bisher völlig unbeachtet geblieben waren, zu teils unerwarteter Aufmerksamkeit und Erfolg⁴¹. Auch die Neugründung von Zeitschriften, welche sich ausschließlich mit Comics und Comicforschung auseinandersetzen, trug, nach Trinkwitz, seinen Teil zur öffentlichen Legitimierung bei⁴².

Comic als Gegenstand der Wissenschaft

Wie bereits erwähnt hat sich das Format in der Entstehungsgeschichte des Comics vielfach verändert und im 21. Jahrhundert erfolgte erneut eine stärkere Konzentration auf die Produktion von Graphic Novels als Romane⁴³. Dafür experimentierten viele Autor*innen mit den formalen Kriterien des Comics und dem Platz der Sprache bzw. des Textes darin. Die Grenzen des Panels

³⁵ Vgl. McCloud 2001, S. 85.

³⁶ Vgl. Schikowski 2018, S. 178-179.

³⁷ Vgl. Ebd., S. 181.

³⁸ Vgl. Ebd., S. 184-185.; Vgl. McCloud 2001, S. 60-67.

³⁹ Schikowski 2018, S. 187.

⁴⁰ Ebd., S. 188.; Vgl. Joachim Trinkwitz: Zwischen Fantum und Forschung: Comics an der Universität. Ein Erfahrungsbericht aus vier Jahren akademischer Lehre zum Thema. In: Mathis Bicker, Ute Friedrich, Joachim Trinkwitz (Hgg.): Prinzip Synthese: Der Comic. Bonn: Weidle 2011. (Edition Kritische Ausgabe Bd. 1), S. 65.

⁴¹ Vgl. Schikowski 2018, S. 229.

⁴² Vgl. Trinkwitz 2011, S. 66.

⁴³ Schikowski 2018, S. 253.

wegzulassen und Sprechblasen aufzulösen⁴⁴, ermöglichten, laut Schikowski, wieder eine Etablierung längerer Prosa- und auch Verseinschübe, die die Erzählstruktur des Comics änderten, da nun auch der klassische Dialog weniger wichtig wurde, eine essayistische Form erzielt und so neue Mischformen erzeugt werden konnten⁴⁵. Diese Befreiung gilt und galt aber nicht nur für den künstlerischen Stil sondern eröffnete ein weites thematisches Feld. Neuveröffentlichungen der Gattung sind nun so different wie Graphic Novels über Friedrich Nietzsche und Graphic Novels als Sachbuch über die Anatomie des menschlichen Körpers⁴⁶. Der stiefmütterlich behandelte Comic erlebt seit etwa 30 Jahren einen großen Aufschwung und wird inzwischen auch an deutschen Hochschulen und Universitäten anerkannt⁴⁷ und teilweise sogar gelehrt (beispielsweise von Anke Feuchtenberger an der HAW – Hochschule für Angewandte Wissenschaften)⁴⁸. Der Comic schein tatsächlich nicht nur Sache der Germanistik oder Kunst zu sein, sondern finde interdisziplinäre Beachtung von den unterschiedlichsten Wissenschaften⁴⁹, erörtern Eder, Klar und Reichert. So befassen sich auch seit kürzerer Zeit Dozent*innen mit dem Graphic Novel und es entstanden sogenannte Hochschul-Graphic Novels. Joachim Trinkwitz und Ole Frahm nehmen jedoch die Arbeit mit Comics im universitären Betrieb immer noch besetzt von einer gewissen Schamhaftigkeit wahr, die auf der Diffamierung des Comics als kindische Popkultur, triviale Bildgeschichte und nicht vereinbar mit ernstzunehmender Literaturwissenschaft, fußt⁵⁰. Die meisten Versuche einer historischen Einordnung und einer Sichtbarmachung, dass Comics und auch die Parodie nicht zwangsweise komisch sein müssen, diene daher, laut Frahm, häufig dem Zwecke, die Ernsthaftigkeit dieser Bereiche unter Beweis zu stellen und eine Auseinandersetzung mit diesen zu legitimieren⁵¹. Diese Beobachtung untermauert Frahm, wenn er schreibt, dass die Comic-Wissenschaft nicht existiere und es für den Comic keinen gleichberechtigten Platz neben Literatur, Kunst und Film gäbe⁵².

Friederich und Schikowski erkennen jedoch darin eine Professionalisierung, die ihnen zufolge auch Einfluss auf die Qualität der Werke habe und sehen das darin bestätigt, da inzwischen sogar französische Verlage auf dem deutschen Autor*innenmarkt Ausschau nach neuen

⁴⁴ Vgl. McCloud 2001, S. 93.

⁴⁵ Schikowski 2018, S. 253.

⁴⁶ Ebd., S. 254.; Vgl. McCloud 2001, S. 64-65.

⁴⁷ Vgl. Schikowski 2018, S. 254.; Vgl. McCloud 2001, S. 148.

⁴⁸ Ebd., S. 268.

⁴⁹ Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert: Einführung. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hgg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 10.

⁵⁰ Vgl. Trinkwitz 2011, S. 65-66.

⁵¹ Ole Frahm: Die Sprache des Comics. Hamburg: Philo Fine Arts 2010 (Fundus-Bücher Bd. 179). S. 33-35.

⁵² Frahm 2010, S. 31.

Talenten halten⁵³. Und schließlich erzielte der Umschwung der Gattung mit den neuen Publikationen auch eine Wahrnehmungsänderung bezüglich des vorgesehenen Publikums. Die ursprünglich an junge Männer adressierte Gattung⁵⁴ sei nun nicht mehr gender- und altersspezifisch orientiert, sondern richte sich an Kinder wie Erwachsenen, Frauen* wie Männer* und alles dazwischen* und errege Aufmerksamkeit bei immer mehr Leser*innen⁵⁵.

Genderstudies in der Literaturwissenschaft und Narratologie

Gender Studies in der Literaturwissenschaft

Nach Nieberle wird die Gründung der Gender Studies in der Regel auf die zweite Welle der feministischen Bewegung in den 1960er und 70er Jahren zurückgeführt, die sich, begünstigt oder auch erfordert durch den Nationalsozialismus und den 2. Weltkrieg, etablierte⁵⁶. Die damaligen sozialen als auch politisch-emanzipatorischen Realisierungen ließen auch eine akademische Etablierung der Frauen- und Geschlechterforschung zu. Die Literaturgeschichtsschreibung, so Nieberle, zeigt aber, dass die Frage nach der Geschlechtskategorie nicht erst in den 1960er Jahren begann, sondern weitaus früher gestellt und bereits im 14. Jahrhundert thematisiert wurde.⁵⁷ Der Rolle der Literaturwissenschaft komme bei der Etablierung und bei den neueren Entwicklungen in den Gender Studies insofern eine wichtige Rolle zu, als dass die Germanistik nach dem Nationalsozialismus zu einer Neuorganisation gezwungen war und sich hinsichtlich interdisziplinären Verschränkungen mit diversen Disziplinen, wie z.B. der Pädagogik, Soziologie und Philosophie, offen gezeigt habe⁵⁸. Im Weiteren erläutert sie, dass auch internationale Impulse, wie die des Poststrukturalismus aus Frankreich, der Womens- und später auch Gender Studie's aus den USA, mehr oder weniger flott in den akademischen Diskurs eingebunden wurden⁵⁹. Inzwischen stellen die Gender Studies eine hochgradig interdisziplinäre, vielfältige und komplexe Disziplin dar, die ihren

⁵³ Vgl. Friederich 2011, S. 30; Schikowski 2018, S. 267.

⁵⁴ Schikowski 2018, S. 261.

⁵⁵ Friederich 2011, S. 30.

⁵⁶ Sigrid Nieberle: Gender Studies und Literatur. Eine Einführung. Darmstadt: WBG - Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 16.

⁵⁷ Vgl. Nieberle 2013, S. 16.

⁵⁸ Ebd., S. 17.

⁵⁹ Ebd., S. 17.

Stellenwert nicht nur in Sozial- und Kulturwissenschaften, sondern auch in den Naturwissenschaften eingenommen haben⁶⁰.

Weiter erläutert Nieberle, dass der Beginn der linguistischen Repräsentationstheorie im 20. Jahrhundert liege, begründet durch Ferdinand de Saussure, mit der Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat, und Charles Peirce, mit den Begriffen des Icon, Index und Symbol.⁶¹ Wie in literarischen Texten repräsentiert werde und wo, bzw. mit welcher Disziplin hierin Überschneidungen festzustellen seien, wurde und werde vielfältig untersucht. Für die Gender Studies und Literaturwissenschaft ließe sich, so Nieberle, formulieren, dass einige wesentliche Autor*innen, wie z.B. Silvia Bovenschen, sich mit „Entwicklung und Problemen des Repräsentationskonzept unter geschlechtsspezifischen Aspekten“⁶² auseinandersetzten und zu bahnbrechenden Ergebnissen kamen. Neukonzipiert würden die Repräsentationskonzepte, laut Nieberle, über das Konzept der performativen Geschlechtsidentität von Judith Butler, das auch deshalb Aufsehen erregte, da es den Feminismus und deren Vertreter*innen kritisierte und damit Tür und Tor für eine Verschränkung mit neuen Identitätskategorien (Ethnie, soziale Schicht, Begehren, Religion,...) und später den Cultural Studies ermögliche⁶³.

Nieberle schließt, dass auch die Erzählforschung ein wichtiger Bestandteil der Literaturwissenschaften sei. Sie sei transdisziplinär, transgenerisch und transmedial und stehe in Wechselwirkung mit der Performanzforschung, da beide Disziplinen von sprachlichem Geschehen nach einer zeitlichen Abfolge ausgehen, welches dadurch Bedeutung schaffe.⁶⁴ Von beiden gehe auch ein gemeinsames, kritisches und dekonstruktives Potential aus⁶⁵. Im folgenden Kapitel wird die Entstehung der *gender*-orientierten Narratologie auf Basis der feministischen Narratologie beleuchtet.

Die feministische Narratologie

Die Erzähltheorie bietet ein reichhaltiges, interdisziplinäres Anwendungspotential. Zu den neueren Erzähltheorien zähle auch die feministische Narratologie, die eine kontext- und

⁶⁰ Nieberle 2013, S. 17.

⁶¹ Ebd., S. 54.

⁶² Ebd., S. 56.

⁶³ Vgl. Ebd., S. 61.

⁶⁴ Ebd., S. 92.

⁶⁵ Ebd., S. 92.

themenbezogene Analyse ermögliche,⁶⁶ und welche durch Susan Sniader Lanser im Jahr 1986 begründet wurde. Dabei richte sich, nach Allrath und Gymnich, das primäre Anliegen dieser Narratologie an die Untersuchung von „geschlechtsspezifischen Implikationen der Produktions- und Rezeptionsbedingungen“⁶⁷, sowie der „Korrelation zwischen narratologischen Aspekten und den soziokulturellen Kategorien *sex*, *gender* und *sexuality*“⁶⁸.

Die Kategorie des Geschlechts habe besonders in der Auseinandersetzung mit Erzähltexten große Bedeutung. Auf Handlungsebene würden meist weibliche oder männliche Charaktere dargestellt, erläutern Nünning und Nünning, und auch die Erzählinstanz, der*die Autor*in, Raum- und Zeitdarstellungen, Plot- und Gattungsmuster und Schreiben sowie Lesen seien bzw. erfolgten nicht geschlechtsneutral, sondern wären geprägt von gesellschaftlichen Machtstrukturen und soziokulturellen Vorstellungen⁶⁹. Auch die Geschlechtslosigkeit bzw. die automatische Identifizierung der heterodiegetischen Erzählinstanz mit dem männlichen Geschlecht werde in der feministischen Narratologie problematisiert⁷⁰.

Die strukturalistische Narratologie unterscheide sich grundlegend von der feministischen Literaturwissenschaft. Ihr Hauptaugenmerk liege nämlich in der Analyse der formalen Aspekte narrativer Texte, schreiben Nünning und Nünning. Dabei werde die Textstruktur möglichst genau, systematisch und rational beschrieben.⁷¹ In der feministischen Literaturwissenschaft verhielte es sich anders, da hier inhaltliche und ideologische Aspekte, also auch *sex*, *gender* und *sexuality*, sowie literaturgeschichtliche und interpretatorische Fragen untersucht werden⁷². Durch die hybride und innovative Herangehensweise, erklären Allrath und Gymnich, sei eine vernetzte Betrachtung literaturwissenschaftlicher und kulturwissenschaftlicher Ansätze möglich. Seit dem Erscheinen Lansers Artikel haben viele Studien gezeigt, dass die Verknüpfung der beiden Ansätze äußerst gewinnbringend in der Beschäftigung mit literarischen Texten, aber auch in Auseinandersetzung mit audiovisuellen Medien wäre.⁷³

⁶⁶ Ansgar Nünning und Vera Nünning: Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen. In: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hgg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 4), S. 2.

⁶⁷ Gaby Allrath und Marion Gymnich: Feministische Narratologie. In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hgg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 4), S. 35.

⁶⁸ Ebd., S. 35.

⁶⁹ Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hgg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart und Weimar: Metzler Verlag 2004 (Sammlung Metzler Bd. 344), S. 1.

⁷⁰ Ebd., S. 15.

⁷¹ Ebd., S. 5.

⁷² Ebd., S. 7.

⁷³ Allrath und Gymnich 2002, S. 36.

Nach der feministischen Narratologie seien textuelle Merkmale durch den jeweiligen Kontext ihrer Produktion und Rezeption geprägt. Die beschreibende Terminologie würde dabei auch in Abgrenzung zur strukturalistischen Narratologie entwickelt bzw. neu konzipiert, um leicht verständliche Termini verfügbar zu machen, die den Blick auf inhaltliche Implikationen richten.⁷⁴ Allrath und Gymnich setzen fort, dass demnach aber kein Bruch mit der strukturalistischen Narratologie erfolge, eine Entscheidung, die insofern kritisiert würde, als dass das Festhalten an strukturalistischen Konzepten, das Festhalten an männlich geprägten Konzepten wie der binären Oppositionen bedeutete und ein Bruch den Dialog mit dem französischen Feminismus erleichtern würde.⁷⁵ Neue Ansätze der *gender*-orientierten Erzählforschung setzen sich davon aber zunehmend ab⁷⁶. Eine weitere Unterscheidung zwischen der feministischen und strukturalistischen Erzähltheorie sehen Allrath und Gymnich in der Entscheidung der ersteren, sich nicht auf universale, geschlechtsneutrale narratologische Kategorien zu beziehen, sondern vielmehr die Faktoren von *sex*, *gender* und *sexuality* zu berücksichtigen und zu benennen. Dabei werde die Annahme unterstrichen, dass eine Ausparung dieser Faktoren keine „objektive“ Analyse von Texten ermögliche, sondern „vielmehr mit einer einseitigen Privilegierung der narrativen Strategien männlicher Autoren einher[gehe]“⁷⁷.

Die Einführung des Begriffs *gender* in die feministische Theorie, ermögliche es, laut Allrath und Gymnich, zwischen dem biologischen und dem sozialen Geschlecht zu unterscheiden. *Sex* bezeichne die körperlichen Unterschiede zwischen Mann und Frau, *gender* die männlich oder weiblich konnotierten, soziokulturellen Bedeutungszuschreibung und Verhaltenserwartungen. Die Einführung ermögliche es auch, *gender* und *sex* in Abhängigkeit der Rezeption- und Produktionsgeschichte und deren Bedingungen sowie Variabilität zu berücksichtigen.⁷⁸ Beide Begriffe haben, besonders durch Judith Butlers Werke, eine Neukonzeptualisierung erfahren, in denen *sex* nicht mehr als vermeintlich natürlich gegebenes Geschlecht verstanden werde, sondern auch als diskursiv erzeugtes, variables Konstrukt entlarvt würde, in weiterer Ausführung dann aber auch die Kategorie *gender* obsolet mache⁷⁹. Obwohl in der feministischen Narratologie diese Konstrukte eine zentrale Rolle spielen, habe Butlers Definition von *sex* bisher noch nicht Einzug in dieselbe gehalten, kritisieren Allrath und

⁷⁴ Allrath und Gymnich 2002, 38.

⁷⁵ Allrath und Gymnich 2002, S. 38.

⁷⁶ Nünning und Nünning 2004, S. 6.

⁷⁷ Allrath und Gymnich 2002, S. 39.; Vgl. Nünning und Nünning 2004, S. 7.

⁷⁸ Allrath und Gymnich 2002, S. 39.

⁷⁹ Butler 2014, S. 24.

Gymnich. Andere feministisch-narrative Definitionen dieser Kategorien seien Mangelware und fänden sich hauptsächlich bei der Begründerin Lanser, und darauf aufbauend von Fludernik wieder.⁸⁰ *Sex* werde in deren Definitionen über das grammatische Geschlecht von Nomen und Pronomen festgemacht. Dabei sei problematisch, dass diese Kategorien nicht immer zwangsweise Aufschluss über das Geschlecht des Referenten, der Referentin gäben.⁸¹ Lansers Definition von *gender* berufe sich dabei auf Charakteristika von Männlichkeit und Weiblichkeit, die in und durch Text, über die Referenz auf kulturelle Codes, also zum Beispiel Namen, Kleidung, Verhalten, etc. konstruiert werden⁸². *Sexuality* definiert sie als „erotic orientation with respect to object choice“⁸³. Die Anwendung dieser Begriffe auf textuelle Instanzen werde insofern problematisiert, erläutern Allrath und Gymnich, als dass sie sich auf fiktionale Figuren beziehen und im Rezeptionsprozess konstruiert werden, mit Bezug auf textuelle und außerliterarische Informationen⁸⁴.

In der feministischen Narratologie werden Figuren auf ihre „Lebensechtheit“ hin untersucht, schreiben Nünning und Nünning. Auch methodisch und inhaltlich werde, im Gegensatz zum strukturalistischen Ansatz, eher das „Was“ als das „Wie“ untersucht und es seien z.B. inhaltliche Darstellungen in Bezug zu *gender* und *sex*, Untersuchungsgegenstand.⁸⁵ Diesbezüglich ziehen beide Ansätze gegensätzliche Vorwürfe auf sich. Einerseits den Vorwurf, mit dem Fokus auf formale Kriterien wenig zum besseren Verständnis der Literatur beizutragen, andererseits den Vorwurf, durch Ausblendung der Form und Fokus auf den Inhalt gerade jenes zu ignorieren, welches konstitutiv für Literatur sei⁸⁶. Zur Verknüpfung der beiden Narratologien bedürfe es, erläutern Nünning und Nünning weiter, einer „Historisierung und Kontextualisierung der Problemstellungen und Kategorien“⁸⁷ und einer „stärkeren Einbeziehung der Formen des Erzählens“⁸⁸.

Wenn Erzähltechniken als Ergebnis von Erfahrung und Wahrnehmung von Kultur und, wie es die Geschlechterforschung tut, als „semantisierte narrative Modi wahrnimmt, die aktiv an der Konstruktion von Geschlechtsidentitäten und Geschlechtsrollen beteiligt sind“⁸⁹, ergebe sich

⁸⁰ Allrath und Gymnich 2002, S. 40.

⁸¹ Ebd., S. 40.

⁸² Allrath und Gymnich 2002, S. 40.

⁸³ Susan S. Lanser: Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice. In: Walter Grünzweig und Andreas Solbach (Hgg.): Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext = Transcending boundaries: narratology in context. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999, S. 171.

⁸⁴ Allrath und Gymnich 2002, S. 41.

⁸⁵ Nünning und Nünning 2004, S. 8.

⁸⁶ Ebd., S. 9.

⁸⁷ Ebd., S. 10.

⁸⁸ Ebd., S. 10.

⁸⁹ Ebd., S. 11.

eine fruchtbare Verbindung von Gender Studies und Erzähltextanalyse,⁹⁰ schließen Nünning und Nünning. In dieser Verbindung spiele das Geschlecht der Autor*innen, der Erzählinstanzen und der Figuren eine Rolle und müsse in der Interpretation und Analyse berücksichtigt werden⁹¹. Das erzählte (Figur) und erzählende (Erzählinstanz) Geschlecht transportiere dabei Vorstellungen von *gender*⁹². Die Ebene der Geschichte (*story* bzw. *histoire*) meine den zeitlichen Ablauf des Erzählten, die Ebene des Diskurses bzw. der erzählerischen Vermittlung (*discourse* bzw. *discours*) verweise auf die Gestaltung der Geschichte durch den*die Erzähler*in, informieren Nünning und Nünning. Diese Unterscheidung würde deshalb vorgenommen, erläutern sie weiter, weil eine Geschichte hinsichtlich der Aspekte der sprachlichen Gestaltung, der Perspektiven, Erzählmuster und der Auswahl und Betonung der Ergebnisse in verschiedenster Weise erzählt werden könne.⁹³ Diesbezüglich und im Bezug zum Comic schreibt Packard, dass die Narration des Comics eine doppelte Zeitlichkeit herbeiführen könne, indem die Erzählzeit (*discours*) und die erzählte Zeit (*histoire*) getrennt werden und die „Verschiebung zwischen dem Geschehen [...] und dem Zeitpunkt seiner Vermittlung [...] für die Wirkung des Comics wesentlich wird“⁹⁴.

Die *gender*-orientierte Erzähltheorie sei, Nünning und Nünning zufolge, jedenfalls ohne die feministische Narratologie nicht denkbar, jedoch unterscheide sie sich darin, dass eine Weiterentwicklung hin zu kulturwissenschaftlichen Erzählforschung stattgefunden habe, mit einem tiefergehenden Fokus auf *gender*-theoretische Ansätze. Auch würden Konzepte der feministischen Narratologie, wie die Tendenz Geschlechteroppositionen indirekt zu übernehmen und die Nähe zum Strukturalismus, kritisch beleuchtet.⁹⁵ Im Zuge der performativen Wende verschrieb sich die *gender*-orientierte Erzählanalyse neuen Konzepten, in denen das Narrative als kulturelle, performative Praxis begriffen wurde, da Geschlecht darin nicht nur inszeniert und reflektiert, sondern auch hervorgebracht werde⁹⁶. Nünning und Nünning formulieren diesbezüglich, dass es schlussendlich nicht mehr um „Frauenbildern“ ginge, sondern um Vorstellungen narrativer Konstruktionen und Dekonstruktion von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ und der Wechselwirkung der Geschlechterkonstruktionen. Es fände eine Hinwendung zu interpretatorischen und kulturwissenschaftlichen Fragen der

⁹⁰ Ebd., S. 10-11.

⁹¹ Ebd., S. 13.

⁹² Nünning und Nünning 2004, S. 14.

⁹³ Ebd., S. 14.

⁹⁴ Stephan Packard: Wie narrativ sind Comics? Aspekte historischer Transmedialität. In: Susanne Hochreiter u. Ursula Klingenböck (Hgg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 107.

⁹⁵ Nünning und Nünning 2004, S. 21.

⁹⁶ Ebd., S. 22.

Gender- und Cultural Studies statt und schließlich auch eine produktive Interdisziplinarität, die Narration in diversen Medien und Gattungen berücksichtigt.⁹⁷

Bilder lesen - Zur Erzähltheorie des Comics

Im Folgenden wird versucht eine sinnvolle Verknüpfung der Erzähltheorie des Comics mit der *gender*-theoretischen Narratologie zu vollziehen. Da der Comic sich zwischen verschiedenen Gattungen befindet, ist seine Narration als transmedial zu beschreiben⁹⁸. Die Frage nach der Narration des Comics wird auch deshalb laut, da seine Erzählform zwar den klassischen Strukturen entspreche, die die Erzähltheorie fordert, so Packard, aber nicht unbedingt das genretypische narrative Moment darstelle⁹⁹.

Mahne erläutert, dass die Narration zwar die „kognitive Fähigkeit des Menschen, Ereignisse der Lebenswirklichkeit sinnvoll zu organisieren und zu vermitteln“¹⁰⁰ sei, aber die Geschichte dabei an ein Medium gebunden sei, über welches es übertragen werde. Daher sei der Comic ein monosensorisches Medium¹⁰¹. Das Erzählmedium sei außerdem keine neutrale Übertragung, sondern habe eine interne Struktur, die den Inhalt mitbeeinflusst¹⁰². Die Grenzen und Möglichkeiten zur Darstellung variieren dabei von Medium zu Medium und der Comic transportiere Inhalt vornehmlich über Symbole, ikonische Zeichensysteme und Schriftelemente¹⁰³, beschreibt McCloud. Die Bildsequenz im Comic ließe sich dabei nur begrenzt mit dem filmischen Bild vergleichen¹⁰⁴. Die Fokalisierung im Comic trete über Motivwahl (auch Non-Verbales, wie Gefühle) und Art der Darstellung (Schriftart, Panelform, etc.) hervor¹⁰⁵, äußert Hermann. Das Panel, bzw. auch die sequenzielle Anordnung desselben, könne also von narrativer Bedeutung sein, der Text zum Bild bleibt in der Narration optional¹⁰⁶.

Die formalen Kriterien, oder die Grammatik eines Comics¹⁰⁷, lassen sich dabei, nach McCloud und Schikowski, über das Panel, den Text in Block, Sprechblase, Gedankenblase oder

⁹⁷ Nünning und Nünning 2004, S. 23.

⁹⁸ Packard 2014, S. 98-99.

⁹⁹ Ebd., S. 99.

¹⁰⁰ Mahne, Nicole. *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S.9.

¹⁰¹ McCloud 2001, S. 97.

¹⁰² Mahne 2007, S. 9.

¹⁰³ McCloud 2001, S. 34.

¹⁰⁴ Mahne 2007, S. 23.

¹⁰⁵ Christine Hermann: Wenn der Blick ins Bild kommt. Visuelle Techniken der Fokalisierung im Literaturcomic. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert (Hgg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 30-31.

¹⁰⁶ Mahne 2007, S. 44.; Hermann 2011, S. 31.

¹⁰⁷ Vgl. Schikowski 2018, S. 24.

freistehend, dem Verhältnis oder der Verknüpfung mehrerer Panels zueinander, dem „gutter“¹⁰⁸, also der Grenze zwischen den Panels, dem alleinstehenden Einzelpanel und der Panelreihe beschreiben. Dieser formale Rahmen ist natürlich variabel. Besonders das Gutter sei in der Comicezeption das spannende Moment¹⁰⁹, erläutern die Autor*innen weiter. Der vermeintlich leere Raum zwischen zwei Panels stelle eine Leerstelle dar, in der von dem*der Leser*in erwartet werde, die Situation selbst zu vervollständigen und so die Lücke¹¹⁰ zu schließen. Die Leerstelle, also was nicht gesehen oder gehört werden kann, ist das Transzendente im Comic¹¹¹, aber auch in anderen literarischen Formen¹¹², erklärt Wendt. Sie könne aber auch als figurative Aussparung, am Übertritt zwischen visueller und imaginerter Handlung¹¹³, oder zwischen Bild und Text¹¹⁴ auftreten. Erst durch Induktion, erklären Wendt und McCloud, also die Produktion von Wissen durch die Beobachtung und Wahrnehmung von Indizien, welche zur Hypothesenbildung „taugen“, und über die die Argumente falsifiziert bzw. verifiziert werden können, ist die vollständige Lesbarkeit gegeben¹¹⁵. Der Induktionsschluss, die finale Aussage aus der Hypothesenbildung mitsamt Indizsammlung, Verifikation und Falsifikation, zeigt das Potential des*der Rezipient*in zur Abstraktion¹¹⁶, erklärt Wendt. Er mache auch jenes sichtbar, das der diegetischen Welt des Panels angehöre,¹¹⁷ selbst wenn es nicht oder nur unvollständig dargestellt und somit sichtbar sei. Die Indiziensuche sei dabei ein Verfahren, dass ebenso die diegetische Welt erschließe, indem nach Bildspuren also Indizien gesucht werde, wobei ein gehäuftes Auftreten dieser Spuren die Indizien rückwirkend bedeutsam mache¹¹⁸. Friederich differenziert, dass die Bildsprache dabei ganz andere Codes als die Schriftsprache verwende¹¹⁹.

Schikowski erklärt, dass die kleinste Einheit des Comics, das Panel als Einzelbild, bereits eine vollständige Situation oder Geschichte darstellen kann¹²⁰. Über die Sprechblase, die mit einem Dorn der jeweiligen Figur zugeordnet ist, findet der Dialog statt. Die Gedankenblase ist für den

¹⁰⁸ McCloud 2001, S. 74.

¹⁰⁹ Schikowski 2018, S. 23.

¹¹⁰ Vgl. Friederich 2011, S. 32.; Vgl. Hermann 2011, S. 35.

¹¹¹ Holger Wendt: Was sehen wir, wenn wir nichts sehen? Der nicht-visualisierte Zwischenraum im Comicstrip. In: Mathis Bicker, Ute Friedrich, Joachim Trinkwitz (Hgg.): Prinzip Synthese: Der Comic. Bonn: Weidle 2011. (Edition Kritische Ausgabe Bd. 1), S. 12.

¹¹² Ebd., S. 15.

¹¹³ Ebd., S. 12.

¹¹⁴ Friederich 2011, S. 32.

¹¹⁵ Wendt 2011, S. 13-14.; Vgl. McCloud 2001, S. 75-77.

¹¹⁶ Wendt 2011, S. 14.

¹¹⁷ Wendt 2011, S. 14.; Vgl. McCloud 2001, S. 76.

¹¹⁸ Wendt 2011, S. 15.

¹¹⁹ Vgl. Friederich 2011, S. 32.

¹²⁰ Vgl. Schikowski 2018, S. 22.

inneren Monolog vorgesehen, wobei häufig anstelle der wolkenförmigen Gedankenblase ein freistehender Text tritt, und so Dynamik erzeuge.¹²¹ Der Erzähltext sei häufig abgegrenzt am Rande des Panels zu finden¹²², führt Schikowski aus. Durch ihn werde die Handlung vorangetrieben, einleitende Worte gegeben, situativ kommentiert, übergeleitet zum folgenden Panel, kurzgesagt, er erfülle eine Vielzahl von Funktionen und erlaube sogar dem*der Autor*in sich selbst einzuschalten und direkt zu dem*der Leser*in zu sprechen¹²³. Auf Bildebene könne die Narration über Medien im Medium, also z.B. über eine Zeitung oder einen anderen Comic, der in der Erzählgegenwart gelesen wird, vorangetrieben werden, erläutert Mahne. Über solche Einschübe werden Kontrast- und Korrespondenzbeziehungen hergestellt, die, sind Ähnlichkeiten in der bildlichen Gestaltung vorhanden, eine Analogie zwischen den Welten herstellen¹²⁴.

Mehrere Panels hintereinander werden zumindest im amerikanischen und europäischen Raum von links nach rechts gelesen. Die Seitenarchitektur¹²⁵ beschreibt den übergeordneten Rahmen in dem die Panels angeordnet werden können, kleinere und größere Zwischenräume entstehen und die Panels durch verschiedene Formate und Größen unterschiedliche Bedeutung beigemessen bekommen. Weiter erläutert Schikowski, füllt ein Panel die Seite vollständig aus und sind darin weitere kleinere Panels enthalten, handle es sich um ein Metapanel¹²⁶. In Comics, die nicht mit festen, stabilen Panelgrenzen und -folgen arbeiten, sei in letzter Instanz die Seite das Metapanel und unüberwindbare Grenze¹²⁷.

Die Erzählzeit könne, so Mahne und McCloud, über drei Ebenen stattfinden. In einem einzelnen Panel könne die zeitliche Abfolge durch die Figurenrede oder durch grafische Symbole manipuliert werden und dasselbe zur Momentaufnahme werden lassen¹²⁸. Der Schall, der durch Geräusche und Gespräche entsteht, zwar nicht gehört aber gelesen wird, werde durch Induktion mit dem Vergehen von Zeit verknüpft¹²⁹. McCloud weist außerdem darauf hin, dass die Größe des Panels einen Einfluss darauf habe, wie wichtig, aber auch wie lange ein Moment ist bzw. dauere¹³⁰. Die Seiten, bzw. vorangegangene und folgende Panels, verweisen dabei auf

¹²¹ Schikowski 2018, S. 22-23.

¹²² Ebd., S. 23.

¹²³ Schikowski 2018, S. 23.

¹²⁴ Mahne 2007, S. 73.

¹²⁵ Schikowski 2018, S. 23.

¹²⁶ Ebd., S. 23.

¹²⁷ Klar 2011, S. 230.

¹²⁸ Mahne 2007, S. 51.; Vgl. McCloud 2001, S. 139.

¹²⁹ Vgl. McCloud 2001, S. 103.

¹³⁰ Vgl. Ebd., S. 106, 109.

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft¹³¹. Über Simultanität und Sequenzialität werde erzählte Zeit realisiert¹³². Die erzählerische Montage stelle Handlungen grundsätzlich linear dar. In der beschleunigten Montage werde aber die Handlung auf das Wesentlichste reduziert, erklärt Dittmar. Durch Rück- und Vorblenden, sowie die Schachtelmontage, seien Sprünge in der Chronologie - nach vorne oder zurück, bzw. ohne jegliche Rücksicht auf Zeitlichkeit - möglich.¹³³ Gespräche in einem Einzelpanel, so McCloud, erwecken den Eindruck eines gleichzeitigen Sprechens aller Teilnehmer*innen¹³⁴. Dabei kennzeichne die Figurenrede, die linear rezipiert wird, ein internes Verstreichen der Zeit. Die Erzähler*innenkommentare gehören dabei nicht der diegetischen Welt an und können auch verstreichende Zeit signalisieren, bzw. explizite Simultanität herstellen¹³⁵. Weiter erläutern Mahne, McCloud und Dittmar, dass das Verstreichen der Zeit innerhalb eines Panels auch über die Phasendarstellung erfolgen könne und dabei Figuren, Körperteile oder in Verbindung stehende Objekte multipliziert und simultan nebeneinander dargestellt würden¹³⁶. Das Herabstürzen einer Figur könne bei der Phasendarstellung einerseits durch senkrecht verlaufende Bewegungslinien (Action Lines) und vervielfachte Arme, welche Flügelschlag-Bewegungen ausführen, dargestellt werden. Für langsamere Bewegungsabläufe eigne sich auch die dynamische Körperpose¹³⁷. Sie verlange von dem*der Leser*in eine Rezeptionsleistung, in der das Vorher und Nachher der Bewegung aus der eigenen Bewegungserfahrung abgeleitet und erkannt werde¹³⁸, so Mahne. Referieren Bild und Text nicht auf den gleichen Zeitabschnitt, sondern werde auf Bildebene die diegetische Zeit, auf Textebene durch „Figurenrede aus dem Off“¹³⁹, auf einen anderen Zeitabschnitt referiert, ist dieses Verhältnis als analeptisch, proleptisch oder gleichzeitig zu lesen¹⁴⁰. Über mehrere Panels hinweg lassen sich, laut Mahne, wenige Sekunden bis Jahrhunderte darstellen. Je nach Dauer einer Aktion, z.B. der Bewegung einer Hand, ist die diegetische Dauer gestaucht, gleichlang oder gedehnt, wenn dieser Aktion nur eine oder mehrere Bildfolgen eingeräumt werden.¹⁴¹

¹³¹ Vgl. Mahne 2007, S. 51.; Vgl. McCloud 2001, S. 112.

¹³² Mahne 2007, S. 51.

¹³³ Dittmar 2011, S. 131.

¹³⁴ Vgl. McCloud 2001, S. 105.

¹³⁵ Mahne 2007, S. 52.; Vgl. McCloud 2001, S. 107.

¹³⁶ Mahne 2007, S. 54.; McCloud 2001, S. 109, 119-122., Vgl. Dittmar 2011, S. 87.

¹³⁷ McCloud 2001, S. 118.; Vgl. Dittmar 2011, S. 87.

¹³⁸ Mahne 2007, S. 54.

¹³⁹ Ebd., S. 56.

¹⁴⁰ Ebd., S. 56.

¹⁴¹ Vgl. Ebd., S. 58-59.; Vgl. McCloud 2001, S. 78-80., 124-125.

Dabei sei, so Kilian, das Erzählen der Lebensgeschichte ein wichtiger Faktor zur Herausbildung der Identität des Subjekts, bzw. nach Ricoer, der narrativen Identität¹⁴². Zeit, Geschlecht und Raum stehen auf unterschiedlicher Weise zueinander in Bezug. Zeiterfahrung könne geschlechtsspezifisch erzählt werden und Zeit erfüllt den Raum mit Sinn¹⁴³.

Die simultane Wahrnehmung von Bild und Text sei grundsätzlich ein Leichtes für das Auge¹⁴⁴, erklärt McCloud. Die gleichzeitige Wahrnehmung habe bereits eine lange Tradition, beginnend mit den Stummfilmen, in denen dem Bild, Tafeln mit Text zur Seite gestellt wurden, oder auch fremdsprachigen Filmen, die durch Untertitel ergänzt werden, das Mitlesen funktioniere meist problemlos¹⁴⁵. Im Comic verbinde sich Schrift und Bild zu einer Einheit, wobei es natürlich auch Comics gebe, welche beinahe ganz ohne Schrift auskommen. McCloud und Dittmar beschreiben weiter, dass je nachdem ob eine bild- oder textlastige Verbindung bestehe, ein Zeichensystem eine dominante narrative Rolle übernimmt. Davon ausgenommen seien parallele Verbindungen von Text und Bild, in dem sich beide Systeme scheinbar nicht überschneiden, und Montagen, in denen der Text zum Teil des Bildes wird¹⁴⁶. Korrelativ seien die Verbindung dann, wenn Text und Bild sich jeweils in ihrem Ausdruck unterstützen¹⁴⁷. Die Schrift in Comics, erläutern Mahne, McCloud und Dittmar weiter, kann auch als gestalterisches Mittel eingesetzt werden, um suprasegmentale Eigenschaften (Betonung, Lautstärke, etc.) darzustellen¹⁴⁸. Lautes bzw. leises Reden könne mit fetter, dünner, größer oder kleiner Schrift dargestellt werden und auch Emotionen, wie Angst, werden durch spezielles Lettering sichtbar gemacht¹⁴⁹. Die Sprache, oder vielmehr die Schrift, sei also visueller Bedeutungsträger, ebenso wie das Bild und es erfolge ein gleichzeitiges und sequenzielle Wahrnehmen des symbolischen Gehalts beider Zeichensysteme und deren Interaktion¹⁵⁰.

Die Lautmalerei oder Onomatopöien, sei eine grafische Darstellung der diegetischen, akustischen Realität¹⁵¹. Hierbei, so Mahne, spiele nicht nur die Schrift eine Rolle, sondern auch die grafische Gestaltung des Bildraums, in der u.A. die Quelle und die Richtung des Geräusches gestalterisch eingefügt werden¹⁵². Grafische Symbole stellen Sichtbares wie Unsichtbares der

¹⁴² Eveline Kilian: Zeitdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hgg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2004. S. 78.

¹⁴³ Ebd., S. 93-94.

¹⁴⁴ Vgl. McCloud 2001, S. 96.

¹⁴⁵ Vgl. Schikowski 2018, S. 25.

¹⁴⁶ McCloud 2001, S. 162.; Dittmar 2011, S. 98-99.

¹⁴⁷ McCloud 2001, S. 163.

¹⁴⁸ Mahne 2007, S. 47.; Vgl. McCloud 2001, S. 142.; Vgl. Dittmar 2011, S. 102-103.

¹⁴⁹ McCloud 2001, S. 142.

¹⁵⁰ Mahne 2007, S. 47-48.; McCloud 2001, S. 136.; Vgl. Dittmar 2011, S. 115.

¹⁵¹ Mahne 2007, S. 47.

¹⁵² Ebd., S. 48.

diegetischen Welt dar¹⁵³. McCloud erläutert, dass die Phänomene, die darüber bezeichnet werden, z.B. Sprechblasen und Denkblasen, aber auch Aktions- und Bewegungslinien sind. Emotionen werden z.B. über Herzen, für Verliebtheit, zu Berge stehende Haare, für Furcht, Dampf und Flammen auf dem Kopf, für Wut, Eiszapfen an Sprechblasen, für eine grundsätzlich frostige Stimmung, und vieles mehr dargestellt.¹⁵⁴ Dabei seien den Zeichner*innen kaum Grenzen gesetzt, sind sich die Autor*innen einig. Stimmungen können auch über unbelebte Gegenstände transportiert werden. Diese Darstellungen seien manchmal auch kulturell codiert und variieren von Herkunftsland zu Herkunftsland.¹⁵⁵ Sprechblasen dienen, so Press, aber nicht nur dazu jene*n zu identifizieren, mit der*dem sie verbunden ist, sondern Bedeutung erlangt der Text selbst erst durch die oder den Sprechende*n¹⁵⁶.

Schikowski führt aus, dass es beim Comiclesen es also vielfach auch darum geht, sich auf das Bild, bzw. die Zeichnung, einzulassen und das Zeichensystem zu interpretieren¹⁵⁷. Grundsätzlich bestehe ein Referenzgeflecht zwischen Bild und Text, wodurch erst inhaltliche Kohäsion möglich wird¹⁵⁸. Bildromane erfordern eine spezifische Rezeptionsform, in der die Ästhetik der Bilder und der Text, der in vielfältiger Weise eingebracht wird, beispielsweise auch in Form der Lautmalerei, in Verbindung gebracht werden¹⁵⁹, und somit, nach Grünewald, eine synthetische Einheit der Bild- und Wortinformationen¹⁶⁰ bilden.

Der Comic bedient sich Mitteln, welche wir aus der Filmtheorie, aber auch aus dem Theater kennen. Er gehört wie jene zu einer erzählenden Gattung, stellt aber eine eigene Kunstform dar.¹⁶¹ Die Filmtheorie und die Comictheorie weisen einige Überschneidungen bezüglich der Einstellungsgröße auf. Die „Kameraperspektive“ bestimmt da wie dort den Blickwinkel der Betrachter*innen und damit auch die Fokalisierung¹⁶², erläutert Hermann. Weiter formuliert sie, dass statische Betrachtung über die Einfluchtpunkt-Perspektive generiert, wohingegen ein schweifender, dynamischer Blick über Zweifluchtpunkt-Perspektiven erschaffen wird, die die Betrachter*innen aus dem Bildraum ausschließen und so zu einer distanzierteren Rezeption führen.¹⁶³ Der Dreifluchtpunkt-Blick öffne den Raum in die Höhe oder Tiefe, Vogel- und

¹⁵³ McCloud 2001, S. 136.

¹⁵⁴ Vgl. Mahne 2007, S. 49.; Vgl. McCloud 2001, S. 137-139.

¹⁵⁵ Vgl. Mahne 2007, S. 50.; Vgl. McCloud 2001, S.85-89.

¹⁵⁶ Alexander Press: Die Bilder des Comics. Funktionsweisen aus kunst- und bildwissenschaftlicher Perspektive. Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 14.

¹⁵⁷ Schikowski 2018, S. 22.

¹⁵⁸ Schikowski 2018, S. 25.

¹⁵⁹ Vgl. Grünewald 2014, S. 19.; Vgl. Dittmar 2011, S. 72-73.

¹⁶⁰ Ebd., S. 20.

¹⁶¹ Schikowski 2018, S. 26.; Vgl. McCloud 2001, S. 116-117.

¹⁶² Hermann 2011, S. 32.

¹⁶³ Mahne 2007, S. 63.

Froschperspektive seien die Extremformen, in denen eine senkrechte Betrachtung (von oben oder unten) erfolge¹⁶⁴. Die Vogelperspektive, so Dittmar und Hermann, verschafft den Betrachter*innen einen Überblick, die Übersicht lässt Figuren kleiner wirken und kann den Eindruck von Isolation, Einsamkeit oder Unterwerfung erschaffen¹⁶⁵. Die Untersicht hat vergrößernde Wirkung und schafft einen dramatischen Effekt¹⁶⁶. Eine andere Perspektive kann auch über grafische Merkmale, Licht und Schatten, Schraffuren, Farben, Größe, etc. erstellt werden¹⁶⁷.

Dittmar und Hermann beschreiben weiter, dass Weitaufnahmen und Totalen viele Rauminformationen enthalten. Im Systemraum (hier spielen diese eine Rolle) trete der architektonische Raum, zusammen mit den Körpern, in ein ganzheitliches Erscheinungsbild.¹⁶⁸ Es werde darüber, nach Dittmar und Mahne, eine bestimmte Stimmung vermittelt und ein Überblick über den Handlungsraum und dessen Elemente verschafft¹⁶⁹. Im Aggregatraum liege das Hauptaugenmerk auf den dargestellten Körpern und deren Wechselwirkung, sowie Bezügen untereinander¹⁷⁰. Zu Letzterem zählen, so Dittmar, deshalb neben der Halbtotalen, in der die Bewegungen und Platzierung der Figuren sichtbar werden, die Halbnahe-, in der Interaktionen zwischen wenigen Personen stattfinden, in der Leser*innen unpersönliche Distanz wahren und die meist im fließenden Übergang zur Nah - Ansicht steht, in der persönliche Distanz erzeugt werde und Mimik wie Gestik gut erkennbar seien und schließlich die Detail- und Großansicht, die schon sehr persönliche bis intime Distanz habe und die sich auf besondere Details fokussiere¹⁷¹. In jedem Fall ist das Panel immer nur ein Ausschnitt des diegetischen Raums.

Zur Überwindung der räumlichen und/oder zeitlichen Begrenzung stehen aber eine Reihe von Methoden zur Verfügung. Mahne erläutert, dass die räumliche Kohärenz über die Inklusion des vorhergegangenen Panels mit dem Nächsten, durch Wiederholung von Bildinhalten, wie zum Beispiel einer sich durch den Raum bewegenden Figur oder eines Objekts, hergestellt wird.¹⁷² Durch interne Fokalisierung können Räume zusammengeschlossen werden, ebenso durch die Fokalisierung einer Figur. Wird nicht auf solche verbindenden Darstellungen zurückgegriffen,

¹⁶⁴ Mahne 2007, S. 64; Dittmar 2011, S. 85.

¹⁶⁵ Dittmar 2011, S. 85.; Vgl. Hermann 2011, S. 32.

¹⁶⁶ Dittmar 2011, S. 85.; Vgl. Hermann 2011, S. 32.

¹⁶⁷ Mahne 2007, S. 64.

¹⁶⁸ Dittmar 2011, S. 82; Mahne 2007, S. 65.

¹⁶⁹ Dittmar 2011, S. 82.

¹⁷⁰ Vgl. Dittmar 2011, S. 82.; Mahne 2007, S. 65.

¹⁷¹ Vgl. Dittmar 2011, S. 82-83.

¹⁷² Mahne 2007, S. 67.

ist der*die Rezipient*in auf eine höhere Induktionsfähigkeit angewiesen, erklärt sie weiter.¹⁷³ Im Vergleich zum Roman, sei der Comic, so Mahne, auch in der Gestaltung der Seitenstruktur meist weniger eingeschränkt. Die räumliche Ausdehnung der Panels könne dabei eine eigene Narration enthalten, indem beispielsweise der Abstieg einer Treppe, durch diagonal abwärts verlaufende Panels, untermalt wird¹⁷⁴. Woran sich Figuren erinnern, was sie sehen, phantasieren oder auch halluzinieren, könne durch die figurengebundene räumliche Perspektive deutlich gemacht werden, indem durch eine Sehbeschränkung der Blick verengt wird und der*die Leser*in genau das sieht, was die Figur auch sieht¹⁷⁵. Diskrepanz zwischen der diegetischen Wirklichkeit und der Wahrnehmung der Fokalisierungsinstanz schaffe besonders spannende Momente und könne Auskunft über Disposition der Protagonisten geben, die anderweitig nicht transportiert werden¹⁷⁶, erklärt Mahne. „Bildmedien [vermitteln] notwendigerweise Informationen über die Optik der Figuren. Sie sind somit immer auch Fokalisierungsobjekt.“¹⁷⁷

Während des Lesens erfolgt also die Konstruktion der literarischen Figuren. Dieser Prozess lässt sich unterteilen in die, von Ralf Schneider entwickelten Kategorien, denen die Figuren zugeordnet werden. Die Kategorien speisen sich dabei aus dem gespeicherten sozialen Wissen und werden unterteilt, so Gymnich, in die Individualisierung, in der die Figur graduell von der ersten Einordnung unterschieden wird, der Entkategorisierung, die erfolgt, wenn Interferenzen und Hypothesen über die Figur nicht anwendbar sind, und die Personalisierung, die sich nach einem weitreichenden, tieferen Verständnis der Figur richtet¹⁷⁸. Eine Zuordnung einer Figur zu einem (Frauen*- oder Männer*-)Bild, sei jedenfalls unzulässig, denn gerade weil literarische Figuren in realweltlichen Kontexten gelesen werden, müsse im Grunde jedes Subjekt als infinit verstanden und dürfe nicht „versimplifiziert“ und reduziert werden¹⁷⁹, so Gymnich.

Sex und *gender* werden, so Reitsamer und Zobel, hierin nicht als biologisch determiniert betrachtet, sondern als soziale und kulturelle Konstruktion. *Queer* ist dabei keine neue Identität, sondern eine Identitätskritik, die über die Analyse von Geschlechterdifferenz hinausgehe, auf

¹⁷³ Mahne 2007, S. 68.

¹⁷⁴ Ebd. 2007, S. 70.

¹⁷⁵ Ebd., S. 71.

¹⁷⁶ Ebd., S. 72.

¹⁷⁷ Ebd., S. 73.

¹⁷⁸ Marion Gymnich: Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hgg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2004, S. 130-131.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd., 132-134.

Kategorienbildung verzichte und für Pluralität stehe.¹⁸⁰ Die queere Kritik richte sich dabei gegen die Gewalt der Identitätspolitik, in der über Zugehörigkeit und Ausschluss Identität hervorgebracht, aber auch reguliert werde¹⁸¹. In queeren Comics findet diese Kritik aktiv Anwendung, indem die Protagonist*innen mit ihrer Geschlechterzugehörigkeit konfrontiert werden und die eine „VerUneindeutigung von Geschlecht und Sexualität“ verunmöglichen¹⁸².

Reitsamer und Zobel informieren, dass einige Comic Zeichner*innen der D.I.Y. Kultur, durch kostenlose Weitergabe ihrer Produkte versuchen den Diskurs zu öffnen, zu erweitern und andere zu ermutigen, ebenfalls teilzunehmen, im Sinne der queer-feministischen Selbstermächtigung und zur Intervention gegen Kapitalismus und Machtverhältnisse¹⁸³.

Einführung in die Primärliteratur

Verweise auf die Primärliteratur im Fließtext werden im Folgenden mit den Siglen „DHH1“, „DHH2“ und „DHH3“ sowie der Seitenzahl, so vorhanden (denn lediglich der zweite Band verfügt über Seitenzahlen), angegeben. Außerdem möchte ich in dieser Arbeit hie und da an Stellen, die mir besonders markierungsbedürftig erscheinen, den Asterisk verwenden, wie es Anna Beckmann u.a. in dem Beitrag „de_konstruierte Identität“ tun. Darin kennzeichnet sie mit dem * Begriffe, „die binäre Oppositionen und konstruierte Zuschreibungen enthalten, um diese offen zu legen und nicht zu reproduzieren.“¹⁸⁴. Außerdem werden damit „geschlechtliche Positionen [...] verdeutlich[t] und Ausschlüsse [...] verm[ieden]“¹⁸⁵.

Zu den Autorinnen

Anke Feuchtenberger, die Zeichnerin der Hure H Trilogie, 1963 in der DDR geboren, zählt zu den avantgardistischen Comickünstler*innen¹⁸⁶. Ihr Stil wird beschrieben als „erdig und organisch“¹⁸⁷, „dunkel, ausdrucksstark und von Natur aus körperlich (corporeal)“¹⁸⁸. Ihre Zeichnungen werden stilistisch zwischen einer Verbindung aus Rembrandt und Goya und den

¹⁸⁰ Rosa Reitsamer und Elke Zobel: Queer-feministische Comics. Produktive Interventionen im Kontext der Do-It-Yourself-Kultur. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert (Hgg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 365.

¹⁸¹ Ebd., S. 365.

¹⁸² Reitsamer und Zobel 2011, S. 372-373.

¹⁸³ Vgl. Ebd., S. 376-377.

¹⁸⁴ Beckmann u.a. 2017, S. 166.

¹⁸⁵ Ebd., S. 166.

¹⁸⁶ Vgl. Nevis und Feuchtenberger 2009, S. 65-66.

¹⁸⁷ Ebd., 2009, S. 65.

¹⁸⁸ Nijdam 2016, S. 51.

Masken und Skulpturen aus Afrika und Indonesien verortet¹⁸⁹. Kohlezeichnungen auf Leinwand, Einzelbilder, Poster und natürlich Comics sind unter Anderem Produkte ihrer künstlerischen Arbeit¹⁹⁰.

Feuchtenberger versteht ihre Arbeit auch als Karikaturistin und sie ist seit ihrer Kindheit beeinflusst durch die Werke Rodolphe Töpffers, dem „Vater“ der Karikatur, Käthe Kollwitz und Jiri Trnka und einigen mehr¹⁹¹. Dieses Verhältnis drückt sich deutlich in der Mimik ihrer Figuren aus, die ausdrucksstärker nicht sein könnten, und dem*der Leser*in die inneren Verhältnisse, Emotionen und Zustände gut sichtbar machen¹⁹². Anke Feuchtenberger, die als Jugendliche auch mit der Bildhauerkunst in Berührung gekommen ist und dabei auch afrikanische, asiatische und italienische Skulpturen verschiedener Epochen kennengelernt hat, nutzt dieses Wissen für ihre Körperzeichnungen¹⁹³. Sie selbst sehe sich nicht so sehr als Comickünstler*in bzw. möchte sich selbst nicht mit einer möglichen „Schublade“ und ihrem Platz darin konfrontieren, erklärt sie in dem Interview mit Nevis. Sie erklärt auch, dass ihr die Narration ihrer eigenen Bilder sehr am Herzen liege und sie das Genre für sich aufbreche, indem sie beispielsweise in Portraits Sprechblasen einfügt.¹⁹⁴ In der Erstausgabe der Hure H, erscheinen im Jochen Enterprise Verlag, wird diese Haltung deutlich, da darin lediglich ein querformatiges Bild pro Seite, also zwei Panels nebeneinander, gedruckt waren. Erst in der Zweitaufgabe, erschienen im Reprodukt Verlag, wurde das Format geändert, indem nun jeweils zwei Panels pro Seite gedruckt wurden und damit auch die Leserichtung geändert wurde, von einer ausschweifenden und weitläufigen Blickrichtung entlang eines Horizonts, zur gleichzeitigen Erfassung von meist vier Bildern, nun getrennt durch ein horizontales Gutter.

Über die Bedeutung ihrer Bilder sagt sie, dass sie darüber kommuniziere und versuche das Leben oder die Welt einzufangen und in all ihren Aspekten darzustellen, auch die hässlichen und schmerzhaften Seiten¹⁹⁵. Inhaltlich befassen sich die Geschichten häufig mit „Verfremdung, Identität, Sexualität, Sexualpolitik, und den Grenzen zwischen träumen und wachen, Zivilisation und Wildnis“¹⁹⁶. Auch politische Themen spielten und spielen in ihren Werken eine nicht zu unterschätzende Rolle. Vor der Wende zeichnete sie feministische Plakate

¹⁸⁹ Nevis und Feuchtenberger 2009, S. 65.

¹⁹⁰ <https://www.ankefeuchtenberger.de/drawings/> [Zugriff 20.2.2020]; Vgl. Nijdam 2016, S. 54.

¹⁹¹ Nevis und Feuchtenberger 2009, S. 66, 69.

¹⁹² Ebd., S. 66.

¹⁹³ Ebd., S. 69.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 72.; Vgl. Nijdam 2016, S. 52.

¹⁹⁵ Nevis und Feuchtenberger 2009, S. 76.

¹⁹⁶ Ebd., S. 65.

u.A. für den Unabhängigen Frauenverband, nach der Vereinigung wurde ihr Stil düsterer, blieb aber politisch und feministisch orientiert und richtete sich gegen das Patriachat¹⁹⁷.

Katrin de Vries Texte stellen dabei für sie eine Perspektive dar, die sie in ihrem Schaffen absichern und über die sie miteinander kommunizieren¹⁹⁸. Ihre Erzählung von der Hure H ist ursprünglich deutlich ausführlicher und länger¹⁹⁹ und wurde von Anke Feuchtenberger für den Comic gekürzt und adaptiert. De Vries Texte wären deshalb auch einer alleinigen Untersuchung wert, denn je fortgeschrittener die Reihe, desto stärker die Abweichungen zu ihren Originaltexten. Der Prosatext „Die Hure H will heiraten“²⁰⁰ ist beispielsweise ausführlich geschmückt mit Landschaftsbeschreibungen, die natürlich aufgrund der Adaption zugunsten der Bilder aufgegeben werden mussten. Die Szene, in der H mit der Frau in schwarz spricht, ist darin ein längerer Dialog, indem die Frau auch erklärt, warum sie schwarz trägt und die Geschichte dadurch neu perspektiviert. Und auch die Abschlusszene in der H sagt: „Ich muss meinen nassen Leib wärmen. Denkt die Hure H.“ (DHH2-26) unterscheidet sich vom Originaltext, der noch weitergeht und indem es heißt: „Gleich wird die Hure H ihren nassen Leib wärmen.“²⁰¹. Der Text im Comic richtet sich auch nicht mehr nach den allgemeinen Regeln der Grammatik, oder zumindest nicht der Groß- und Kleinschreibung. Die Schriftart der kurzen Sätze, die auch in anderen Comics von Anke Feuchtenberger genutzt wird, ist dabei selbst ein kleines Kunstwerk.

Die Zusammenarbeit in den drei Bänden der Hure H ist also aufgeteilt zwischen de Vries Texten, welche „die Stimme“²⁰² der Hure H ist und den Bildern, die Feuchtenberger daneben anordnet und so „zusätzliche Ebenen der Bedeutung und Ambivalenz“²⁰³ kreiert. Feuchtenberger sagt dazu, dass sie und Katrin de Vries einen offenen Charakter erzeugen wollten, dessen Namen bereits eine Reihe von Fantasien über „Gefahr, Lust, Sexualität“ erwecken würde. Ihr Charakter wird zur Tür, „which opens up wide possibilities for thinking about the female body, the history of the female body, and the opportunities for a woman in society“²⁰⁴. Die Werke verhandeln die Bedeutung und den Stellenwert von Identität und Zuschreibung, Realität und Norm, Gesellschaft und Werthaltung und stellen die Frage in den

¹⁹⁷ Nijdam 2016, S.51-52.

¹⁹⁸ Nevis und Feuchtenberger 2009, S. 76.

¹⁹⁹ Vgl. <https://www.katrindevries.de/die-hure-h/> [Zugriff 20.2.2020]

²⁰⁰ Vgl. <https://www.katrindevries.de/die-hure-h/die-hure-h-will-heiraten/> [Zugriff 20.2.2020] und Kapitel 1 in Band 2 der Hure H.

²⁰¹ <https://www.katrindevries.de/die-hure-h/die-hure-h-will-heiraten/> [Zugriff 20.2.2020]

²⁰² Nevis und Feuchtenberger 2009, S. 81.

²⁰³ Ebd., S. 81.

²⁰⁴ Ebd., S. 81.

Mittelpunkt, was Weiblichkeit* und Frau-sein*²⁰⁵ bedeutet. H ist darin aber kein stabiler Charakter und sollte auch keiner sein, so Nevis und Feuchtenberger, sondern steht in ständigem Wandel, ebenso wie ihre Biografie²⁰⁶.

Sowohl der Stil als auch die behandelten Themen lassen daher auf eine Zuordnung zum Genre des Independent Comic schließen, und verweisen, so McCloud, auf den vorherrschenden Trend der 1980er und 1990er²⁰⁷. Er ordnet dabei im Weiteren die Autor*innen und Künstler*innen die *independent*, bzw. auch *underground* Comics produzieren jenem Ideal zu, deren vordergründiges Ziel die „Schönheit der Idee“²⁰⁸ sei, wie auch Anke Feuchtenberger im Interview mit Mark David Nevis, von sich selbst sagt²⁰⁹.

Die künstlerische Entwicklung Feuchtenbergers von einem expressionistischen zu einem surrealen Stil, ist in ihrem neueren Werk „Das Haus“, sowie in einigen Plakaten und Einzelbildern²¹⁰ und auch im letzten Band der Hure H zu beobachten. In „Das Haus“ setze sie sich mehr mit Erinnerungen ihrer eigenen Biografie auseinander und beziehe zudem historische Ereignisse mit ein²¹¹, so Nijdam. In „wehwehweh.superträne.de“ sind ihre großformatigen (zwei mal zwei Meter) Kohlezeichnungen abgedruckt. Darin ist im Bild „Sprung zurück“²¹² eine Figur abgebildet, die der letzten „Version“ der Hure H des letzten Panels im 3. Band gleicht. Für mich stellt sich deshalb auch die Frage, inwieweit sich Feuchtenberger mit ihrer Protagonistin identifiziert, bzw. welchen autobiografischen Wert der Comickörper der Hure H für sie hat, denn der 3. Band unterscheidet sich noch einmal signifikant von den Vorhergegangenen, da in diesem nicht nur die Zeichnungen, sondern auch der Text zu einem größeren Teil von Feuchtenberger allein stammt²¹³.

Während der erste Band der Trilogie bereits 1996 entstand, folgte Band 2, „Die Hure H zieht ihre Bahnen“ erst 2003 und Band 3, „Die Hure H wirft den Handschuh“, 2006. Besonders zwischen dem ersten und zweiten Band sind große Unterschiede in der grafischen Gestaltung festzustellen. Es erfolgt ein Stilbruch zwischen der ursprünglich expressionistischen Darstellung Anke Feuchtenbergers, die auch in ihren frühen Werken und politischen

²⁰⁵ Vgl. Beckmann u.a. 2017, S. 166.

²⁰⁶ Nevis und Feuchtenberger 2009, S. 81.

²⁰⁷ Vgl. McCloud 2001, S. 64.

²⁰⁸ McCloud 2001, S. 65.

²⁰⁹ Vgl. Nevis und Feuchtenberger 2009, S. 70-72.

²¹⁰ Vgl. <http://www.ankefeuchtenberger.de/charcoal/> [20.2.2020].; Vgl. Nijdam 2016, S. 54.

²¹¹ Vgl. Nijdam 2016, S. 52.

²¹² Nevis und Feuchtenberger 2009, S. 79.

²¹³ Vgl. Nijdam 2017, S. 241.

Plakaten²¹⁴ zu finden sind und den späteren, teils surrealen und realistischeren Werken. Band 3 ist noch realistischer gestaltet und Text ist rar. Auch die Erzählstimme ändert sich zwischen den drei Bänden. Anfänglich scheint die narrative Stimme seltsam distanziert und entkoppelt²¹⁵ über den Bildern zu schweben. Unterbrochen wird sie nur selten, wenn sich die Hure H zu Wort meldet. Und auch dann finden Sprechblasen nur selten Anwendung. Für alle drei Bände gilt jedoch, dass sie sich in jeweils drei Kapitel untergliedern und separate Geschichten der Hure H behandeln, die zwar einen chronologischen Ablauf haben, zwischen denen jedoch ein unbestimmtes Zeitfenster liegt und so die Transformation von H zwischenzeitlich immer wieder freischwebend und unkommentiert von statten geht, bis der*die Leser*in im nächsten Kapitel wieder mit einem anderen Charakter konfrontiert wird. Die Hure H stehe dabei für alle Frauen ein, „in her existential search to rid herself of masculine oppression.“²¹⁶.

Zum Körper

Die Karikatur steht in nahem Verhältnis zur Physiognomie. Ihre Wirkungsgrundlage liege, so Weigel, schon in den Schandbildern begründet und verleiht ihr auch in der Moderne den Status als „Waffe“. Ohne nun näher auf die Unterschiede zwischen Comics und Karikaturen eingehen zu wollen, möchte ich doch einige Ähnlichkeiten kurz aufzählen. Beiden Kunstformen sei es nämlich möglich, bildsatirisch und parodistisch zu kritisieren und dabei auch Tabubrüche relativ ungestraft zu begehen²¹⁷. Die Kritik der Karikatur richte sich *in effigie* gegen eine Person, Institution, Öffentlichkeit, etc.²¹⁸. Freud schreibt dazu, dass die Karikatur – und hierin unterscheidet sie sich im höchsten Maße vom Comic - sich also gegen Personen richte, die in irgendeiner Weise erhaben seien und die Karikatur sie einem Verfahren der Herabsetzung ausliefere²¹⁹. Ähnlichkeit besteht, nach Weigel, darin, dass beide eng mit der Physiognomie und der Kunst, charakteristische Merkmale in wenigen Strichen festzuhalten und diese u.U. zu überzeichnen, verwandt seien²²⁰, eine Kunst, die Anke Feuchtenberger lange studiert hat²²¹. Im Gegensatz zum Portrait werde Ähnlichkeit dabei nicht durch Nachahmung, sondern durch

²¹⁴ Vgl. Nijdam 2016, S. 52, 54.

²¹⁵ Nevis und Feuchtenberger 2009, S. 65.

²¹⁶ Nijdam 2016, S. 52.

²¹⁷ Weigel 2015, S. 233, 238.

²¹⁸ Ebd., S. 247.

²¹⁹ Ebd., S. 249.

²²⁰ Ebd., S. 268.

²²¹ Vgl. Nevis und Feuchtenberger 2009, S. 66, 69.

Übertreibung und Entstellung erreicht²²². Demnach bestehen auch vielfältige Bezüge zwischen der Parodie und dem Comic.

Der Comic-Körper ist – und das habe er inzwischen vielfach bewiesen – so klar, zu außergewöhnlichen Leistungen im Stande, dies jedoch in reduzierter Form, je realistischer der Stil des Comics ist²²³. Körper und Gesichter können symbolisch für etwas oder jemand anderes stehen. Je höher der Grad der Abstraktion eines Gesichts sei, desto mehr Menschen werden dargestellt²²⁴ und desto eher ist eine Identifikation damit möglich, erläutert McCloud.

Trotzdem sei die Grenze, bzw. Hülle, des Comickörpers widerstandsfähiger und besonders im Hinblick auf seine, oft allzu flexible und wesentlich leichter zu beschädigende Umgebung, schwer zu durchdringen²²⁵. Dabei sei dieser Körper simultan einer, der dauernd Verletzungen erleide, sei es auf ungewöhnliche und gewalttätige Art oder schlicht durch das Medium an sich, also durch den Rahmen des Panels, dass den Körper dort abschneide, wo es gerade passt²²⁶. Klar erklärt weiter, dass die Grenzen des Körpers, von außen betrachtet, auch deshalb gekennzeichnet durch eine hohe Fragilität seien, da sie wegwischtbar bleiben, manchmal auch nicht geschlossen seien und so keine abgegrenzten Individuen darstellen²²⁷. Gerade dieses Element wird von Anke Feuchtenberger häufig verwendet und man findet einige Darstellungen der Hure H, indem die Konturen ihres Gesichts von Hand verwischt wurden (z.B. wie in Abb. 20) oder auch ehemalige Vorzeichnungen und Skizzen ausradiert unter dem eigentlichen Körper hindurchscheinen.

Der Körper und das biologische, sowie soziale Geschlecht als Mittel zur Identitätsbildung spielen eine große Rolle in meiner Arbeit, weshalb Judith Butlers Theorie zur performativen Geschlechtsidentität eine wichtige Grundlage für meine Analysen darstellt. In der deutschen Ausgabe ihres Werks „Körper von Gewicht“, ist bereits das Vorwort zur deutschen Ausgabe hochgradig interessant. Sie schreibt darin, dass die Begrifflichkeiten von *sex* und *gender* und deren Übersetzung ins Deutsche auf viel Kritik und Widerstand gestoßen seien, da das biologische Geschlecht im deutschsprachigen Raum als etwas sehr Natürliches begriffen werde, welches außerhalb jeglicher Konstruktion stehe²²⁸. Im Vorwort wird jedoch diesbezüglich

²²² Weigel 2015, S. 270.

²²³ Vgl. Elisabeth Klar: Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert (Hgg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 219-220.

²²⁴ McCloud 2001, S. 39.

²²⁵ Klar 2011, 221.

²²⁶ Vgl. Ebd., S. 222.

²²⁷ Ebd., S. 222.

²²⁸ Butler 1995, S. 9.

erläutert, dass weder die „Strategie der ‚Naturalisierung‘ noch die der ‚Entnaturalisierung‘ jeweils eine politisch neutrale Geschichte haben und daß der Rassismus wie auch der Sexismus beide Strategien eingesetzt haben [...]“²²⁹. In den folgenden Kapiteln geht es deshalb auch um die Sichtbarmachung dieser Strategien. Da der Körper der Hure H sich einerseits aufgrund des Genres, andererseits aufgrund seiner Konstruktion als ambivalent und durchlässig erweisen wird, spielt neben der Naturalisierung und Entnaturalisierung, auch eine queere Konstruktion eine Rolle.

²²⁹ Butler 1995, S. 9

Die Hure H

„Die Hure H“ ist unterteilt in drei Kapitel, in welchen die Hure auf der Suche nach Begehren ist, auf eine Feier geht und schließlich sich mit Mutterschaft und Geburt auseinandersetzt. Der Klappentext gleich zu Beginn, indem drei Bilder der Hure in wechselndem Gewand und mit der Überschrift Hure H 1, 2 und 3 abgedruckt ist, suggeriert auf den ersten Blick eine Transformation vom Mädchen, zur Frau. Die wechselnde Repräsentation der Protagonistin erfordere eine stete Neu-Konstituierung²³⁰, so Beckmann u.a. In jeder Geschichte werde mit dem Aussehen der Hure H gebrochen. Dadurch werde kenntlich gemacht, dass sie es mit wechselnden Problemstellungen zu tun habe, es entstehe aber auch eine Pluralität in den identitätsstiftenden Merkmalen und die Figur erhalte eine größere Vielseitigkeit²³¹.

H wird im ersten Band mit unterschiedlichen „gesellschaftlichen Konventionen und Erwartungen von Weiblichkeit* bzw. der Rolle der Frau*“²³² konfrontiert. Die Ergründung ihres Begehrens, der Besuch eines Fests und die Konfrontation mit Mutterschaft, seien begleitet von gesellschaftlichen Machtverhältnissen²³³. Das Scheitern spiele dabei auch eine große Rolle. Die Hure scheitere daran, die Verpflichtung* nach Heterosexualität nachzukommen, sich richtig*, also der gesellschaftlichen Konvention entsprechend zu kleiden, und schließlich auch an dem Versuch Frau* zu sein bzw. Mutter zu werden. Das Scheitern verweise, so Beckmann u.a., auf den konstruierten Charakter der gesellschaftlichen Praktik und der geschlechtsspezifischen Identität und markiere die durchlaufenen Akte als performativ. Performative Akte seien Ausdruck von Geschlechternormen und reproduzieren solche selbst: „Wenn die Attribute der Geschlechtsidentität nicht expressiv, sondern performativ sind, wird die Identität, die sie angeblich nur ausdrücken oder offenbaren sollen, in Wirklichkeit durch diese Attribute konstituiert.“²³⁴.

Anke Feuchtenberger beziehe sich in der Handlung der jeweiligen Kapitel auf Weiblichkeitsbilder, auf Geschlechtszugehörigkeit und den damit verbundenen Vorstellungen von Identität, erklären Beckmann u.a. Da diese Aspekte sich durch Performanz legitimieren und stabilisieren, erfolge die Dekonstruktion durch die parodistische Wiederholung der Akte²³⁵.

²³⁰ Beckmann u.a. 2017, S. 175.

²³¹ Ebd., S. 175.

²³² Ebd., S. 166.

²³³ Ebd., S. 166.

²³⁴ Butler 1991, S. 207; Beckmann 167

²³⁵ Beckmann u.a. 2017, S. 176.

Die Identität werde also fortwährend verändert und die Dekonstruktion der Identität stehe im Vordergrund, wobei gleichzeitig gesellschaftliche Vorstellungen und Anforderungen, sowie Weiblichkeitszuschreibungen ständig neu ausgehandelt und verworfen werden²³⁶. Judith Butler schreibt dazu, dass es bei der Parodie nämlich nicht um ein faktisches Original gehe, das parodiert werden müsse, sondern vielmehr um die Vorstellung eines wahrhaftigen Originals, um die „Parodie des Begriffs als solche[n]“²³⁷. Diese Erkenntnis ist auch auf den Namen anwendbar.

Durch die Parodie können dabei Geschlechtszuschreibungen dekonstruiert werden. „Die Möglichkeiten zur Veränderung der Geschlechtsidentität sind gerade in dieser arbiträren Beziehung zwischen den Akten zu sehen, d.h. in der Möglichkeit, die Wiederholung zu verfehlen, bzw. in der De-Formation oder parodistischen Wiederholung, die den phantasmatischen Identitätseffekt als eine politisch schwache Konstruktion entlarvt.“²³⁸. Daher, so Beckmann u.a., verweisen beispielsweise Hure Hs Kleid, die Stöckelschuhe und die Handtasche auf die Vorstellung der weiblichen* Kleidungspraxis, auf die „Idee der Weiblichkeit*“²³⁹ und stehen für eine Heteronormativität, die aber unerfüllt bleibe, da das halb herunterhänge, und somit falsch angezogene, Kleid mit der Tradition breche, weil die sekundären Geschlechtsmerkmale unbedeckt bleiben.

Zur Namenlosigkeit

Die Anrufung ist laut Butler nicht der einfachen performativen Äußerung zuzuordnen, da sie die Macht hat „das zu erschaffen, von dem die Rede ist.“²⁴⁰ Im Weiteren betont sie, dass „der Gebrauch der Sprache ermöglicht wird, indem man zuerst *beim Namen genannt* wurde;“²⁴¹. Die Namensgebung in der Hure H ist jedoch praktisch nicht gegeben, denn der einzige Anhaltspunkt zu ihrer Identität²⁴², zu ihrem eigentlichen Namen, gibt uns eben nur das „H“. Auch alle anderen Figuren bleiben namenlos. Ihre Identitäten werden hinter Bezeichnungen wie „der Mann“ oder „die Frau“ versteckt bzw. darauf reduziert. Und auch Hs Identität kann daher in der Anrufung nur über „die Hure“ erfolgen.

²³⁶ Beckmann u.a. 2017, S. 175-176.; Vgl. Nijdam 2017, S. 233.

²³⁷ Butler 1991, S. 203.

²³⁸ Ebd., S. 207.

²³⁹ Beckmann u.a. 2017, S. 170.

²⁴⁰ Butler 1995, S. 166.

²⁴¹ Ebd., S. 166.

²⁴² Beckmann u.a. 2017, S. 175.

Die Subjektbildung über das biologische Geschlecht, erläutert Butler, erfolge auch durch Interpellation, also durch Anrufung, die in verschiedenen Abschnitten immer wieder auf Wiederholung angewiesen seien, um so die naturalisierende Wirkung zu verstärken bzw. zu erhalten²⁴³ und die natürlich ebenfalls auch auf die Konstruktion des Anderen, des Außen und dessen Auslöschung, angewiesen sei²⁴⁴. Spricht man also von Mann oder Frau, ist dies bereits als Performanz²⁴⁵ zu verstehen. Die Grenzen der Begriffe werden hier über stille Ausschlussoperationen festgemacht²⁴⁶, die auf Normen basieren, also feststellen was Norm-Frau bzw. Norm-Mann bedeutet.

Wenn Judith Butler also sagt, dass der Name und die Interpellation die Macht haben zu



Abbildung 1- de Vries & Feuchtenberger 2003a, o.S.

erschaffen, wird im Text eine „Hure“ erschaffen, die wiederum, durch die Besetzung derselben mit den binären Oppositionen zwischen *femme fatale* und *femme fragile*, Hure oder Heilige²⁴⁷, im Diskurs situiert²⁴⁸ wird.

Wie in Abbildung 1 zu sehen, ist die Hure H im ersten Kapitel aber mit kindlichen Attributen ausgestattet. Sowohl die Gesichtszüge als auch der fragile, mädchenhafte Körperbau mit den noch unausgeprägten sekundären Geschlechtsmerkmalen, weisen unter den Vorstellungen des Verhältnisses von *sex*, *gender* und Körper²⁴⁹ auf ihre Kindlichkeit hin. Ihre Erscheinung, so Beckmann u.a., mache sie zum „noch unreifen“²⁵⁰ Subjekt, zur *femme fragile*, das herunterhängende Kleid betonte dies noch, doch der Titel des Werks, der auf der ersten Seite das erste Panel zur Hälfte einnimmt und somit auch die Hure betitelt, parodiert²⁵¹ diese Darstellung und die Darstellung parodiert wiederum den Begriff²⁵².

Butler schreibt weiter, dass das „Ich“, das aus den Anrufungen entstehe, zwar nicht die Macht habe sich davon zu lösen und als unabhängiges Objekt²⁵³ zu präsentieren, die Entfremdung, die dadurch von dem Ich und den Anrufungen erfolge, aber sowohl verletzend als auch befähigend

²⁴³ Butler 1995, S. 29.

²⁴⁴ Ebd., S. 30.

²⁴⁵ Ebd., S. 33.

²⁴⁶ Ebd., S. 34.

²⁴⁷ Beckmann u.a. 2017, S. 166.; Vgl. Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler Verlag 1995 (Sammlung Metzler; Bd. 285), S. 17.

²⁴⁸ Butler 1995, S. 166.

²⁴⁹ Beckmann u.a. 2017, S. 169.

²⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 169.

²⁵¹ Vgl. Beckmann u.a. 2017, S. 166.

²⁵² Vgl. Butler 1991, 203.

²⁵³ Butler 1995, S. 166.

sei, da das Ich, das aus der Konstruktion entstehe, auch immer aus der Konstruktion schöpfe, um seinen gegensätzlichen Standpunkt zu vertreten²⁵⁴. Die Verletzung passiert, nachdem die Hure H vom Mann begehrt wurde und er ihr, eben aufgrund dieses Objektstatus, wenig Verständnis für ihre Verzweiflung entgegenbringt (Abb.2). Sie kann sich nicht von dem Status



Abbildung 2-de Vries & Feuchtenberger 2003a, o.S.

der Hure trennen, der ihrem Ich nicht entspricht, denn sie ist die Hure H, sie wird durch das Wort im Diskurs situiert. Sie schöpft aber aus der Konstruktion als sie geht und das Begehren außerhalb sucht. Dadurch wird sie befähigt sich von dem Mann und dem Diskurs abzuwenden und ihr Begehren woanders zu situieren.

Die Ambivalenz, die hier einmal durch den Namen deutlich wird, ist signifikant für die gesamte Erzählung. Die machtvolle, wiederholte Anrufung von H als Hure wird in den drei Werken instrumentalisiert, nicht nur um ihre Identität als solche zu stabilisieren, sondern zur Enthüllung möglicher Zuschreibungen, durch Irritation. Daher ist die Konstruktion ihrer Identität von Beginn weg als Parodie zu verstehen. Ole Frahm's Theorie ist dabei,

dass Comics die Vorstellung eines Originals und damit eines vorgängigen Außerhalb der Zeichen parodieren. Sie sind eine Parodie auf die Referenzialität der Zeichen. Sie parodieren die Vorstellung, dass Zeichen und Gegenstand etwas miteinander zu tun haben sollen. Und sie machen sich darüber lustig, dass gelegentlich eine Nähe zwischen Gegenstand und Zeichen behauptet wird, die dann Wahrheit heißt, aber in der all die Prozesse, die zu dieser Wahrheit führen, unsichtbar sind.²⁵⁵

In diesem Zusammenhang versteht Frahm die *gender parody* von Judith Butler als analog. Bei beiden gehe es also um einen Verweis, dass das vermeintliche Original als solches gar nicht existiere, sondern selbst eine Imitation darstelle. Linda Hutcheon schreibt dazu, dass die Parodie vielmehr die Differenz durch ihre Wiederholung betone, als die Ähnlichkeit²⁵⁶.

In diesem Sinne kann auch der Name untersucht werden, der über die Kapitel hinweg zwar erhalten bleibt, jedoch immer eine veränderte Persönlichkeit betitelt. Die Vorstellung über die Identität und den Status einer „Hure“, sind an bestimmte äußerliche Merkmale und sexuelle Promiskuität geknüpft²⁵⁷. Aber in keiner der Geschichten macht sich H diese Vorstellungen zu eigen. Das Gegenteil ist der Fall, wenn besonders jenen Kapiteln Beachtung geschenkt wird, in denen H noch als Kind dargestellt wird. Diese seien, so Nijdam, eine Referenz auf die *femme fragile*, die durchwegs das Gegenteilige der Hure darstellt und somit einen konstanten

²⁵⁴ Butler 1995, S. 166.

²⁵⁵ Frahm 2010, S. 36.

²⁵⁶ Ebd., S. 37.

²⁵⁷ Vgl. Beckmann u.a. 2017, S. 169.

Widerspruch erzeuge²⁵⁸. Frei von sexueller Bedeutung sei diese aber auch nicht, denn die Jungfrau, ebenso wie die Hure, sind markiert durch sexuelle Fetischisierung²⁵⁹. Die andauernde Wiederholung ihres Namens im Text erinnert dabei fortwährend an das „was sie ist“, worin jedoch das Bild widerspricht. Ihr Name und deren Referenzialität, sowie die Inkohärenz zwischen Bild und Text parodieren dabei gleichermaßen. Der konstruierte Charakter werde dabei, so Beckmann u.a. und Nijdam, über die Heterogenität zwischen Text und Bild entlarvt, indem differierende gesellschaftliche Konnotationen auf zwei Zeichenebenen aufgerufen werden²⁶⁰.

Das Begehren

Im ersten Kapitel kommt die H zurück in ihr Haus. Sie sucht den Mann den sie, als sie wegging, zurücklies. Visuell wird der*die Leser*in hier mit zwei grafisch unterschiedlich gestalteten Räumen konfrontiert. Das Draußen ist hier, so Nijdam, der „männlich“ markierte Raum, der sich durch geometrische Linien kennzeichne, das Innere des Hauses, der weiblich* markierte Raum, der sich gleich einer Höhle durch Rundbögen und den Blick in einen überwucherten Garten markiere.²⁶¹ „Ich bin nicht schön. Aber ich suche den Mann.“ (DHH1, o.S.) steht im nächsten Panel geschrieben. Beckmann u.a. erklären, dass Gesellschaftliche Schönheitsideale und Lust bzw. Begehren hier ebenfalls in einen expliziten Zusammenhang gebracht werden, indem das eine das andere bedinge²⁶².

Sie findet den Mann hinter dem Zaun, der sich gerade entleert und erklärt ihm, dass sie ihn begehren möchte. Der Mann beachtet H an dieser Stelle kaum. Seine Haltung, sein Äußeres und die Tatsache, dass er freimütig vor H seine Notdurft verrichtet, weisen laut Nijdam einerseits darauf hin, dass er unwürdig sei begehrt zu werden²⁶³, und parodieren andererseits den Wunsch der Hure H ihn von vornherein zu begehren. Dass die Hure H aber nicht mehr weiß, oder vergessen hat, wie sie den Mann begehren kann, wird von ihm kommentiert mit: „Ich weiß nicht wie die Hure H. Den Mann begehrt.“ (DHH1, o.S.). „The explicit connection

²⁵⁸ Vgl. Nijdam 2017, S. 221.

²⁵⁹ Ebd., S. 234.

²⁶⁰ Beckmann u.a. 2017, S. 169.; Vgl. Nijdam 2017, S. 234.

²⁶¹ Vgl. Nijdam 2017, S. 222.

²⁶² Vgl. Beckmann u.a. 2017, S. 168.

²⁶³ Vgl. Nijdam 2017, S. 223.

between H's name and sexually charged desire reinforces that the whore prefix of her name is in fact indicative of the protagonist's supposed sexual immorality [...]”²⁶⁴.

Der Vorschlag des Mannes sie zu lehren, wie er sie begehrt, damit sie anschließend ihn begehren kann (DHH1, S. 5), unterstreiche dabei, dass die sexuelle Begehrenspraxis nicht „angeboren“²⁶⁵ sei und parodiert dieselbe. Außerdem repräsentiert diese Szene H als Frau*, als Subjekt, das, so Engel, nicht als aktiv begehrend anerkannt werden kann, sondern über den Objektstatus nicht hinauskomme²⁶⁶.

Tatsächlich werde, so Nijdam, überhaupt in Frage gestellt, was Begehren hier heißen soll, da weder der Mann noch die Hure H in einem Verhältnis des physischen Begehrens zueinander dargestellt seien²⁶⁷, sondern ihre Interaktion eher von Unverbindlichkeit und Desinteresse markiert ist. „Feuchtenberger thereby deconstructs the verb ‚begehren‘ at the intersection of text and image [...]“²⁶⁸.

Die Hure H stimmt zu („Ja, lehre es mich.“ (DHH1, o.S.). Die Unteransicht ist dabei positiv und hoffnungsvoll konnotiert, denn H erwartet, nun etwas Besonderes für sich zu erfahren. Denn wie Foucault u.a. schon schreibt: „[Sex] ist das Medium, durch das die Menschen ihre Persönlichkeit, ihren Geschmack zu bestimmen suchen [...] [und] sich ihrer selber bewußt zu sein suchen.“²⁶⁹. Doch im nächsten Moment wechselt der hoffnungsvolle Blick über drei Panels hinweg in die hoffnungslose Oberansicht, als der Mann sie begehrt hat, eine in der Bildsprache schmerzhaft Erfahrung, die keinen einvernehmlichen Sex, sondern eine Vergewaltigung impliziert²⁷⁰. Dass der Mann mit: „Was ist. Ich habe dich begehrt. Und jetzt das.“ (DHH1, o.S.) reagiert, zeigt nicht nur sein offensichtliches Unverständnis, sondern die Szene lässt den Schluss zu, dass er selbst nicht die Hure H als Person begehrt hat, sondern sich an ihr nur Befriedigung verschafft. „Das Machtverhältnis ist immer schon da, wo das Begehren ist: es in einer nachträglich wirkenden Repression zu suchen ist daher ebenso illusionär wie die Suche nach einem Begehren außerhalb der Macht“²⁷¹. Foucault differenziert weiter, dass zwischen Macht und Sex ein stets negatives Verhältnis herrsche, im wörtlichen Sinne, da die Macht den Sex negiere und im Weiteren ein binäres Regime etabliere, indem die Gesetze des Sex zwischen

²⁶⁴ Nijdam 2017, S. 224.

²⁶⁵ Ebd., 224.

²⁶⁶ Engel 2002, S. 165.

²⁶⁷ Vgl. Nijdam 2017, S. 224.

²⁶⁸ Ebd., S. 224.

²⁶⁹ Michele Foucault, Marianne Karbe und Walter Seitter. Von Der Freundschaft Als Lebensweise: Michel Foucault Im Gespräch. Berlin: Merve Verlag 1984 (Merve 121), S. 28.

²⁷⁰ Vgl. Nijdam 2017, S. 225.

²⁷¹ Foucault 1988, S. 101.

ziemlich und unziemlich, u.Ä. aufgestellt würden, also Verbote den Sex niederringen und zuletzt die Zensur, die überhaupt versuche zu verhindern die Existenz der „abnormen“ Praktiken zu leugnen²⁷². Im Weiteren scheint der Mann für seine Mühen, sie zu unterweisen, auch Dankbarkeit zu erwarten²⁷³, denn er hat sie mit den „Norm“-Praktiken vertraut gemacht.

An dieser Stelle weist Nijdam auch darauf hin, dass die Bilder die Feuchtenberger in „Der Hure H“ zeichnet, auf dem Prosatext von de Vries basieren. Beide Künstlerinnen arbeiteten aber nicht gemeinsam an dem Comic. Insofern sind die Implikationen einer möglichen Vergewaltigung, die der*die Leser*in u.A. dieser Szene schließt, von de Vries so nicht unbedingt intendiert.²⁷⁴

H stellt fest, dass sie immer noch nicht weiß, wie sie begehren soll und nichts gelernt hat. Auch nach einem weiteren Mal, indem sie vom Mann begehrt wurde, weiß sie nicht wie sie begehren soll und der Mann wirft ihr vor, „Du bist eigenartig. Ich kann dich begehren. Du kannst mich nicht begehren. Dabei bist du doch die Hure H.“ (Abb. 2). Die Aussage des Mannes verweist hierbei auf die bereits oben beschriebene Zuschreibung, die durch den Namen „Hure H“ entstehen. Der „Wahrheitsdiskurs“ benötige die Macht zu seiner Durchsetzung bzw. Erzwingung, erläutert Foucault. Die Diskurse unterwerfen darüber den Körper, die sexuelle Praktik, das Geschlecht, die „Natur“²⁷⁵, ebenso wie die Anrufung. In der diegetischen Welt besteht darüber also auch ein Gleichnis zwischen dem Namen und der Identität. Die Hure H weiß also lediglich, so Beckmann u.a., dass sie, als „Hure“ bzw. als Frau*, aufgrund der gesellschaftlichen Konvention, einen Mann* zu begehren habe²⁷⁶. Die heterosexuelle Matrix, erläutert Butler und Beckmann u.a., gibt dabei an, wie sich gender im Netz aus sozialen Akten, Institutionen und Gesetzen konstituiert²⁷⁷. Der performative Akt, sei auch hierbei im Falle des heterosexuellen Sex, nicht Konsequenz der vermeintlichen Geschlechterzugehörigkeit, sondern produziere sich selbst²⁷⁸. Dies wird in der Bildsprache über den emotionalen Schmerz (DHH1, o.S.) ausgedrückt. Der begehrende Mann wird, nach Beckmann u.a., hierin als Teil des männlich dominierten, gesellschaftlich vorgegebenen Aktes verstanden²⁷⁹. Denn die Sexualität sei seit langer Zeit ein „Durchgangspunkt für die Machtbeziehungen“²⁸⁰, zwischen diversen Oppositionen, wie Jung und Alt, Mann* und Frau*, Verwaltung und Bevölkerung und

²⁷² Foucault 1988, S. 103-104.

²⁷³ Nijdam 2017, S. 225.

²⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 226-227.

²⁷⁵ Foucault 1988, S. 119.

²⁷⁶ Vgl. Beckmann u.a. 2017, S. 171.

²⁷⁷ Ebd., S. 171.; Butler 1991, S. 219.

²⁷⁸ Ebd., S. 171.; Butler 1991, S. 219.

²⁷⁹ Beckmann u.a. 2017, S. 171.

²⁸⁰ Foucault 1988, S. 125.

Angelpunkt diverser (u.A. politischer) Strategien, um dieselbe, Geschlecht*, Fortpflanzung, soziale Beziehungen zu lenken, steuern, kategorisieren und klassifizieren²⁸¹.

Die Hure H ist traurig, denn sie kann der Norm offenbar nicht entsprechen, und geht allein an der Mauer entlang. Sie fragt sich dabei, was sie nun fühlen soll. Ihr Name, ihre Titel, wer sie ist, ist eine Differenz eingeschrieben und lässt sich auch an dieser Stelle nicht mit ihrer (tatsächlichen), noch unergründeten Identität vereinbaren. Die *différance* (Derrida) und Performativität (Butler) unterlaufen die versteinemde Differenz, so Engel, und verhindern eine Eindeutige Zuordnung zu einer Kategorie²⁸². Nach Engel verweise die *Différance* dabei auf das Dazwischen der Oppositionen, den Prozess des Übergangs²⁸³. Dadurch werde auch der Zeit- und Raumbegriff miteinbezogen, der für den Prozess konstitutiv sei²⁸⁴. Dieser, so Engel, und der Begriff Butlers des konstitutiven Außen, lassen sich beide als Konzepte begreifen, die Bedeutung als unabschließbar konzeptualisieren²⁸⁵.

Im Haus der Frau, welches sie als nächstes besucht, legt sie sich mit der Bewohnerin in deren Bett. Die Frau nimmt dafür ihre Kopfbedeckung, die sie für das Wäschewaschen getragen hatte, ab und ein langer Schwall Haare kommt zum Vorschein. Die Erregung der Frau und der massigere Körper verwirren die Hure H und sie weiß erneut nicht, was sie tun soll. Die sich wiederholenden Verweise darauf, dass H verwirrt ist, daher die sexuelle Interaktion nicht zuordnen kann, signifizieren sie hier wiederum als sexuell unerfahren, oder sogar als Kind. Dahingegen sieht die Hure H, als sie die Träger des Kleids der Frau löst, dass die Frau nicht schlank sei und deutlich ausgeprägte Brüste mit hervortretenden Brustwarzen habe, ein Zeichen, so Beckmann u.a. und Nijdam, für sexuelle Reife²⁸⁶.

Die Frau und die Hure H werden in ihrer Interaktion als einander ebenbürtig dargestellt, denn sie liegen, sitzen, knien in gleicher Position nebeneinander²⁸⁷. Durch diese verbindende Darstellung werde ihre Handlungen mit dem Mann noch mehr verfremdet²⁸⁸, erkennt Nijdam. Der Raum löst sich darin auf, die geometrischen Linien und zackigen, strengen Formen

²⁸¹ Foucault 1988, S. 125.

²⁸² Engel 2002, S. 98.

²⁸³ Ebd., S. 113.

²⁸⁴ Ebd., S. 113.

²⁸⁵ Ebd., S. 114.

²⁸⁶ Beckmann u.a. 2017, S. 171., Vgl. Nijdam 2017, S. 228.

²⁸⁷ Vgl. Nijdam 2017, S. 229.

²⁸⁸ Ebd., S. 229.

verschwinden. Die Verortung sei hier, so Nijdam, ambivalent und schließt an den Garten an, indem die Hure H vom Mann begehrt wurde²⁸⁹.



Abbildung 3-de Vries & Feuchtenberger 2003a, o.S.

Zwischen den Taten der Frau und den Taten des Manns wird eine Verbindung hergestellt, denn die Hure H ist auch hier wieder das passive Objekt, an dem etwas getan wird. In der heterosexuellen Matrix, so Engel, besonders wenn es sich um lesbisches Begehren handle, wird Frau* häufig hypersexualisiert und mit männlichem Begehren ausgestattet repräsentiert, oder desexualisiert²⁹⁰. Deshalb stellt sich auch in der homosexuellen Begegnung die Frage, ob es sich um eine einvernehmliche Handlung handelt²⁹¹, als die Hure H verwirrt von den „männlichen Begehrenspraktiken“ der Frau erneut zum Objekt wird. Der Raum löst sich endgültig auf und konstruiert sich aus runden Linien, die sich um die Frau und sie winden. Hs Haar hängt flach herunter und sie weint. Die nach oben gedrehten Handflächen scheinen auf ihre eigenen Tränen zu weisen, als beklage sie sich selbst, denn „Die Hure H wusste nicht was sie riechen wolle.“ (DHH1, o.S.) und auch nicht „was sie berühren sollte.“ (DHH1, o.S.). Markiert wird diese Darstellung durch sechs Fische, die um die beiden herumschwimmen. Bereits in früheren Werken, weiß Nijdam, verwende Feuchtenberger die Fische als Symbolik der Vulva und hier wird neben dem Oralverkehr auch der vaginale Geruch damit verdeutlicht²⁹². Im nächsten Panel schwimmen die Fische zwischen den beiden hindurch. Der Raum hat sich endgültig aufgelöst und ist begleitet vom Erzähltext, der sagt, dass die Frau wusste, was sie riechen und berühren wollte (DHH1, o.S.).

Am Rückweg zu ihrem Haus, geht die Hure H scheinbar selbstbewusster an dem Mann vorbei, hat offenes Haar und trägt das Kleid der Frau „der Konvention entsprechend“²⁹³. Das verweist auf die Wandlung, die sich in der Begegnung mit der Frau, vollzogen hat²⁹⁴. Sie eignet sich dabei nicht nur das Kleid der Frau, sondern auch ihre Position als Frau* in der Gesellschaft an²⁹⁵. Die Geschlechtsidentität, so Butler, fasse sich aber nicht aus einer Summe an Attributen zusammen (z.B. das richtig angezogene Kleid), sondern werde durch die „Regulierungsverfahren der Geschlechter-Kohärenz (*gender coherence*) performativ

²⁸⁹ Nijdam 2017, S. 230.

²⁹⁰ Engel 2002, S. 165-166.

²⁹¹ Vgl. Nijdam 2017, S. 231.

²⁹² Ebd., S. 230-231.

²⁹³ Beckmann u.a. 2017, S. 170.

²⁹⁴ Nijdam 2017, S. 232.

²⁹⁵ Vgl. Beckmann u.A. 2017, S. 170.

hervorgebracht und erzwungen.“²⁹⁶. Wie es dazu kommt, dass H auf einmal das Kleid richtig trägt, wird nicht explizit gemacht. Aber es lässt sich vermuten, dass die Frau hier die regulierende Instanz war, die H in die „Kunst der geschlechtskonformen Bekleidungskultur“ unterwiesen haben könnte. „Die Hure H ist also nicht von innen heraus Frau*, sondern etabliert ihr *gender* immer wieder neu durch performative Akte“²⁹⁷. Konkret dekonstruiert wird in „Der Hure H“ das Begehren, dass, nach Butler, in engem Zusammenhang mit *sex* und *gender* zu einem gesellschaftlichen Konstrukt wird²⁹⁸. „Die scheinbare Heterosexualität der Hure H wird aufgebrochen und ihr Begehren als leeres Konstrukt dargestellt.“²⁹⁹, denn die heterosexuelle Matrix, so Butler, verfolge die Logik, dass Identifizierung und Begehren konform gehen müssen, also dass die Identifizierung mit einem Geschlecht zu einem Begehren des Anderen führen muss und umgekehrt. In diesem Kapitel verlaufen Identifizierung und Begehren jedoch nicht nach diesem Schema und sind nicht konstitutiv. Daher erweist sich diese Matrix als erdachte Logik.³⁰⁰

Nijdam gibt sich aber nicht mit dieser Dichotomie zufrieden und geht noch einen Schritt weiter, indem sie den Text „Später verliess die Hure H die Frau“ (DHH1, o.S.) als „Die Hure H ging als Frau“ liest. Sie benennt die Ähnlichkeit der Gesichtszüge der Frau und der Hure H und liest die Szene des homosexuellen Sex, als Masturbation³⁰¹. H erlebt die weibliche Sexualität an sich selbst und wird erst dadurch fähig zu begehren. „However, once she experiences female sexual pleasure, she has no inclination to subvert her desire to satisfy men.“³⁰². Weshalb sie, auf dem Weg zurück zu ihrem Haus, den Mann keines Blickes würdigt.

Die Identität, so Engel, stabilisiere sich selbst durch Konzepte des „Geschlechts“, der „Geschlechtsidentität“ und der „Sexualität“ und die Abgrenzung vom Anderen, vom Außen (dies kann z.B. bei Butler das Verbot der homosexuellen Begehrenspraxis sein)³⁰³. Von einer intelligiblen Geschlechtsidentität werde dann gesprochen, erläutert Butler, wenn diese Konzepte in direkter Abhängigkeit kohärent seien³⁰⁴. Die Identität einer Person oder die Persönlichkeit könne gar nicht ohne diese Konzepte gedacht werden und die kulturelle Matrix „schließt die ‚Existenz‘ bestimmter ‚Identitäten‘ aus, nämlich genau jene, in denen sich die

²⁹⁶ Butler 1991, S. 49.

²⁹⁷ Beckmann u.a. 2017, S. 170.

²⁹⁸ Ebd., S. 171.

²⁹⁹ Ebd., S. 171.

³⁰⁰ Butler 1995, S. 315-316.

³⁰¹ Nijdam 2017, S. 234.

³⁰² Ebd., S. 234.

³⁰³ Engel 2002, S. 67.

³⁰⁴ Butler 1991, S. 38.

Geschlechtsidentität (*gender*) nicht vom anatomischen Geschlecht (*sex*) herleitet und in denen die Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität, folgen‘.³⁰⁵ Die heterosexuelle Matrix, in diesem Kapitel aufgespannt zwischen heterosexuellem und dem homosexuellem Begehren, stellen hier auch die Dichotomie dar, die die Hure H nicht für sich wählen kann. Begreift man also ihren Körper hier nicht als den eines Kindes - und ich möchte an dieser Stelle noch einmal den Blick darauf lenken, dass H weder in ihrem Begehren gegenüber des Mannes, noch gegenüber der Frau, selbstbestimmt gehandelt hat und beide Begegnungen durch viele Tränen begleitet waren, da *sex*, *gender* und Begehren bei ihr nicht intelligibel sind - so kann sie in einem queeren Kontext gelesen werden, der, so Butler, das vermeintlich Natürliche an *sex* und *gender* (das wäre in diesem Fall ihr Begehren des Mannes) in parodistischer Weise thematisiere³⁰⁶.

Das Fest

Kapitel 2 fängt in ähnlicher Weise wie Kapitel 1 an. „Die Hure H ist nicht schön. Aber die Hure H will auf ein Fest gehen.“ steht darin geschrieben. Dabei sieht man auf dem ersten Panel des Kapitels die Hure schlafend in einer Hängematte liegen, mit einem Spucke Rinnsal, welches ihr aus dem Mund läuft. Es werden hier also erneut gesellschaftliche Schönheitsideale als legitimierendes Medium zur sozialen Interaktion angeführt³⁰⁷.

Die Hure H möchte also auf ein Fest gehen und setzt sich dafür den Hut mit den Ohren auf, der, wie man im weiteren Verlauf sehen kann, die Kopfbedeckung der Frauen ist. Sie wickelt sich dafür lange weiße Bänder um die Füße und Beine und „[...] legt die Perlen an.“ (DHH1, o.S.). Beckmann u.a. erklären, dass das Anlegen der Perlenkette dabei auf der schriftsprachlichen Ebene das Weibliche* markiere und reproduziere³⁰⁸, in der bildlichen Darstellung aber nicht um den Hals erfolgt, sondern um den Bauch, wobei Brust und Genital freigelassen wird (DHH1, S. 20). Die Erwartungshaltung basiere, so Beckmann u.a., auf dem kollektiven gesellschaftlichen Wissen über das „Perlenanlegens“ und stimmt deshalb mit dem Bild nicht überein³⁰⁹. Kleidung und Schmuck seien nicht Ausdruck einer vermeintlichen

³⁰⁵ Butler 1991, S. 39.

³⁰⁶ Ebd., S. 9.

³⁰⁷ Vgl. Beckmann u.a. 2017, S. 168.

³⁰⁸ Ebd., S. 167.; Vgl. Butler 1995, S. 34.

³⁰⁹ Beckmann u.a. 2017, S. 169.

Geschlechtszugehörigkeit, sondern sind performative Akte, die markieren und reproduzieren³¹⁰ und durch das falsche Anlegen parodieren.

Sie hüllt sich in ihren roten Umhang ein und geht auf das Fest. Das rote Cape über den Kopf gezogen erinnert dabei an das Märchen Rotkäppchen, indem Rotkäppchen sich verhüllt, und so geschützt vor etwaigen Blicken von „bösen Wölfen“, auf den Weg zur Großmutter macht. Unterstrichen wird diese Symbolizität durch den Text: „Die Hure H geht durch viele Strassen hindurch. Die Hure H sieht das Haus.“ (DHH1, o.S.). Doch nicht auf dem Weg, sondern vor dem Haus lauern die Wölfe (die hier eher Geparden gleichen) und strecken ihr begierig die Zunge entgegen. Wie sich gleich herausstellen wird, kann dies als Warnung vor dem Mann, der im Haus lauert, verstanden werden.

Das Haus, bzw. das Fest, ist dadurch repräsentiert als Ort, an dem es durchaus zum sexuellen Verschlingen kommen kann und daher versehen ist, so Beckmann u.a., mit konkreten gesellschaftlich kollektiven Vorstellungen, was dort „normalerweise“ passiere³¹¹. Das wird untermalt von der Markierung der Frauen und Männer durch die einheitliche, geschlechtsspezifische* Kleidung, die ein gegenseitig bezüglisches Begehren suggerieren. Auch die Hure H sucht dabei das andere Geschlecht und ist, so Beckmann u.a., vorerst Teil des diegetischen binären Geschlechtersystems der Feier³¹². Die reduzierte Charakterisierung der Personen dieser Szenen passiert lediglich über *sex*, *gender* und Begehren³¹³. Auf dem Fest ist die Hure H die einzige Besucher*in, deren primäre Geschlechtsmerkmale unverdeckt bleiben. Das wird jedoch in der diegetischen Welt nicht kommentiert.³¹⁴ Sie unterscheidet sich jedoch auch in anderer Hinsicht, denn sie ist die Einzige, deren Füße nicht gleich einer Spielfigur auf einer Platte montiert sind. Ihre Bewegungsfreiheit wird dadurch hervorgehoben und ihr eine metaphorisch höhere Flexibilität bezüglich ihrer Identität zugesprochen, die sich im wörtlichen Sinne am Ende des Fests vollzieht.

³¹⁰ Beckmann u.a. 2017, S. 168.

³¹¹ Vgl. Ebd., S. 174.

³¹² Vgl. Ebd., S. 174.

³¹³ Vgl. Ebd., S. 174.

³¹⁴ Ebd., S. 172.

Sie hört Musik und sieht, dass sich die Personen nach „den Regeln des Tanzes bewegen“ (DHH1, o.S.). Sie betritt den Raum und sucht nach jemandem, den sie nicht sieht. Am rechten Bildrand hebt sich jedoch eine Figur ab. Während die Hure H selbst, sowie alle anderen Gäste, einander stark ähneln, unterscheidet sich dieser Mann durch das unrasierte Gesicht und den dunklen Anzug. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass dieser Mann derselbe aus dem ersten



Abbildung 4-de Vries & Feuchtenberger 2003a, o.S.

Kapitel ist und dass er daher der Gesuchte ist. Nachdem sie ein Gespräch mit einem Mann und einer Frau führt, sucht sie weiter nach ihm. Sie sieht den unrasierten Mann, aber „er ist es nicht.“ (DHH1, o.S.). Trotzdem beginnt sie ein Gespräch mit ihm und er bringt ihr zu essen. Schließlich wendet sie sich aber von ihm ab und sagt: „Ich suche jemanden. Ich muss ihn ein wenig suchen gehen.“ (DHH1, o.S.). Doch der Mann ist schon hinter ihr, legt ihr die Hand auf die Schulter und führt sie hinaus auf die Veranda. Der Blick der Hure H richtet sich dabei entsetzt über ihre Schulter und es liegt nahe, dass auch sie erkannt hat, was auf so einer Party passiert, wenn man sich von der Gruppe absondert. Trotzdem folgt sie dem Mann nach draußen und wird dort von ihm aufmerksam gemacht, dass er hier draußen sei. Die Hure H erwidert im Gespräch mit dem Mann: „[H] Ja. Das ist er. Wie fandest du ihn. [M] Ich fand ihn nicht. Er lag hier. Ich sah ihn.“ (DHH1, o.S.; [Anm. zur sprechenden Pers. von C.W.]).

Das „coming out“ der Hure H ist dabei ein Prozess, den H selbst für sich entdeckt, denn sie sagt: „[H] Aber wie sieht er aus. / [H] Er ist verwildert. Er ist verdreckt. Er ist ein Bündel. / Wusstest du das nicht. Fragt der Mann. Aber nein. Sagt die Hure H. Wie sollte ich das wissen. Ich sah ihn nie.“ (DHH1, o.S.; [Anm. zur sprechenden Person von C.W.]). Und im Vergleich zum vorhergegangenen Kapitel, wenn man ihr Begehren, wie ich vorgeschlagen habe als queer versteht, hat sie ihr Begehren, oder das Objekt ihres Begehrens, tatsächlich nie gesehen. Ihre Erfahrungswerte bewegen sich nur zwischen der heteronormen Opposition und das Begehren, dass sich nun, wie Beckmann u.a. festhält, selbstbestimmt auf einen Wurm richtet, parodiert die heteronorme Matrix³¹⁵. Der Hure H, so Beckmann u.a., ist ein gesellschaftlich, männlich dominiertes Vorwissen zugänglich, dass noch nicht mit konkreten Objekten des Begehrens gefüttert sei³¹⁶. Ihn, den sie draußen findet, sei eine noch undefinierte Entität, ein dreckiges Bündel, das Ähnlichkeit mit einem Regenwurm hat und welches sie mit zu sich nach Hause nehmen will. Ihre Beharrlichkeit, das Objekt, dass also nach den kollektiven Vorstellungen

³¹⁵ Vgl. Beckmann u.a. 2017, S. 174.

³¹⁶ Ebd., S. 173.

über Mann* und Frau*, weder das eine noch das andere ist, mit zu sich nach Hause zu nehmen, führt dazu, dass ihr Verhalten in der diegetischen Welt auf einmal auffalle,³¹⁷ da sie sich scheinbar „falsch“ verhält und von der Feier ausgeschlossen wird.

Dieser Ausschluss könne, so Beckmann u.a., über die kulturelle Matrix begründet werden, denn das soziale und biologische Geschlecht der Hure H stimmt in diesem Moment nicht mehr mit der vorgeschriebenen Begehrenspraxis überein, bzw. diese folge nicht daraus³¹⁸. Ihr Begehren als Frau* richtet sich nicht auf das andere Geschlecht, den Mann*, sondern auf etwas, das man unter Umständen sogar als geschlechtslos betrachten würden, einen Wurm. Gleichzeitig wird



Abbildung 5-de Vries & Feuchtenberger 2003a, o.S.

sie hier zur Frau, denn wenn man Beauvoirs These wörtlich nimmt, sei die Frau*-Werdung eine „prozedurale Praxis, [...] offen für Eingriffe und neue Bedeutungen.“³¹⁹. Die *gender* Identität der Hure H als Frau wird von Feuchtenberger und de Vries also nicht anhand eines Gegenstücks konstruiert, sondern ist frei und individuell. Die normative Identitätsfestschreibung für Frau* und weiblich* wird daher dekonstruiert, denn Frau*-sein (dies meint hier das entsprechende Geschlecht haben) und queeres Begehren, schließen sich nicht aus. Einen Verweis dafür gibt es in den abschließenden Panels, als H hoffnungsvoll aus der Untersicht abgebildet wird und verlangt, dass ihr, gemeinsam mit ihrem Bündel, die Türe geöffnet wird. Vergleichsweise lässt sich auch hier das Panel aus dem ersten Kapitel nennen, indem H in ähnlicher Weise dargestellt wird, mit der Hoffnung nun Begehren gelehrt zu bekommen. Sie verlässt das Fest und lässt am Weg achtlos ihren Hut fallen, der sie in der diegetischen Welt als Frau* der heteronormen Matrix identifizierte. Es handelt sich dabei also nicht nur um die Weigerung einer heteronormen Begehrenspraxis zu folgen, sondern eine Entsagung jeglicher normativen Begehrenspraxis.

Man muß sich von der Instanz des Sexes frei machen, will man die Mechanismen der Sexualität taktisch umkehren, um die Körper, die Lüste, die Wissen in ihrer Vielfältigkeit und Widerstandsfähigkeit gegen die Zugriffe der Macht auszuspielen. Gegen das Sexualdispositiv kann der Stützpunkt des Gegenangriffs nicht das Sex-begehren sein, sondern die Körper und die Lüste.³²⁰

Darüber kann H also ihr Begehren hochgradig individualisieren, sodass es zu einem überdeutlichen Bruch mit dem kollektiven, gesellschaftlichen Wissen darüber und der damit verbundenen Erwartungshaltung führt.

³¹⁷ Beckmann u.a. 2017, S. 174.

³¹⁸ Ebd., S. 174.

³¹⁹ Butler 1991, S. 60.

³²⁰ Foucault 1988, S. 187.

Das Haus der Geburten

Batman - oder in diesem Fall - Bruce Wayne, sagt im ersten Teil der Trilogie zu seinem Butler Alfred: „As a man I'm flesh and blood. I can be ignored, destroyed. But as a symbol – as a symbol, I can be incorruptible.“³²¹ Mit dieser Aussage liegt Batman natürlich nicht ganz richtig. Doch wenn man jemanden bitten würde folgenden Satz zu beenden: „Batman ist...“ würden sicher ganz andere Antworten kommen, als wenn man fragen würde: „Bruce Wayne ist...“. Und stellte man sich die Frage, wie die Sätze „Eine Hure ist...“ und „Eine Frau ist...“ beendet würden, käme man zu ähnlichem Schluss. Doch, wie im vorherigen Kapitel bereits angemerkt, sind identitätsstiftenden Merkmale auf Wiederholung angewiesen.

Dahingegen beschreibt die non-visuelle Wahrnehmung von Marshall McLuhan, wie ein Körper durch einen unbelebten Gegenstand erweitert werden könne. Er erklärt dies anhand des Autofahrenden Menschen, der sich während der Fahrt mit dem Auto identifiziere, es absorbiere und es so zu einer Erweiterung des eigenen Körpers mache³²². Diesem „Wahrnehmungsgefühl“ werde Ausdruck verliehen, wenn man z.B. einen Unfall hat und könne auch über die Sprache ausgedrückt werden. „Man“ wurde angefahren, nicht das Auto. In diesem und noch einigen weiteren Beispielen wird also erklärt, welches Potential unbelebte Gegenstände haben, wenn es um unser Ich und um unser Bewusstsein geht. „Unsere **Kleidung** zum Beispiel kann im Hinblick auf das Bild, das andere, aber auch auf das Bild, das wir selbst von uns haben, **enorme Verwandlungen** auslösen.“³²³. Ein realistischer Stil stelle das Äußere der Welt dar, der Cartoon, also die vereinfachte Zeichnung, das Innere. McCloud erläutert weiter, dass Einfachheit in der Gestaltung eine leichte Identifizierung ermögliche, eine realistische Darstellung führe zur Objektivierung und zu der Betonung der Differenz zwischen Leser und Objekt, aber auch zu einer Betonung, die Gewicht verleihe.³²⁴ „Wir leben in einer zunehmend **symbolorientierten** Kultur“³²⁵ schreibt McCloud und weist in Bezug auf McLuhan darauf hin, dass der Mensch „weniger nach **Zielen** als nach **Rollen** sucht! Und genau das ist der Kern der symbolischen Stilisierung.“³²⁶ Das Symbol spielt auch zur Konstruktion der Identität von H eine bedeutende Rolle. Ihr Körper wird durch Symbole erweitert, und diese signifizieren sie in gewisser Hinsicht. Im ersten Band wird zum Beispiel am Ende jedes Kapitels dem bedeutenden

³²¹ Christopher Nolan: Batman Begins. Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures und DC Comics. 0:42:09-0:42:18.

³²² McCloud 2001, S. 46.

³²³ Ebd., S. 46.

³²⁴ Ebd., S. 52.

³²⁵ Ebd., S. 66.

³²⁶ Ebd., S. 67.

Symbol eine Seite eingeräumt, auf dem es zentriert ausgestellt wird (Kleid, Hut, Tasche). Darin und auch in den späteren Kapiteln spielen raum-zeitliche Symboliken und Tropen zur Weiblichkeit* und Frau* eine tragende Rolle in ihrer Repräsentation und Identitätskonstruktion.

Dieses Kapitel beginnt mit der Frontalansicht auf ein Haus. Die Hure H will in das Haus der Geburten. Sie ist in dem Haus zu sehen, eingehüllt und vollständig bekleidet, in vielen übereinandergelegten Schichten. Auch ihr Haar ist ganz der Konvention entsprechend lang und voll. Die Verhüllung des Körpers ist grundsätzlich kein neuzeitliches Phänomen. Jedoch dient, so Springer und Vinken, Kleidung nicht nur dem Schutz des nackten - und somit verletzlichen - Körpers, sondern auch zur Schaustellung desselben, bzw. auch seiner Sexualisierung und Erotisierung³²⁷. Im Endstadium des Werks ist sie dadurch aber durch ihr Kleid als „vollständige“ Frau* markiert. Sie blickt in ihren Taschenspiegel, um ein letztes Mal ihre Erscheinung zu überprüfen und nimmt ihre „große blaue Tasche“ (DHH1, o.S.), die wie eine Krone geformt ist und macht sich auf den Weg. Sie “Weiss nicht, was sie in dem Haus der Geburten will. Aber die Hure H will in das Haus der Geburten.“ (DHH1, o.S.).

Zeit und Ort, so Halberstam, sind gesellschaftlich konstruiert und naturalisiert. Die Konzepte von Zeit, nach dem Motto des Klischees „there is a time and a place for everything“, bzw. „Alles zu seiner Zeit“, schreiben vor, wann was zu passieren habe und was als unpassend zu bewerten sei³²⁸. Lebensnarrative sind daher orts- und zeitgebunden. Im allgemeinen gesellschaftlichen Verständnis, werde, so Halberstam, eine „richtige“ Zeit oder ein „richtiger“ Ort für (Aus)Bildung, die Suche nach einem, dem oder der richtigen Partner* oder Partnerin*, gefolgt von (ideal-normativer Weise in dieser Reihenfolge) Hochzeit, Schwangerschaft, Geburt, Familienzeit und Tod vorgeschrieben³²⁹. Raum und Zeit markieren paradigmatisch diese (hetero)normativen Lebensnarrative und schreiben diese bis zu einem gewissen Grad auch vor. Diese Konzepte führen Halberstam zufolge zu emotionalen und sogar physischen Reaktionen in Menschen, weshalb z.B. „Faullenzen“ schlechtes Gewissen bereite und Warten zu Aggression und Stress führe und diese Reaktionen wiederum den Eindruck erwecken, dass Zeit etwas Natürliches sei.³³⁰ Die Zukunft, oder konkreter die naturalisierten zukünftigen

³²⁷ Vgl. Barbara Vinken: *Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 13.; Vgl. Peter Springer: *Ansichten vom Kunst-Körper. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers um die Jahrhundertwende*. In: Karin Tebben (Hg.): *Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000, S. 30.

³²⁸ Vgl. Halberstam 2005, S. 7.

³²⁹ Vgl. Ebd., S. 2.

³³⁰ Ebd., S. 7.

Lebensabschnitte, die einem, Halberstams Verständnis nach, noch bevorstehen, bekommen dadurch eine Gewichtigkeit, die, wie man in diesem Kapitel zur Geburt und Mutterschaft sehen wird, zur Last der Gegenwart werden können³³¹. Im dritten Kapitel ist die Hure H also getrieben von dem Vorhaben, das Haus der Geburten zu finden und wird zur Suche in den engen Gassen der Erzählung verdammt. Das Narrativ steht dabei parallel zum Erzähltext. Es gibt darin nur eine Richtung und Umkehren ist unmöglich. „Ich kann nicht umdrehen. Sagt die Hure H. Ich will weiter.“ (DHH1, o.S.).

In der räumlichen Suche stellt sich aber die Frage, ob ihr Vorhaben auch zeitlich „passend“ ist, da eine Unstimmigkeit zwischen diesem Vorhaben und der Repräsentation ihres Körpers festzustellen ist, denn sie ist darin weiterhin mit kindlichen Attributen ausgestattet. Ihre vielen Kleider, die sie gleich Kimonos in mehreren Schichten übereinander gezogen hat, geben ihr zwar ein weibliches und vor allem erwachsenes Aussehen, in Frage gestellt wird dieses „Frausein“ auf ihrem Weg durch die Stadt, denn sie unterscheidet sich in ihrer Kleidung deutlich von den anderen Frauen, denen sie am Weg begegnet und es entsteht der Verdacht, dass ihre Kleidung ein trügender - performativer Akt ist, der über die Abwesenheit „echter“ Weiblichkeit* hinwegtäuschen soll.

Verortet wird die Handlung in einem primitiven Dorf. Nacktheit und Primitivität in der Kunst bezogen sich, so Springer, häufig auf „Naturvölker“³³². Die Anatomie werde dabei stark reduziert, über breite Hüften, große Gesäße und spitze Brüste stilisiert und ent-erotisiert³³³. Die Körper stellten dabei ein untrügliches Zeichen von „wahrhaftiger“ Natürlichkeit dar. Unberührt von der „zerstörenden“ Kraft der Zivilisation, so Springer, dürfe der weibliche Körper in einer freien Landschaft existieren, „natürlichen“ Tätigkeiten nachgehen und stehe somit als



Abbildung 6-de Vries & Feuchtenberger 2003a, o.S.

Opposition zum weiblich eingekleidet und eingeschnürten „Körper der Stadt“³³⁴. Dieses Narrativ ist genau in dieser Form im dritten Kapitel zu finden. Die Frauen, denen H begegnet, sind durchwegs mit entblößter Brust abgebildet und teilweise auch in sexualisierten Akten dargestellt. Sie vertreiben sich die Zeit mit Kinderhüten, dem Bau primitiver Hütten und Tanz (Abb 6.).

³³¹ Halberstam 2005, S. 8.

³³² Springer 2000, S. 51.

³³³ Ebd., S. 51.

³³⁴ Vgl. Ebd., S. 52.

Der nackte Körper wirke laut Springer besonders im Kontrast zum Bekleideten, schutzbedürftig, weich, erotisch und verletzlich³³⁵. Die Natürlichkeit* der Frau* werde häufig über Nacktheit hervorgehoben. Sie stehe auch in Bezug zu ihrer Rolle als Mutter*, der Geburt und dem Säugen, die sich in zumindest partieller Nacktheit vollziehen. Betont wird diese Natur durch die Einhüllung des Mannes, als elementares Gegenstück³³⁶. Die Natürlichkeit* der Frau wird, nach Pohle, gleichgesetzt mit Animalität³³⁷. Diese Naturhaftigkeit basiere natürlich auch auf der Gebärfähigkeit der Frau und führte im 19. und 20. Jahrhundert dazu, dass der Frau, ganz ähnlich wie dem Tier, mangelnder Intellekt und Rationalität, sowie Triebhaftigkeit diagnostiziert wurde³³⁸. Die Hure H steht also genau in diesem Verhältnis, denn ihr Leib ist fest eingewickelt in viele Schichten. Sie wird zum „Stadtkörper“ und zum Gegenteil des gebärfähigen „Naturkörpers“. Die polemische bildliche Darstellung der Frauenkörper in diesem Kapitel ist besonders aufdringlich. Nijdam benennt in ihrer Dissertation eine Verbindung zwischen den Schriften Camille Paglias zur „*Sexual Personae*“ und der bildlichen Darstellung Feuchtenbergers, die sich, laut ihr, über die gleichen Tropen konstruiere³³⁹. Im Gegensatz zu Paglia aber, bemühe Feuchtenberger grafisch die gleichen narrativen Stereotypen, um sie im Laufe der Handlung zu parodieren und zu dekonstruieren³⁴⁰.

Ein anderer interessanter Aspekt des Textes liegt in ihrem Fragen nach dem Weg. Auf keinem Schild liest sie den Weg und überall fragt sie danach. Keine, auch nicht jene, die mit Kindern abgebildet sind, können ihr den Weg nennen. Im Text wird explizit nur das weibliche Personalpronomen verwendet und es begegnen ihr auch nur Frauen auf dem Weg. Der Weg zur Geburt, zur Mutterschaft, scheint also ein geheimer oder zumindest kein klarer Weg, der hier gewiesen oder verbalisiert werden kann, denn „Keine weiss den Weg [...] [und] Keine weiss etwas über den Weg [...]“ (DHH1, o.S.). Möglicherweise ist sie auch von dem Wissen ausgeschlossen, da sie ja schon anders markiert ist. Foucault schreibt diesbezüglich, dass die Sexualität und der Sex in der bürgerlichen Gesellschaft, dem Verständnis unterlägen, dass Sex nur zum Zwecke der Fortpflanzung legitim sei, aber trotz dieser Legitimierung im geheimen, sprachlosen Raum zu vollziehen sei³⁴¹. Der Diskurs, der aus dieser Vorstellung geprägt wurde, ermächtigte also die bürgerlichen, heterosexuellen Eheleute und stelle gleichzeitig jegliche

³³⁵ Springer 2000, S. 30.

³³⁶ Ebd., S. 30.

³³⁷ Bettina Pohle: Namenlose Furcht. Weiblichkeitsentwürfe zwischen Abscheu und Wollust. In: Karin Tebben (Hg.): Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000, S. 87

³³⁸ Pohle 2000, S. 87.

³³⁹ Nijdam 2017, S. 252.

³⁴⁰ Ebd., S. 252.

³⁴¹ Foucault 1988, S. 11-12.

andere Form der Sexualität und Lust in einen Kontext der „Untersagung, Nicht-Existenz und [des] Schweigens“³⁴². Der Akt, der zu Schwangerschaft und Mutterschaft führt, wird im gesamten Kapitel von der Suche nach dem Haus der Geburten abgekoppelt. Die Repression sei dabei der Kleber, der „Macht, Wissen und Sexualität“ zusammenhält³⁴³. Foucault schreibt weiter in diesem Kontext, dass Sex auf die Ebene der Sprache geholt wurde, um ihn beherrschbar zu machen und ihn gleichzeitig, durch die Verbote und die Angst ihn beim Namen zu nennen, völlig zum Verstummen zu bringen, sich diese Zensur und Sprachlosigkeit jedoch transformiert habe, zu einer „diskursiven Explosion“³⁴⁴. Die Diskurse würden und werden über institutionelle Einrichtungen kontrolliert, über eine gründliche Erfassung und Differenzierung zwischen Norm und Abweichung und der Einführung der Perversion³⁴⁵.

Die raum-zeitlichen heteronormativen Lebensnarrative, so Halberstam, identifizieren sich also über einen spezifischen raum-zeitlichen Bezug. Die Zeit der Fortpflanzung sei einerseits bestimmt von der „biologischen Uhr“ der Frau und andererseits von den streng bürgerlichen Vorstellungen, besonders verheiratete Paare betreffend, diese Zeit (ein)zu planen³⁴⁶. „[...] [T]he notion of a body-centered identity gives way to a model that locates sexual subjectivities within and between embodiment, place, and practice.“³⁴⁷ Das bedeute, so Halberstam, dass auch in Bezug auf die Sexualität, Raum-Zeit-Konstrukte Macht über das Subjekt haben. Eine solche hochgradig heteronormative Raum-Zeit-Konstruktion ist die Fortpflanzungs- und Familienzeit.³⁴⁸ Die soziokulturelle Fortpflanzungspraktik, an die Frauen vermeintlich natürlich* gebunden seien, eben durch z.B. die biologische Uhr und die Androhung etwas zu verabsäumen, wenn derselben nicht zur rechten Zeit am rechten Ort nachgegeben werde, ist auch hier etwas, das deutliche Macht über die Hure H hat, wenn sie sagt, dass sie in das Haus der Geburten will, aber eigentlich gar nicht so genau weiß, warum. Denn eine richtig gute, individuelle Begründung, scheint es zu diesem Zeitpunkt nicht für sie zu geben. H verkörpert die Frau auf dem Weg zur Geburt und sie sucht dafür nach dem richtigen Ort. Doch die Frage nach der Umsetzung (*practice*, nach Halberstam) bleibt völlig unangetastet. Die Triade, in der die „sexuellen Subjektivitäten“³⁴⁹ fixiert werden, ist also nicht vollständig konstruiert.

³⁴² Foucault 1988, S. 11-12.

³⁴³ Ebd., S. 13.

³⁴⁴ Ebd., S. 27.

³⁴⁵ Ebd., S. 50-51.

³⁴⁶ Halberstam 2005, S. 5.

³⁴⁷ Ebd., S. 5.

³⁴⁸ Ebd., S. 8.

³⁴⁹ Ebd., S. 5.

Ist die Hure H auch hier wieder als queere Figur konstruiert - Halberstam definiert Menschen, die wissentlich, willentlich, zwangsweise, oder aus sonstigen Gründen, außerhalb des Sexualitäts-Raum-Zeit-Konstrukts und des Arbeits- und Produktions-Raum-Zeit-Konstrukts leben,³⁵⁰ als queer - so kann diese Irritation über die queere raum-zeitliche Nutzung betrachtet werden, die das heteronormative Verständnis von Entwicklung, Erwachsenwerden und – sein und Verantwortung herausfordert³⁵¹ und in Räumen, welche besonders stark von klassischen heteronormativen Familienverbänden in Anspruch genommen werden, als Bedrohung eben jener Lebenspraxis wahrgenommen werden kann. Ihre Suche erweckt den Eindruck, ein ebensolcher Versuch zu sein, sich jenes heteronormative Verständnis anzueignen, dass ihr, in seiner Gewichtigkeit, zur unerfüllbaren Aufgabe wird. So könnte auch begründet werden, warum ihr der Weg nicht gezeigt wird und sie der Praktik ausgeschlossen bleibt.

„Da wird die Hure H eine verzweifelte Hure H“ (DHH1, o.S.). Und sie blickt wieder in den Spiegel, um ihr Gesicht zu überprüfen. Leise hört die Hure H ein Weinen in den Leuten und in dem Lärm. Und die Hure H folgt dem Weinen. Hier ist nicht ganz klar woher das Weinen nun kommt. Man sieht zwei Frauen, die sich blind die Gesichter befühlen, während man an das Weinen in den Leuten denkt. Die Hure H blickt jedoch in eine andere Richtung und im nächsten Satz steht, „Die Hure H folgt dem Weinen.“ (DHH1, o.S.).

Nun findet sie es und man stellt fest, dass das Haus der Geburten schweigt und keineswegs weint. Vor dem Haus sind Statuen angebracht. Kleine Köpfe mit fest verschlossenen Augen und Mündern, die trotzdem zu starren scheinen. Diese Szene lässt einen Vergleich mit dem *kolossos* zu, den grob behauenen Steinen, die Hals und Kopf andeuteten, die als *Effigies* des Körpers bzw. Leichnams in der Antike über die leeren Gräber gestellt wurden³⁵². Vernant verortet den *colossos* dabei nicht mehr als Bild, sondern als Double, sowie der Tod ein Double



Abbildung 7-de Vries & Feuchtenberger 2003a, o.S.

des Lebens sei. Der *kolossos* gehe aber, so Weigel, über die reine Repräsentationsfunktion hinaus, da er einerseits unbeweglich mit der Erde verbunden sei, aber als Gegenbild zur Seele verstanden werde und andererseits als Vermittler zwischen zwei Welten, dem Hier und dem Dort, Lebenden und Toten, stehe.³⁵³ Das *Supplement* nach Derrida spricht dabei in ähnlicher Weise von einer Verdoppelten Darstellung zwischen

³⁵⁰ Halberstam 2005, S. 8.

³⁵¹ Ebd., S. 13.

³⁵² Weigel 2015, S. 216.

³⁵³ Ebd., S. 217-218.

Präsenz und Absenz³⁵⁴. Das Haus der Geburten wird somit zum *Supplement*, das ebenfalls auf zwei Weisen signifikant wird. Einerseits wird in allen folgenden Szenen hochgradige Verzweiflung und Trauer dargestellt, gleichzeitig diese Emotionen parodiert, indem ein referenzieller Bezug auf das Leben, die Geburt, also auch auf ultimatives Glück, geschlossen wird. Der abwesende Körper wird durch die kleinen Köpfe symbolisiert. Sie scheinen gleichzeitig Wächter des Hauses zu sein, in ihrer Vermittler-Funktion aber taub für das Wehklagen der Hure H.

Die Form des Hauses gleicht den Brüsten der Frauen, der H am Weg begegnet ist. Wie in den kommenden Kapiteln, besonders im 3. Kapitel des zweiten Bands, noch zu sehen sein wird, hat die weibliche Brust eine ambivalente symbolische Bedeutung in Feuchtenbergers Zeichnungen.

Die Hure H betrachtet das Haus eingehend und stellt fest, wie klein es ist und sie verliert dabei ihren Hut. Das Haus schweigt sie an. Sie möchte gerne eintreten und fängt an zu weinen. „Wieder ist die Hure H eine verzweifelte Hure H.“ (DHH1, o.S.) und wieder überprüft sie ihr Gesicht, von dem nun Tränen, Sekret und Speichel tropfen, in dem kleinen Taschenspiegel. „Da hört die Hure H das Weinen. Die Hure H erkennt das Weinen wieder.“ (DHH1, o.S.). Die erste Haarsträhne löst sich und sie wirft den Spiegel fort, indem sie sich zuvor noch betrachtet



Abbildung 8-de Vries & Feuchtenberger 2003a, o.S.

hat, als würde sie es aufgeben, ihr Äußeres überprüfen und herrichten zu wollen. Bisher hat das Haus geschwiegen. Aber nun, da die Hure H selbst weint, hört sie plötzlich ein Weinen. Und sie erkennt das Weinen wieder. „Das Weinen kommt aus der Ferne. Aber das Weinen kommt aus dem Haus der Geburten.“ (DHH1- o.S.). Die letzten zwei Sätze verweisen konkret aufeinander. Das Weinen, das eigentlich hier eine

äußerliche Wahrnehmung ist, wird über das Haus der Geburten, das Geschlecht, die Brust, das Grab wiedergegeben. Wie ein Echo, vielleicht sogar ein Verstärker. Und dieses Echo, die Spiegelung des Wehklagens, richtet sich in besonders brutaler Weise gegen jene, der es entspringt, nämlich die Hure H. Da die Brust auch in kommenden Kapiteln signifikant für die Geburt ist, kann die These aufgestellt werden, dass so, über das Weinen aus der Ferne, ein Bezug zu zukünftigen Ereignissen (Kapitel Leuchtturm) gestellt wird.

Auch die Aufforderungen „Tür. Öffne dich.“ und „Komm heraus“ (DHH1, o.S.), scheinen den Zweck zu haben, einer Ursache einer expliziten Ursprünglichkeit auf den Grund gehen zu

³⁵⁴ Weigel 2015, S. 225.

wollen oder vielleicht auch eine ursprüngliche Wahrheit zu erforschen. Dieses „Engagement“, dieses triebhafte Vorhaben das Wahre, das Reale, das wahrhaftig Wichtige zu entlarven, setzt sie hier aber nur mehr aus, als es Erleichterung oder Information bringt. Alle Szenen sind erfüllt von Verzweiflung und Irritation. „Der Geruch nach frischem Blut dringt ohne Unterlass ein.“ (DHH1- o.S.). Das Unvermögen Teil des Orts zu werden, oder vielmehr sich Zugang zu diesem Teil zu verschaffen, dem die Geburt und der Tod eingeschrieben ist, und gleichzeitig überwältigt von dem Effekt von den Ausströmungen, liegt sie schließlich da und es fällt der Prozess ins Auge, der ihr Stück für Stück ihre Kleidung entrissen hat. Denn sie verliert anfangs ihre „große blaue Tasche“, die sie gleich einer Krone auf dem Kopf trägt, dann ihr gebändigtes Haar, bis es ihr in vielen Strähnen ins Gesicht hängt und schließlich ihr Kleid, das ihr, als wäre es ihr mit Gewalt heruntergerissen worden, nur mehr um die Taille schlackert. Das Haus bekommt so eine zerstörerische Macht über den Körper. Sie liegt geschlagen vor dem Eingang, die Augen fest verschlossen und der Mund, wie im Schmerz, geöffnet. So wird sie platziert, zwischen der Tasche, dem Haus und den *kolossos*, mit denen sie nun, in ihrer unbewegten Haltung, größere Ähnlichkeit aufweist (Abb. 9). Die Szene scheint nicht mehr auflösbar und nur mehr wenige Momente entfernt von einer Metamorphose Hs zur toten Statue, die das Haus nun ebenfalls flankiert.

Sie rappelt sich aber auf „Nein. Das kann ich nicht. Ich gehe zurück sagt die Hure H.“ (DHH1, o.S.) und ist schließlich zum Rückzug gezwungen, ihre sich lösenden Kleider mit einer Hand fixierend. „Die Hure H geht zurück. Der Geruch lässt nach. Und das Weinen verstummt.“ (DHH1, o.S.).



Abbildung 9-de Vries & Feuchtenberger 2003a, o.S.

Nur die Entgrenzung zwischen dem Haus, in all seiner Bedeutung, und dem Subjekt, scheint Abhilfe zu schaffen. Der Rückzug bringt ihr momentane Erlösung durch die Akzeptanz dieser Grenze der Unantastbarkeit und Unerfahrbarkeit und lässt sie wiederum zur partiellen Nacktheit zurückkehren, denn die Kleidung, die sie in diesem Kapitel als Frau* signifiziert hat, wird ihr hier entzogen. Durch die Weigerung also, sich mit Geburt und Mutterschaft zu konfrontieren, wird sie hier auch als Frau* ent-signifiziert und ihr die konstruierenden Merkmale, die schon zuvor als solche, über die ständige Betrachtung im Taschenspiegel als performative Praktik verdeutlicht wurden, bildsprachlich gewaltsam entrissen. Dadurch sieht man, dass sie immer noch den kindlichen Körperbau hat, der auch in den vorherigen Kapiteln ein narratives Symbol war. Sie verlässt das letzte Kapitel,

wie sie im Ersten erschienen ist, nur halb bedeckt, noch nicht Frau*, auch kein Mädchen*, als queeres Wesen, dass sich nicht zuordnen lässt. Es stellt sich die Frage, ob ihre Identität, da sie, wie man schon in den letzten Kapiteln gesehen hat, keine heteronorme Begehrenspraxis verfolgt, auch in eben jenem Diskurs als Abweichung der Norm³⁵⁵ konstruiert wird und sie deshalb von der Fortpflanzungspraktik ausgeschlossen ist. Denn, dass sie sich vom Haus abwendet, wird im Bild nicht als willentliche Entscheidung, sondern als dringende Notwendigkeit dargestellt.

³⁵⁵ Vgl. Foucault 1988, S. 50-51.

Die Hure H zieht ihre Bahnen

Der Körper

„Die Hure H will heiraten.“ (DHH2, S. 3). Sie sitzt in einem Raum und wird von einer zweiten Frau behandelt. Über ihren Körper verstreut sind Flecken zu sehen, die sich durch ihre dunkle Farbe und die gepunktete Struktur abheben. Die Flecken werden von der zweiten Frau behandelt und befühlt. Unklar ist hier, ob es sich dabei um Wunden handelt, die abgedeckt sind,



Abbildung 10-de Vries & Feuchtenberger 2003b, S. 3.

oder ob ihr an diesen Stellen Haut entfernt wurde. Letzteres ist wahrscheinlich, beachtet man ihren Blick auf ein Plakat an der Wand, das einen Menschen zeigt, der ohne Haut dargestellt ist und so den Blick auf die Muskelstränge freigibt. Das Plakat erinnert dadurch an die medizinischen Abbildungen, die in manchen Krankenhäusern und Praxen zu finden sind. Was macht die Hure H hier? Bild und Text stellen den direkten Bezug zwischen dem Vorhaben zu heiraten und der Modifizierung des Körpers dar. Es wird also vorgeschlagen, dass das eine, das andere bedingt. Doch unterzieht sich H hier einer ästhetischen

Körperkorrektur, oder wandelt sie ihren Körper in etwas völlig Neues um? Handelt es sich hier vielleicht um einen transgender Körper?

Die Repräsentation des transgender Körpers in der Kunst ermögliche es, so Halberstam, neue Dynamiken des Widerstands zu untersuchen³⁵⁶ und seine Repräsentation habe bereits eine lange Tradition, instabile Verkörperungen sichtbar zu machen³⁵⁷. Viele, vor allem weibliche* und queere Künstler*innen der 1960er Jahre, verwendeten laut Halberstam in ihrer Kunst die Repräsentation des Körpers unter der Weigerung zur totalen Abstraktion, um auf die politische



Abbildung 11-de Vries & Feuchtenberger 2003b, S. 5.

Dringlichkeit des Diskurses zu verweisen³⁵⁸. Dem Ausmaß der instabilen Verkörperung der Hure H wurde in den Kapiteln des ersten Bands bereits viel Aufmerksamkeit geschenkt. Hier konstruiert Anke Feuchtenberger den Körper in einer besonders markanten Weise, indem sie ihn verletzt und modifiziert. Sowohl der*die (plastische) Chirurg*in, als auch der*die Künstler*in verstehe sich als Modellierer*innen des Fleisches, erstere*r zur Perfektion*, zweite*r zur Zerstörung desselben³⁵⁹, erläutert

³⁵⁶ Halberstam 2005, S. 104.

³⁵⁷ Ebd., S. 105.

³⁵⁸ Ebd., S. 104-105.

³⁵⁹ Ebd., S. 112.

Halberstam. Und „[w]hile there are some fascinating areas of overlap and dialogue between cinematic modes of representation and other methods of visualization, ‘still’ images actually offer different logics of gender flexibility and dynamism;”³⁶⁰. Halberstam betrachtet deshalb einige Gemälde von Jenny Saville. Diese zeigt in ihren Kunstwerken (Öl auf Leinwand) den Körper gezeichnet von chirurgischen Eingriffen³⁶¹. Im Bild „Cindy“ malt sie ein Gesicht mit pastellfarbenen und orangestichigen Farben. In den Augenwinkeln sind rötliche Flecken zu sehen und die Augen- und Mundpartien erscheinen blutunterlaufen. Die Person in dem Bild hat sich einer Operation unterzogen, den Bandagen, die wachsähnlich anmuten, biegen sich über die breite Nase, Stirn und Kopf.³⁶² Die Gegenüberstellung dieser Bildbeschreibung mit dem ersten (Abb. 10) und zweiten Panel (Abb. 11) weisen durch den Kopf, der in Bandagen gehüllt ist, durchaus Ähnlichkeiten auf. Es gilt aber besonders auf das geschwärzte, unkenntlich gemachte Gesicht der Hure H zu achten, als sie sich im Spiegel betrachtet. Darin wird dem*der Leser*in nahegelegt, dass ein umfassender Eingriff stattgefunden hat, der nicht nur ihren Körper betrifft. Im weiteren Handlungsverlauf ist außerdem zu sehen, dass Hs Geschlecht, das im ersten Teil durchwegs zu sehen ist, nun immer verdeckt bleibt, entweder durch ihre Hände, die sie davor verschränkt (DHH2, S. 13), oder weil ihr nackter Körper vom Panelrahmen abgeschnitten wird (DHH2, S. 26). Die Bedeutungs- und Erkenntnisproduktion, erklärt Engel, werde so beweglich gehalten und es wird verhindert, dass diese wiederum in einer „Wahrheit“ einraste³⁶³. „Die VerUneindeutigung meint [...] eine Strategie der Transformation binär-hierarchischer, normativ-heterosexueller Geschlechterverhältnisse im Rahmen einer Politik der ‚Repräsentation‘ als ‚Intervention‘.“³⁶⁴

Doch obwohl ich denke, dass so gezeigt werden kann, dass Hs Geschlecht (*sex*) hier veruneindeutigt wurde, passiert die tatsächliche VerUneindeutigung³⁶⁵ im größeren Handlungsverlauf. Klar beschreibt, dass der Comickörper in jedem Panel sterbe und im Nächsten wiederkehre, wodurch er potenziell unzerstörbar werde³⁶⁶. Das Körperzeichen werde somit zum destabilisierten Zeichen zwischen Ikonizität und Symbolizität³⁶⁷. Die Identität der Figur wird, so Klar, in jedem neuen Panel überzeichnet, nach stereotypen Merkmalen vereinfacht, neudefiniert und festgeschrieben und es entstehe dadurch ein großes metamorphes

³⁶⁰ Halberstam 2005, S. 105.

³⁶¹ Ebd., S. 123.

³⁶² Ebd., S. 123.

³⁶³ Engel 2002, S. 118.

³⁶⁴ Ebd., S. 126.

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ Klar 2011, S. 230.

³⁶⁷ Ebd., S. 226.

Potential³⁶⁸. Im ersten Kapitel des dritten Bands ist das Geschlecht nämlich erneut zu sehen, nur um daraufhin wieder „zu verschwinden“. Der Gewinn dieser, im diachronen Verlauf, ambivalenten und unzuverlässigen Darstellungen ist sicherlich die Unsicherheit und Nicht-Festschreibbarkeit. Antke Engel entwickelt die Strategie der VerUneindeutigung, die genau dazu dient, was sie benennt. Identität solle weder eindeutig festgeschrieben, auch nicht als dritte oder vierte Variante, noch neutralisiert, sondern vielmehr als mehrdeutig, unabschließbar und prozessual verstanden werden, als *Différance*³⁶⁹.

Gerade die Problematik von *gender*, aber auch *sex*, kann daher, so Klar, am Comickörper gut demonstriert werden, „[...] der keine Identität ‚besitzt‘, sondern sie im Ritual immer wieder reiterieren und performieren muss [...]“³⁷⁰, denn die Einzelteile des Comics wiederholen sich stetig und sind deshalb der strukturellen Parodie zugeordnet. Comics wiederholen jedoch ohne Original und die Einzelteile, so Frahm, befragen sich gegenseitig auf ihre Referenzialität³⁷¹, wodurch sich enge Bezüge zwischen der parodistischen Qualität von Comics mit der „*gender parody*“ von Judith Butler finden³⁷². Die „[...] Geschlechter Parodie (*gender parody*) setzt nicht voraus, daß es ein Original gibt, das diese parodistischen Identitäten imitieren.“³⁷³ Nach Butler werden das vermeintliche „Original“ als solches, ebenso die *gender* Identifikation, selbst parodiert und so sichtbar gemacht, dass es die Originale gar nicht gibt, sondern sie selbst „Imitation unter Imitationen“ sind³⁷⁴. Dahingegen ent-naturalisiere die Parodie durch Re-Kontextualisierung³⁷⁵, entlarve „politisch schwache Konstruktionen“³⁷⁶ und „[...] deckt zudem die Illusion der geschlechtlich bestimmten Identität (*gender identity*) auf [...]“³⁷⁷. Das Vorhaben zu heiraten und das weiße Kleid zu tragen, untermauert Hs Position als weiblich*. Das Original, auf das darin referiert wird, ist also die stereotype Braut, romantisiert und märchenhaft. Statt der Braut tritt aber das Bild des modifizierten Körpers auf, der die Frage nach dem Geschlecht aufwirft und in den Kontext der Hochzeit und deren Bedingungen setzt. Parodiert wird die geschlechtlich bestimmte Identität der Braut, indem H nach dem operativen

³⁶⁸ Klar 2011, S. 231.

³⁶⁹ Engel 2002, S. 224-225.

³⁷⁰ Klar 2011, S. 232.

³⁷¹ Vgl. Frahm 2010, S. 74-103.

³⁷² Klar 2011, S. 232.; Frahm 2010, S. 36.

³⁷³ Butler 1991, S. 203.

³⁷⁴ Ebd., S. 203.

³⁷⁵ Ebd., S. 203.

³⁷⁶ Ebd., S. 207.

³⁷⁷ Ebd., S. 215.

Eingriff selbst zur Braut wird, ihr Geschlecht aber veruneindeutigt hat. Dadurch wird die Binarität selbst, so Engel, in Frage gestellt und Differenzen bzw. Normen entmachtet³⁷⁸.

Die Hochzeit



Abbildung 12-de Vries & Feuchtenberger 2003b, S. 18.

Der Hure H geht es bei ihrer Hochzeit mehr um das Kleid als um den Akt selbst, denn was sich wiederholt, ist einerseits der Wunsch das Kleid zu tragen, andererseits die Sorge, es könne schmutzig werden³⁷⁹. Bei dem Turm trifft sie auf eine alte Frau. Deren Erscheinung ist dabei ausschließlich in Schwarz- und Grautönen gehalten. Die Frau sagt, dass H das weiße Kleid anziehen soll und „Es“ dann geschieht. „Was geschieht.“ (DHH2, S.10), erwidert H, aber die Frau hat keine Antwort darauf. „Ich habe kein weisses Kleid getragen. Deshalb weiss ich nicht was beim weissen Kleid geschieht.“ (DHH2, S. 11), meint sie. Sie konkretisiert, dass sie in Schwarz geheiratet hat und betont, dass es würdevoll war. Ihre eigene Erscheinung verweist aber in eine andere Richtung, nämlich auf ein Begräbnis. Auch die Betonung „es war würdevoll“ lässt diesen Schluss zu. Schließlich hilft sie H und macht ihr aus einem Tischtuch das ersehnte weiße Kleid, unter dem der Leib bewahrt wird (DHH2, S. 12). Die Frau schickt H am Turmgebäude entlang und hält dabei das weiße Stoffband fest. „Erzähle mir was dein Leib fühlt.“ (DHH2, S. 15), verlangt die Frau. Immobilisiert von dem Kleid, geht H in kleinen Schritten. Doch sie fühlt nichts. Dafür bemerkt sie, dass der Saum ihres Kleides schmutzig wird. Jetzt schon wird deutlich, dass das, was das Kleid symbolisiert nicht mit Hs Vorstellungen übereinkommt³⁸⁰. Der Wind trägt sie in die Höhe und, dass sie nichts fühlt, trotz dem sie das Kleid trägt, kehrt sich um. Nun fühlt sie ihren Leib nicht mehr, weil sie das Kleide trägt (DHH2, S. 19). Als sie bei der Turmspitze angekommen ist und durch das Fenster nach drinnen blickt, sagt sie: „Oh. Ich friere. Mein Leib friert.“ (DHH2, S. 21). Hier besteht auch der Verweis darauf, dass man sich als Braut besonders fühlen soll. Das Kleid an sich macht die Frau* auch erst zur Braut. Der Blick in den Turm zeigt ihr mehrere Körper, ebenfalls eingehüllt in ehemals weiße Kleider. Die Körper schweben im Raum herum. Die



Abbildung 13-de Vries & Feuchtenberger 2003b, S. 22.

³⁷⁸ Engel 2002, S. 97.

³⁷⁹ Vgl. Nijdam 2017, 235.

³⁸⁰ Ebd., S. 236.

Köpfe sind durch den Panelrand abgeschnitten, aber die gestreckten Beine und Arme verweisen auf eine Unbeweglichkeit und Leblosigkeit. Ob diese ehemaligen Bräute noch am Leben sind, bleibt unklar³⁸¹. Sie scheinen den Weg in den Turm geschafft zu haben, die Ehe unter



Abbildung 14-de Vries & Feuchtenberger 2003b, S. 26.

Umständen auch vollzogen zu haben. Doch es hat sie möglicherweise ihre Körper gekostet. Der Wind trägt H weiter in die Höhe, auf das Dach des Turms. Nur das Band verknüpft sie noch mit dem Boden und die alte Frau scheint sich zu entfernen, denn H ruft ihr zu, wohin sie geht und die Frau antwortet, dass sie in das Turmgebäude hineingeht. „Alte. Komm zurück. Ich spüre meinen Leib. Mein Leib friert.“ (DHH2, S. 24.). Da sie nun ihren Körper spürt, lässt die Frau das Band (der Ehe) los und sie verschwindet im

Turm. Als es zu regnen anfängt, färbt sich ihr Kleid schwarz, ihr Leib ist nass und sie muss das Kleid ausziehen, denkt sie. Das letzte Panel zeigt H lächelnd zurückblickend auf ihr Kleid, dem sie sich entledigt hat und das nun als schwarzer rauchender Haufen auf dem Boden liegt. Wärme findet die Hure H, so Nijdam, als sie sich dem Kleid entledigt und wieder nackt ist³⁸².

In diesem Kapitel wird die Institution Ehe kritisiert. Das idealisierte weiße Kleid verweist auf die Konstruktion der Reinheit und die Unmöglichkeit diese zu bewahren, ebenso wie auf die Jungfräulichkeit³⁸³. Letztere, erklärt Nijdam, sei dabei häufig Objekt einer Fetischisierung³⁸⁴, wie schon im ersten Kapitel des ersten Bandes angemerkt wurde. Die Bedeutung des Brautkleids wird aber auch durch das Tischtuch parodiert, aus dem es geschneidert wird, denn die normative Kleidungspraxis sieht natürlich einen edleren, teuren Stoff vor. Ihr Status als „Hure“ wird parodiert, indem sich dieser durch Schichten aus Kleidung materialisiert und sie sich diesem erst entledigen und ihre Freiheit erlangen kann, indem sie, so Nijdam, ihre Nacktheit und ihren Körper empfängt³⁸⁵. Ihr Gender ist somit ein Tun, das der Hure H und somit auch einer, nach Butler, bestimmten „Identität“ vorangehe und diese durch performative Äußerungen, in diesem Fall das Tragen des Brautkleids, konstituiere³⁸⁶. Eine Dekonstruktion findet auch über den Verband statt, den H zu Beginn um ihren transformierten Körper trägt. Er wird zum Teil ihres



Abbildung 15-de Vries & Feuchtenberger 2003b, S. 24.

³⁸¹ Vgl. Nijdam 2017, S. 238.

³⁸² Ebd., S. 54.

³⁸³ Vgl. Ebd., S. 238.

³⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 238.

³⁸⁵ Ebd., S. 54.

³⁸⁶ Butler 1991, S. 49.

Brautkleids und verknüpft somit - im wahrsten Sinne des Wortes - die idealisierte Braut mit dem queeren Körper.

Die Hure H wird älter

Während die Hure H ihre weißen Leintücher zum Trocknen ausbreitet, erinnert sie sich an die Prinzen und Könige. Da sie weiß, dass diese ausgestorben sind beschließt sie, das ausgestorbene Land zu suchen und macht sich auf den Weg. Lange wandert sie, bis sie zu einem hohen,



Abbildung 16-de Vries & Feuchtenberger 2003b, S. 36.

schwarzen Berg kommt. Und wie in einem Märchen stehen zwei angekettete Bären vor dem Berg. „Zwei rot livrierte Männer verbeugen sich vor der Hure H.“ (DHH2, S. 32). Als sie den Berg erklimmt sieht sie, dass dieser aus den Leichen und Skeletten von all den ausgestorbenen Männern besteht. Der Gestank, die Schwaden und das verwesende Fleisch bereiten ihr sichtliches Unwohlsein. Als sie stürzt und sich abstützt, sind ihre Hände bedeckt mit Maden. „Das ausgestorbene Land lebt. Denkt die Hure H. Aber ich ertrage dieses Leben nicht.“ (DHH2, S. 36). Erneut wird der*die Leser*in hier mit den Oppositionen von Mann* und Frau* konfrontiert. Der Hure H wird heiß und sie sieht, dass der Berg tatsächlich ein Hochofen zu sein scheint. Am Grunde des Kegels sieht man mehrere phallisch geformte Rinnen, aus denen ein schwarzer Saft in ein Loch geleitet wird. Darunter stehen zwei Menschen mit Stöcken und Hitzeschutzmasken. Als sie in den Kegel hinabgleitet, bugsieren sie, unten angekommen, die zwei zum Ausgang mit den Worten „Du hast dich verirrt.“ (DHH2, S. 40). Die Hure H findet sich in einem dunklen Raum wieder in dem sie auf die Gebieterin trifft. Überall in den Wänden sind Nischen eingelassen in denen flache Schalen mit einer weißen Flüssigkeit stehen. Die Hure H ergreift eine weiß leuchtende Kugel, die frappierende Ähnlichkeit mit jener im Kapitel „Leuchtturm“ hat. „Wer bist du. Sagt die Hure H.“ (DHH2, S. 42). Man sieht ihre weißen Handschuhe, nun geschwärzt vor Schmutz oder Hitze, die frei in der Luft schweben. Auch diese Symbolik verweist in die Zukunft und auf den dritten Band „Die Hure H wirft den Handschuh“. „Keine weiss von diesem ausgestorbenen Land.“ (DHH2, S. 43). „Keine will es wissen.“ (DHH2, S. 43). Dampf steigt aus einer Öffnung im Arm der Gebieterin auf. Sie ist eine riesige Stahlfigur und steht auf den Füßen eines Ofens, fest in dem Hohlraum unter dem Berg. Aus ihrem anderen Arm destilliert eine weiße Flüssigkeit, in einen daran montierten Rundkolben, und dann Tropfen für Tropfen in eine Schale. Die Essenz der Männer, der Könige oder Prinzen, gewinnt sie aus dem Leichensaft, der

in sie hineinfließt. „Das ausgestorbene Land ist nicht dein Land. Und nun geh zurück“ (DHH2, S. 45). „Aber wo soll ich hingehen. Sagt die Hure H.“ (DHH2, S. 46). „Du bist frei. Nun geh“ (DHH2, S. 46). Die Hure H kehrt zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Die Kapuze hat sie abgestreift und ihr Haar fällt ihr offen über die Schultern. Sie windet ein Tuch in einer flachen Schale mit weißer Flüssigkeit aus und noch zwei weitere Schalen stehen auf dem Boden. Hat die Hure H die Prinzen-Essenz mitgenommen? Oder steht die Flüssigkeit weniger für jene, aus denen sie gewonnen wurde, als für Essenz jener, aus denen sie gewonnen wurde? Und was wäre das bei Königen, Prinzen oder Männern? Mut, Tapferkeit, Kampfeslust, Stärke und Freiheit? Biz Nijdam meint zur Bedeutung dieses Kapitels, dass die „graphic narratives continue to grapple with the tropes of heteronormativity and their impact on female emancipation and empowerment.“³⁸⁷. Die Suche nach einem Prinzen führt sie in das Land der Leichen. Dort findet sie ihre Freiheit, indem sie sich von den Vorstellungen eines „Happy Ends“ mit einem Prinzen trennt³⁸⁸. Bedeutet dies also, dass der Tod des Mannes* oder die Entsagung ihm gegenüber, im Umkehrschluss die Freiheit der Frau* ist? Welche Signifikanz hat dann darin die destillierte Flüssigkeit, die den Männern entzogen und den Frauen gegeben wird? Besteht auf Seiten der Frauen* ein Mangel an Essenz, dass durch die Gebieterin eine Umverteilung stattfinden muss? Wie in einigen anderen Kapiteln sieht Anke Feuchtenberger keinen direkten Abschluss dafür vor.

Das ausgestorbene Land, bzw. das Leben darin, stellt hier wieder die Stadt, bzw. das Männliche* dar. Ihre geschlechtliche Identifikation, in der auch Freiheit und Zwang bestimmt wird, erfolgt in den „Hure H“ Bänden über die Bildung von binären Oppositionen, bzw. über die Matrix mit Ausschlusscharakter³⁸⁹. Sie, die Hure H, gehört als Frau* in die Natur, und kann ihre Freiheit nicht in einem männlich* dominiertem Raum gewinnen. Hs biologisches Geschlecht ist darin also Teil einer, nach Butler, regulierenden Praxis³⁹⁰, mit großer Macht über ihr Lebensnarrativ. Es materialisiert sich durch eine ständige Wiederholung der Normen, nicht nur in diesem Kapitel, sondern in praktisch allen, und zeigt dadurch, dass es nie vollkommen legitim und auf eine immerwährende Wiederholung angewiesen sei³⁹¹. Der ständige Akt der Wiederholung, so Butler, sei dabei ein wesentlicher Aspekt der Performativität³⁹². *Sex*, oder das biologische Geschlecht, sei daher nicht als etwas (abseits von Normativität) Gegebenes zu

³⁸⁷ Nijdam 2017, S. 239.

³⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 239.

³⁸⁹ Butler 1995, S. 23.

³⁹⁰ Ebd., S. 21.

³⁹¹ Ebd., S. 21.

³⁹² Ebd., S. 22.

verstehen, sondern als jenes, durch das man erst „lebensfähig“ und kulturell wahrgenommen werde³⁹³.

Die Geschichte um die Freiheit setzt sich ab nun in allen weiteren Kapiteln in ähnlicher Weise fort.

Die Hure H ist frei

Das Double

Über das Symbol kann Bruce Wayne für etwas Anderes, Bedeutendes, Universales stehen. Die Bildgebung, so Weigel, ist der Wechsel zwischen den heterogenen Sphären des Unsichtbaren zum Bild³⁹⁴. Das kann, wie im Falle Batmans und der Fledermaus, seine eigene, überwundene Angst sein, oder auch, so McCloud, ein Symbol für eine Idee³⁹⁵. In jedem Fall ist er hierin immer mehr. Mehrere Identitäten, mehrere Bedeutungen, mehrere Anzüge und so weiter. Es liegt also eine Doppelung vor, bzw. erzeugt das Symbol multiple, nicht materielle Bedeutungen. Die Kunst steht, nach Foucault und Magritte, zwischen der Ähnlichkeit und der Affirmation eines Repräsentationsobjekts³⁹⁶. Je ähnlicher die Darstellung dem repräsentierten Objekt, desto eher schleiche sich der Verdacht ein, dass dies nicht das ist, was es repräsentiere³⁹⁷.

Klar und Hermann erläutern, dass während in literarischen Werken die ausschließliche Bedeutung über Schrift erschaffen werde und der Körper der Protagonist*innen zwangsläufig durch eine konkrete Beschreibung wiedergegeben werden müsse, bliebe dem Comickörper zumindest das Potential, relativ neutral und „unbekannt“ zu bleiben. Hier müsse die Materialität des Körpers mehr oder weniger konkret heraufbeschworen und Panel für Panel multipliziert werden.³⁹⁸

Die konstante Notwendigkeit, so Klar, den Körper als ikonisches Zeichen immer wieder von Hand reproduzieren lassen zu müssen, führe dazu, dass es keine perfekte Kopie desselben gäbe und er immer von einer leichten Variation begleitet sei, wobei trotzdem die Wiedererkennbarkeit gegeben sein müsse³⁹⁹. Da das dem*der Zeichner*in natürlich viel Mühe koste, fänden sich in vielen Comics häufig Körper, die auf einfache grafische Formen reduziert

³⁹³ Butler 1995, S. 22.

³⁹⁴ Weigel 2015, S. 11.

³⁹⁵ Vgl. McCloud 2001, S. 35.

³⁹⁶ Foucault und Magritte 1983, S. 27.

³⁹⁷ Ebd., S. 27.

³⁹⁸ Vgl. Klar 2011, S. 223.; Vgl. Hermann 2011, S. 36.

³⁹⁹ Klar 2011, S. 225-226.

wurden, wenig Variation aufweisen, sich demnach auch relativ ähnlich sehen und dem „[...] symbolischen Zeichen, und damit einem konventionellen und arbiträren Kode [...]“⁴⁰⁰ angenähert werden. Diese Praxis der Duplikation, der Doppelung, ist im Comic konstitutiv, denn die Figur, so Frahm, werde immer mehrfach auf einer Seite gesehen. Das Duplikat der Figur innerhalb eines Panels, aber auch das Duplikat des Comickörpers zwischen verschiedenen Comics, seien parodistische Wiederholungen, die deutlich machen, dass die Figur sich über Nachahmung, oder vielmehr durch Maskerade, konstituiere.⁴⁰¹

Derrida beschreibt dahingegen das Bild als Doppel, dem eine Differenz enthalten sei. Das visuelle Bild bestehe aus drei Teilen, weil es selbst eine Doppelung sei, es einen materiellen Teil und das Dargestellte gäbe.⁴⁰² Die *Effigies* bezeichnet grundsätzlich ein Abbild (meist als Skulptur im Totenkult oder Beerdigungsritual, aber auch als Schandbild) einer abwesenden (oder toten) Person, so Weigel. Die Aufgabe der *Effigies* in der Bildfrage sei es, eine Person zu repräsentieren, also ein Bild als Double zu erstellen.⁴⁰³ „Das Bild als Double ist Effekt einer vielfältigen *différance*. Die Funktion von Bildern, Abwesende oder Tote zu vertreten, ist ebenjene zeitliche, räumliche und physische Differenz eingeschrieben, die Jacques Derrida wiederholt für die Literatur und die Schrift analysiert hat [...].“⁴⁰⁴

Das Double sei dabei nicht als semantisch unbedeutend zu sehen, sondern verfüge, nach Weigel, vielmehr über eine Repräsentation, der eine mehrdeutige Semantik inhärent sei⁴⁰⁵. Die Repräsentation sei nicht gegenwärtig, sondern vergegenwärtige. Sie, so Weigel, repräsentiere und sei nicht das Repräsentierte.⁴⁰⁶ Die *Effigies* reiche in der Praxis vom Ersatz des Körpers und deren Stellvertretung, bis hin zu symbolischer Repräsentation, nicht zwangsläufig nur des lebenden Körpers an sich, so Weigel, sondern auch der Ehre, des Status oder des Namens⁴⁰⁷. Sie könne auch codiert sein und müsse keinesfalls dem ursprünglichen Ebenbild gleichen⁴⁰⁸.

„Das ‚Drama‘ der Repräsentation besteht darin, daß Menschen mit Zeichen auf die Welt verweisen, die ihnen gleichzeitig den unmittelbaren Zugang zur Welt verunmöglichen und die keine volle Präsenz von Sinn besitzen.“⁴⁰⁹. Mit diesem Satz verweist Reulecke auf das

⁴⁰⁰ Klar 2011, S. 223.

⁴⁰¹ Vgl. Frahm 2010, S. 74-103.

⁴⁰² Weigel 2015, S. 29.

⁴⁰³ Ebd., S. 208-209.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 213

⁴⁰⁵ Ebd., S. 213.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 214.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 215.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 215.

⁴⁰⁹ Anne-Kathrin Reulecke: *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur.* München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 11.

zurücktretende Reale hinter das symbolisch Signifikante und stellt die Konstruktion dem „Wirklichen“ gegenüber⁴¹⁰, womit wir uns wieder bei der Doppelung befinden. Identitätsdarstellungen im Bild, so Reulecke, werden deshalb auch zum Teil verunmöglicht, da hier stets der „unheimliche Doppelgänger“⁴¹¹ bleibe.

Die Doppelung und Differenz nach Derrida, als wesentliches Merkmal vom Bild, und die *Effigies*, sind der Kunstform des Comics allein formal schon deshalb eingeschrieben, da dieser auf immerwährende Vervielfachung durch den*die Zeichner*in und die mehrfache Wahrnehmung durch den*die Leser*in, den doppelten Körper produziert und repräsentiert⁴¹².

Sieht man sich die Bilder der Hure H im Verlauf der Handlung an, kann man H hierin auch als *Effigies* verstehen. Natürlich muss angemerkt werden, dass es sich in den drei Werken um eine Entwicklung der Protagonistin handelt und eine gewisse Abweichung dadurch gegeben sein muss, aber selbst innerhalb mancher Kapitel, die einen konstanten Zeitraum behandeln, verändert sich ihr Aussehen so sehr, dass sie sich selbst unähnlich sieht. Außerdem stehen die Erlebnisse der Hure H teils in keinem Bezug zueinander und sind, beachtet man das Werk „Der Leib der Damen“, geschrieben von de Vries, keineswegs abgeschlossen. Die Hure H ist ihre eigene Doppelgängerin und sie wird nur durch Vertreter*innen ihrer Idee repräsentiert, niemals jedoch durch „das Original“ auf das referiert wird. „Die vielen Huren H sind hier also Subjekte der jeweiligen kurzen, elliptisch erzählten Geschichte, sie sind aber nur selten Subjekte, mit deren Augen gesehen wird.“⁴¹³.



Abbildung 17- de Vries & Feuchtenberger 2003a, o.S., o.S., o.S.; de Vries & Feuchtenberger 2003b S. 12, 41,51.; de Vries & Feuchtenberger 2007, o.S., o.S., o.S.

Der unheimliche Doppelgänger ist auch schon da, als H in Band zwei auf eine Hure trifft (DHH2, S. 67). Doch zuerst ist die Hure H frei. Und sie ist erwachsen. Sie kann gehen, wohin sie will und das tut sie auch. Sie geht den Schienen entlang. Sie stolpert und fällt auf die Schienen. Da liegt sie nun und bewegt sich nicht. Sie spürt ihren Körper, die Haut in ihrem Gesicht, ihre Knochen, die nun groß und schwer sind und ihr Becken, welches besonders

⁴¹⁰ Reulecke 2002, S. 12.

⁴¹¹ Ebd., S. 13.

⁴¹² Vgl. Kapitel „Der Körper“

⁴¹³ Kalina Kupczyńska: Gendern Comics, wenn sie erzählen? Über einige Aspekte der Gender-Narratologie und ihre Anwendung in der Comic-Analyse. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert (Hgg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 221.

schwer, aber ganz leicht zu bewegen ist. Das Becken bewegt sich gleichmäßig und zieht eine weite Bahn und die Hure H liegt auch und zieht einige Bahnen. Sie liegt wie die Jungfrau in Nöten⁴¹⁴ auf den Schienen. Wie man aber im Kapitel zuvor erfahren hat, wird kein Prinz kommen, um sie zu retten. Bevor sie vom Zug überrollt wird, öffnet sie die Augen und ihr fällt wieder ein, dass „Dieses auf der Erde liegen [...] nicht das Ziel [ist]. Hier ist sie nicht frei.“ (DHH2, S. 58). Sie muss nicht gerettet werden. Vor dem Zug, der ihr knapp auf den Fersen ist, läuft sie in die Stadt.

H betritt die Stadt und sieht ein Schaufenster, indem etwas sitzt. Was sitzt, ist ein Mensch, „der Mensch ist eine Frau, die Frau ist eine Hure.“ (DHH2, S. 64-65). In den Panels auf Seite 64 ist jedoch im Schaufenster nichts zu sehen, obwohl es hell durch einen Scheinwerfer ausgeleuchtet wird. Erst auf Seite 65 sieht man die Frau von oben und schließlich von vorne. „Die Hure H steht und schaut.“ (DHH2, S. 66). Hier ist man selbst der*die Betrachtete, indem H und zwei Männer ihre ernsten, fixierenden Blicke auf einen richten. „Die Hure sieht die Hure H“ (DHH2,



Abbildung 18- de Vries & Feuchtenberger 2003b, S.67.

S. 66). H betrachtet das Innere des Schaufensters. Man selbst jedoch betrachtet die Hure H nun von hinten und wird sich seiner eigenen Position in dieser Satzkonstruktion bewusst. Es ist immer nur eine Figur, die zu sehen ist, entweder H oder die Hure. Diese Perspektivierung macht einen selbst zum erblickenden und angeschauten Objekt, zur Hure im Fenster oder zum*zur Voyeur*Voyeurin. Hier scheint mir auch passend, das Trugbild miteinzubeziehen. Das Gleichartige entfaltet sich als unendliche Serie, ohne Hierarchie, in ewiger

Selbstwiederholung und „läßt das Trugbild (*simulacrum*) als unbestimmten und umkehrbaren Bezug des Gleichartigen zum Gleichartigen zirkulieren“⁴¹⁵, so wie es hier gleich dreifach passiert. Die Affirmationen, so Foucault und Magritte, werden vervielfacht und zueinander in Bezug gesetzt, wodurch sie miteinander in steter Wechselwirkung stehen⁴¹⁶. Die Gleichartigkeit behauptet nicht dem Original ähnlich zu sein, sondern das Trugbild, das Gleichartige, der Verweis auf Nichts und auch die Selbstreferenzialität wird affirmiert⁴¹⁷. Dieser Ansatz lässt sich also auch mit jenem der VerUneindeutigung in Verbindung bringen, sowie mit der strukturellen Parodie, der Wiederholung ohne Original.

⁴¹⁴ Nijdam 2017, S. 239.

⁴¹⁵ Foucault und Magritte 1983, S. 40.

⁴¹⁶ Ebd., S. 42.

⁴¹⁷ Ebd., S. 44.

Interessanter Weise funktioniert die oben beschriebene Perspektivierung noch auf zwei weitere Weisen. Beachtet man wiederum, dass immer noch entweder die Hure oder die Hure H zu sehen



Abbildung 19-de Vries & Feuchtenberger 2003b, S.67.

ist, funktioniert die Bildsprache erneut über die Auslassung einer doppelten Sichtbarkeit. Es ist daher auch unklar, ob der Mensch in der Kuppel nicht einfach eine Spiegelung⁴¹⁸ sein könnte oder eine *Effigies*, die hier außerdem eine gewisse Austauschbarkeit, durch ein anderes Double, nämlich die Hure H, mit sich bringt. Denn diese wird mit weit gerundetem Mund an eine Scheibe gepresst dargestellt, die Augen fest verschlossen und dem Narrativ „Neben und hinter der Hure H drängen Männer an das Schaufenster heran. Das sieht die Hure.“ (DHH2, S. 67, Abb. 19). Es liegt hier, wegen des hell erleuchteten Hintergrunds, die Vermutung nahe, dass H gar nicht mehr auf der Zuschauerseite steht, die durch die Anzüge der Männermassen dunkel hinterlegt ist, sondern selbst Ausstellungsstück geworden ist. Die semantische Bedeutsamkeit⁴¹⁹ des Doubles ist also durchaus gegeben, wenn man bedenkt, welche Konsequenz dieser Tausch für die Narration hätte. In diesem Kontext kann Abbildung 19 dann auch als die Hure H gelesen werden, die Fellatio an den Männern praktiziert, ein Akt den sie, zumindest in Nijdam's Analyse des ersten Kapitels des ersten Bands, sowohl an dem Mann als auch der Frau erprobt.

Gleichsam wird die Hure im Schaufenster hier als das vermeintliche „Original“ einer Hure präsentiert, das nur von der Hure H erblickt wird, sie in weiterer Folge abschreckt und umkehren lässt. Das Original ist sie aber eben auch nicht, denn ein (sexueller) Kontakt ist nicht möglich, da sie hinter Glas ist. Auch ist ihr Körper in Bezug auf die Bezeichnung irritierend, denn er ist nur ab der Taille zu sehen, der Unterleib ist abgetrennt unter dem Grund vergraben (Abb. 18). Ihre Referenz bezieht sich also keineswegs auf ein Original, sondern parodiert dieses.

Vervielfacht wird also auch der dargestellte Inhalt. Lesen wir die Huren hier als Symbol, so wie es Bruce Wayne beschreibt, sind sie tatsächlich als Symbol unzerstörbar (*incorruptible*), da beinahe eine beliebige Austauschbarkeit besteht, ebenso wie jede*r zu Batman wird, sobald der Anzug passt. Passt der Anzug aber nicht, wird das Symbol parodiert. Die Identität wird dadurch aber als transzendentes Medium konstruiert, das zwischen den innerdiegetischen Figuren und den extradiegetischen Leser*innen fluktuiert.

⁴¹⁸ Vgl. Nijdam 2017, S. 255.

⁴¹⁹ Vgl. Weigel 2015, S. 213.

Der Blick und die Repräsentation

Foucault schreibt in Auseinandersetzung mit René Magrittes Bild der Pfeife, dass die Wörter, in denen geschrieben steht, dass dies keine Pfeife ist, durch ihre bildhafte Anmutung selbst zum Teil des Bildes würden, bzw. dass ein Text im Gemälde die gleiche Substanz wie das Bild annehme⁴²⁰ und so doppelt gelesen werden müsse, einerseits als Worte und andererseits als Wörter, die Wörter zeichnen⁴²¹. Weiters schreibt er, dass die Worte etwas benennen, das eigentlich gar keiner Benennung bedürfe und genau dadurch würde der Name dem Gegenstand abgesprochen⁴²².

Natürlich gelten für Wort und Bild andere Regeln im Comic. Jedoch gilt in Bezug zur Primärliteratur zu beachten, dass hier der Text kunstvoll von Anke Feuchtenberger gemalt ist und sich ja bereits seiner schriftsprachlichen Regeln zu einem Gutteil verabschiedet hat, dass er unter Umständen als Teil der Bildsubstanz verstanden werden kann.

Deshalb möchte ich nun Foucaults diesbezügliche Ausführungen zur imaginären Lehrerstimme⁴²³, die erklärt, inwiefern das Bild keine Pfeife ist, nutzen, um folgende Sequenz in gleicher Weise zu analysieren und um zu zeigen, dass die sprachliche Referenz, wie Foucault festhält, Ähnlichkeit ausschließe und über den Unterschied kommuniziere⁴²⁴: „In dem tiefen Schaufenster sitzt ein Mensch. Der Mensch ist eine Frau. Die Frau ist eine Hure.“ (DHH2, S. 65).

Dies ist ein Mensch. Nun dies ist kein Mensch, es ist das Bild eines Menschen. Der Mensch ist eine Frau. Nun es ist auch keine Frau, es ist das Bild einer Frau. Es ist das Bild einer Frau, die ihrem Beruf (?) nachgeht, also ist die Frau (hier) eine Hure. Es ist keine Hure, es ist das Bild einer Hure. Es ist das Bild eines Menschen hinter Glas. Im Satz: „Die Frau ist eine Hure“ ist Frau keine Frau. All das was sagt, dass dies ein Mensch, eine Frau, eine Hure ist, ist nichts davon. Nein, man hat es hier nicht mit Originalen oder auch Idealen zu tun, sondern mit Objekten, die einem Original ähneln. Aber grundsätzlich sehen wir nur ein Bild eines Menschen, der möglicherweise eine Frau darstellen könnte, in einem Schaufenster. Was unterscheidet aber letztere von einer Hure? Was macht die Frau hier angeblich zur Hure? Eine begaffte, beobachtete, sexualisierte Frau* ist doch einfach nur Frau*(?). Ist eine Hure ohne Unterleib noch Frau oder Hure? Und ist eine eingesperrte, ausgestellte Frau noch Mensch?*

⁴²⁰ Foucault und Magritte 1983, S. 34.

⁴²¹ Ebd., S. 15.

⁴²² Ebd., S. 16.

⁴²³ Ebd., S. 22.

⁴²⁴ Ebd., S. 25.

Auch mit dieser Methode kommt man also zu dem Schluss, dass die Zuschreibung durch das Wort, als Doppelung des Worts und des*der Bezeichnete*n, tatsächlich eine Parodie auf das „Original“ ist. Dieses Vorgehen kann in gleicher Weise auf die Hure H angewendet werden, wie sie im ersten Panel des ersten Bands (Abb. 1) zu sehen ist, betitelt, und hier ist der Name tatsächlich Teil des Bildes, mit „Hure“. Es besteht trotzdem, bei beiden, nur eine Ähnlichkeit zum Menschen und zur Frau. Sarah Kofman geht bei der Mimesis, als Kunst des Ähnlichen, der Verdoppelung, der Repräsentation, nicht von einem einfachen Ersatz aus, sondern von einer Verschiebung des Originals und einer Degradierung des Wirklichen. Das Wirkliche werde dabei vom Doppelgänger in gewisser Weise benützt oder auch abgenützt.⁴²⁵ Diese These findet sich auch im Modell wieder, so Reulecke, in dem die Frau zum Objekt des Künstlers, als Doppelung festgehalten wird und durch den Konsum des Künstlers und des Kunstwerks ihrer Lebenskraft beraubt sei⁴²⁶. Das Wesen hinter Glas ist gleich dem Modell oder dem Kunstwerk, weil es in seiner Situiertheit unbelebt, unwirklich und unberührbar wird. Das innerdiegetische Wirkliche, das von dem Wesen also benützt wird, kann nur, denn als Leser*in hat man keine andere Referenz, die Hure H sein.

Die Repräsentation der Frau bewege sich, nach Reulecke, zwischen Ideal, ihrem Real, dem Mann und der Kunst⁴²⁷. Der Künstler schaffe das Ideal, demnach also die Hure H, und die, an dieser Fiktion, gemessene reale Frau, die Hure hinter Glas, wird abgestoßen und abgewertet. In engem Zusammenhang, so Reulecke, stehe dieses zum Leben erwecken aber mit dem Tod.⁴²⁸ Nach Sombart werden Weiblichkeitsbilder konstruiert, die besonders durch Nacktheit und Natürlichkeit versuchen, Weiblichkeit zu essentialisieren⁴²⁹. Doch die Weiblichkeit* der Hure ist abstoßend und gar nicht modellhaft. „[...] *das Bild der Frau [ist] nicht nur – wie andere Darstellungen auch – eingebunden [...] in eine Kultur der Repräsentation, sondern [gibt] darüber hinaus in prominenter Weise Auskunft über die imaginäre Funktionsweise der Repräsentation selbst [...]*“⁴³⁰ In diesem Sinne funktioniert die Repräsentation über die ausladende, nackte Brust der Frau die sie zur Schau stellt, die sie ableckt und deshalb zur Hure wird. Die Repräsentation tut das ihre hier nur über das Zeichen, das die Hure macht (Abb. 18). Als Kultur der Repräsentation, in die sie eingebunden ist, muss hier die diegetische Stadt angenommen werden. Weshalb zwar die Repräsentation funktioniert wie beschrieben, aber in

⁴²⁵ Reulecke 2002, S. 309.

⁴²⁶ Ebd., S. 311.

⁴²⁷ Ebd., S. 277.

⁴²⁸ Ebd., S. 278-279.

⁴²⁹ Ebd., S. 289.

⁴³⁰ Ebd., S. 296.

dem Diskurs der männlich* dominierten Stadt, als Opposition zum Weiblichen*, und als Ort, in dem es keine Freiheit für die Frau gibt, sie daher auch nicht ihr Ideal sein kann und über ihr abstoßendes Äußeres zum Real gemacht wird. Umgekehrt ist die Hure H in Abbildung 1 in den Diskurs der weiblichen* Natur und des Hauses eingebunden, wo sie das Ideal sein kann und ihre partielle Nacktheit sie in diesem Kontext als „Hure“ bezeichnet.

Ohne dem Zeichen wäre also die Hure als solche nicht zu erkennen. Ihre Identität wird dadurch erst zumindest im Ansatz intelligibel. „Die Identität als [...] *Bedeutungspraxis* zu verstehen, bedeutet, die kulturell intelligiblen Subjekte als Effekte eines regelgebundenen Diskurses zu begreifen, der sich in die [...] Bezeichnungsakte des sprachlichen Lebens einschreibt.“⁴³¹ Die Zeichen-machende Frau* ist also Effekt des Diskurses, die Benennung als Hure, Effekt des Zeichen-Machens.

Dass das Zeichen ein Wütendes ist, woraufhin sich die Hure H abwendet und durch die Männermassen hindurch zurück geht, könnte daher gerechtfertigt werden, wenn man bedenkt, dass das Modell/Ideal das Original/Real seiner Lebenskraft beraubt und es, zumindest in der nicht-sequenziellen Kunst, deshalb stirbt⁴³². Ein weiteres Indiz dafür ließe sich auch in dem Gespräch zwischen der Hure H und der alten Frau am Eingang finden, die sagt: „Ja. Gehe hinaus aus der Stadt. In der Stadt sind schon zu viele.“ (DHH2, S. 69). Denn möglicherweise verweist die alte Frau hierin auf die zwei Huren und nicht auf die Männermassen.

An dieser Stelle möchte ich noch einmal zur Perspektive des*der Voyeurs*in zurückkehren und erneut auf Abbildung 19 verweisen. John Berger schreibt zur symbolischen Ordnung, dass Männer, als handelnde Wesen, die Frauen als Passive ansehen und beobachten⁴³³. Die Lust am Schauen könne also „in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt“⁴³⁴ werden. Die Frau sei dabei in einer exhibitionistischen Rolle, der sich der Mann zu entziehen verstünde, so Mulvey, denn er würde (dies wird in Bezug zum Film geschrieben) so in Szene gesetzt, dass eine Identifizierung der Sehenden mit ihm stattfindet, die das Subjekt im Medium repräsentiere und somit auch den Blick auf den Mann zu einem Blick in den Spiegel, also einer Reflexion machen würde, demnach das Schauen auch durch ihn gelenkt (weg von ihm) auf das Andere stattfände⁴³⁵. „So droht die Frau als Abbild, zur Schau gestellt für den Blick und die Lust von

⁴³¹ Butler 1991, S. 212.

⁴³² Vgl. Reulecke 2002, S. 311.

⁴³³ Ebd., S. 272.

⁴³⁴ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Franziska Bergmann, Franziska Schössler, Bettina Schreck (Hgg.): Gender Studies. Bielefeld: transcript Verlag 2012 (Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften. Bd. 2), S. 300.

⁴³⁵ Vgl. Mulvey 2012, S. 302.

Männern, immer wieder die Angst zu wecken, die sie ursprünglich bezeichnete.“⁴³⁶ Letzteres ist der Fall, betrachtet man Abbildung 18. Denn die Kastrationsangst könnte hier über die tatsächliche Abwesenheit eines Geschlechts argumentiert werden, das entweder endgültig abgetrennt (mitsamt Hüfte und Beinen) oder zumindest vorübergehend dem Blick verstellt ist.

Ihr kann nur entkommen werden, schreibt Mulvey, indem versucht wird die Frau erneut zu entmystifizieren, sie abzuwerten, zu bestrafen oder die Kastration zu ignorieren, den Fetisch einzusetzen und den Sadismus mit der Narration zu verbinden⁴³⁷. Der Fetisch und Sadismus



Abbildung 20-de Vries & Feuchtenberger 2003b, S.69.

spielen hier für die Narration unter einem gewissen Blickwinkel möglicherweise auch eine Rolle. Da relativ unklar ist, wer die Frau im Schaufenster ist und wer die Frau vor den Toren der Stadt ist, könnte hier angenommen werden, dass die Stadt (hier als männlich* besetzter weiblicher* Körper) die alte Frau aufgezehrt und anschließend ausgestoßen hat und die Hure hinter dem Schaufenster das aktuelle Ziel des Fetischs ist. Das sadistische Potential der Stadt lässt sich dann auch auf die Frau

beziehen, die, dem Anschein nach, verwesend und obdachlos, verstümmelt ohne Füße, Hände und mit nur einem Auge vor dem Tor sitzt. Ihr bedrohliches Potential hat sie darin aber keineswegs verloren und es bleibt offen, ob eine mögliche Kastrationsangst durch sie gebannt ist. Die Frau wird hier aber auch zum schauenden Objekt, wie man einerseits dem Dialog zwischen H und der Hure entnehmen kann, die sich durch das gegenseitige Sehen bedeutsam werden, andererseits durch die Brustwarze, die, als langer Gang in Abbildung 22 zu sehen, in den Himmel zeigt.

Nach Engel ist die Repräsentation natürlich nicht Ausdruck einer Wirklichkeit, sondern ein Prozess der Bedeutungs- und Wirklichkeitskonstruktion⁴³⁸ und wurde u.A. von Judith Butler dafür kritisiert, da das was repräsentiert wird, erst dadurch hervorgebracht wird⁴³⁹. Durch exhibitionistische Darstellungen von Frauen, teils auch im Verhältnis mit Bekleidungskultur, würden diese, so Mulvey, wie im vorherigen Kapitel gezeigt, zu einem passiven, bedeutungstragenden Bild degeneriert⁴⁴⁰. Auch Sigrid Weigel spricht von der universalen

⁴³⁶ Mulvey 2012, S. 303.

⁴³⁷ Ebd., S. 303.

⁴³⁸ Engel 2002, S. 128.

⁴³⁹ Ebd., S. 129.

⁴⁴⁰ Mulvey 2012, S. 305.

Bildfunktion der Frau, die auf der Referenzlosigkeit des Bildes derselben beruht und sie dadurch zu einem guten „Signifikanten Material“ macht⁴⁴¹.

Dahingehend arbeitet Kaja Silvermann die Begriffe *screen*, *gaze* und *look* heraus. *Gaze* bedeutet das Blickregime, das das Feld des Sichtbaren gliedert. Der *gaze* könne herausgefordert und verändert werden, indem ein anderes kulturelles Bild eingefügt und so die Stabilität der sozialen Kategorien *sex* und *gender* in Frage gestellt werde⁴⁴². Der *look* sei dabei der individuelle Blick, der nicht immer konform mit *gaze* und *screen* gehe, diesem aber unterworfen sei⁴⁴³. Das erklärt sie über den*die Blickende*n als schauendes Wesen, aber auch als solches, das sozial sichtbar sei und sein möchte.⁴⁴⁴ Eine VerUneindeutigung, so Engel, kann auch bezüglich dieses Schauens vorgenommen werden, indem die Repräsentation am *screen* geändert werde, werde der *gaze* herausgefordert und somit auch der *look*⁴⁴⁵.

Auch in der Darstellung der Stadt, wird durch die Benennung derselben als solche, die Stadt dem Abbild abgesprochen⁴⁴⁶. Denn Wort (Mensch, Frau, Hure, Stadt) und Gegenstand



Abbildung 21-de Vries & Feuchtenberger 2003b, S. 60.

(Mensch, Frau, Hure, Stadt) sind nicht eins, so Foucault. Vielmehr verweisen sie in zwei verschiedene Richtungen⁴⁴⁷. Die sprachliche Referenz in Abbildung 21 verweist also auf den Unterschied.

Foucault schreibt weiter, dass die Darstellung auf der anderen Seite die Ähnlichkeit einschlieÙe und über die Gleichheit kommuniziere⁴⁴⁸. Die Ähnlichkeit verweise auf ihr Original, die Referenz, die über die Kopien herrsche, sie diktiere und kategorisiere und verneint dabei die Realitätsbehauptung⁴⁴⁹. In der Darstellung wird hier über das Gleichnis mit dem Frauenkörper gesprochen, und die Ähnlichkeit macht dies sichtbar, denn das Gebäude das hier „als Stadt“ betitelt ist, gleicht vielmehr einem weiblichen Torso, konkreter noch dem, des Menschen, der Frau, der Hure, im „Schaufenster“. Hier wird zwar auf das

⁴⁴¹ Reulecke 2002, S. 274-275.

⁴⁴² Engel 2002, S. 152.

⁴⁴³ Ebd., 150.

⁴⁴⁴ Ebd., 150-151.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 153.

⁴⁴⁶ Vgl. Foucault und Magritte 1983, S. 16.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 37.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 25-26.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 40, 43-44.

Original verwiesen, wie oben aber bereits beschrieben, ist diese Referenz nicht einmal ihr eigenes Original.

Das Schaufenster wiederum stellt sich unter dieser Betrachtung als Brustwarze (Abb. 22) heraus. Die Perspektivierung erfolgt durch die Weitaufnahme (DHH2, S. 60), Großaufnahme (DHH2, S. 60) und dem Wechsel zur Froschperspektive mit Innenansicht des „Fensters“ (DHH2, S. 64), Vogelperspektive auf die Brust der Frau (DHH2, S. 65) und schließlich Frontalansicht der Frau, in der nun die Brustwarzen nicht mehr nach außen gestülpt, sondern



Abbildung 22-de Vries & Feuchtenberger 2003b, S. 60.

gleichsam eines Fensters als Schlupfwarzen dargestellt sind (DHH2, S. 65). Das Schau-Fenster ist hier also auch der Blick auf die Brust, verlängert in die Brust. Der Blick wird im folgenden Kapitel noch genauer untersucht werden, indem dem*der Leser*in die Brust als Fenster erneut begegnen wird.

Beide (sprachliche Referenz und Darstellung) materialisieren sich nicht einfach, sondern werden durch den Diskurs in eine Ordnung gebracht und hierarchisiert⁴⁵⁰, so Foucault. Die Materialität der Bilder liegt hier in der narrativen Raumdarstellung begründet. In Abbildung 22 ist der Eingang zur Stadt abgebildet, flankiert von zwei Phalli mit wehenden Flaggen, die diesen als männlich dominierten und eroberten Raum markieren. Nünning und Nünning erklären in ihren Beiträgen zur *gender*-orientierten Erzähltextanalyse inwiefern die, ursprünglich als wenig bedeutsam angesehene Kategorie des Geschlechts, tatsächlich hochgradig bedeutsam für die Handlung- und Erzählebene und Raum- und Zeitdarstellungen ist, und generell Produktion und Rezeption stark von den Kategorien *sex* und *gender* geprägt sind⁴⁵¹. Naturdarstellungen, so Würzbach, verweisen dabei meist auf Weiblichkeit*, durch welche Unbezähmbarkeit, Verführung, Triebhaftigkeit, Leben und Tod und noch einige andere Vorstellungen, aus einer männlich* geprägten Sicht, dargestellt werden. Umgekehrt gebe es dazu den männlichen Gegenpol der Stadt, als „Objekt des Begehrens für den Eroberer, als willige Hure für den Besucher [...]“⁴⁵², aber auch als Ort der Kultur und Zivilisation⁴⁵³.

⁴⁵⁰ Foucault und Magritte 1983, S. 25-26.

⁴⁵¹ Vera Nünning und Ansgar Nünning: *Making Gendered Selves: Analysekatogorien und Forschungsperspektiven einer gender-orientierten Erzähltheorie und Erzähltextanalyse*. In: Sigrid Nieberle (Hg.): *Narration Und Geschlecht. Texte - Medien - Episteme*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2006. (Literatur - Kultur - Geschlecht: Große Reihe: Bd. 42.), S. 26.

⁴⁵² Natascha Würzbach: *Raumdarstellung*. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hgg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2004, S. 50.

⁴⁵³ Würzbach 2004, S. 51.

Abbildung 22 zeigt, dass es sich bei dieser Stadt um „das Objekt des Begehrens“ handelt. Die Grenzüberschreitung in die Stadt wird begleitet von dem Satz „Alle Wege führen jetzt in die Stadt hinein. Die Hure H wird weiterhineingezogen in die Stadt.“ Tatsächlich findet der Eintritt aber nicht durch Anziehung, sondern äußere Abstoßung statt, denn ein Zug (hier männlich* markiert) treibt die Hure H vor sich her. Die alte Frau, die an der Pforte sitzt, informiert sie mit den Worten „Ich bin frei“. Aus dieser Perspektive ist die Stadt durch Ambivalenz gekennzeichnet, da einerseits Emanzipation durch Bildung, Arbeit, Bewegungsfreiheit und Anonymität gewährleistet sind, sie andererseits „Ort der Bedrohung und Erniedrigung“⁴⁵⁴ durch männlichen Zu- und Übergriff wird.⁴⁵⁵ Die Ambivalenz manifestiert sich darin auch einerseits über die Wechselwirkung zwischen der Hure und H, andererseits wird die Stadt durch die Zugstrecke, die militärisch wirkende Männer anliefert, signifiziert. Die Hure H hat schließlich auch keinen Zugriff und muss die Stadt wieder verlassen, eben aus dem Grund, weil sie frei ist. In Räume nämlich, so Würzbach und Hausen, die gleichermaßen durch Männer* wie Frauen* genutzt werden, wird in der Erzählung dafür der Handlungsspielraum und das Erleben geschlechtsspezifisch unterschieden⁴⁵⁶. Im eroberten Frauenkörper kann sie nicht frei sein, da allein schon der Weg dorthin durch den Phallus markiert ist.

In ähnlicher Weise verhält es sich, nach Würzbach, mit den Begriffen der (männlichen*) Heimat, Ort der Sehnsucht, Herkunft, Identität, etc., und der (weiblichen*) Fremde, Ort der Unsicherheit, Irritation, des Paradieses und der Eroberung⁴⁵⁷. Nach Würzbach wird der Raum auch durch Grenzen konstituiert, die einer geschlechterrelevante Zuordnung unterliegen und deren Überschreitung Konsequenzen nach sich ziehe. Das Haus habe eine besonders lange und schwierige Tradition der Unterwerfung der Frau in ihrer Rolle als Ehefrau oder Tochter. Ausweitung der Häuslichkeit seien in dieser Tradition durch den Blick durch das Fenster und den Garten als Übergangszone möglich.⁴⁵⁸ Diese Tropen finden sich im ersten Kapitel des ersten Bands, als H in den Garten blickt, im ersten, zweiten und dritten Kapitel des zweiten Bands, da sie auch dort ihre Freiheit im Haus und in der Natur zurücklässt, bzw. auch wiederfindet, und ebenfalls in allen Kapiteln des dritten Bands, wird sie durch ihre Position in der Stadt als unfrei markiert und ein zurückkehren in die Natur wird verunmöglicht. Die Performanz nach Butler ist hier also der Akt, über den die heteronorme Geschlechtsidentität

⁴⁵⁴ Würzbach 2004, S. 56.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 53-56.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 52.; Vgl. Karin Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Sabine Hark (Hg.): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie. 2. aktual. u. erw. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, GWV Fachverlage 2007. S. 175-185.

⁴⁵⁷ Würzbach 2004, S. 51.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 53-56.

verfestigt und stabilisiert wird⁴⁵⁹. Ihre Geschlechtsidentität, nach Butler, ist ein Akt der Inszenierung, der Darbietung und des Schauspiels, der seine eigene Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit wiederholt erzwingt und sich eben durch Strafmaßnahmen selbst zu regulieren versteht⁴⁶⁰. Die Hure H konstituiert sich über bestimmte Diskurse in denen Identität „gestiftet“ wird und die, so Butler, als regulierender Prozess auf Wiederholung angewiesen sind⁴⁶¹.

⁴⁵⁹ Butler 1991, S. 205.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 206.

⁴⁶¹ Ebd., S. 213.

Die Hure H wirft den Handschuh

Der Leuchtturm

Dieses Kapitel schließt direkt an das Letzte an. Die Symbolik des Auges ist in Band 3 der „Hure H“ besonders vordergründig. Im ersten Kapitel „Leuchtturm“ ist H eingehüllt in ein Kleid mit bandagiertem Kopf abgebildet. Lediglich ein Sichtschlitz lässt ihre Augen unbedeckt. Hinter ihr ist eine Industriestadt zu sehen. Aus den hohen Schornsteinen dringt Rauch und färbt den Himmel grau. Auf ihrem Weg sieht sie vor sich einen schmalen Pfad, der hinaus auf eine Insel führt. Dort steht ein Leuchtturm. Obwohl die Distanz noch groß ist und nur der Turm zu sehen ist, steht darunter geschrieben: „Der grosse moderne Mann hat Macht.“ (DHH3, o.S.). Der Turm wird vergrößert dargestellt und der Satz fortgesetzt mit: „Das sieht die Hure H.“ (DHH3, o.S.). Zu sehen ist der Leuchtturm, der sich dem*der Leser*in als phallisches Symbol präsentiert. Die sprachliche Referenz verweist auch hier wieder auf den Unterschied und in verschiedene Richtungen⁴⁶². Mann, Turm und Phallus stehen parallel nebeneinander.

Die Spitze des Turms ist jedoch gleich einer Brust geformt und lässt einen Vergleich mit dem Bild der Stadt aus dem vorherigen Kapitel zu, hier aber auch als eine explizite bildliche Darstellung der Frau, als passendes Gegenstück zum Mann. Die hierarchische Opposition manifestiert sich auch symbolhaft. Beispielsweise dadurch, dass die Hure H zum Mann, als Höhlung zur Wölbung⁴⁶³, aber auch als unsichtbar (die kleine Gestalt Hs in verhüllendem Gewand) zum Sichtbaren (der Turm, der von weit her sichtbar ist und den Blick noch mehr auf sich zieht, durch sein blendendes Licht) steht. Gleichwohl ist die Oppositionsbildung in allem enthalten. Man finde sie in allem, so Cixous, das man sieht (vgl. Kaja Silvermanns *screen, gaze* und *look*), spricht, sich organisiert, also belebt sei und auch in allem was präge und mache und uns naturgegeben erscheine⁴⁶⁴. Die Binarität der Geschlechter wird aber über die Differenz insoweit sichtbar gemacht, als dass die Natürlichkeit* der Verbindung der Hure H mit dem mächtigen Mann, durch den Phallus, der in der Brust statt der Vagina einrastet, irritiert wird. Tatsächlich findet man jedoch am Ende des Kapitels heraus, dass diese bildliche Verbindung von Brust und Phallus ganz wörtlich gemeint war.

⁴⁶² Vgl. Foucault und Magritte 1983, S. 37.

⁴⁶³ Hélène Cixous: Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift. In: Franziska Bergmann, Franziska Schössler, Bettina Schreck (Hgg.): Gender Studies. Bielefeld: transcript Verlag 2012 (Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften. Bd. 2), S. 106.

⁴⁶⁴ Cixous 2012, S. 106.

Bereits jetzt schon gefällt der große moderne Mann der Hure H, sie stellt sich vor und beschließt zu bleiben. „Der grosse moderne Mann erstaunt.“ (DHH3, o.S.) steht unter dem Turm geschrieben, der statt eines Scheinwerfers, ein riesiges Auge hat. Erneut stehen Turm, Phallus und Mann als eins nebeneinander. Die Performativität der hier gezeigten Geschlechtsidentitäten ist untrennbar mit dem regulierenden Sexual-Regime verknüpft, weshalb in diesem Kontext nicht von einem, so Butler, wählenden Subjekt ausgegangen werden dürfe⁴⁶⁵, obwohl H zu wählen scheint. Vielmehr ist das Regime der Heterosexualität nach Butler jenes, welches die Materialität des Geschlechts bestimme und eingrenze und die Materialität durch regulierende Normen, als Teil der heterosexuellen Hegemonie, erschaffe⁴⁶⁶. In diesem Sinne ist auch die folgende Begutachtung notwendig.



Abbildung 23- de Vries & Feuchtenberger 2007, o.S.

Das Licht des Turms ist nämlich das Auge, das sich verdoppelt, als es sich auf die Hure H richtet und sie, durch den Lichtkreis, zur Pupille⁴⁶⁷ macht. Sie wird dabei durch den männlichen Blick signifiziert und ihre Bedeutung konstruiert sich durch diese Repräsentation, als referenzlos⁴⁶⁸. Der Turm ist hier das sehende, aktive Auge, die Hure H am Boden das geblendete, passive. Das Bild, das hier konstruiert wird, ist, dass die Frau* ohne den Mann* nichts sei, so Cixous. Sie müsse durch ihn signifiziert und produziert werden, und bekomme durch diese Machtbeziehung, durch die Lehren des Mannes und Vaters, erst eine Ordnung, eine Sexualität, denn „[...] er macht aus ihr sein Bild!“⁴⁶⁹. Im Folgenden wird sie vom Phallus genau inspiziert. Er sieht sie von oben bis unten an. Seinen Blick erwidert sie dabei auch nicht über ihre Augen, sondern über ihr Genital, mit dem sie ihn „besonders“ (DHH3, o.S.) anblickt. Sie sieht, ebenso wie der Turm/Mann über ihr Sexualorgan⁴⁷⁰ (Abb. 23) und repräsentiert sich hier als „gleichblickendes“ Gegenstück oder Spiegelung zum Phallus und mit ihrem Platz im, durch den Leuchtturm produzierten, Auge, wird sie in der gleichen Symbolik durch den Mann produziert. Die Aneignung Hs durch den Mann, vollzieht sich also bereits an dieser Stelle. Aus einem Auge werden zwei. Das wird hier durch die Kommunikation zwischen Mann, Turm, Phallus und H deutlich, denn ein Gespräch findet hier auf einer internen,

⁴⁶⁵ Butler 1995, S. 39.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 39.

⁴⁶⁷ Vgl. Nijdam 2017, S. 243.

⁴⁶⁸ Vgl. Reulecke 2002, S. 275.

⁴⁶⁹ Cixous 2012, S. 108-109.

⁴⁷⁰ Nijdam 2017, S. 243.

geheimen Ebene statt, die einem selbst als unsichtbar kenntlich gemacht wird, denn H antwortet dem Turm, mit Detailaufnahme ihrer Augen, „Selbstverständlich“ (DHH3, o.S.), ohne jemals verbal angesprochen worden zu sein. Was sich hier in geheimer Absprache vollzogen hat, muss also in irgendeiner Form dem performativen Sprechakt⁴⁷¹ zugehörig sein. Nijdam interpretiert dahingegen, dass die Aufnahme der Augen die Verbindung mit dem Geschlecht zementiert⁴⁷². Sie liest das „Selbstverständlich“ (DHH3, o.S.) als einen Verweis auf das Verständnis oder Wissen und positioniert Wissen, Sicht/Blick und Geschlecht in ein sich gegenseitig beeinflussendes Modell⁴⁷³. Wissen oder in dem Fall Macht, wird im Folgenden an das Geschlecht geknüpft, „sex as power“⁴⁷⁴, wie sie schreibt. Passenderweise ist der Mann im Turm militärisch bekleidet. Die Uniform ähnelt dabei jener der Wehrmacht⁴⁷⁵. Ernst sieht er die Hure H an, als sie ihm offenbart, dass sie hierbleiben will, weil er Macht hat. „Vielleicht will ich das nicht. Sagt der grosse moderne Mann.“ (DHH3, o.S.). Sie schlägt ihm vor, die Entscheidung über ihren Verbleib am nächsten Tag zu treffen und als sie die Treppen hinaufsteigen, beschaut er die Hure H lustvoll von hinten und stimmt zu.



Abbildung 24-de Vries & Feuchtenberger 2007, o.S.

Als die Hure H den Scheinwerfer, das Fernrohr oder das Auge betrachtet, verschmilzt ihr Kopf erneut mit der Kugel (Abb. 24) und bildet ein Auge. Sie ergreift die Steuerkugeln (Abb. 25) und lenkt den Blick des Auges nun selbst. Da sie nun in der handlungsfähigen Position ist und die Macht zu sehen⁴⁷⁶ hat, entsteht die Konnotation, dass sie bereits durch das Betreten des Turms und die Besichtigung durch den Mann ermächtigt wurde. Doch kurz danach wird einem die Illusion ihrer vermeintlichen Machtposition bewusst, als der



Abbildung 25-de Vries & Feuchtenberger 2007, o.S.

Körper des Mannes knapp hinter ihrem eigenen positioniert wird, er nun sie zu lenken scheint und seine Macht demonstriert, indem er beide Hände zu ihrem Mund führt (Abb. 26). Die Macht, so Foucault, sei also nichts, dass man sich aneignen könne, denn sie sei nicht starr und vollziehe sich in einem steten Spiel zwischen beweglichen und ungleichen Beziehungen⁴⁷⁷. Hier ist diese noch dazu eine phallische Macht des Diskurses, die den Mann ausstattet und für H als Frau* unantastbar wird⁴⁷⁸. Deshalb ist letztlich die Macht,

⁴⁷¹ Butler 1995, S. 297.

⁴⁷² Nijdam 2017, S. 243.

⁴⁷³ Ebd., S. 243.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 243.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 244.

⁴⁷⁶ Vgl. Kupczynska 2014, S. 223.

⁴⁷⁷ Foucault 1988, S. 115.

⁴⁷⁸ Vgl. Nijdam 2017, S. 249.

die H sucht und auch kurzfristig bekommt, eine Illusion. Tatsächlich bekommt sie erst dann wieder etwas mehr Macht, als sie sich vom Mächtigen abwendet, denn, so Foucault, Macht konstituiert sich auch darüber, dass Kraftverhältnisse sich zu einem System verketteten und dadurch gegenseitig stützen würden⁴⁷⁹.

Der Blick durch das Auge zeigt ihr fliegende Gänse, die sich in direkter Linie auf sie zuzubewegen scheinen. Die Frontalansicht der Gans findet sich an späterer Stelle wieder, als die Hure H ein Aal-ähnliches Wesen gebärt, was hier wie eine Zukunftsvision inszeniert wird.

Die Hure H beschaut den Mann in der Nacht. Der Mann erlaubt ihr zu bleiben, „und bald hat die Hure H auch Macht.“, denn sie ist schwanger. Der Sex wird im



Abbildung 26-de Vries & Feuchtenberger 2007, o.S.

Leuchtturm als etwas konstruiert, das beide freiwillig miteinander teilen, dem Mann aber, so Foucault, vorrangig gehöre und demnach der Hure H fehlt⁴⁸⁰. Der Mann im Leuchtturm ist unablässig mit ihrer Produktion

beschäftigt. Jede Nacht unterweist er sie in seinen Lehren (Abb. 26) und im weiteren Handlungsverlauf wird H dadurch auch zum sprachlosen Wesen gemacht, denn die Hände des Mannes sind stets vor und in ihrem Mund, halten ihn zu, hindern sie am Sprechen, dringen in ihn ein und beschmutzen ihre Bandagen. Die Problematik der Konstitution des Subjekts aufgrund des Anderen liegt, Engel zufolge, darin, dass dadurch erneut Binarität erzeugt werde, Repression (Foucault) und Machtverhältnisse verfestigt würden und eine Norm zum Vergleich herangezogen werde⁴⁸¹. Sichtbar wird diese Macht in diesem Kapitel durch die sehr konkrete Bildsprache gemacht, die diese laufend beim Namen nennt. Die Differenz, die zur Stabilisierung dieser Verhältnisse mobilisiert wird und „Evidenz“ bereithält, habe dabei eine tragende Rolle, erläutert Engel⁴⁸². Mit ihrer Macht kommt der Verlust ihrer Sprache, aber auch die Ohnmacht, und ihre Stimme erhält sie erst zurück, als sie den Turm endgültig verlässt. Nach Cixous wird die Frau, ausgeschlossen von Sprache, zum sprachlosen und willenlosen Wesen, das, nun auch ausgeschlossen von dem Symbolischen, zu einem Machtlosen gemacht wird⁴⁸³.

Die Hände vor ihrem Mund wecken dabei das beklemmende Gefühl, einen Übergriff oder Eingriff in die Privatsphäre zu beobachten. Der Mann, der die Hure H hier immer wieder ausgreift, steht in der aktiven Rolle. H wird durch ihn zu einer „grossen mächtigen Hure H“

⁴⁷⁹ Foucault 1988, S. 113.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 182.

⁴⁸¹ Engel 2002, S. 74-77.

⁴⁸² Ebd., S. 96.

⁴⁸³ Cixous 2012, S. 107-108.

(DHH3, o.S.) und ist deshalb semantisch dem „grossen mächtigen Mann“ gleichgestellt. Das ändert jedoch nichts daran, dass sie den Mann „weiterhin in der Nacht“ (DHH3, o.S.) hat und er weiterhin ihren Mund (die Höhlung) befigert. Wie in Kapitel 2, Band 1 schon angeschnitten wurde, enthält der Diskurs um die Sexualität eine Sprachlosigkeit⁴⁸⁴, die sich im Text dieses Kapitels manifestiert, da der Sex lediglich über Metaphern impliziert wird. Den Sex beschreibt Foucault auch als etwas, das den Körper der Frau bestimme, wenn sie durch ihre Fortpflanzungsfunktion unterworfen werde⁴⁸⁵ und er legitimierte sich auch über die Fortpflanzung selbst⁴⁸⁶. Seine weitere Funktion sei jene des naturalisierenden Moments, gleich einem fixierenden Punkt, der den Menschen zu einer Selbsterkenntnis, zu seiner Identität bringen soll⁴⁸⁷. Darüber wird im Handlungsverlauf die Identität der Hure H als „groß“ und „mächtig“ konstruiert. Und obgleich ihre Fortpflanzungsfunktion sie als Frau* machtlos macht, wird sie hier, und in den letzten zwei Kapiteln, dadurch endgültig als Mutter und Frau* konstruiert. Ihr Körper wird in seiner Zwangsverpflichtung zum Gebären gezeigt. Der Wunsch zur Fortpflanzung ist, nach Butler, dabei zwar Resultat gesellschaftlicher Praktiken⁴⁸⁸, wird hier aber nicht explizit geäußert. Nach Wittig ist die Fortpflanzung jedenfalls Teil der Zwangsheterosexualität⁴⁸⁹. Da Hs Geschlechtsidentität dadurch ab diesem Zeitpunkt fixiert wird, komme es, nach Monique Wittig, auch zur „Reduktion der Erogenität“⁴⁹⁰ und eine mögliche queere Identität, wie in früheren Kapiteln ausgeführt, wird in Frage gestellt.

„Bis eines Tages die grosse mächtige Hure H in Ohnmacht fällt.“ Ohne Macht wird sie, durch ihre bevorstehende Mutterschaft⁴⁹¹. Die sprachliche Referenz der Macht betont und parodiert auch die Darstellung des ohnmächtigen, mächtigen (großen) Körpers. Und parodiert wird auch die Struktur, denn der Scheinwerfer, der zu Beginn den Körper der Hure H noch einfangen und zur Pupille machen konnte, ist nun zu klein, sodass der Körper nur mehr zum Teil ausgeleuchtet ist, als sie apathisch auf der Insel liegt. Dass der Mann aus ihr sein Bild gemacht hat, lässt ihn sie trotzdem nicht besitzen, sondern trennt. Ihre Symbolizität als zweites Auge, dem Mann zugehörig und durch den Mann produziert, fängt an sich aufzulösen.

⁴⁸⁴ Vgl. Foucault 1988, S. 11-12.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 182.

⁴⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 11-12.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 185.

⁴⁸⁸ Butler 1991, S. 138.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 165.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 171.

⁴⁹¹ Vgl. Nijdam 2017, S. 245.

Die Hure H liegt tage- und wochenlang allein auf der Insel und will nur mehr alleine liegen. Als eines Tages die Hure H ihre Ohnmacht verliert, gebärt sie ein Aal-ähnliches Wesen (Abb. 27), durch das erneut die Augensymbolik hervorgerufen wird, da es einem aus einer schwarzen Höhle entgegenstarrt. Das Wesen schießt reißend aus ihrer Brust und landet im Wasser. Die Ohnmacht spürt H nur mehr in der Ferne, als ihre zerfetzte Brust schlaff in das Meer hängt.⁴⁹²



Abbildung 27-de Vries & Feuchtenberger 2007, o.S.

Der Lichtkegel richtet sich wieder auf ihren Körper, der nun wieder auf seine normale Größe geschrumpft ist. Sie aber verlässt den großen modernen Mann und fügt sich nicht mehr richtig mit dem Licht als zweites Auge zusammen. Als sie durch das Wasser, hin zur Stadt, erneut Symbol der männlichen Macht, watet, fragt sie sich daher, „Bin ich noch frei. [...] Oder gibt es das nicht.“ (DHH3, o.S.).

Neben dem grafischen Narrativ, dass eine Machtbeziehung zwischen Mann und Frau erzählt, ist es die Militärmacht und eben auch der historische Bezug zum Nachkriegsdeutschland, der hier eingeläutet wird und in den folgenden Kapiteln „Kohlenhof“ und „Ballsaal“ fortgeführt wird⁴⁹³. Nijdam stellt in ihrem Vergleich dieses Texts mit dem Original, „Der Leib der Damen“ von de Vries, fest, dass die Bezeichnung „modern“, die dem Mann hier zugeschrieben wird, auch wiederum im Vergleich mit Paglias Text als „militärisch“ gelesen werden muss⁴⁹⁴. Das phallische Wesen, das sie auf die Welt bringt, verkörpert darin ebenso die Macht des Militärmanns und parodiert die normativen Wertezuschreibung, die mit Schwangerschaft und Mutterschaft einhergehen, ebenso wie die Vorstellung der, durch das Kind bedeutsam gemachten, weiblichen* Identität. „Ultimately, the visual imagery that Feuchtenberger develops to accompany de Vries’s text renders ‘Leuchtturm’ a criticism of masculine oppression, war mongering and phallic power.”⁴⁹⁵.

Der Kohlenhof

Zwei Narrative übernehmen in diesem Kapitel die Identitätskonstruktion. Das Eine erzählt die Hure H im historischen Kontext (vermutlich) des Nachkriegsdeutschlands. Das Andere ist

⁴⁹² Vgl. Nijdam 2017, S. 245.

⁴⁹³ Vgl. Ebd., S. 247.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 248.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 249.

rückbezüglich auf Kapitel 1 des zweiten Bands, in dem H heiraten will und Kapitel 1 des dritten Bands, indem H zur Mutter wird.

Die Hure H geht mit ihrem Kind im Arm und einem Koffer in der Hand durch eine zerbombte Stadt. Dabei begegnen ihr mehrere Trümmerfrauen, die schwere Arbeit verrichten. H und ihr Kind beobachten die Frauen bei ihren Tätigkeiten. Die Hure H scheint mit ihrem schwarzen Kleid aufzufallen, während alle anderen Frauen in praktischer Arbeitskleidung zu sehen sind. Mit der Bedeutung von Mode für die Identität, setzt sich Barbara Vinken auseinander. Sie schreibt, dass die Mode besonders in Dreien bedeutsam wäre, nämlich zwischen Sein und eitlen Schein, der Geschlechtertrennung und der Klassentrennung⁴⁹⁶. Ähnlich wie in der Kunst, schreibt Vinken, wäre die Frau durch die Mode ein idealisiertes Geschöpf, eingekleidet durch

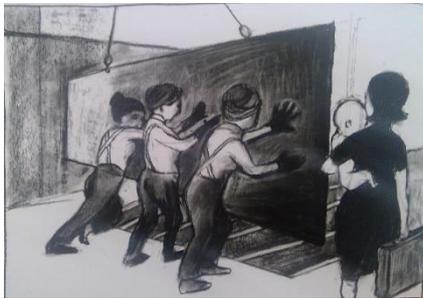


Abbildung 28-de Vries & Feuchtenberger 2007, o.S.

den Mann als sein Eigentum und ihn gleichsam darüber repräsentierend⁴⁹⁷. Beauvoir schreibt diesbezüglich, dass sich die Frau durch die Mode von sich selbst entfremde und ihren Status als sexualisiertes Objekt (ebenfalls als Eigentum) akzeptiere⁴⁹⁸. Mode ist also auch Verkleidung und das muss unter Anderem unter Berücksichtigung der Codes, die vorschreiben was passend bzw. unpassend für ein Geschlecht ist und was die Identität repräsentieren soll, verstanden werden. Die Frau, so Vinken, naturalisiere sich darüber, sei tatsächlich aber ein rhetorischer Effekt, der Authentizität vortäusche⁴⁹⁹. Das Kleid signifiziert H im Kontext der Nachkriegszeit und macht sie demnach zugehörig zu einer anderen Klasse, wodurch ihre Identität von jenen der Trümmerfrauen abgegrenzt wird, aber auch zugehörig zu dem Mann, der ihr den Hof machen soll. Ihre Kleidung ist daher rhetorischer Effekt ihres Lebensnarrativ Frau und Mutter und verweist auf den Mann und das Kind. Im Vergleich zu den Trümmerfrauen, wird sie als weniger emanzipierte und selbstständige Frau* symbolisiert. Das wird im weiteren Handlungsverlauf manifest, denn während diese Frauen die Stadt wiederaufbauen, will sie, dass ihr der Hof gemacht wird. Zu ihrer äußeren Erscheinung zählt auch ihr Haar, das voll und lang und eine Perücke ist. Ist Hs Perücke kein Verweis auf eine mögliche queere Identität, dann hat man es schlicht mit einer Performativität der sozialen Geschlechtsidentität zu tun und es muss verstanden werden, dass, so Butler, heterosexuelle Geschlechternormen unerreichbare Ideale von Versionen von Mann*

⁴⁹⁶ Vinken 1993, S. 11.

⁴⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 12.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 13.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 47.

und Frau* erzeugen,⁵⁰⁰ wie eben zum Beispiel langes, volles Haar. Das Zustandebringen der „zwingenden darstellerischen Realisierung [performances]“⁵⁰¹ ist dabei verpflichtend. Der Zwangscharakter ergebe sich, nach Butler auch daraus, dass die Normen nicht immer realisierbar seien und deshalb durch „ängstlich wiederholende Bemühungen“⁵⁰² versucht werde, die Unwirksamkeit der Normen zu verschleiern und deren Umsetzung zu forcieren⁵⁰³. Letzteres ließe sich dann nicht nur auf das Tragen der Perücke anwenden, sondern auch darauf, dass H darauf besteht, dass ihr nun der Hof gemacht werden muss.

Die Hure H findet den Hof, nach dem sie gesucht hatte. Überall sind große Kohleberge aufgeschüttet, eine Walze steht in einer Ecke, eine Wäscheleine ist zwischen ihr und der Mauer gespannt. Darauf hängen ein weißes Tuch und eine weiße Hose, welche mit ihrer Reinheit im auffallenden Gegensatz zu der schwarzen Kohle stehen. Dahinter wachsen Brennesseln, eingesponnen von hunderten Schmetterlingsraupen. Auch dieses friedliche Stilleben ist widersprüchlich mit der zerstörten, städtischen Umgebung. Es steht, wie der Schmetterling selbst, für (Ver-)Wandlung oder eine bevorstehende Metamorphose. Der Mann, der ihr den Hof machen wollte, liegt im Schatten unter der Walze und erwacht. „Du. Ruft die Hure H. Ich bin da. Du wolltest mir den Hof machen.“ (DHH3, o.S.) sagt H und der Mann erwidert „Ja. Ich wollte dir den Hof machen. Aber sieh.“ (DHH3, o.S.) Er deutet mit einer Hand auf den Kohlehaufen, die andere steckt er formlos in den Bund seiner Hose. Er greift eine Handvoll Kohle und meint, „Damit kann ich dir nicht den Hof machen.“ (DHH3, o.S.). Der Griff in die Hose erweckt wieder das Bild des unwürdigen Mannes, das im ersten Kapitel des ersten Bands auftaucht, als der Mann sich am Zaun entleert.

Die Hure H besteht aber darauf, dass er ihr den Hof machen wollte, also gibt der Mann nach und fängt an. Er steigt in die Walze und wirbelt den Kohlestaub auf, der die weiße Kleidung beschmutzt. Die beschmutzte weiße Kleidung ist ebenfalls schon bekannt, nämlich, als die Hure H heiraten will. Dort ist sie mit der Unmöglichkeit konfrontiert, die Reinheit des Kleides zu bewahren. Hier verunreinigt der Mann die Kleidung, aber nicht ihre, sondern seine eigene, denn die Hure H ist dieses Mal diejenige, die schwarz trägt und bei ihr „kann nichts schmutzig werden“ (DHH2, S. 19). Demnach ist sie hier auch nicht als die jungfräuliche Braut zu verstehen, sondern vielmehr wird ihre Identität (auch hier wieder muss der Kontext der erzählten Zeit beachtet werden) als ledige Mutter eines unehelichen Kinds konstruiert, in dem

⁵⁰⁰ Butler 1995, S. 313.

⁵⁰¹ Ebd., S. 313.

⁵⁰² Ebd., S. 313.

⁵⁰³ Ebd., S. 313.

Versuch diesen Status aufzubessern und zu bereinigen. Der Schluss liegt nahe, dass ihr das mit dem unwilligen und unwürdigen Mann nicht gelingt und sie deshalb den Kohlenhof wieder verlässt. Es gibt aber noch andere Interpretationsmöglichkeiten.

Da der Hure H nicht richtig der Hof gemacht wird, ist sie zornig. Sie geht und setzt sich an die Mauer gelehnt hin, um ihr Kind zu stillen. Dort sinniert sie, während sie ihr Kind in den Koffer legt und ihr Hemd auszieht, dass sie das Taschentuch fallen lassen kann, den Handschuh werfen kann, es wird ungesehen bleiben, denn „er wird es nicht merken“ (DHH3, o.S.). An dieser Stelle ist einerseits festzuhalten, dass das Kind im Koffer u.U. wieder als Verweis auf die Kriegssituation gelesen werden kann, indem Kinder häufig in Koffern transportiert bzw. geschmuggelt wurden. Im Weiteren bedeutet „den Handschuh zu werfen“ grundsätzlich eine Fehde anzufangen, jemandem den Krieg zu erklären. Wörtlich würde das hier bedeuten, dass H dem Mann den Krieg erklären könnte und er würde es nicht merken. Im Gegensatz dazu ist das fallengelassene Taschentuch in früheren Zeiten eine Möglichkeit für Frauen gewesen,



Abbildung 29-de Vries & Feuchtenberger 2007, o.S.

Männer kennenzulernen, denn das Tuch wurde ihnen von jenen aufgehoben und hinterhergetragen. Das Taschentuch steht also diametral zum Handschuh. Das Desinteresse des Manns an H wird also darüber behauptet, dass, salopp formuliert, ihm von ihr eine Szene gemacht werden kann oder er geschickt umgarnt werden kann, ohne, dass er Etwas merkt.

„Aber auch ich.“ (DHH3, o.S.), denkt sie und blickt direkt den*die Leser*in an, während sie ihre Perücke richtet und sich den Schweiß abwischt. Dieses hoffnungsvolle Moment, indem sie ihre eigene Mächtigkeit über ihr Leben und ihre Entscheidungen erkennt, stürzt im nächsten Augenblick wieder um, indem sie, mit eingehendem Blick auf ihre Hände, feststellt, dass sie kein Taschentuch und auch keine Handschuhe hat, also möglicherweise gar nicht die Option besteht, selbstbestimmt zu handeln. Lesen wir die Hure H noch einmal als queere Figur⁵⁰⁴. Da sie eine Perücke trägt, möchte ich hier die These aufstellen, dass die Hure H, mit der wir es hier zu tun haben, mehr oder weniger dieselbe ist, die wir bereits im Kapitel der Hochzeit kennengelernt haben. Ihre Identität als Frau* hat hier also einen performativen Charakter. Sie trägt den BH, das Kleid und die Stöckelschuhe, die sie als Frau* signifizieren, aber auch die Perücke. Und diese ist das Moment, das wiederum zwei mögliche Identitäten konstruiert. Ist sie Zeichen einer Verkleidung wie in der Travestie, werden *sex* und *gender* entnaturalisiert,

⁵⁰⁴ Halberstam 2005, S. 13.

indem über sie die Performanz des konstruierten Charakters sichtbar gemacht wird⁵⁰⁵. Ist die nächste Szene, in der H den Mann mit den Brennesseln auspeitscht, ein Verweis auf die Sexualpraktik BDSM, dann konstruiert sich ihre Identität zwischen den Oppositionen ihrer eigenen Dominanz und Macht und ihrer Unterlegenheit und Ohnmacht (bzgl. der Weigerung ihr den Hof zu machen und dem Kind). Darin kann dann jedoch keinesfalls von einem queeren zeitbezogenen Lebensnarrativ die Rede sein, denn „queer time“ eröffnet, nach Halberstam, die Möglichkeit ein Leben zu führen „unscripted by the conventions of family, inheritance, and child rearing.“⁵⁰⁶.

In jedem Fall muss die Frage gestellt werden, welche Signifikanz dann das Kind hat, das danach, geschunden und bedeckt von den weggeschleuderten Raupen, zu sehen ist. Grundsätzlich gebe die Fortpflanzung, so Edelmann, dem heterosexuellen Sex eine Zukunft der Sinnzuweisung und eine Hoheit über jegliche andere Sexualität⁵⁰⁷. Das Kind sei dabei der Sinn, der erfüllen soll. Dazu sei er aber nicht in der Lage, ebenso wenig wie er erfüllt werden könne, „weil er die Lücke in der Identität, die Trennung, die durch das Signifikat erzeugt wird, nicht zu schließen vermag – jene Lücke, die ‚Sinn‘ seiner eigenen Bedeutung zum Trotz bedeutet.“⁵⁰⁸. Queerness werde dabei als Bedrohung dieses Imperativs wahrgenommen⁵⁰⁹. Und auch dieses Konstrukt richtet sich, ähnlich wie bei Halberstams „Female Masculinity“, gegen eine Queerness im Kind, denn sie werde, so Edelmann, als das Ende der Kinder und der Kindheit konstruiert⁵¹⁰ und die Zukunft einer*s jeden wird direkt geknüpft an die Fortpflanzung und die Möglichkeit, sie an das Kind weiterzugeben⁵¹¹. Demnach steht eine mögliche queere Identität von H diametral zum Kind. Weiters werden in den Zeitplänen der



Abbildung 30-de Vries & Feuchtenberger 2007, o.S.

Familie und der Kinderaufzucht, auch bestimmte Werte und moralische Vorstellungen von einer Generation auf die Nächste übertragen, die, nach Halberstam, die Zukunft der familialen und nationalen Stabilität verknüpfe und gewährleisten solle⁵¹². Das trifft zumindest auf vergangene Familienbilder des 19. und 20. Jahrhunderts zu und darf daher auch für die erzählte

⁵⁰⁵ Butler 1991, S. 203.

⁵⁰⁶ Halberstam 2005, S. 2.

⁵⁰⁷ Lee Edelmann: Not Future. Queer Theory and the Death Drive. In: Franziska Bergmann, Franziska Schössler, Bettina Schreck (Hgg.): Gender Studies. Bielefeld: transcript Verlag 2012 (Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften. Bd. 2), S. 201.

⁵⁰⁸ Edelmann 2012, S. 201.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 202.

⁵¹⁰ Ebd., S. 206.

⁵¹¹ Ebd., S. 207.

⁵¹² Halberstam 2005, S. 5.

Zeit verstanden werden. Da der Zwang „der Performativität den Antrieb“⁵¹³ verleiht, ist hier erneut sowohl das Kind als auch das „Hof machen“ angesiedelt, also der Zwang die eheliche Verbindung einzugehen, besonders wenn ein gemeinsames Kind gezeugt wurde. Die Sprache ist insofern damit verbunden, als dass nach dem Handlungsvollzug (Hochzeit) durch den autoritativen Sprachakt als bindende Macht⁵¹⁴ gefragt wird, der jedoch nicht passiert.

Die Erzählung ist hier auch insofern unzuverlässig, als dass nicht klar ist, ob H das Kind oder den Mann geschlagen hat. Denn als H den Mann anweist, er solle herkommen und sein Hemd ausziehen, erwidert dieser „Hah“ (DHH3, o.S.). Später jedoch, nachdem sich die gewalttätige Szene aufgelöst und wieder verfestigt hat, ist das Kind im Zentrum, hat plötzlich auch kein Hemd mehr an und liegt, von Raupen bedeckt und geschunden, in seinem Koffer. „Zieh dein Hemd wieder an. Sagt die Hure H.“ (DHH3, o.S.) während sie dem Kind das Hemd wieder überzieht. Und ein zweites Mal spricht der Mann zu ihr, der aber unsichtbar bleibt, und sagt „Hah“ (DHH3, o.S.). Es scheint, als erfolgte schlussendlich doch eine Benennung der Hure H und, wie zu einem früheren Zeitpunkt schon erwähnt, haben, nach Butler, der Name und die Interpellation die Macht, das zu erschaffen, wovon die Rede ist⁵¹⁵. Es handelt sich bei dem „Hah“ aber noch um keinen vollständigen Namen, sondern um eine vage Idee desselben. Das Kind im Arm, verlässt sie den Hof. „Ruhe weiter. Sagt die Hure H. Es ist noch warm. Später machst du mir den Hof. Später.“ (DHH3, o.S.). Und auch hier ist fraglich an wen der Satz gerichtet ist. Ist gemeint, „Später machst **du** mir den Hof“, dann muss das Kind das Angesprochene sein und der Ödipuskomplex einbezogen werden. Nijdam schließt aus dem Ende des zweiten Kapitels, dass eine sexuelle Befreiung erst durch das Verlassen der Stadt eintritt und meint weiter, “Informed by Paglia’s insistence on the impossibility of freedom through heteronormativity and sexual liberation, H is doomed to continue her search forever until she rids herself completely of masculine oppression and finds her self-determination outside of the walls of the city and the trappings of heteronormativity.”⁵¹⁶.

Auch dieses Kapitel zeigt, dass die Uneindeutigkeit einen vordergründigen Stellenwert in Feuchtenberger Werk hat und erneut möchte ich an Engels VerUneindeutigung erinnern, die Bedeutungs- und Erkenntnisproduktionen beweglich halten möchte⁵¹⁷, auch im Rahmen der „Repräsentation‘ als ‚Intervention“⁵¹⁸.

⁵¹³ Butler 1995, S. 133.

⁵¹⁴ Ebd., S. 297.

⁵¹⁵ Vgl. Ebd., S. 166.

⁵¹⁶ Nijdam 2017, S. 258.

⁵¹⁷ Engel 2002, S. 118.

⁵¹⁸ Ebd., S. 126.

Der Ballsaal

Das letzte Kapitel des 3. Bands, „Ballsaal“, präsentiert sich beinahe ohne Schrift und Erzählstimme und trotzdem ist es das einzige Kapitel, in der die Erzählinstanz eine wahrnehmbare Präsenz durch den*die „unzuverlässigen Focalizers[*] [...] Focalizerin“⁵¹⁹ und Erzähler*in bekommt.

Die Hure H wird erneut in einer Industriestadt situiert. Verschleiert durch ein schwarzes Tuch, befindet sie sich in einem Umkleideraum und hinter ihrer Jacke kommt nun das erste Mal ein Medium im Medium zum Vorschein. Zuerst auf diegetischer, dann auf metadiegetischer Ebene wird der*die Leser*in mit einer abstrusen Szene sich jagender, verniedlichter Tiere



Abbildung 31-de Vries & Feuchtenberger 2007, o.S.

konfrontiert. Der Blick wird dabei einerseits auf das Hinterteil der Tiere gelenkt⁵²⁰, andererseits auf die übertrieben großen Augen. Das Rehkitz spricht schließlich und meint, „Sagen sie. Was wird geschehen. Alle wollen es sofort wissen.“ (DHH3, o.S.). Der letzte Satz ist mit dem Dorn der Detailaufnahme des Auges zugewiesen. Zwischen Sehen und Wissen wird, wie im Kapitel zum Leuchtturm, dadurch ein expliziter Zusammenhang konstruiert⁵²¹, so Kupczyńska. Und auch die extradiegetische Erzählebene wird hier verdeutlicht, denn wie im einführenden Kapitel zu den Autorinnen bereits erwähnt, ist die Figur mit der weißen Unterwäsche über dem schwarzen Gewand, ein Verweis auf die Autorin Feuchtenberger selbst und ein wiederkehrendes Phänomen in ihren Werken⁵²². Die Erzählinstanz und die Kontrollinstanz der Hure H, Kupczyńska, werden hier also auf eine Ebene gebracht⁵²³. Demnach wird die Hure H auf einer Ebene mit den vielen Tieren und auch später mit dem Affen im Käfig dargestellt⁵²⁴.

Kupczyńska schreibt dazu, dass über die Figur, die H beobachtet und kontrolliert, eine Metalepse erzeugt und so die Aufmerksamkeit auf die narrativen Ebenen und deren Verhältnis zum Plot gelenkt wird, mit dem Effekt der Verunsicherung der Lesenden⁵²⁵.

[Die] Metalepse ist in Comic-Narrativen keine Seltenheit, vor allem autobiographische Comics nutzen sie zur Irritierung der Grenzen zwischen fact und fiction, hier erfüllt diese narrative Operation eine, wie mir scheint, grundsätzlich genderorientierte Funktion der Inszenierung von Hierarchien, die fiktionale und reale Narrative mitbestimmen. Diese Hierarchien werden hier durch kleine Verschiebungen und Umdeutungen herausgestellt: Die Erzählinstanz ist präsent, aber ihre Rolle

⁵¹⁹ Kupczyńska 2014, S. 223. [Anm. C.W.]

⁵²⁰ Vgl. Nijdam 2017, S. 254.

⁵²¹ Kupczyńska 2014, S. 224.

⁵²² Ebd., S. 224.

⁵²³ Ebd., S. 224-225.

⁵²⁴ Nijdam 2017, S. 254.

⁵²⁵ Kupczyńska 2014, S. 226.

besteht hauptsächlich darin, die Hauptfigur Hure H im Gestus der Benennung verbal immer wieder zu konstituieren [...], die unzuverlässige Fokalisierung macht auf den vielschichtigen Akt des Betrachtens aufmerksam, ohne dabei klare Fokalisierungsinstanzen zu etablieren [...]⁵²⁶

In der Szene mit dem Rehkitz wird der Fokus also auf den Status der Diegese gerichtet und die Frage aufgeworfen, wer was sieht, doch der Verweis auf das, was noch geschehen wird und die Forderung es zu erfahren, bleibt dem*der Leser*in verwehrt⁵²⁷. Die Hure H selbst ist in diesem Kapitel auch ihrer Sicht beraubt, denn entweder ist ihr Gesicht von ihren Haaren bedeckt oder durch einen Schleier⁵²⁸. Die symbolische Ordnung, über die John Berger schreibt, kehrt sich also um, denn die Lust am Schauen wird hier als aktiv und weiblich* konstruiert. Und auch die Ausführungen Kaja Silvermanns zu *screen*, *gaze* und *look* lassen sich hier unter diesem Aspekten betrachten⁵²⁹. Der Blick (*look*) und das Blickregime (*gaze*) werden nämlich durch die Metalepse geändert, da sich die Repräsentation (*screen*) geändert hat⁵³⁰.

Das Auge hat also auch hier wieder eine besondere Signifikanz. Der Ball, auf den H gehen will, wird in dieser Erzählung nämlich als eingefasster Augapfel dargestellt. Die Symbolik findet sich aber in mehrfacher Form wieder. Zu Beginn sehen wir das Auge des Rehkitzes, als eingefasste Halbkugel. Im nächsten Moment wird diese zum Kontrollinstrument der Frau im



Abbildung 32-de Vries & Feuchtenberger 2007, o.S.

Kopftuch, die ihre Hand auf die Halbkugel legt (Abb. 32). Bezug besteht dabei auch zum Kapitel „Leuchtturm“, indem die Hure H ihre Hand auf die Griffe des Scheinwerfers legt (Abb. 25) und so ihre momentane Machtposition verdeutlicht wird. Dann wird dieses zur Unterseite des Vogelhauses, schließlich zur (halbrunden) Deckenleuchte und dann zum Abfluss. Die Überwachung rückt dabei den Blick wieder mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit, denn das Geschehen unterliegt nicht Hure Hs Kontrolle. Die Ausführungen im Kapitel „Leuchtturm“, die erläutern, inwiefern H dort durch die Macht des Manns, zum sprachlosen, machtlosen und sichtlosen Wesen gemacht wird, werden hier schlichtweg umgekehrt. Gezeigt wird in diesem Kapitel, dass auch Frauen* über Frauen* Kontrolle ausüben können und, so Nijdam, auch für ihre eigene Unfreiheit und Unterdrückung verantwortlich sind⁵³¹.

⁵²⁶ Kupczyńska 2014, S. 228-229.

⁵²⁷ Ebd., S. 227.

⁵²⁸ Vgl. Ebd., S. 227.

⁵²⁹ Engel 2002, S. 150-152.

⁵³⁰ Ebd., S. 153.

⁵³¹ Nijdam 2017, S. 254.

Da H auf Ebene der Tiere gebracht wurde, ist eine Parallele zu dem eingesperrten Affen⁵³² zu erkennen. Sie schließt sich hier möglicherweise selbst in den Käfig ein, bzw. einen Teil von sich selbst. Steht die Figur des Affen, und Hs Beziehung zu ihm, hier für eine, nach Foucault, Pathologisierung des weiblichen* Körpers⁵³³, die mit der „Psychiatisierung der perversen Lust“⁵³⁴ diese der Anomalie zuschreibe und ihre Sexualität produziere, die wiederum als Machtstrategie zur Kontrolle über den Körper eingesetzt werde, dann wäre das Panel, das die zwei aufgebarten Leichname der Affen zeigt, hier zu verorten. Denn dann hätte die Hure H die, wie auch immer geartete, Beziehung zu dem Affen, hier dem sicheren Tod übergeben. Ist die Frau im Kontrollraum gleich des *Sexualdispositivs*⁵³⁵, dessen Aufgabe Foucault darin sieht, die Möglichkeiten, den Wirkungsbereich und den Kontrollbereich, sowie die Form der Kontrolle, von Beziehungen auszuweiten⁵³⁶, und den Körper, seine Empfindungen, die Lust und das Begehren, auf gesellschaftlich globaler Ebene zu kontrollieren⁵³⁷, würde das erklären, warum H verschleiert, also vermeintlich geschützt durch kontrollierende Blicke, den Affen im Käfig abliefern. Einen Verweis, dass dies unter Zwang passiert, gibt hier einerseits ihre Reaktion auf



Abbildung 33-de Vries & Feuchtenberger 2007, o.S.

das Geschrei der Affen, welches einsetzt, als sie sich abwendet und den Raum verlässt, andererseits sind mehrere eingesperrte Affen in einigen Käfigen zu sehen. Das ließe den Schluss zu, dass H nicht die einzige Frau* ist, die diesem Zwang nachgeben musste. Die Frau im gepunkteten Kopftuch wäre dann die regulierende Kontrollinstanz, die die Gewalt der Identitätspolitik⁵³⁸ durchsetzt und so möglicherweise

auch eine Geschlechterkohärenz⁵³⁹ erzwingt.

Als die Hure H schließlich vor dem Ballsaal steht, weist sie die Frau im Kontrollraum an, „Alles ist bereit. Hure H. Es ist dein Ball. Tritt ein.“ (DHH3, o.S.). Doch als sie Eintritt, ist der Ballsaal, der tatsächlich eine Skateboard Halle ist, leer. Nur eine riesige halbrunde Kugel ist zu sehen, die in ihrer Fassung liegt und sich drehen lässt. Die Hure H klettert auf den Ball, der tatsächlich ein Auge ist, und erneut informiert die Stimme, „Hure H. Das ist dein Ball“ (DHH3, o.S.). Als

⁵³² Nijdam 2017, S. 254.

⁵³³ Foucault 1988, S. 126.

⁵³⁴ Ebd., S. 127.

⁵³⁵ Ebd., S. 129.

⁵³⁶ Ebd., S. 129.

⁵³⁷ Ebd., S. 139.

⁵³⁸ Vgl. Reitsamer und Zobel 2011, S. 365.

⁵³⁹ Butler 1991, S. 49.



Abbildung 34- de Vries & Feuchtenberger 2007, o.S.

H in die Pupille blickt, sieht sie darin ein Gesicht. Kupczyńska erkennt darin das Gesicht der Hure H⁵⁴⁰. Meine Wahrnehmung ist dahingegen eine Andere, denn ich erkenne darin wiederum einen Rückverweis auf den phallischen Fötus aus „Leuchtturm“, der ihr erneut entgegenblickt und eine grausame Besinnung auf ihre Rolle als Mutter darstellt. Ihren Körper sehe ich im weiteren, wie Foucault schreibt, unterworfen durch den Sex und ihre Fortpflanzungsfunktion⁵⁴¹. Eine VerUneindeutigung von Geschlecht und Sexualität wird somit also erneut verunmöglicht⁵⁴², hier jedoch explizit durch die Gewalt der Kontrollinstanz, die Geschlechterkohärenz einfordert. „Ja. Ja. Nun meint sie angekommen zu sein.“ (DHH3, o.S.), informiert die Frau, bzw. die Erzählinstanz, während sie am Fahrrad davonfährt und sich so von der Hure H abwendet. So erweckt dies den Eindruck, oder die vage Vermutung, dass H nun endgültig frei von Kontrolle ist, sofern sie sich dem Grauen des Auges, ihrer Mutterschaft oder, beachtet man Kupczyńskas Wahrnehmung, ihrer eigenen Identität erwehren kann. Letztere beiden stehen nicht kontradiktorisch zueinander. Hs Identität ist hier noch deutlich verknüpft mit jener aus dem Leuchtturm. Insofern kann die Macht, die auf H eingewirkt hat, zuerst durch den Mann, dann durch die Frau, auch parallel verstanden werden. Die Geburt des phallischen Wesens war Ausdruck der Macht des Mannes und ihr war eine bestimmte Körperlichkeit und Materialität eingeschrieben. Aber auch hier hat der Augapfel, indem sie sich möglicherweise selbst sieht, eine ähnliche Materialität und diese ist Ausdruck der Macht der Frau (denn Beobachtung heißt ja Kontrolle⁵⁴³).

Schlussendlich beschreibt Kupczyńska, dass der Tonfall, indem die Erzählinstanz „Ja Ja. Nun meint sie angekommen zu sein“ (DHH3, o.S.) sagt, einen Verweis auf die allwissende Erzählinstanz bietet⁵⁴⁴. Daher beendet der*die Leser*in die Lektüre in der Erwartung, dass sie keinesfalls angekommen ist und weiterhin verstrickt bleibt, in normative und konstruierte Identitätsentwürfe. Ob sie nun befreit ist von Kontrolle, oder zu einer Selbstkontrolle übergeht, bleibt also offen.

⁵⁴⁰ Vgl. Kupczyńska 2014, S. 226.

⁵⁴¹ Foucault 1988, S. 182.

⁵⁴² Reitsamer und Zobel 2011, S. 372-373.

⁵⁴³ Kupczyńska 2014, S. 225.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 226.

Schlussbemerkung

Die Hure H ist eine Figur, dessen Identität sich als variabel und nicht-festschreibbar erwiesen hat. Lediglich ihr Name bleibt beinahe derselbe. Doch auch dieser ist nicht Ausdruck einer stabilen Identität, sondern fordert den naheliegenden Versuch einer gleichbleibenden Identifizierung im höchsten Maße heraus, indem er parodistisch das wiederholt, von dem nicht die Rede ist. Die Zuschreibung durch ihren Namen ist darin eine Parodie auf das „Original“, denn die sprachliche Referenz kommuniziert über den Unterschied⁵⁴⁵. Seine Funktion ist auch eine Referenz auf die Identität als Bedeutungspraxis⁵⁴⁶, durch welche die Hure H in einem Diskurs aus heteronormativen Stereotypen und Klischees situiert wird. Die Instabilität, die sich aus der Differenz zwischen der bezeichneten Figur, dem Namen, ihrem sozialen und biologischen Geschlecht, sowie ihrem Begehren ergibt, verhindert eine eindeutige Festschreibung und kann als VerUneindeutigung und *Différance*⁵⁴⁷ verstanden werden.

Besonders in den Kapiteln des ersten Bands, werden die heterosexuelle Matrix, sowie die Regulierungsverfahren der Geschlechterkohärenz⁵⁴⁸ sichtbar gemacht, da die Handlungen der Hure H als performative Akte und Effekte derselben begriffen werden⁵⁴⁹. Gebrochen wird damit, indem ihre Handlungen sich nicht mit der Matrix vereinbaren lassen, demnach auch nicht konstitutiv sind und so der imaginäre⁵⁵⁰ und konstruierte Charakter derselben nachweisbar wird. Außerdem dekonstruiert sie geschlechtsspezifische Stereotype, indem sie deren Naturalisierung durch performative Akte parodiert⁵⁵¹ und im Weiteren, orts- und zeitgebundene heteronorme Lebensnarrative⁵⁵² neu definiert und umschreibt.

Diese Strategien materialisieren sich auch in der Darstellung ihres Körpers. Ihr Körper dient lediglich der Repräsentation, ist selbst aber nicht das Repräsentierte⁵⁵³. So changiert der Bildkörper in seiner Referenzialität auf den jungfräulichen Leib, die nackte Natürlichkeit* der Frau* und den eingekleideten Stadtkörper⁵⁵⁴, den der Mutter, den der *femme fatale*, und noch

⁵⁴⁵ Foucault und Magritte 1983, S. 25.

⁵⁴⁶ Butler 1991, S. 212.

⁵⁴⁷ Engel 2002, S. 224-225.

⁵⁴⁸ Butler 1991, S. 49.

⁵⁴⁹ Vgl. Beckmann u.a. 2017, S. 171.

⁵⁵⁰ Vgl. Butler 1995, S. 315-316.

⁵⁵¹ Vgl. Beckmann u.a. 2017, S. 174., u.A.

⁵⁵² Vgl. Halberstam 2005, S. 2.

⁵⁵³ Weigel 2015, S. 214-215.

⁵⁵⁴ Vgl. Springer 2000, S. 52.; Pohle 2000, S. 87.

einigen weiteren symbolhaft eingesetzten Oppositionen⁵⁵⁵. Die durchaus gerechtfertigte Kritik Judith Butlers an der Repräsentation als konstruierendes und festschreibendes Moment⁵⁵⁶, ist meiner Ansicht nach hier deshalb auch weniger bedeutsam, denn die Repräsentation der Hure H über Tropen, ihren Namen und ihren Körper ist nicht konstant. Diesbezüglich hält auch Nijdam fest, dass Feuchtenberger “engages commonly occurring literary and rhetorical motifs and clichés characteristic in many forms of popular media to draw out a more nuanced understanding of female sexuality, one that emerges through the agency of the women themselves.”⁵⁵⁷.

Abschließend möchte ich mir die Freiheit nehmen, bewusst plakativ die vielen identitätskonstruierenden Momente aus allen drei Bänden aufzuzählen, um so die Frage zu beantworten, wer die Hure H nun ist, und um noch einmal deutlich zu machen, dass die Hure H selbst als *Différance*, als VerUneindeutigung und symbolisch für die Identität⁵⁵⁸ (beinahe) einer*s jeden stehen kann. Die Hure H ist ein*e heterosexuelle*r, homosexuelle*r und queere Trans*-Frau⁵⁵⁹. Ihr* sexuelles Begehren richtet sich nach einem Wurm, einem Mann*, einer Frau* und nach sich selbst. Sie* ist frei und unfrei, wird kontrolliert von Mann* und Frau* und hat selbst Kontrolle. Sie* ist Mutter eines Kinds und eines Nicht-Kinds, und hat kein Kind, und ihr* haarloser Kopf ist bedeckt von halblangen schwarzen und langen blonden Haaren. Diese gesamte Aufzählung der vielen Identitäten der Hure H macht deutlich, dass das repräsentierende Moment auswechselbar bleibt und keine stabile Identität hervorbringt. Hierdurch wird der konstruierte Charakter zugleich sichtbar gemacht, parodiert und dekonstruiert.

Im Mittelpunkt der Konstruktion der Figur der Hure H steht außerdem, dass sie kein „Original“⁵⁶⁰ hat, auf welches verwiesen wird, sondern dass sie selbst eine „Imitation unter Imitationen“⁵⁶¹ ist und sich über das Verhältnis der Ähnlichkeit und Affirmation des Repräsentierten⁵⁶² erschließt. „[...] [T]he Hure H series undermines conventional understandings of female sexuality in a profound way. It calls into question heteronormative ideals to deconstruct a series of hegemonic tropes of femininity [...]”⁵⁶³. Die Dekonstruktion diverser heteronormativen

⁵⁵⁵ Vgl. Cixous 2012, S. 106.

⁵⁵⁶ Engel 2002, S. 129.

⁵⁵⁷ Nijdam 2017, S. 250.

⁵⁵⁸ Vgl. McCloud 2001, S. 67.

⁵⁵⁹ Vgl. Halberstam 2005, S. 104-105.

⁵⁶⁰ Butler 1991, S. 203.

⁵⁶¹ Ebd., S. 203.

⁵⁶² Foucault und Magritte 1983, S. 27.

⁵⁶³ Nijdam 2017, S. 250.

Stereotypen erfolgt daher über die „Repräsentation‘ als ‚Intervention‘“⁵⁶⁴ und macht die Trilogie „Die Hure H“ zur feministischen Lektüre⁵⁶⁵. Es konnte also gezeigt werden, dass die Hure H, wie zu Beginn schon angekündigt, für alle Frauen einsteht, „in her existential search to rid herself of masculine oppression.“⁵⁶⁶.

⁵⁶⁴ Engel 2002, S. 126.

⁵⁶⁵ Nijdam 2017, S. 250.

⁵⁶⁶ Nijdam 2016, S. 52.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H. 2., überarb. Aufl. Berlin: Reprodukt 2003a.

de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b.

de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007.

Sekundärliteratur

Allrath, Gaby und Marion Gymnich: Feministische Narratologie. In: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hgg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 4). S. 35-72.

Beckmann, Anna, Anastasia Blinzov, Olaf Braun und Christian Tischer: de_konstruierte Identität. Aushandlung von *gender* in der *Hure h* von Anke Feuchtenberger und Kathrin de Vries. In: Matthias Harbeck, Linda-Rabea Heyden und Marie Schröer (Hgg.): Comics an der Grenze. Sub/Versionen von Form und Inhalt. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag 2017 (9. Wissenschaftstagung der Gesellschaft für Comicforschung (ComFor). S. 166-178.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991.

Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin: Berlin Verlag 1995.

Carrier, David: The Aesthetics of Comics. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000.

Cixous, Hélène: Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift. In: Franziska Bergmann, Franziska Schössler und Bettina Schreck (Hgg.): Gender Studies. Bielefeld: transcript Verlag 2012 (Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften. Bd. 2). S. 105-116.

Dittmar, Jakob F.: Comic-Analyse. Konstanz: UVK 2011.

Edelmann, Lee: Not Future. Queer Theory and the Death Drive. In: Franziska Bergmann, Franziska Schössler und Bettina Schreck (Hgg.): Gender Studies. Bielefeld: transcript Verlag 2012 (Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften. Bd. 2). S. 195-214.

Eder, Barbara, Elisabeth Klar und Ramón Reichert: Einführung. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert (Hgg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 9-24.

Engel, Antke: Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2002 (Reihe „Politik der Geschlechterverhältnisse“, Bd. 20).

Foucault, Michel und René Magritte: Dies Ist Keine Pfeife. Ungekürzte Orig.-Ausg. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1983.

- Foucault, Michel, Marianne Karbe und Walter Seitter: Von Der Freundschaft Als Lebensweise: Michel Foucault Im Gespräch. Berlin: Merve Verlag 1984 (Merve 121).
- Foucault, Michel: Sexualität Und Wahrheit: 1: Der Wille Zum Wissen. Neuaufl., 2. Aufl. Frankfurt Am Main: Suhrkamp 1988 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 716).
- Frahm, Ole: Die Sprache des Comics. Hamburg: Philo Fine Arts 2010 (Fundus-Bücher Bd. 179).
- Friederich, Ute: Eine neue Art von Stofflichkeit. Ein Gespräch mit der Comic-Zeichnerin Barbara Yelin über Unmittelbarkeit und Leerstellen. In: Mathis Bicker, Ute Friedrich und Joachim Trinkwitz (Hgg.): Prinzip Synthese: Der Comic. Bonn: Weidle 2011 (Edition Kritische Ausgabe Bd. 1). S. 29-32.
- Grünewald, Dietrich: Die Kraft der narrativen Bilder. In: Susanne Hochreiter und Ursula Klingeböck (Hgg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld: transcript Verlag 2014. S. 17-52.
- Gymnich, Marion: Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hgg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2004. S. 122-142.
- Halberstram, Judith: Female Masculinity. In: Franziska Bergmann, Franziska Schössler und Bettina Schreck (Hgg.): Gender Studies. Bielefeld: transcript Verlag 2012 (Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften. Bd. 2). S. 175-194.
- Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Sabine Hark (Hg.): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie. 2. aktual. u. erw. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, GWV Fachverlage 2007. S. 173-196.
- Hermann, Christine: Wenn der Blick ins Bild kommt. Visuelle Techniken der Fokalisierung im Literaturcomic. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert (Hgg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 25-42.
- Kilian, Eveline: Zeitdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hgg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2004. S. 72-97.
- Klar, Elisabeth: Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert (Hgg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 219-236.
- Lanser, Susan S.: Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice. In: Walter Grünzweig und Andreas Solbach (Hgg.): Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext = Transcending boundaries: narratology in context. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999. S. 167-184.
- Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler Verlag 1995 (Sammlung Metzler Bd. 285).
- Mahne, Nicole. Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Veränderte Neuausgabe. Hamburg: Carlsen Verlag 2001.

- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Franziska Bergmann, Franziska Schössler, Bettina Schreck (Hgg.): Gender Studies. Bielefeld: transcript Verlag 2012 (Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften. Bd. 2). S. 295-309.
- Nevis, Mark David und Anke Feuchtenberger: ‚From the Land Where the Word Balloons Throw Shadows‘: An Interview with Anke Feuchtenberger. In: European Comic Art 2.1 (2009). S. 65-82.
- Nieberle, Sigrid: Gender Studies und Literatur. Eine Einführung. Darmstadt: WBG - Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013.
- Nijdam, Elizabeth: Casting Shadows. Anke Feuchtenberger’s Comics and Graphic Narration. In: World Literature Today, 90, 2 (2016). S. 50-55.
- Nijdam, Elizabeth: ‘Drawing for me means communication’: Anke Feuchtenberger and German Art Comics after 1989. Dissertation: University of Michigan 2017.
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning: Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen. In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hgg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 4). S. 1-34.
- Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hgg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart und Weimar: Metzler Verlag 2004 (Sammlung Metzler Bd. 344).
- Nünning, Vera und Ansgar Nünning: *Making Gendered Selves: Analysekatoren und Forschungsperspektiven einer gender-orientierten Erzähltheorie und Erzähltextanalyse*. In: Sigrid Nieberle: Narration Und Geschlecht. Texte - Medien - Episteme. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2006. (Literatur - Kultur - Geschlecht: Große Reihe: Bd. 42). S. 23-44.
- Nolan, Christopher: Batman Begins. Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures und DC Comics. 0:42:09-0:42:18.
- Press, Alexander: Die Bilder des Comics. Funktionsweisen aus kunst- und bildwissenschaftlicher Perspektive. Bielefeld: transcript Verlag 2018.
- Pohle, Bettina: Namenlose Furcht. Weiblichkeitsentwürfe zwischen Abscheu und Wollust. In: Karin Tebben (Hg.): Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000. S. 86 – 102.
- Reitsamer, Rosa und Elke Zobel: Queer-feministische Comics. Produktive Interventionen im Kontext der Do-It-Yourself-Kultur. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert (Hgg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 365-381.
- Reulecke, Anne-Kathrin: Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur. München: Wilhelm Fink Verlag 2002.
- Schikowski, Klaus: Der Comic: Geschichte, Stile, Künstler. durchges. u. aktual. Ausg. Ditzingen: Reclam 2018 (Reclam Taschenbuch Nr. 20544).
- Springer, Peter: Ansichten vom Kunst-Körper. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers um die Jahrhundertwende. In: Karin Tebben (Hg.): Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000. S. 28-52.
- Trinkwitz, Joachim: Zwischen Fantum und Forschung: Comics an der Universität. Ein Erfahrungsbericht aus vier Jahren akademischer Lehre zum Thema. In: Mathis Bicker, Ute

Friedrich und Joachim Trinkwitz (Hgg.): Prinzip Synthese: Der Comic. Bonn: Weidle 2011 (Edition Kritische Ausgabe Bd. 1). S. 65-71.

Vinken, Barbara: Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1993.

Weigel, Sigrid: Grammatologie der Bilder. Berlin: Suhrkamp Verlag 2015 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1889).

Wendt, Holger: Was sehen wir, wenn wir nichts sehen? Der nicht-visualisierte Zwischenraum im Comicstrip. In: Mathis Bicker, Ute Friedrich und Joachim Trinkwitz (Hgg.): Prinzip Synthese: Der Comic. Bonn: Weidle 2011 (Edition Kritische Ausgabe Bd. 1). S. 12-15.

Würzbach, Natascha: Raumdarstellung. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hgg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2004. S. 49-71.

Internetquellen

Anke Feuchtenberger. <https://www.ankefeuchtenberger.de/> [Zugriff 20.2.2020]

Katrin de Vries. <https://www.katrindevries.de/> [Zugriff 20.2.2020]

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H. 2., überarb. Aufl. Berlin: Reprodukt 2003a, o.S.	32
Abbildung 2- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H. 2., überarb. Aufl. Berlin: Reprodukt 2003a, o.S.	33
Abbildung 3- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H. 2., überarb. Aufl. Berlin: Reprodukt 2003a, o.S.	38
Abbildung 4- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H. 2., überarb. Aufl. Berlin: Reprodukt 2003a, o.S.	42
Abbildung 5- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H. 2., überarb. Aufl. Berlin: Reprodukt 2003a, o.S.	43
Abbildung 6- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H. 2., überarb. Aufl. Berlin: Reprodukt 2003a, o.S.	46
Abbildung 7- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H. 2., überarb. Aufl. Berlin: Reprodukt 2003a, o.S.	49
Abbildung 8- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H. 2., überarb. Aufl. Berlin: Reprodukt 2003a, o.S.	50
Abbildung 9- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H. 2., überarb. Aufl. Berlin: Reprodukt 2003a, o.S.	51

Abbildung 10- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b, S. 3.....	53
Abbildung 11- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b, S. 5.....	53
Abbildung 12- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b, S. 18.....	56
Abbildung 13- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b, S. 22.....	56
Abbildung 14- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b, S. 26.....	57
Abbildung 15- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b, S. 24.....	57
Abbildung 16- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b, S. 36.....	58
Abbildung 17- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H. 2., überarb. Aufl. Berlin: Reprodukt 2003a, o.S., o.S, o.S; de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b, S. 12, 41,51.; de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007, o.S., o.S., o.S..	62
Abbildung 18- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b, S.67.....	63
Abbildung 19- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b, S.67.....	64
Abbildung 20- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b, S.69.....	68
Abbildung 21- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b, S. 60.....	69
Abbildung 22- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b, S. 60.....	70
Abbildung 23- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007, o.S.....	74
Abbildung 24- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007, o.S.....	75
Abbildung 25- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007, o.S.....	75

Abbildung 26- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007, o.S.....	76
Abbildung 27- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007, o.S.....	78
Abbildung 28- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007, o.S.....	79
Abbildung 29- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007, o.S.....	81
Abbildung 30- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007, o.S.....	82
Abbildung 31- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007, o.S.....	84
Abbildung 32- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007, o.S.....	85
Abbildung 33- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007, o.S.....	86
Abbildung 34- de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007, o.S.....	87

Die Bildnutzung aus „de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H. 2., überarb. Aufl. Berlin: Reprodukt 2003“ und „de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007“ erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Reprodukt Verlags.

Die Bildnutzung aus „de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003“ erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags Edition Moderne.

Abkürzungsverzeichnis

DHH1 - de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H. 2., überarb. Aufl. Berlin: Reprodukt 2003a.

DHH2 - de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H zieht ihre Bahnen. Zürich: Edition Moderne 2003b.

DHH3 - de Vries, Katrin und Anke Feuchtenberger: Die Hure H wirft den Handschuh. Berlin: Reprodukt 2007.

Anhang

Abstract

Die Kunstfigur „Hure H“ entstammt der Zusammenarbeit von Anke Feuchtenberger und Katrin de Vries. Eine Besonderheit der Trilogie ist die künstlerische Verarbeitung und der reduzierte Text. Inhaltlich setzen sich die Graphic Novels mit Weiblichkeit*, Frau-sein* und den Erwartungshaltungen, welche man an eine „Hure“ hat, auseinander. Es werden darin aber nicht Stereotype und Klischees reproduziert, sondern gekonnt, durch das Zusammenwirken von Bild und Text, hegemoniale Tropen aufgebrochen. In dieser Arbeit wird mittels interpretatorisch-vergleichender Analyse die Identität der Hure H untersucht. Dafür wird anhand einiger Theorien - unter anderem jenen von Judith Butler, Michel Foucault, Sigrid Weigel und Antke Engel - gezeigt werden, wie die ausgewählten Theorien wirksam für Verweise auf einen konstruierten Charakter und im Weiteren zur Dekonstruktion der, von Kapitel zu Kapitel variierenden, Narrative angewendet werden können. Die Hure H wird sich im Laufe der Analysen als variable und nicht-festschreibbare Identität erweisen, welche das Potential hat, heteronormative Ideale und Stereotypen, sowie binäre Oppositionen zu unterlaufen. Die performativen Handlungen der Figur zeigen sich als Ergebnis und Effekt der Regulierungsverfahren der Geschlechterkohärenz, deren Naturalisierung und Stabilisierung durch Parodie dekonstruiert werden.