

## **Alison Bechdels Queere Archive**

### **Julia Glitz**

Die Existenz im Dazwischen, die Verwurzelung im Gegenkulturellen, das Widerständige, Provokante, Anormale – das teilt das Medium des Comics mit dem Feld queerer Ästhetiken. Historisch betrachtet durchlaufen beide Phänomene ähnliche Stationen: Von den leisen Anfängen avantgardistischer Szenemilieus, über wachsende gesellschaftliche Aufmerksamkeit und Bedeutung, Zensur- und (Wieder-)Aneignungsprozesse bis hin zu heutigen Normalisierungsverfahren und drohender Assimilation. Dabei sind dies keineswegs parallele Welten, in denen sich gesellschaftliche Phänomene seismographisch widerspiegeln. Sie haben Anteil aneinander, bedingen und entsprechen sich gegenseitig in einer Vielzahl der in ihnen versammelten historischen Diskurse, ihren Strukturanlagen sowie in inhaltlichen Bezugnahmen. Nicht zuletzt eint beide, Comic und Queer, die Exklusion aus dem, was innerhalb dominantkultureller Kontexte dokumentarisch als adäquat betrachtbar ist. So gilt der Comic als unzureichend und zu wenig wertvoll, wenn es um seine Eignung als Bestandteil klassischer Archivbestände geht. Seine Materialität ist zu sehr mit dem Frivolen oder auch Infantilen verbunden, um etwa in historisch arbeitenden Wissenschaften als etwas anderes denn als popkulturelles Artefakt gelesen zu werden. Wie Jared Gardner beschreibt, würde ein Comic nie als Beweis im Gerichtssaal

taugen.<sup>1</sup> Dies lässt sich anknüpfen an José Muñoz' Beschreibung eines queeren Objekts: „[A]n object whose ontology, in its inability to 'count' as a proper 'proof,' is profoundly queer.“<sup>2</sup> Der Versuch einer Repräsentation von Vergangenheit ist im Comic durch die in seiner medialen Form und Ästhetik angelegte Dekonstruktion eines Authentizitätsanspruchs und damit der Unterwanderung wirklichkeitskonstituierender Potenziale beständig am Scheitern.

### **Queere Archive**

Wie positioniert sich also ein queeres Verständnis des Archivs? Queere Archive entstehen durch alternative Archivsammlungen, queere Lektürestrategien, durch Einbeziehung unkonventioneller Speichermedien, die flüchtig sind und sich durch ihre Affektstrukturen auszeichnen: Medien also, die in konventionellen Archivsammlungen nur selten Berücksichtigung finden, da sie ob ihrer Inhalte und Formate dem Feld des Privaten oder der *low culture* zugewiesen werden.<sup>3</sup> Ihre Botschaften sind subtil und uneindeutig. Sie sind angewiesen auf einen in Spuren angelegten Kontext affektiver Resonanz. Der Begriff des *Queeren Archivs* ist ungewöhnlich. Er verbindet augenscheinlich etwas, das ein eher junges Phänomen bezeichnet, nämlich *Queerness*,<sup>4</sup> mit etwas, das mit Alter und Vergangenheit assoziiert wird. Zudem sind die möglichen Räume alternativer Archive selbst queer bzw. konträr: Handelt es sich beim Archiv um eine öffentliche Institution, deren Bedeutung für die Gesellschaft als konstituierend betont wird, wird Queerness durch mikro- und makroaggressive Verhaltensweisen und strukturelle

<sup>1</sup> Vgl. Jared Gardner: *Projections. Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. Stanford 2012, S. 145.

<sup>2</sup> José Esteban Muñoz: Ephemera as Evidence. Introductory Notes to Queer Acts. In: *Women & Performance. A Journal of Feminist Theory*. Vol. 8, No. 2 (1996), S. 6.

<sup>3</sup> Gemeint sind kulturelle Medien, die, aufgrund von niedrigen Kosten, Thematiken, Zugang etc. eine gewisse „Massentauglichkeit“ aufwiesen.

<sup>4</sup> Zuvor als „Sodomie“ bekannt, wurde der Begriff „Homosexualität“ erst im Jahr 1869 durch den Schweizer Arzt Karoly Benkert als medizinischer Ausdruck erfunden. Vgl. Andreas Kraß: Queer Studies – Eine Einführung. In: ders. (Hg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität* [Queer Studies]. Frankfurt am Main 2003, S. 14. Die Bezeichnung „Queer“ ist erst seit den 1980er Jahren als Sammelbegriff für geschlechtlich oder sexuell von der Norm abweichenden Personen im Umlauf. Neben dieser identitätsbenennenden Bedeutung charakterisiert die Bezeichnung darüber hinaus ihre Uneindeutigkeit. Dadurch unterhält sie u.a. das Potenzial, unterschiedliche Konzepte mit ihr neu zu denken (z.B. Zeitlichkeit, Lebensformen oder Körper).

Repression in die Sphäre des Privaten gedrängt. Innerhalb queerer Kontexte traten die Dimensionen dieser Herausforderungen vor allem mit den Folgen der AIDS-Krise in den 1980er und 1990er Jahren hervor. Sie äußern sich, neben Hindernissen durch Isolation, Unsichtbarkeit und Delegitimierung in Schwierigkeiten fehlender, flüchtiger oder uneindeutiger Materialien und Medien sowie in durch Trauma und Heimlichkeit fragmentierter oder nur in ihren Spuren dokumentierbarer Erinnerung. Die Entwicklung von Gegenstrategien wurde vor allen Dingen von Seiten queerer Aktivist\*innen forciert. Infolge der Komplexität dieses Vorhabens wurde durch queere Gegenkulturen sowie der Queer Theory der Versuch unternommen, sich Erinnerung selbst als etwas dem Normativen Entäußertes anzunähern und es durch Aneignungsprozesse zu etwas Eigenem zu transformieren, welches in seiner materiellen Manifestation nicht vor Affekten, Ephemeralität, Fiktion, Spekulation und Projektion kapituliert.

Ann Cvetkovich verfolgt in *An Archive of Feelings* eine Analyse von Perspektiven auf Erinnerung und Vergangenheit zwischen dem Queeren und dem Lesbischen und beschreibt, wie diese Richtungen neue Wege veranlassen, über Trauma nachzudenken. Cvetkovich versteht Trauma weniger als individuelle, d.h. „private“ psychische Störung, denn als „sozialen und kulturellen Diskurs“, welcher sich aus der kollektiven Erfahrung der Unterdrückung und Ausbeutung im Leben im Kapitalismus ergibt, und welchen sie im Bereich zwischen Erinnerung und Geschichte lokalisiert. Affekte sind für sie immer schon von öffentlicher Bedeutung und die Verdeckung und Infragestellung dieses Umstandes an sich ist für sie ein traumatisches Moment. Das Trauma fordert – gleich welchen Ursprungs – für Cvetkovich eine affektive Sprache ein, die gegen pathologisierende Zuschreibungen wirken soll und die Bildung von Gegenkulturen bestärkt.<sup>5</sup> Auf die Folgen von AIDS bezogen beschreibt sie, hatten und haben aktivistische Zusammenschlüsse das Potenzial, nicht nur Hilflosigkeit und Sentimentalität zu vermitteln, sondern zu provozieren, indem sie neue Welten intimer Sphären zu erschaffen versprechen.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Vgl. Ann Cvetkovich: *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham/London 2003, S. 47.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 237.

Cvetkovich denkt Erinnerung und Gedächtnis als Erfahrung, bzw. als Erfahrbarkeit der hinterlassenen affektiven Spuren. Es handelt sich hierbei zumeist um lediglich ephemere Fährten, die sich schlecht dokumentieren lassen.<sup>7</sup> Doch die Beweiskraft ist damit nicht zwingend eingeschränkt; sie wird anhand des Potenzials ihrer Affektübertragung anerkannt. Selbstorganisierte materielle Sammlungskontexte umfassen bspw. durch queere „Privatpersonen“ gespendete Medien, die ephemere sind sowie kulturelle und persönliche Güter; darunter Tagebücher, Streichholzpackungen, Partyflyer, Fotoalben, Kondompäckchen, T-Shirts und dergleichen.<sup>8</sup> Diese so geformten alternativen Archive können zudem als Rahmen wahrgenommen werden, innerhalb derer queere Menschen ein Ort der Solidarität und Bestärkung zukommt.<sup>9</sup> Die Kriterien für die Aufnahme in die Sammlungskontexte sind hier derart barrierearm, dass aus der Fülle und der Heterogenität des Materials eine Dringlichkeit spricht, „gefunden zu werden“<sup>10</sup>. In jedem Fall kann festgehalten werden, dass das Queere Archiv den normativen Logiken geschichtskonstituierender Beweisfindung widerstrebt und stattdessen den Wert empathischer Anknüpfungsmöglichkeiten und damit der resonierenden Verbindungstechniken hochhalten. Die Wechselseitigkeit der Genese von Subjekt, Material und Raum tritt dadurch noch offensichtlicher zum Vorschein – so würde das Material ob seines Inhaltes, seiner Ephemeralität oder seiner Subtilität in Räumen außerhalb dieser Kontexte und Archive potenziell als wertlos angesehen werden.

Instead of being clearly available as visible evidence, queerness has instead existed as innuendo, gossip, fleeting moments, and performances that are meant to be interacted with by those within its epistemological sphere—while evaporating at the touch of those who would eliminate queer possibility.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 9.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 243.

<sup>9</sup> Vgl. Jack Halberstam: *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York/London 2005, S. 6.

<sup>10</sup> Vgl. Cvetkovich, *Archive of Feelings*, S. 242.

<sup>11</sup> Muñoz, *Ephemera as Evidence*, S. 6.

Die Strategie des Queeren Archivs kommt zwar einer „affektive[n] Aneignung der Geschichte“<sup>12</sup> gleich, welche die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann als einen Mythos begründend ausmacht, jedoch ist, wie sich zeigt, entscheidend, auf welche Geschichte, Narrative und Kollektive sich berufen wird. Queer wendet sich distinktiv dem Bruch mit mehrheitsgesellschaftlichen Verständnisweisen von Geschichte und Kohärenz zu. Durch den Bruch mit der Orientierung an Kausalzusammenhängen und Fortschrittsgedanken sind die Möglichkeiten zur politischen Überhöhung und Instrumentalisierung potenziell unterlaufen. Queer ist zudem derart diffus, dass es sich einer Aneignung und Festlegung prinzipiell erwehrt.

Die wohl aktivste Form der Entwicklung eines Queeren Archivs ist die Herstellung queerer Medien. In ihnen ist das Vermögen angelegt, Queerness in einer Komposition von Fragmenten und Fantasien zu vermitteln.<sup>13</sup> Es zeigt bzw. verbirgt sich hinter dem Unausgesprochenen, dem Subtilen, dem Spurenhaften der gelebten Erfahrung.<sup>14</sup> Queerness widersetzt sich eindeutiger Bedeutungszuweisung, indem es sich adäquater Benennung entzieht. Es begreift ein „Begehren eine Zeit zu denken“<sup>15</sup> in sich, welches aus Formationssystemen herausfällt, vornehmlich durch das Fehlen einer Behauptung von Wirklichkeit. Ein eigener Wahrheitsbezug stellt sich dabei dennoch her, nicht aber durch Nachweise, die normativen Beweislogiken folgen, sondern über transgressive und affektive Strategien. Dadurch erweisen sich queere Lesarten heteronormativen Lesarten gegenüber als widerständig. Der darin begründete Reiz liegt in der Hervorhebung einer ephemeren Struktur. Es schließt alternative Praktiken ein, Erinnerung erfahrbar zu machen.

### **Die Medienästhetik des Comics und queere Zeitlichkeit**

Obwohl der Comic charakteristischerweise mit der Verbindung von Bild und Text arbeitet, kann er dennoch weder in die Literatur noch in die bildende

<sup>12</sup> Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München 2006, S. 40.

<sup>13</sup> Vgl. Cvetkovich, *Archive of Feelings*, S. 258.

<sup>14</sup> Vgl. Muñoz, *Ephemera as Evidence*, S. 10.

<sup>15</sup> Petra Gehring: *Foucault – Die Philosophie im Archiv*. Frankfurt/New York 2004, S. 65.

Kunst eingeordnet werden. Dieses Spannungsverhältnis macht die Hybridität von Comics aus. Wie Ole Frahm angelehnt an Judith Butler bemerkt, stellen Comics eine Parodie der Referenzialität von Zeichen dar.<sup>16</sup> Der Comic bleibt, indem er seine eigene Gemachtheit beständig aufruft, außerstande, eine kohärente Diegese herstellen zu können<sup>17</sup> (im Gegensatz zu anderen Medien wie etwa dem Film und unabhängig davon, dass Lesende dennoch in einen Comic „vertieft“ sein können)<sup>18</sup>. Hingegen stellt sich durch seine heterogene Materialität eine Selbstreferenzialität über die parodische Imitation der Behauptung eines Originals her: Durch die Integration von Schrift und Bild weisen Comics sich strukturell als ein in eine konstruierte Konstellation gefasstes Zitat aus.

Indem Comics ein eigenes Zeichensystem aufzubieten scheinen, das die Heterogenität von Schrift und Bild in ihren Panels mit den Sprechblasen und Klangworten integriert, bleibt diese Einheit von der strukturellen Parodie in Frage gestellt, wodurch Schrift und Bild als wechselseitige Wiederholungen ohne Original wirksam werden.<sup>19</sup>

Frahm bezeichnet dies als „strukturelle Parodie“<sup>20</sup>. Die Selbstreferenzialität, von der diese Parodie ausgeht, öffnet gleichzeitig interaktive Potenziale, die Lesende nicht nur zum Vorhaben animiert, sich an der Herstellung eigener Comics zu versuchen.<sup>21</sup> Als Comics in den 1930er und 40er Jahren zum beliebtesten Unterhaltungsmedium avancierten,<sup>22</sup> inspirierte es Lesende ebenso zur aktiven Beteiligung an narratologischen Entwicklungen, in Form von Leserbriefen an Autor\_innen. Dies markiert den Beginn früher Fankulturen.<sup>23</sup>

<sup>16</sup> Judith Butler beschreibt in ihrem Werk *Das Unbehagen der Geschlechter* (i.O. *Gender Trouble*) Performances von *drag* als Imitationsakte einer auf ein Original angelegten Geschlechtsidentität, also die Darstellung von „doing gender“ als Parodie. Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991, S. 198ff. Durch diese Re-Kontextualisierung in *drag* werde laut Butler das als natürlich ausgegebene Geschlecht in seinen eigenen Imitationsgesten offenbar und der Anspruch der Existenz eines Originals wird subvertiert (vgl. S. 202).

<sup>17</sup> Vgl. Ole Frahm: *Weird Signs*. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hrsg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld 2011, S. 150.

<sup>18</sup> Vgl. Elisabeth El Refaie: *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*. Jackson 2012, S. 25.

<sup>19</sup> Frahm, *Weird Signs*, S. 146f.

<sup>20</sup> Ebd., S. 146.

<sup>21</sup> Vgl. Gardner, *Projections*, S. 74.

<sup>22</sup> Vgl. El Refaie, *Autobiographical Comics*, S. 29.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 110.

Durch die Verteilung des Plots in Einzelbilder – *panels* genannt – und die Formung einer Netzstruktur – das sogenannte *gutter* – werden Zwischenebenen geschaffen, die Leerstellen miteinschließen und dadurch auf ein Fehlen hinweisen:

Der Rahmen trennt das Anwesende vom Abwesenden, das Darstellbare von dem Nicht-Darstellbaren und das Sichtbare von dem Unsichtbaren.<sup>24</sup>

Sie bedeuten eine Öffnung für die Möglichkeit von interpretativen Projektionen<sup>25</sup> und bilden in dem Sinne ein „Dazwischen“ ab, welches von Lesenden Ergänzungsleistungen abverlangt, um Zusammenhänge zu begreifen. Der Einsatz von Sprechblasen, Onomatopoetika, Schriftgestaltung und weiteren paralinguistisch-indexikalischen Informationen fördert zudem die Wahrnehmung von Klängen, Stimmen und Geräuschen.<sup>26</sup> Einen Comic zu lesen kann entsprechend als kollaborativer Akt verstanden werden.<sup>27</sup> Die projektive Potentialität des Mediums, das Unbehagen gegenüber allem Massenmedialen<sup>28</sup> sowie die steigende Jugendkriminalitätsrate führte in den 1940er Jahren zu anhaltenden und kontrovers geführten öffentlichen Diskussionen über die Verantwortlichkeit von Comics, insbesondere in Bezug auf die Fantasien, die sie in ihren Leser\_innen beflügeln. Von Seiten der Gegner\_innen verwies man in Kampagnen auf die Gefährdung von Kindern und Jugendlichen und verschaffte sich Gehör bei den Regierungsträgern. Betonten die Autor\_innen und Verlage die potenzielle Förderung der Einbildungskraft durch die Identifizierung mit den Charakteren sowie den kreativen und freien Umgang mit Comics,<sup>29</sup> stellten eben diese Aspekte in den Augen der Gegner\_innen eine Gefahr dar. In ihrem Verständnis drohten durch den Comic unkontrollierbare, „primitive“ Fantasien den jungen Geist auf ungesunde Weise zu beeinflussen und Störungen in seiner Entwicklung zu verursachen. Dies untermauerte der deutsch-amerikanische Psychiater Fredric Wertham in seinem 1954 er-

<sup>24</sup> Véronique Sina: *Comic – Film – Gender. Zur (Re-) Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld 2016, S. 46.

<sup>25</sup> Vgl. Gardner, *Projections*, S. 49.

<sup>26</sup> Vgl. El Refaie, *Autobiographical Comics*, S. 24.

<sup>27</sup> Vgl. Gardner, *Projections*, S. 173.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 84.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 79.

schienenen Buch *Seduction of the Innocent*. Wertham befragte Jugendliche und Kinder nach ihren Interpretationen von Comics und stieß dadurch auf Deutungen, die homosexuelle Lebensstile implizierten, etwa bei der Beziehung von Batman und Robin. Für Befragte stand diese weniger für ein neutrales Mentor-Schüler-Verhältnis, als für ein Beispiel für einen homosexuellen Mann-Mann-Haushalt, wie Jared Gardner beschreibt:

Within the pages of the comic book, gay teens were able to identify and project themselves into scenes that promised what no other corner of postwar mass media did: a happy and loving domestic relationship between two men.<sup>30</sup>

Der imaginative Gestaltungsspielraum, den der Comic als Projektionsfläche bietet, ermöglichte hier also ein *Queer Reading*. Mit der Veröffentlichung von Werthams Studie und seinem Insistieren auf Verbot oder wenigstens Zensur des Comicmediums<sup>31</sup>, sah sich jedes Misstrauen der Comicgegner\_innen bestätigt und noch im gleichen Jahr wurde der *Comic Code* eingeführt, welcher das Erscheinen von Comics fortan kontrollierte und an die Einhaltung festgelegter Richtlinien band.<sup>32</sup> Diese Entwicklung muss im Kontext einer dezidiert homosexuellenfeindlichen Stimmung in den Vereinigten Staaten gesehen werden. Erst zwei Jahre zuvor hatte die *American Psychiatric Association* das erste Diagnostikhandbuch herausgegeben, in welchem Homosexualität als „sociopathic personality disturbance“ geführt wurde. Im Jahr 1953 war unter Eisenhower die Durchführungsverordnung Nr. 10450 verabschiedet worden, welche Kündigungen von Bundesämtern aufgrund von Homosexualität legalisierte.<sup>33</sup>

Durch seine hybride Form ist der Comic also prädestiniert dafür, alternative und außerhalb öffentlicher Diskurse stehende Lebensweisen zu thematisieren.<sup>34</sup> Er verfügt über das Vermögen, durch formal-narrative, medienästheti-

<sup>30</sup> Ebd., S. 92.

<sup>31</sup> Vgl. Sina, *Comic – Film – Gender*, S. 77.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 78f.

<sup>33</sup> Vgl. Vicki L. Eaklor: *Queer America. A GLBT History of the 20<sup>th</sup> Century*. Westport/London 2008, S. XXV.

<sup>34</sup> Vgl. Hillary L. Chute: *Graphic Women. Life Narrative & Contemporary Comics*. New York Chichester/West Sussex 2010, S. 2.

sche Potenziale zu sagen, was anderweitig nicht möglich wäre.<sup>35</sup> Darüber hinaus ist es die Zeitlichkeitsebene, die Comics als Queere Archive auszeichnet: José Esteban Muñoz erarbeitet in *Cruising Utopia* einen Ansatz, der Zeitlichkeit in Bezug auf Queerness neu darstellt. Er schreibt in der Einleitung: „We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideal-ity that can be distilled from the past and used to imagine a future.“<sup>36</sup> Er stellt Queer damit als eine positive und erstrebenswerte Zukunftsperspektive vor.<sup>37</sup> Diese ergibt sich aus einer selbstermächtigenden Hoffnung auf etwas Besseres, das noch unbestimmt, und dessen Richtung (bislang) unbewusst ist. Muñoz kritisiert damit das Konzept einer Zeitachse, in der reproduktive Heterosexualität das Beste ist, was zu erwarten ist. Er stellt sie als sich selbst-naturalisierende *straight time* heraus, aus welcher es herauszutreten gelte.<sup>38</sup> Die Zurückweisung des „Hier und Jetzt“ und das Beharren auf der mit Potentialität und Begehren gefüllten Möglichkeit einer anderen Welt stellt das Hauptmoment von dieser zu suchenden *queeren Utopie* dar.<sup>39</sup> Die Kontinuität von Zeit erfährt in ihrem Verständnis innerhalb queertheoretischer Kontexte damit eine Destabilisierung. Zeitlichkeit ist auch im Comic ein durch Instabilität geprägtes Gefüge. Zum einen ist zu beachten, dass der Prozess des Comiclesens im Vergleich zu Textliteratur grundsätzlich weniger von einer Reihenfolge beherrscht und in dem Sinne verlangsamt ist.<sup>40</sup> Selbst mit besonderer Konzentration muss der Versuch, eine lineare oder isolierte Wahrnehmung der einzelnen Zeichen im Comic herzustellen, zwangsläufig scheitern, wie Jared Gardner beschreibt.<sup>41</sup> Diese Gleichzeitigkeit stellt für ihn eine Simultanität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dar und ist für ihn eines der herausragendsten Merkmale des Comics.<sup>42</sup> Die projektiven Po-

<sup>35</sup> Vgl. Gillian Whitlock: Autographics. The Seeing “I” of the Comics. In: *Modern Fiction Studies*. Vol. 52, No. 4 (2006), S. 956-979, hier S. 967.

<sup>36</sup> José Esteban Muñoz: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York/London 2009, S. 1.

<sup>37</sup> Muñoz lehnt sich mit dieser Orientierung an Hoffnung an Ernst Bloch und seinen Ausführungen zum *Prinzip Hoffnung* an.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 22.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 1.

<sup>40</sup> Vgl. Gardner, *Projections*, S. 89.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 73.

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 165.

tenziale öffnen den Comic darüber hinaus für das Spekulative und können Queer somit narratologisch anlegen. Sehr eingehende Beispiele dieses Zusammenwirkens der Phänomene Queerness und Comic bieten die Werke Alison Bechdels, die ich im folgenden diskutiere.

### **Die Werke Alison Bechdels**

Die US-amerikanische Cartoonistin Alison Bechdel ist vor allem für ihre Comicstripreihe *Dykes to Watch Out For* bekannt, deren erste Folgen bereits 1983 veröffentlicht wurden. *DTWOF* war der erste kontinuierlich (bis 2008) erscheinende ausdrücklich lesbische Comicstrip<sup>43</sup> und erlangte Aufmerksamkeit innerhalb und außerhalb der queeren Szene. Er mündete in Buchveröffentlichungen und Preisverleihungen<sup>44</sup> und zählt bis heute zu den erfolgreichsten Comicstrips weltweit. Inhaltlich folgt er dem Alltag einer Gruppe queerer Freund\_innen und Bekannter, überwiegend Lesben, in einer Stadt in den Vereinigten Staaten und greift dabei politische und aktuelle Themen sowie Diskurse innerhalb der LGBT-Szene auf. *DTWOF* gleicht mit dieser Perspektive Fernsehformaten der Soap-Opera,<sup>45</sup> was aber in diesem Fall weniger eine Orientierung an inhaltlicher Dramatik bedeutet. Hingegen ist *DTWOF* durch die kompromisslose Selbstverständlichkeit der Thematisierung des Lesbischseins, aber auch von Körperlichkeit, Sex, polygamen Begehren, Elternschaft, Krankheit, Tod und Trennung geprägt. Gerade das öffentliche und selbstbewusste Darstellen von Alltäglichkeit im Kontext lesbischer Thematiken stellte in den achtziger Jahren noch ein Novum dar.<sup>46</sup> Kein anderes massenzugängliches Medium visualisierte das Leben lesbischer Frauen auf diese Art und Weise, worauf Bechdels Comic-Selbst in der „Cartoonist's Introduction“ scherzend hinweist:

<sup>43</sup> Vgl. Chute, *Graphic Women*, S. 177.

<sup>44</sup> Bechdel gewann insgesamt fünf Mal den Lambda-Award, der literarische Veröffentlichungen auszeichnet, die sich mit dem Themenbereich rund um LGBT befassen.

<sup>45</sup> Vgl. Chute, *Graphic Women*, S. 176.

<sup>46</sup> Vgl. Kathleen Martindale: Zurück in die Zukunft mit *Dykes To Watch Out For* und *Hothead Paisan*. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hrsg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld 2011, S. 342-363, hier S. 345.

BEING AN OUT DYKE WAS NOT AN EASY ROW TO HOE. WE HAD NO 'L WORD.'  
WE HAD NO LESBIAN DAYTIME TV HOSTS. WE HAD NO OPENLY LESBIAN  
DAUGHTERS OF THE CREEPY VICE PRESIDENT.<sup>47</sup>

Der in dieser Formulierung von „WE HAD NO“ angelegte Witz ist das Zitat eines Satzes, den Großeltern (klischeehaft) ihren Nachkommen gegenüber verwenden, um auf ihre Entbehrungen ihrer Jugend hinzuweisen. Bechdel's Einnahme dieser Rolle könnte zudem als Bewusstheit ihrer Funktion als Chronistin lesbischer Geschichte gewertet werden.<sup>48</sup> Die Figuren und Geschichten sind zwar fiktiv, jedoch sind sie stets kontextualisiert in zeitgeschichtlichen Ereignissen wie etwa Nachrichtensendungen, Zeitungsartikel, Kinovorführungen und dergleichen. Durch die reiche Darstellung queerer Kultur und queerem Alltagsleben hat *DTWOF* für queere, insbesondere für lesbische, Leser\_innen etwas geradezu Didaktisches, wie diese Bechdel auch wissen lassen:

GOOD LORD. HOW MANY YOUNG WOMEN HAVE TOLD ME THESE WERE *THE FIRST LESBIANS THEY EVER MET?* THAT MY CARTOON CHARACTERS WERE – OH, I CAN HARDLY SAY THE WORDS --/ -CHOKE- **ROLE MODELS!**<sup>49</sup>

So verwundert es nicht, dass *DTWOF* in den Jahren seit den Veröffentlichungen zu einem Comic mit Kultstatus geworden ist.<sup>50</sup> Die Betonung der bereits erwähnten Selbstverständlichkeit der Darstellungen queerer bzw. lesbischer Lebens sowohl in Narration als auch in Bildern, birgt zugleich etwas Komisches, Überraschendes, wie Kathleen Martindale bemerkt:

Der bei den Leser\_innen evozierte Eindruck des Komischen besteht im Schock über den Anblick von etwas allzu Bekanntem, das bis vor kurzem nahezu unsichtbar war.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Alison Bechdel: *The Essential Dykes to Watch Out For*. Boston/New York 2008, S. XV. Bechdel spielt hier auf die Fernsehserie *THE L WORD* (USA 2004-2009) an sowie auf die US-amerikanische Fernsehmoderatorin Ellen DeGeneres und Mary Cheney, Tochter des Ex-Vizepräsidenten Dick Cheney.

<sup>48</sup> Der Comic entstand Bechdel zufolge ebenso als Reaktion auf ihre eigene Suche nach Repräsentationsbildern: „I was very hungry to see visual images of people like me“. Lynn Emmert: *Life Drawing: An Interview with Alison Bechdel*. In: *Comics Journal*, Vol. 282 [2007], S. 38).

<sup>49</sup> Bechdel, *DTWOF*, S. XVII (Herv.i.O.).

<sup>50</sup> Vgl. Chute, *Graphic Women*, S. 178.

<sup>51</sup> Martindale, *Zurück in die Zukunft*, S. 352.

Bechdels Ambition, lesbischen Leben Sichtbarkeit zu verleihen, ist durch die Materialisierung in Comics von der Spannung zwischen dem Repräsentierbaren und dem Nicht-Repräsentierbaren gekennzeichnet. In der *Cartoonist's Introduction* zur Veröffentlichung von *The Essential Dykes To Watch Out For* setzt sich Bechdels Comic-Alter-Ego mit diesem Problem auseinander. Die Sequenz beginnt mit Bechdel, die sich mit dem Vorhaben, ihren Karriereweg nachzuzeichnen ins Archiv begibt. Sie kramt Dokumente hervor, visualisiert Erinnerungen, zeigt Filmausschnitte und wirft eine Diashow mit alten Zeichnungen und Comicsequenzen an. Währenddessen beschreibt sie der\_dem Leser\_in die Umstände, unter denen *DTWOF* entstand und kommt zu dem Schluss, dass die von ihr vorangetriebene lesbische Sichtbarkeit einen Haken hat:

YOU CAN'T PIN THINGS DOWN WITHOUT *CHANGING* THEM, SOMEHOW. // (...) //  
ONCE YOU SPEAK THE UNSPEAKABLE... / ... IT BECOMES SPOKEN! /  
CONVENTIONAL. // **BORING!**<sup>52</sup>

Die Beantwortung der Frage, ob Lesben nun genauso seien, wie alle anderen, überlässt Bechdels Alter-Ego schließlich der\_dem Leser\_in und wirft ihnen ein Exemplar von *The Essential Dykes To Watch Out For* zu. Sie verlässt das Archiv in doppeldeutiger, wahlloser Unordnung.

Der Kunst, ein Spannungsgefüge zwischen dem Ausgesprochenem und dem Unausgesprochenen herzustellen, geht Bechdel auch in ihrer ersten Graphic Novel *Fun Home* nach. Der Titel geht zurück auf einen Familienwitz, in dem „Fun Home“ eine Abkürzung für „Funeral Home“ ist; also das mit Tod und Trauer assoziierte „Beerdigungsinstitut“ in einer humoristisch-morbiden Wendung mit Spiel und Spaß gerahmt wird.<sup>53</sup> Dieses Beerdigungsinstitut war, neben der lokalen High-School, einer der Arbeitsorte Bruce Bechdels, Alisons Vater. Gleichzeitig bezieht sich die Bezeichnung auf ein anderes Haus, nämlich das Zuhause, in dem die Alison zusammen mit ihren zwei Brüdern aufgewachsen ist und welches durch den außerordentlichen Gestal-

<sup>52</sup> Bechdel, *DTWOF*, S. XVII (Herv.i.O.).

<sup>53</sup> Zu bemerken ist, dass der Begriff „Funeral Home“ im amerikanischen Sprachraum zum Wortschatz gehört und der Zusammenhang mit „home“ (dt.: „Heim“, „Zuhause“) entsprechend üblich ist - anders, als im deutschen Sprachraum, wo diese Räumlichkeiten, die mit Bestattung zusammenhängen, mit den Attributen „Institut“ oder „Unternehmen“ benannt werden.

tungsdrang Bruces einem Mausoleum glich.<sup>54</sup> Der Comic folgt insgesamt keiner Chronologie der Ereignisse, sondern ist gespickt mit Rückschauen, Vorwegnahmen und Diskontinuitäten innerhalb der übergeordneten und moderierenden Erzählung. So wird bspw. bereits zu Anfang der Erzählung herausgestellt, dass Bruce Bechdel stirbt. Der Narration fehlt es dadurch nicht an einem roten Faden oder Spannung; die Handlung zielt auf die Umstände rund um die Outings sowohl Alisons<sup>55</sup> als auch ihres Vaters und die Zusammenhänge mit dessen Tod und vornehmlichen Suizids. Sie werden zu Anfang als lose Beziehungen angedeutet, welche als assoziativ nebeneinander erscheinen, jedoch im Verlauf mehr und mehr in der Verstrickung der einzelnen Plots und Hinweise münden. Schließlich entstehen durch ihren Verweis aufeinander mehr und mehr Verbindungen, ebenso wie narrative Kausalitäten, die jedoch immer auch zufällig bleiben, jedenfalls nicht notwendig oder teleologisch erzählt werden und keine Beweiskraft oder Lösung für sich beanspruchen. Die Erzählung stellt Bruces Restaurationsobsession am Familienhaus etwa als Symptom seiner Ambition heraus, durch den Anschein von Perfektion nach außen hin den Schein der intakten Familie darzustellen. Die Einrichtung wird somit zum omnipräsenten Zeichen seiner versteckten Homosexualität:

HIS SHAME INHABITED OUR HOUSE AS PERVASIVELY AND INVISIBLY AS THE AROMATIC MUSC OF AGING MAHOGANY.<sup>56</sup>

Während Bruce Bechdel also an dem Versteck von Lückenhaftem, Unzulänglichkeiten und Geheimnissen vor der Öffentlichkeit arbeitet, interessiert sich Alison Bechdel, indem sie diesen Comic konstruiert, dafür, diese Lücken und Verluste aufzurufen. Der Comic ermöglicht somit eine Öffnung des Intimen und „Privaten“, ohne diese Bereiche mit Kohärenz zu besetzen.<sup>57</sup> Bechdel und ihr Vater sammeln kontinuierlich Material und

<sup>54</sup> Vgl. Chute, *Graphic Women*, S. 176.

<sup>55</sup> In Anlehnung an Elisabeth El Refaies Ausführungen zur Unterscheidung der drei Rollen in autobiographischen Comics in Form von „Autor\*in“, „Erzähler\*in“ und Protagonist\*in“, wird im Folgenden mit „Alison“ auf die im Comic eingefasste autobiographische Figur verwiesen, während sich die Narration als „Erzählerin“ kennzeichnet und „Bechdel“, bzw. „Alison Bechdel“ die Autorin. Vgl. El Refaie, *Autobiographical Comics*, S. 17.

<sup>56</sup> Vgl. Bechdel, *Fun Home*, S. 20.

<sup>57</sup> Vgl. Chute, *Graphic Women*, S. 180.

setzen sie in neuen Verhältnissen zusammen. Bechdel spiegelt ihren Vater, jedoch in einer verzerrten Art und Weise:



Abbildung 1: BUTCH TO HIS NELLY

Die Homosexualität der beiden bestärkt den Eindruck der Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Fremdheit. Im Comic spitzt sich dies in einer Szene zu, in der Bruce und eine sehr junge Alison in einem Lunchcafé sitzen, als eine Lieferservice-Angestellte erscheint, die wie ein Mann gekleidet ist und kurze Haare hat. Alison ist zutiefst erschüttert von diesem Anblick, wie sie retrospektiv in der Erzählung beschreibt:

BUT LIKE A TRAVELER IN A FOREIGN COUNTRY WHO RUNS INTO SOMEONE FROM HOME – SOMEONE THEY’VE NEVER SPOKEN TO, BUT KNOW BY SIGHT – I RECOGNIZED HER WITH A SURGE OF JOY.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Bechdel, Fun Home, S. 118.

Ihr Vater „erkennt“ sie ebenfalls und fährt Alison an, ob sie etwa so aussehen wolle. Bechdel beschreibt diesen Moment mithilfe von Metaphern, sodass unklar bleibt, was genau Bechdel in ihr erkennt und ob ihr Vater diese Erfahrung als queere Bedrohung sieht und Alison deswegen beschämt, oder ob er ‚nur‘ die Ästhetik der Frau nicht ansprechend findet. In der Uneindeutigkeit der Reaktion Bruce's lässt sich mutmaßen, ob hier ein Moment ungewohnter und unentdeckter Verwandtschaft zwischen schwulem Vater und lesbischer Tochter erkannt werden kann. Wie José Muñoz beschreibt, ist die Übermittlung von Queerness oft verdeckt und kann

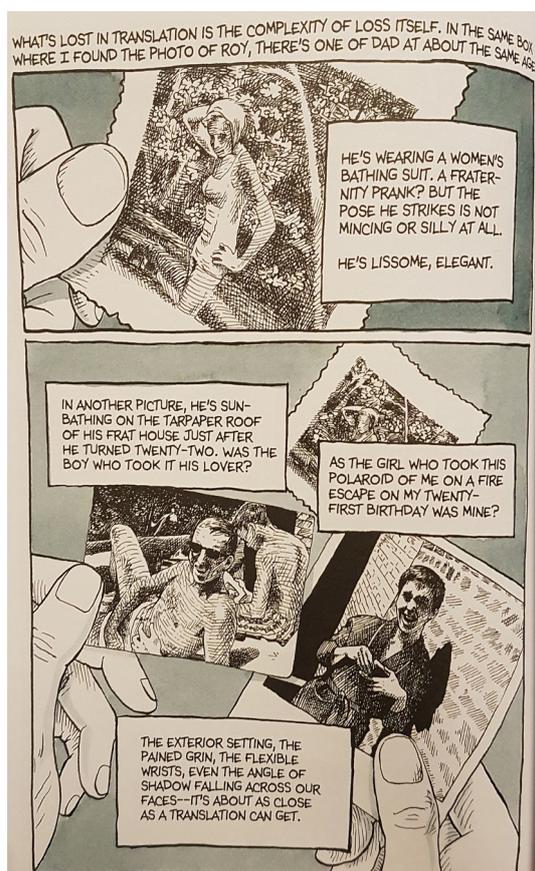


Abbildung 2: WAS THE BOY WHO TOOK THIS HIS LOVER?

nicht bruchlos identifiziert werden.<sup>59</sup> Dieser Szene schließen sich Vergleiche zwischen den Ähnlichkeiten in Fotografien Alisons und Bruce's an und verdeutlichen diese Spur. Sie ist jedoch nicht mehr nachverfolgbar; wie durch die Spekulation Bechdel's und der von ihr eingefassten Trauer über Bruce's Fehlen zum Ausdruck gebracht wird.

Das Spekulative und das Unsichere spielen eine herausragende Rolle in Bechdel's Narration. Sie prägen die Nachlese ihrer umfassenden Bezüge der unterschiedlichen Verbindungen, Fiktionsmomente<sup>60</sup> und Zufälle, sind jedoch immer deutlich ihrer Komposition – sprich: ihrer Gemachtheit – gegenüber und irritieren beständig den Zugang zum Kausalen. Sie machen die Erzählung verdächtig – „counterfeit“<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Vgl. Muñoz, *Ephemera*, S. 6.

<sup>60</sup> Wie auch Art Spiegelman, fasst Bechdel Gegebenheiten in ihre Erzählung ein, bei denen sie nicht zugegen war. Darüber hinaus stellt sie alternative Bilder her, die einen alternativen Verlauf der Ereignisse ausmalen.

<sup>61</sup> „MY FATHER'S DEATH WAS A QUEER BUSINESS – QUEER IN EVERY SENSE OF THAT MULTIVALENT WORD. IT WAS STRANGE CERTAINLY, IN ITS DEVIATION FROM THE NORMAL COURSE OF THINGS. IT WAS SUSPICIOUS. PERHAPS EVEN COUNTERFEIT.“ Bechdel, *Fun Home*, S. 57.

– *queer*. Die Subversion der Erklärungsbestrebungen in *Fun Home* kann in keinem anderen Medium so erfolgen, wie im Comic *Fun Home*.

Bechdels zweite autobiographische Graphic Novel *Are You My Mother?*<sup>62</sup> bespricht Bechdels Beziehung zu ihrer Mutter. Während *Fun Home* Referenzen auf moderne Literatur miteinbezieht, ist *Are You My Mother* ein Nachspüren mithilfe von (vor allen Dingen) psychoanalytischen Texten. Die Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Psyche stellt ein zentrales Thema Bechdels in *AYMM* dar: „I WENT TO THERAPY. I READ ABOUT THERAPY. I WROTE ABOUT THERAPY.“<sup>63</sup> Die Selbstbetrachtungen werden mit einer Lektüre des britischen Psychologen Donald Winnicott verbunden und begleiten die Narration. Es wird gezeigt, unter welchen krisenhaften Umständen Bechdel zur Cartoonistin wurde, zunächst *DTWOF* kreierte und später *Fun Home* schrieb. Unter Einbeziehung langer und komplizierter Textpassagen, in denen Bechdel über ihre psychoanalytisch geprägte Therapie- und Leseerfahrung schreibt, wird auch hier auf das Anfertigungsmoment des Comics verwiesen. Inhaltlich ist die Selbstreferenzialität hier also sogar gesteigert, insofern Alison bei der Herstellung von Comics dargestellt wird.

Das Cover von *AYMM* bildet einen Spiegel ab, in den Betrachtende beim Lesen des Schriftzugs „Are You My Mother?“ schauen. Die Infragestellung des Titels ruft die historisch häufig ereignete Leugnung der Verwandtschaft zwischen Mutter und Kind auf.<sup>64</sup> Es verweist auf die Bedingungen, die Alison und ihre Mutter voneinander trennen, welche in den Unzulänglichkeiten liegen, die beide in ihren individuellen Leiden u.a. unter dem Leben als Frau, inklusive der damit einhergehenden Erwartungen, gemacht haben. Alison leidet bspw. darunter, dass sie sich Aggressionen nicht zugesteht und Helen leidet unter dem Druck, Mutter zu sein. Beide führen eine nahe, aber nicht besonders innige Beziehung, deren Komplexitäten Alison in regelmäßigen Therapiestunden bei Psychoanalytikerinnen zu entschlüsseln versucht: „It’s

<sup>62</sup> Alison Bechdel: *Are You My Mother? A Comic Drama*. New York 2013.

<sup>63</sup> Bechdel, *AYMM*, S. 100.

<sup>64</sup> Vgl. Christina von Braun: *Nicht Ich: Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt am Main 1994, S. 221.

LIKE NEITHER OF US CAN JUST SAY, 'I WANT TO SPEND TIME WITH YOU.' WE HAVE TO USE OUR PROXIES, THEN ACT LIKE IT'S A BIG JOKE!<sup>65</sup>

Während die Leerstellen der Verweise in *Fun Home* den Tod des Vaters repräsentieren, stehen sie in *AYMM* für die Zuwendung und Unterstützung der Mutter, welche Alison fehlt. Sie erfährt sie weder in ihrem Lebensstil als Lesbe, noch in ihrer Karrierewahl als Cartoonistin, noch in den Comics, die sie als solche produziert. Ihre Suche nach An-Erkennung – „*recognition*“ im wahrsten Sinne des Wortes – ist die Suche nach der Erkennung der Mutter, wie sich in Titel und Umschlagbild abzeichnet und durch die Spiegelmetaphorik auf Betrachtende projiziert wird. Auch in *AYMM* werden somit Fragen der Verwandtschaft geöffnet, hier jedoch nicht als queere Verwandtschaft, sondern als Verwandtschaft unter Frauen. Alison verhandelt diese, so deutet sich an, nicht orientiert an biologischen oder kulturellen Mythen, sondern anhand von Lebenswirklichkeiten und Differenzpositionen.

#### **Fazit**

Alison Bechdels *Graphic Novels* sind durch die Verbindung queerer Themen und Ästhetiken und medialer Strukturen, wie sich gezeigt hat, reich an Affekten, Ephemeralität und offenen Projektionsoberflächen. Jedes einzelne Werk stellt ein eigenes mobiles Archiv dar, die sich allerdings aufeinander beziehen und ihre Bestände erweitern lassen. In ihnen können Lesende nach intertextuellen Bezügen Ausschau halten, die das Konzept der autobiographischen Auseinandersetzung weiterstricken. Diese die Archive erweiternde Re-Lektüre ist dabei durchaus nicht auf *Fun Home* und *Are You My Mother* begrenzt. Verwandte Themen und Szenen lassen sich auch in *Dykes To Watch Out For* identifizieren. Diese Kulturproduktionen nehmen bei Bechdel, so kann geschlossen werden, den Stellenwert einer Verarbeitung ihrer Erlebnisse im wörtlichen Sinn ein. Sie beziehen sich intertextuell aufeinander und erweitern somit ihr Archiv. In ihrem Lesen werden Rezipierende zu Archivar\_innen, die durch die Comicform dazu angeregt werden, den Querweisen nachzugehen und Bezüge selbstständig zu ermitteln. Gefunden werden dabei jedoch nicht die fehlenden Bestandteile, Leerstellen und verlo-

<sup>65</sup> Bechdel, *AYMM*, S. 240.

ren gegangenen Dinge, die ihre Geheimnisse zu lüften vermag und das Werk zu einem ‚Ganzen‘ und zu einer linearen, konsistenten Geschichte verdichten lässt, sondern lediglich die Bedingungen, unter welchen sie einmal entstanden sind sowie eine verschachtelte Aneinanderreihung unterschiedlicher Verweise. Sie begreifen in sich ein Wundern nach dem Zufall, das nicht den Anspruch verfolgt, sich zu enträtseln oder über sich selbst auf einen Sinn zu verweisen, sondern unbeantwortet bleibt. Der Comic unterhält das Potenzial, diese queeren Momente deutlich zu machen, ohne sie zu vereinheitlichen. Wie Ole Frahm bemerkt: „Nur weil Comics das Begehren nach einer Einheit erzeugen, können sie es zerstreuen.“<sup>66</sup> Wie *Queerness* im heterozentrischen Kontext, so wird der Comic dadurch innerhalb seiner Narrative zu etwas, das einer Erklärung bedarf und über sich hinaus auf etwas anderes deutet. Denn in Comics ist die Möglichkeit, aus der *straight time*<sup>67</sup> hervorzutreten, so kann geschlossen werden, schon immer angelegt.

<sup>66</sup> Frahm, *Weird Signs*, S. 156.

<sup>67</sup> Vgl. Muñoz, *Cruising Utopia*.

## Literatur

- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, 3. Aufl., München 2006.
- Bechdel, Alison: *Fun Home. A Family Tragicomic*. London 2006.
- Bechdel, Alison: *Are You My Mother? A Comic Drama*. New York 2013.
- Bechdel, Alison: *The Essential Dykes to Watch Out For*. Boston/New York 2008.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991.
- Chute, Hillary L.: *Graphic Women. Life Narrative & Contemporary Comics*. New York Chichester/West Sussex 2010, S. 1-27; S. 175-217.
- Cvetkovich, Ann: *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham/London 2003.
- Eaklor, Vicki L.: *QUEER AMERICA. A GLBT History of the 20th Century*. Westport/London 2008, S. XI-41.
- El Refaie, Elisabeth: *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*. Jackson 2012.
- Emmert, Lynn: Life Drawing: An Interview with Alison Bechdel. In: *Comics Journal*. Vol. 282 (2007), S. 34-52.
- Frahm, Ole: Weird Signs. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hrsg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld 2011, S. 143-159.
- Halberstam, Jack: *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York/London 2005, S. 1-21.
- Gardner, Jared: *Projections. Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. Stanford 2012.
- Gehring, Petra: *Foucault – Die Philosophie im Archiv*. Frankfurt/New York 2004.
- Kraß, Andreas: Queer Studies – Eine Einführung. In: ders. (Hg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*. Frankfurt am Main 2003, S. 7-39.
- Martindale, Kathleen: Zurück in die Zukunft mit Dykes To Watch Out For und Hothead Paisan. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hrsg.): *Theorien des Comic. Ein Reader*. Bielefeld 2011, S. 342-363.
- Muñoz, José Esteban: Ephemera as Evidence. Introductory Notes to Queer Acts. In: *Women & Performance. A Journal of Feminist Theory*. Vol. 8, No. 2 (1996), S. 5-16.
- Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York/London 2009.
- Sina, Véronique: *Comic – Film – Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld 2016.
- Von Braun, Christina: *Nicht Ich: Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt am Main 1994, S. 210-256.
- Whitlock, Gillian: Autographics. The Seeing “I” of the Comics. In: *Modern Fiction Studies*. Vol. 52, No. 4 (2006), S. 956-979.

### **Abbildungen**

Abb. 1: *BUTCH TO HIS NELLY*. Alison Bechdel: *Fun Home. A Family Tragicomic*. London 2006, S. 15.

Abb. 2: *WAS THE BOY WHO TOOK THIS HIS LOVER?* Alison Bechdel: *Fun Home. A Family Tragicomic*. London 2006, S. 120.

### **Autorin**

Julia Glitz studierte Germanistik, Geschichtswissenschaft und Gender Studies an der Ruhr Universität Bochum. Der vorliegende Artikel enthält einige wesentliche Erkenntnisse ihrer im Frühjahr 2019 eingereichten Masterarbeit mit dem Titel "MY FATHER'S DEATH WAS A QUEER BUSINESS." Queere Archive und Affects am Beispiel Alison Bechdels Graphic Novels".

Kontakt: [Julia.Glitz@ruhr-uni-bochum.de](mailto:Julia.Glitz@ruhr-uni-bochum.de)