

CLOSURE

Kieler e-Journal für Comicforschung

10.5



CLOSURE

Kieler e-Journal für Comicforschung

Gastherausgeberinnen

Irmela Marei Krüger-Fürhoff

Nina Schmidt

Herausgeber_innen & Redaktion

Cord-Christian Casper

Constanze Groth

Kerstin Howaldt

Sarah Jawaid

Susanne Schwertfeger

Dennis Wegner

Technische Gestaltung

Sandro Esquivel

Cover & Illustrationen

stef lenk

Kontakt

Homepage: <http://www.closure.uni-kiel.de>

Email: closure@comicforschung.uni-kiel.de

- 1 **KörperZeitenBilder: Verkörperte Darstellungen ›anderen‹ Zeiterlebens im Comic**
Über diese Ausgabe
Irmela Marei Krüger-Fürhoff
- 6 **ChronoCorpoRealities: Embodied Perceptions of ›Extraordinary‹ Time in Comics**
About this Issue
Irmela Marei Krüger-Fürhoff

Aufsätze

Schwerpunkt: KörperZeitenBilder / ChronoCorpoRealities

- 10 **Manipulating Time across the Body**
Subjectivity in Graphic Illness Narratives
Nancy Pedri
- 29 **»So I took some photos.«**
Time, Photography and the Materialization of Memory in Graphic Narratives of Bereavement
Nina Schmidt
- 55 **Repairing Time out of Joint**
Narratives of Caring for Mothers with Cancer
Sucharita Sarkar
- 74 **Krankheit, Tod und Sterblichkeit**
Die ›arthrologische‹ Gestaltung von Nacht-Zeiten in Drama, Lyrik und Comic am Beispiel von Sarah Kane, Philip Larkin und David Small
Anne Rüggemeier
- 99 **Körper-Zeit-Körper**
Ulli Lusts Comic-Adaption von Marcel Beyers Roman *Flughunde*
Marina Rauchenbacher
- 118 **Zeitlichkeiten von Folter und Zeugenschaft in Sarah Mirks dokumentarischer Comic-Anthologie *Guantánamo Voices***
Sebastian Köthe
- 146 **Diseased Bodies and Notions of Time in Ian Edginton and Davide Fabri's Comic Book Series *Victorian Undead***
Natalie Veith

KörperZeitenBilder

Verkörpernte Darstellungen ›anderen‹ Zeiterlebens im Comic

Hg. Irmela Marei Krüger-Fürhoff & Nina Schmidt

Über diese Ausgabe

Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Berlin)

Comics und Literatur sind auf je spezifische Weise ›Zeitkünste‹, die Handlungen entfalten, Erzählzeit und erzählte Zeit kontrastieren und zeitliche Abläufe narrativ – im Comic zusätzlich visuell-räumlich – darstellen können. Dabei sind sie keiner einfachen Chronologie unterworfen, sondern können Analepsen und Prolepsen einsetzen und Fragmentierungen, Überlagerungen und Gleichzeitigkeiten evozieren. Vor allem bei der Darstellung ›ungewöhnlicher‹, als ›anders‹ wahrgenommener Erfahrungen wie derjenigen von Krankheit oder Behinderung spielen Zeitwahrnehmungen, die von einer ›normalen‹ chronometrischen (oder chrononormativen) Zeit abweichen, eine zentrale Rolle: Angesichts tiefgreifender körperlicher oder psychischer Veränderungen sowie existentieller Bedrohungen kann Zeit sich subjektiv dehnen oder zusammenziehen, Vergangenes gewaltsam in die Gegenwart einbrechen oder die Endlichkeit des Lebens in den Blick geraten. Eine subjektiv erlebte Krankheits-Zeit, die mit Schmerzen oder Warten verbunden ist, erfordert ebenso spezifische Darstellungsweisen wie das Zeitempfinden, das mit chronischem Leiden, degenerativen Erkrankungen und Traumatisierungen einhergeht oder als *crip time* (Kafer 2013, 25–27) bezeichnet werden kann, also als veränderte – aus der Perspektive der *clock time* einer ableistischen Gesellschaft verlängerte – Zeit für die Bewältigung von Alltagsaktivitäten unter erschwerten Bedingungen.

Die Beiträge im Themenheft »KörperZeitenBilder: Verkörpernte Darstellungen ›anderen‹ Zeiterlebens im Comic« untersuchen Comics unterschiedlicher Genres (Autobiographie, Reportage, (historische) Fiktion); drei der sieben Aufsätze berücksichtigen zudem vergleichend literarische Texte verschiedener Gattungen (Lyrik, Drama, Prosa). Obgleich das Spektrum der behandelten Phänomene groß ist und so unterschiedliche Erfahrungen wie das Leben mit psychischen Krankheiten, die Sterbebegleitung vertrauter Menschen und das Erleiden medizinischer Menschenversuche oder Folter umspannt, fragen alle Beiträge nach den ästhetischen

und gesellschaftspolitischen Bedeutungen individueller ›KörperZeiten‹, die als ›ZeitenBilder‹ in Form graphischer und literarischer Narrationen eine breite Öffentlichkeit adressieren.

Nancy Pedri untersucht in ihrem Beitrag »Manipulating Time across the Body: Subjectivity in Graphic Illness Narratives«, auf welche Weise autobiographische Comics die Darstellung des Zeiterlebens erkrankter Figuren variieren, um subjektive Unterbrechungen und Verzögerungen des Zeitflusses (*suspended time*), Gleichzeitigkeiten und Überlagerungen (*layered time*) oder das Erleben von Zerstörung und Auflösung (*fractured time*) zu vermitteln. Pedris Lektüren arbeiten heraus, wie britische, französische, kanadische und US-amerikanische Comics die Verletzlichkeit ihrer Protagonist_innen durch eine Verbindung von Körper- und Zeitgestaltung verdeutlichen und damit auch Gegenerzählungen zu medizinischen Deutungen erproben.

Die nächsten beiden Aufsätze widmen sich den vielschichtigen Zeiterfahrungen im Zusammenhang mit Sterbebegleitung, Tod und Trauer, wie sie sich in literarischen Erinnerungen, autobiographischen und fiktionalen Comics niederschlagen. **Nina Schmidt** analysiert in »So I took some photos.« Time, Photography and the Materialization of Memory in Graphic Narratives of Bereavement« den Einsatz von Fotos in Comics, die den Verlust naher Angehöriger thematisieren. Anders Nilsens *Don't Go Where I Can't Follow*, Roz Chasts *Can't We Talk about Something More Pleasant?* und Antonia Kühns *Lichtung*, so Schmidts These, integrieren ›echte‹ und ›gezeichnete‹ Fotos nicht nur, um Verstorbene zu vergegenwärtigen, sondern auch um die Grenzen des Darstellbaren auszuhandeln und die Möglichkeiten einer Überführung ›privater‹ Erfahrungen in öffentlich zugängliche Kunstwerke zu reflektieren.

Sucharita Sarkar thematisiert in ihrem Beitrag »Repairing Time out of Joint: Narratives of Caring for Mothers with Cancer« das ›andere‹ Zeiterleben eines Sohnes und einer Tochter bei der Begleitung ihrer an Krebs erkrankten Mütter. In der vergleichenden Lektüre von Brian Fies Comic *Mom's Cancer* und Ariel Gores autobiographischem Text *The End of Eve* greift Sarkar auf Scott McClouds Vorstellung von Zeit im Comic als »Seil« (McCloud 2001, 104) zurück und rekonstruiert die unterschiedlichen Darstellungen sich ausdehnender, verknotender oder zusammenschnurrender Zeit, mit denen die Protagonist_innen das Trauma des Krebstods verarbeiten.

Besitzt die Nacht für Menschen mit psychischer Erkrankung, hohem Alter, Krebs oder Traumatisierung in erster Linie bedrohliche Eigenschaften oder eröffnet sie im Kontext von Klinik und häuslicher Umgebung auch Möglichkeiten zu ›anderen‹, neuen Erfahrungen?

Anne Rügemeier verfolgt in ihrem Essay »Krankheit, Tod und Sterblichkeit: Die ›arthrologische‹ Gestaltung von Nacht-Zeiten in Drama, Lyrik und Comic am Beispiel von Sarah Kane, Philip Larkin und David Small« diese Frage aus einer medienvergleichenden Perspektive und untersucht, mit welchen sprachlichen und visuellen Verfahren die ausgewählten Werke experimentieren, um die Ambivalenz dieser besonderen Zeit darzustellen.

Die nächsten beiden Essays wenden sich historischen bzw. gegenwärtigen Leid- und Zeiterfahrungen durch Menschenexperimente, Folter und Gefangenschaft zu, und zwar aus fiktionaler bzw. dokumentarischer Perspektive. **Marina Rauchenbacher** untersucht unter dem Titel »Körper-Zeit-Körper. Zeitkonzepte in Ulli Lusts und Marcel Beyers *Flughunde*«, welche Bedeutung der Roman und seine Comic-Adaption Stimmen und akustischen Phänomenen vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus zuweisen und wie deren Wirkung auf individuelle und kollektive Körper medien-spezifisch vermittelt wird. Rauchenbacher arbeitet heraus, auf welche Weise beide Werke Körper als Einschreibeflächen und zeithistorische ›Gedächtnisorte‹ entwerfen, an denen sich die Spuren politischer Propaganda, chirurgischer Menschenexperimente und tödlicher Gewalt ablesen lassen.

In seinem Beitrag »Zeitlichkeiten von Folter und Zeugenschaft in Sarah Mirks dokumentarischer Comic-Anthologie *Guantánamo Voices*« analysiert **Sebastian Köthe** am Beispiel eines der umstrittensten Internierungslager der US-amerikanischen Gegenwart die Verfahren der sogenannten ›sauberen‹ Folter, die unter anderem auf die Zerstörung ›normaler‹ und berechenbarer Zeiterfahrung zielen. An ausgewählten Comics aus Sarah Mirks preisgekrönter Anthologie arbeitet Köthe die Strategien der ›Re-Temporalisierung‹ heraus, die einzelne Gefangene verwenden, um sich angesichts des nicht absehbaren Endes ihrer Lagerhaft ein Minimum an Körpererfahrung, persönlicher Identität und individueller Erinnerung zu bewahren. Unter Rückgriff auf Nina Mickwitz' Studie *Documentary Comics* (2016) zeigt er, welche Darstellungsweisen die Comics einsetzen, um die Zeiterfahrungen der Insassen plastisch zu vermitteln ohne dabei aufdringlich, voyeuristisch oder menschenverachtend zu werden.

Den Abschluss bildet **Natalie Veiths** Aufsatz »Diseased Bodies and Notions of Time in Ian Edginton and Davide Fabri's Comic Book Series *Victorian Undead*«, der uns in ein fiktionales London des ausgehenden 19. Jahrhunderts versetzt, in dem Sherlock

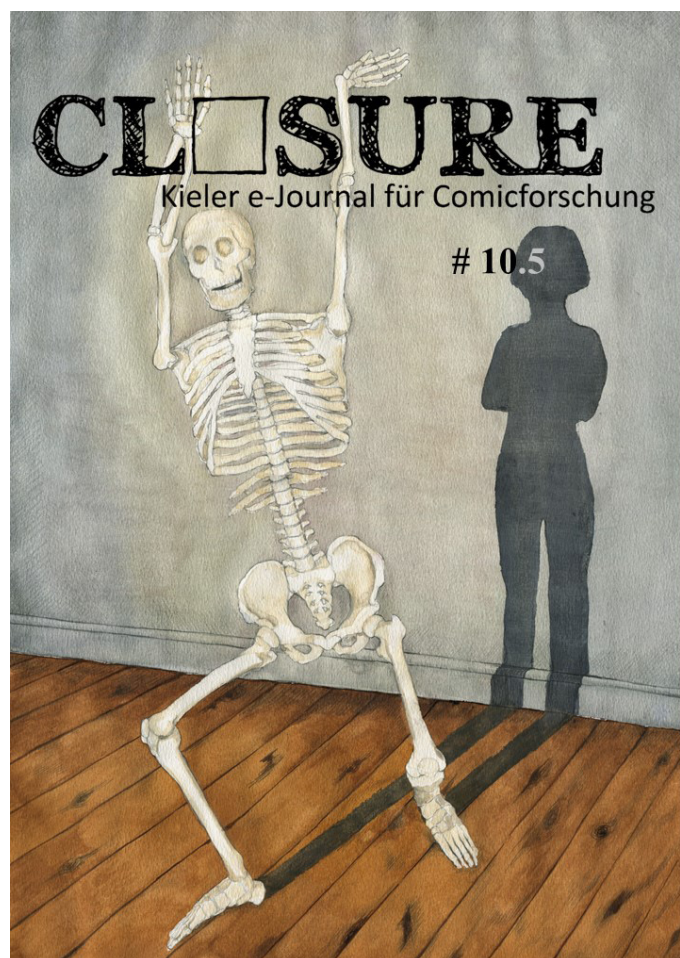


Abb. 1: stef lenk, Titelbild CLOSURE #10.5.

Holmes die Stadt vor infektiösen Untoten schützen soll. Die Comic-Serie entwickelt eine Poetik der Ansteckung, in denen die zwischen Tod und Leben angesiedelten infizierten und infektiösen Gestalten grundsätzliche Zeitkonzepte in Frage stellen. Indem sie London und Königin Victoria als politische Körper deutet, arbeitet Veith die geschichtskritischen Impulse von *Victorian Undead* heraus, das teleologische Geschichtsnarrative des britischen Empire kritisiert und mit seinen Vampir- und Zombiefiguren chrononormative Konzepte hinterfragt.

Das für CLOSURE #10.5 ausgewählte Titelbild (Abb. 1) von **stef lenk** variiert einige der in den Beiträgen thematisierten Aspekte auf augenzwinkernde Weise. Im Vordergrund ist ein Skelett zu sehen, das mit erhobenen Armen und einem Ausfallschritt eine Art Tanzbewegung ausführt; im Hintergrund das Schattenbild einer weiblichen (kindlichen?) Figur mit Pagenkopf, die dem Tanz mit vor der Brust verschränkten Armen zuzuschauen scheint. Beide Charaktere sind an den Füßen miteinander verbunden, obgleich sie körperlich nicht zueinander passen. Das Bild zitiert das *memento mori* traditioneller Totentanz-Darstellungen, doch wirft hier nicht die Anwesenheit des Todes ›mitten im Leben‹ einen bedrohlichen Schatten, sondern die ›fleischlich-menschliche‹ Schattengestalt mit ihrer reserviert wirkenden Körperhaltung. Der Titel *The Chaperone* lässt an eine humorlose Gouvernante denken, die sich als Wächterin der Konventionen gegen Zeiten ausgelassener Körperlichkeit verwahrt, und sei diese auch angesichts (oder jenseits) des Todes. Mit seiner magisch anmutenden Gleichzeitigkeit von Tod und Leben, Körperfreude und kritischer Betrachtung ermöglicht die farbige Illustration neue Blickwinkel auf KörperZeitenBilder.

Ausgangspunkt der meisten Beiträge dieses Heftes ist ein internationaler Workshop, den die »PathoGraphics«-Forschungsgruppe der Freien Universität Berlin in Kooperation mit der »AG Comicforschung« veranstaltete. Aus der zweisprachigen Online-Veranstaltung im ersten Corona-Sommer ist nun ein deutsch- und englischsprachiges Themenheft geworden. Mit-Herausgeberin Nina Schmidt und ich danken allen Beiträger_innen für ihre inspirierenden Arbeiten und ihre Geduld sowie dem CLOSURE-Team für offene Türen und Unterstützung.

Berlin, Oktober 2024

Irmela Marei Krüger-Fürhoff

Bibliografie

Kafer, Alison: Feminist, Queer, Crip. Bloomington, Indianapolis: Indiana UP, 2013.

Mickwitz, Nina: Documentary Comics. Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Übers. v. Heinrich Anders. Hamburg: Carlsen, 2001.

ChronoCorpoRealities

Embodied Perceptions of ›Extraordinary‹ Time in Comics

Eds. Irmela Marei Krüger-Fürhoff & Nina Schmidt

About this Issue

Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Berlin)

Comics and literature are each in their own specific ways ›temporal arts‹, unfolding sequences of action, collapsing or contrasting story time and discourse time, and representing temporal sequences in narrative or visual-spatial ways. Of course, both media can also deviate from chronological or ›mechanically unfolding‹ time; they may work with flashbacks, flashforwards, and fragmentation, thus evoking, for instance, the layering of time and simultaneity. When literary texts and comics represent experiences of Otherness due to illness and/or disability, perceptions of time that deviate from normal chronometry (or chrononormativity) gain center stage: In the face of unexpected physical or psychic changes, subjective time may stretch or contract, bring one's past and present into aggressive collision or cast a spotlight on mortality itself. Individual experiences of time in the context of pain and waiting, of chronic ailments, degenerative illness and trauma, or »crip time« (Kafer 2013, 25-27) all call for specific representations.

The articles in this special issue »ChronoCorpoRealities: Embodied Perceptions of ›Extraordinary‹ Time in Comics« cover different genres of graphic narratives (such as autobiography, documentary comic, and (historical) fiction). In addition, some of them offer media-comparative perspectives by including poetry, drama, and literary prose. Even though the contributions address a vast array of diverse phenomena, such as living with mental illness, providing end-of-life care to loved ones, and suffering from trauma, torture, or medical experiments, all explore the aesthetic and individual repercussions of ›extraordinary‹ time and discuss their sociopolitical impact.

In her contribution »Manipulating Time across the Body: Subjectivity in Graphic Illness Narratives«, **Nancy Pedri** examines how autobiographical comics employ patterns of temporal manipulation such as disruptions (suspended time), loops and simultaneity (layered time), and disjunctions (fractured time), to communicate the ill protagonists'

subjective experiences of self. Reading graphic narratives by British, Canadian, French, and US-American authors, Pedri highlights how represented bodies can engage with fictional time to communicate an inner sense of a vulnerable self and reimagine illness outside of medical strictures.

The following two essays focus on the multiple layering of time in end-of-life care, loss, and mourning, as represented in literary grief memoirs, autobiographical comics, and fictional graphic narratives. **Nina Schmidt's** article »So I took some photos.« Time, Photography and the Materialization of Memory in Graphic Narratives of Bereavement« explores the ways in which Anders Nilsen's *Don't Go Where I Can't Follow*, Roz Chast's *Can't We Talk about Something More Pleasant?*, and Antonia Kühn's *Lichtung* make creative use of (reproduced or ›drawn‹) photos to reflect on the boundaries of representation, the tellability of grief, and the potential transformation, over time, of personal loss into publicly available graphic stories.

In »Repairing Time out of Joint: Narratives of Caring for Mothers with Cancer«, **Sucharita Sarkar** analyzes the ›extraordinary‹ times of diagnosis, treatment, and terminal care through a comparative study of two memoirs: the graphic narrative *Mom's Cancer* by Brian Fies and the literary memoir *The End of Eve* by Ariel Gore. The paper borrows and expands Scott McCloud's concept of »time as a rope« (McCloud 1994, 96–99) to explore the different ways in which this (metaphorical) rope is twisted, knotted, unknotted, compressed or stretched in order to engage with, and make sense of, cancer trauma.

Does the night have a depressing, even threatening effect, or does it also create scope for a ›different‹ experience of mental illness, old age, cancer, and trauma? **Anne Rügemeier's** article »Krankheit, Tod und Sterblichkeit: Die ›arthrologische‹ Gestaltung von Nacht-Zeiten in Drama, Lyrik und Comic am Beispiel von Sarah Kane, Philip Larkin



Fig. 1: stef lenk, Cover CLOSURE #10.5.

und David Small« examines the representation of the night from a transmedial perspective. Taking into account the different genres of drama, poetry, and somatography, the contribution explores their verbal and verbal-visual strategies to narrate different nocturnal temporalities in illness narratives.

The next two essays focus on suffering induced by surgical human experiments, torture, and imprisonment. **Marina Rauchenbacher's** contribution »Körper-Zeit-Körper. Zeitkonzepte in Ulli Lusts und Marcel Beyers *Flughunde*« discusses how Marcel Beyer's novel and its graphic adaptation by Ulli Lust convey the importance of voices and acoustic phenomena for bodily experiences of time in the context of German National Socialism. Subjected to political propaganda, surgical abuse, and lethal violence, the protagonists' bodies are forced to turn into painful and fragmented sites of ›embodied memory‹.

Turning to today's most contested US detention camp, **Sebastian Köthe's** article »Zeitlichkeiten von Folter und Zeugenschaft in Sarah Mirks dokumentarischer Comic-Anthologie *Guantánamo Voices*« analyzes the so-called ›clean‹ torture of captives which – among other things – seeks to destroy any reliable experience of time. The comics in Sarah Mirk's award-winning anthology of graphic journalism, Köthe argues, testify individual coping-strategies that the prisoners employ to ›re-temporalize‹ their indefinite detention in order to safeguard a minimum of body experience, identity, and personal memory. Reading Mirk with Nina Mickwitz' *Documentary Comics* (2016), Köthe discusses different aesthetic choices that convey the detainees' experience of ›falling out of time‹ without exposing them to intrusive, voyeuristic, or derogatory representation.

Natalie Veith's essay »Diseased Bodies and Notions of Time in Ian Edginton and Davide Fabri's Comic Book Series *Victorian Undead*« introduces a detective Sherlock Holmes who has to protect late-Victorian London from the diseased/deceased bodies of zombies and vampires. The series devises a poetics of contagion from which infected bodies emerge as sites of unstable temporality. Reading the City of London and Queen Victoria as impaired political bodies, Veith argues that *Victorian Undead* criticizes teleological narratives in the context of British nation-building and, on a more general level, questions chrononormativity.

The cover of CLOSURE #10.5, created by comics artist **stef lenk**, playfully picks up on time, illness, life and death. In the foreground a skeleton raises its arms to commence a dance-like movement with a sidestep; in the background we see the shadow of a female (childlike?) figure who seems to watch the scene with arms crossed. Both characters are joint at their feet, even though on a corporeal level they do not resemble each other. The illustration gestures towards the iconological tradition of *danse macabre*, but in a kind of ironic reversal, since the *memento mori* does not seem to emanate from the personification of death but rather from the shadowy female figure in the back. The artwork's title *The Chaperone* evokes a dismissive elderly lady who resents the playful corporeality she witnesses,

be it before or beyond death. Displaying a magical synchronicity between life and death, bodily enjoyment and critical observation, the illustration incites new approaches towards ChronoCorpoRealities.

Earlier versions of most articles were presented at an international workshop convened by the »PathoGraphics« research group (Freie Universität Berlin) in cooperation with »AG Comicforschung«. The bilingual online event which took place during the Covid 19-pandemic finally turned into this special issue with articles in English and German. Co-editor Nina Schmidt and myself wish to thank all contributors for their inspiring work and their patience, and the CLOSURE team for their enthusiasm and support.

Berlin, October 2024

Irmela Marei Krüger-Fürhoff

Works Cited

Kafer, Alison: *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington, Indianapolis: Indiana UP, 2013.

Mickwitz, Nina: *Documentary Comics. Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

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

Manipulating Time across the Body

Subjectivity in Graphic Illness Narratives¹

Nancy Pedri (St. John's, Canada)

Manipulations of linear chronological time are quite ordinary occurrences in narrative. The passage of time can be confused, contracted, suspended, or accelerated. Storyworld events can be arranged differently from chronological time, anticipated, called up after they have passed (anachrony), or even struck out of time altogether (ellipsis). Moreover, although storyworlds are made up of events that extend across time, those events can be related more than once or occur several times throughout the narrative. These and other »artful *disclosure[s]* of story« (Abbott 2007, 43) impact reading practices. They create anticipation (Rimmon-Kenan, 48), suspense, curiosity, or surprise (Sternberg, 328) in readers and influence how readers evaluate the relevance or importance of the narrative information offered up to them (Bridgeman, 52; Rimmon-Kenan, 56). Variations in temporal linearity guide the reading experience, maneuvering considerations of story elements, but also orchestrating the accumulated meaning of the story details.

It is no wonder, then, that temporality holds a prominent place in narratological research. This holds true for narratological studies of literature and film, but also of comics, as I will show in more detail. There is a strong critical literary tradition that approaches the structuring of time in narrative in opposition to the spatial dimensions of the narrative world (see Friedman, 193–194). For these critics who subordinate space to time, narrative is »the representation of an event or series of events« that unfolds in time, and this temporal unfolding renders an event quite distinct from the stasis or passivity of »description« (Abbott 2002, 12). Whereas direct description or descriptive pause interrupts temporal flow, setting functions as a static topographical backdrop against which narrative events extend across time. In this sense, the space in which events take place is in the service of the story's temporal development. When story is approached as a series of interrelated events that unfold across time, considerations of the presentation of time hold priority over considerations of space.

However, story is composed of both events and characters. Oppositions between time and space are significantly weakened when fictional characters experiencing events in time and in space replace event as the central feature that either sets narrative apart from reality (see Cohn, 7) or draws narrative close to reality (Herman 2011, 12–17). As Mieke Bal emphasizes, narrative »space is connected to the characters who ›live‹ it« (Bal, 136). Events, in this sense, require characters or storyworld participants to experience them across time, but also in space. Consequently, »space can function steadily or dynamically,« as a »fixed frame« or as »a factor which allows for the movement of characters« (Bal, 139). For Bal and others like her, space is invested with semantic significance and overlaps with the narrative's treatment of time; »time and space are bound up with each other in narrative« (Bridgeman, 53; see also Ryan, 180). Moreover, as Bal suggests and Susan Stanford Friedman asserts, »[s]pace restored to its full partnership with time as a generative force for narrative allows for reading strategies focused on the dialogic interplay of space and time as mediating coconstituents of human thought and experience« (Friedman, 195). Events occur within stories (Fludernik, 251): they take place in storyworld time and space through some action, physical or cognitive, of an experiencing character. Thus, if we agree, as I do, that »narratively organized discourse prompts interpreters to populate storyworlds with minds« (Herman 2011, 10), then time and space are necessarily bound up with character.

The intrinsic interrelationship of space and time that characterizes narrative is particularly true for comics, a medium that narrates across »spatialized forms of temporality« (Mikkonen 2017, 33) that present readers with a »spatialized illusion of time« (Mikkonen 2010, 77). Comics represent the time of the fictional action or diegetic time in terms of space. In them, sequentiality functions as »an instrument for converting space into time, into duration« (Groensteen, 138), so that panels are positioned across a page often serves to communicate temporality.² Whereas a row of several equally shaped and similarly sized panels depicting the same action often indicates a slow and extended length of time, a row comprised of only one narrow elongated panel suspends time or introduces a short pause. Hillary Chute gestures beyond the widely accepted linear spatiotemporal model to propose that »panel size, panel shape, panel placement, and the concomitant pace and rhythm the page gestures at establishing« are some of the strategies comics use to spatially shape time (7). Along the same line, Art Spiegelman also highlights how page layout or the composition of the comics page, in all of its linear and non-linear manifestations, works to »choreograph and shape time« (4).

Paul Gravett presents a more nuanced stance, clarifying that »time, action, and setting do not have to be kept clearly apart from panel to panel« (21). Instead, they can intersect and interact between panels, but also within them to influence narrative meaning.³ Canadian comics artist Michael DeForge emphasizes that in comics »you can play with location and time in weird ways: it's almost like a cubist view of time« (Interview with Kristel Jax). In comics, time, action, and setting can be multiplied within panels to portray multiple or shift-

ing perspectives or the illusion of uninterrupted movement, processes often undertaken by characters that inhabit the storyworld. They can also extend across a series of continuous or split panels »to indicate not only spatiotemporal progression, but also focalization« (Poharec, 315). These common visual practices of comic's storytelling indicate how for the medium of comics time is distinctly a spatial matter, but also one that hinges on and is central to the presentation and comprehension of characters.

Time, body, and subjectivity in graphic illness narratives

Time is of particular consequence in illness narratives: it is pivotal to medical processes of diagnosis, treatment, care, and cure as well as to the »temporal experience of illness at the subjective level of the patient« (Toombs, 227). Whereas the medical treatment of time relies primarily on the notion of chronicity that conceives time »as an objective and absolute metric« (von Peter, 15), the ill subject's temporal experience underscores a fluid and flexible conception of time as »shaped by particular and changing conditions and epistemological concerns« of an embodied subject (von Peter, 14). Subjective time is structured through individual, lived, and embodied experiences that take place and hold meaning in space and in self; it is at once an inherently somatic, cognitive, and emotive process. In addition, several argue that lived embodied experiences gain meaning through narrative: »time becomes human time to the extent that it is organized after the manner of a narrative; narrative in turn, is meaningful to the extent that it portrays the features of temporal existence« (Ricoeur, 52).

Whereas some critics of graphic illness narratives point out that during illness, »space and time are restricted to the here and now« (El Refaie 2019, 32), I propose that the function of temporal manipulations is significantly more complicated and more nuanced in graphic illness narratives. Drawing inspiration from Arthur Frank, who describes the written illness story as »wrecked because its present is not what the past was supposed to lead up to, and the future is scarcely thinkable« (55), I set out to indicate how considerations of time in graphic illness narratives account for embodied subjectivities engaged in the lived experience of illness. To do so, I highlight how the representation of the body plays a central role in manipulating time to communicate how the subject understands their lived experience of self. In this way, temporal manipulations function not only to express subjective understandings of time, as critics tend to argue, but rather subjective understandings of self.

As in other autobiographical comics, the representation of subjectivity in graphic illness narratives is intrinsically linked to the representation of the body, which is a determinant strategy that structures subjectivity and grants readers access to the working of a character's mind (see Horstkotte and Pedri). Whereas most considerations of time in autobiographical comics examine how the use of panels communicates the subjective experience

of time, I set out to explore how the manipulation of time across representations of the body speaks to the ill subject's subjective experience of self. In particular, I join the many scholars who agree that multiple self-portraits in autobiographical comics express fragmented, complex, and disjointed subjectivities (Dolmage/Jacobs; Hatfield; Jacobs; Miller; Williams), but extend their findings to considerations of time in graphic illness narratives that position the self »in the physically and emotionally embodied experience of illness« (Pedri/Staveley, 232).⁴ Considering the represented body as a space across which time manifests will highlight the productive intersection between what Ann Miller identifies as the »three aspects of the resources of the [comics] medium that are relevant to the analysis of autobiographical work,« namely »the inscription of subjectivity, the rendering of temporality by spatial means, and the proliferation of self« (235). It forces us to take account of these aspects as intrinsically united in graphic illness narrative's aim to render an ill subject meaningful and knowable.

Although several critics have emphasized that in autobiographical comics »the unmarked, universalized, and invisible body becomes an impossibility« (Køhlert, 12), and thus presents a way to address the emotional processes of characters, time and temporal experimentation have not been at the forefront of those discussions. If subjectivity is »always unfinished, interrupted, intricate and non-linear« and if graphic illness narratives join other illness narratives to »underscore the interruptions of subjectivity« (Kokanović/Flore, 331) but do so across visualizations of the body, then time as inscribed across the ill body is a necessary consideration. Questioning the intersection of time, body, and subjectivity in graphic illness narratives will further the understanding of how an ill subject's sense of self is inextricably interconnected with the body, but also of how that subjectivity is continually emerging across its engagement with time.

To address the interrelation between body and time in graphic illness narratives and explore how it communicates a subjective experience of self, attention will be given to three common patterns of temporal manipulation expressed across the ill body: suspended time, layered time, and fractured time. Whereas suspended time is a pause in the temporal unfolding of storyworld events, layered time and fractured time disrupt the progression of time through the convergence in the same temporal moment of temporally distinct storyworld events (layered time) or of disjointed, but temporally congruous details of a storyworld event (fractured time). In these manifestations, the manipulation of time across the visually represented body literalizes a sense of mental or physical upheaval that challenges the subject's sense of self. Hence, manipulations of time across the body serve as alternative reflective representational practices that resist »closure and containment in the pursuit of the paradoxical, the ambiguous and undecidable« (Woods, 76). In graphic illness narratives, they join other visual strategies that aim to communicate an inner sense of a vulnerable self across the visual representation of self.

Suspended time

A sense of time stopping often figures in representations of illness. This is not surprising if one considers that illness interrupts allegedly ›normal‹ life and ›the apparent plot of one's life‹ (Couser, 5). In comics, the introduction of a solid-colored panel is a common visual strategy used to remove an event or an emotion from any specific time span. Blind panels, as David Carrier refers to these solid-colored panels, indicate an implied silence that creates a powerful sense of what Sean Carney calls ›the silence of time passing‹ (198). In this sense, they often mark a suspended time or a pause in the temporal flow of events. In graphic illness narratives, they also engage readers with the subject's changing perceptions of self.

In *Good Eggs* (2010) by Phoebe Potts, while blank panels mark the silent passing of an indeterminate period of time, they also present the crystallization of the disappointment in and uncertainty of self as experienced by the protagonist Phoebe following the news that she did not conceive a child. On one page, four equally sized black panels are introduced after two panels where Phoebe's physician first informs her that her ›hormonal response has been excellent‹ and then phones her in her office to tell her that she is not pregnant (fig. 1). In this second panel, Phoebe is at her desk in front of a computer on the phone listening to the doctor explain, ›There was a rise in your hormone levels, but not enough to indicate a pregnancy...‹ (140). The repetition of four identical solid black panels signals something more than just a pause in action (It is more usual for comics readers to be presented with one blind panel!). Given the particularly unexpected news Phoebe receives, the four black panels can be understood to represent the physical experience of Phoebe closing her eyes or an extended duration of disbelief or extreme disappointment before more processing is possible. On a symbolic level, the repeated black panels may

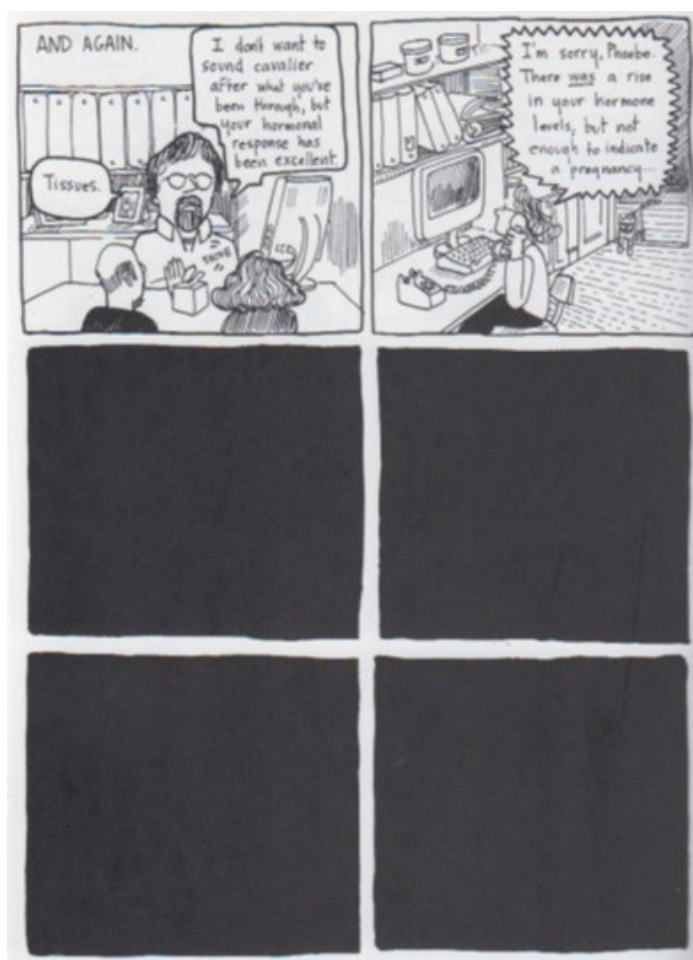


Fig. 1: Potts, Phoebe. *Good Eggs: A Memoir*. Harper Collins, 2010, p. 140.

mark the effacement of Phoebe's body as her lived experience of self drastically changes. Not only does Phoebe suspend her embodied engagement with her environment to ponder the news' impact on her sense of self, but she also psychologically disintegrates under its impact. Like the panels, she too is empty. The introduction of four black panels, and not just one, indicates that subjectivity, and not temporal duration, gains in meaning through this embodied suspension of narrative time.

That the suspension of time communicated across the use of black panels is marked across Phoebe's body is strongly suggested on the following page where Phoebe is repeatedly pictured sitting still at her desk in front of the computer screen that has now gone blank, thus indicating that time has indeed passed (141). The page is comprised of four rows of mostly silent panels – one panel in the third row has Phoebe screaming »Fuck!« and another in the fourth row introduces an off-panel balloon asking »Hi?« (141). Each row on the page has one additional panel than the previous row – from two to three to four to five – so that the panels appear to more tightly frame Phoebe as a discrete entity in space and, above all, time. The precise repetition of her body in tighter, smaller panels makes it impossible to determine how much time passes while she sits at her desk silently contemplating the impact of the news on her sense of self. The insistent focus on Phoebe's unchanging body also visually communicates her experience of time as intensely slowed down or paused altogether. Most importantly, however, the shrinking of panels contain a Phoebe who appears to be shrinking under the growing intensity of her emotional experience as she processes the news (It is not by chance that her verbal reaction is at the end of row three!). Like the page composition, Phoebe's shrinking body also marks a suspended time, and does so to indicate a significant shift in her understanding of self. In this sense, both the blank black panels and the repeated panels manipulate the experience of time across Phoebe's body, which first disappears and is then repeated over and over again as it shrinks to communicate her subjective experience of self.

In graphic illness narratives, a considerable variety of visual strategies position bodies outside of or apart from the temporal progression of events when subjects experience physical or mental upheaval. For example, in *La difference invisible* (2016), a graphic memoir about living with Asperger syndrome by Julie Dachez and Mademoiselle Caroline, a page presents Marguerite, a 27-year-old woman who has Asperger syndrome, in three consecutive long panels sitting on a couch in a crowded party room as her body's features fade until it is pictured as nothing more than a dull featureless silhouette (39). By contrast, the other figures featured in the three panels become more and more animated and the details more visually saturated with the color red. Because she is the only one in the crowd whose body continues to feature in black-and-white, but is also fading away as she sits alone and still, readers understand that for her, time is suspended. They also understand that the suspension of time inscribed across Marguerite's fading body is expressive of several feelings, including her sense of detachment and inconsequentiality as all else moves around her, her hypersensitivity

to what surrounds her, as well as her desire to be somewhere else. Within the context of *La difference invisible*, the depiction of Marguerite's body as existing in a stagnant time, outside of the unfolding of events that surround her communicates her subjective experience of self as different from the partygoers who can easily enjoy the going-ons. It expresses Marguerite's sense of herself as ›other‹.

It also speaks to how the experiencing of self and illness is structured by societal contexts. The depiction of Marguerite's body as existing outside of time counters the (mis-)conception that Marguerite is anti-social, a bit odd or dull as her fellow partygoers describe her on the following pages (41). By locating the illness experience within her lived experience of self and contrasting it with the party crowd, whom readers are made to believe are neurotypical, the sequence exposes how one's sense of self is shaped by social encounters and environments. At the same time, by withholding critical judgements about Marguerite's behavior until the following pages, the sequence resists and challenges the social discourses that produce and manage knowledge about and reactions to illness.

Layered time

In Al Davison's *The Spiral Cage* (1990), the protagonist's body is repeatedly laid bare for readers to see; it is often pictured naked with its legs bent in an unusual fashion. Throughout the book, Al, who suffers from spina bifida, engages in a sustained reflection of how his sense of self is intrinsically wrapped up in his body as he and others experience it. Acutely aware of how his body impacts his experience of the world, but also structures his experience of self, the autobiographical subject presents readers with an embodied self that is continually in process and continuously under threat by societal strictures. He does so while also interrogating how he construes his self. To communicate Al's living, changing experience of self as a man with a disabled body, several distinct visual renditions of Al's body feature throughout *The Spiral Cage*. These differing manifestations of Al's body that intersect with images of his naked body are oftentimes enmeshed in the manipulation of time that are scripted across it, prompting readers to contemplate how »embodiment shapes the mind« (Gallagher, ii).

In a particularly poignant two-page scene, the comics page is divided into twelve panels and a concluding long word panel that opens with »conflicting voices,« followed by a list of who spoke and what was said on the first page (74) and with »destructive voices ... some originating elsewhere ... some my own ... some ... hateful, loving, apathetic, naïve,sad..« on the second (75). The panels on the first page alternate between images of a semi-naked Al looking at himself in the mirror and captioned images of those who have either encouraged or advised him to face and live within the limitations as a disabled man (74). The protagonist's confrontation with these conflicting voices that have impacted his own sense of self continues on the

next page where silent panels of a semi-naked Al rendered in a realistic style are positioned alongside silent panels of a young aged Al that transforms into a raging screaming ›monster‹ rendered in a cartoon style and two word panels that narrate what the hateful, destructive voices said and how they made him feel (75). Across these pages, various recognizable configurations of Al's body – his boy body, his raging body, and his present semi-naked body – come together to communicate contrasting and confused mental states as Al experiences anger and resistance, shrinks in the spotlight of those voices, and stands tall against them.

Temporal layering across Al's body is particularly apparent on the second page (75) where Al's present emotional state of intense distress and frustration filters into or overlaps with his past emotional state (fig. 2). Here, Al's scream in the present gives way to two renditions of his young self screaming, eyes shaped like triangles and a large gaping mouth with oversized pointy canines. Readers are asked to observe Al's body from different points in time simultaneously, thus presenting what David Herman calls ›fuzzy temporality‹ (2004, 212). The presentation of Al's lived experience as literally shifting between time and space confirms the word panel's clarification, ›These and many other voices still influence me, fighting for supremacy in my memory...‹ (75). In this light, the alternating images of Al's embodied experience of self have multiple points of origin, originating at once outside of Al and within Al and reflective of his real and imaged self, his present and past self.

In graphic illness narratives, the manipulation of temporal patterns across the body often works towards rejecting the objectification of the ill body to draw notice to the ill subject's



Fig. 2: Davison, Al. The Spiral Cage. Active Images [1990] 2003, p. 75.

experience of self. *Lighter than my Shadow*, Katie Green's 2013 graphic illness narrative about her struggle with anorexia nervosa and other eating disorders, often relies on the visual technique of multiphase narration – that is, the repetition of a character moving across the same landscape – to manipulate time across Katie's body and express her changing sense of time, but also of self.⁵ During a central night scene that spans several pages, Katie's body is pictured in multiples of four, layered one behind the other so that one version in the foreground is fully visible and partially blocks the versions that recede in the background (481-483). In the opening page, the four bodies walk across her bedroom, a large gaping mouth for an abdomen figures on the fully visible body at the front of the grouping (fig. 3). In this first instance, the stacking of bodies may be understood to mark motion; in fact, the caption reads, »it seemed to happen in slow motion,« a comment that speaks to how Katie subjectively experiences the passing of time. Indeed, the presentation of »multiple images of the subject« is generally approached by comics scholars as a visual technique that marks the passage of time and aims to »involve the reader more deeply into the action« (McCloud 1994, 112).

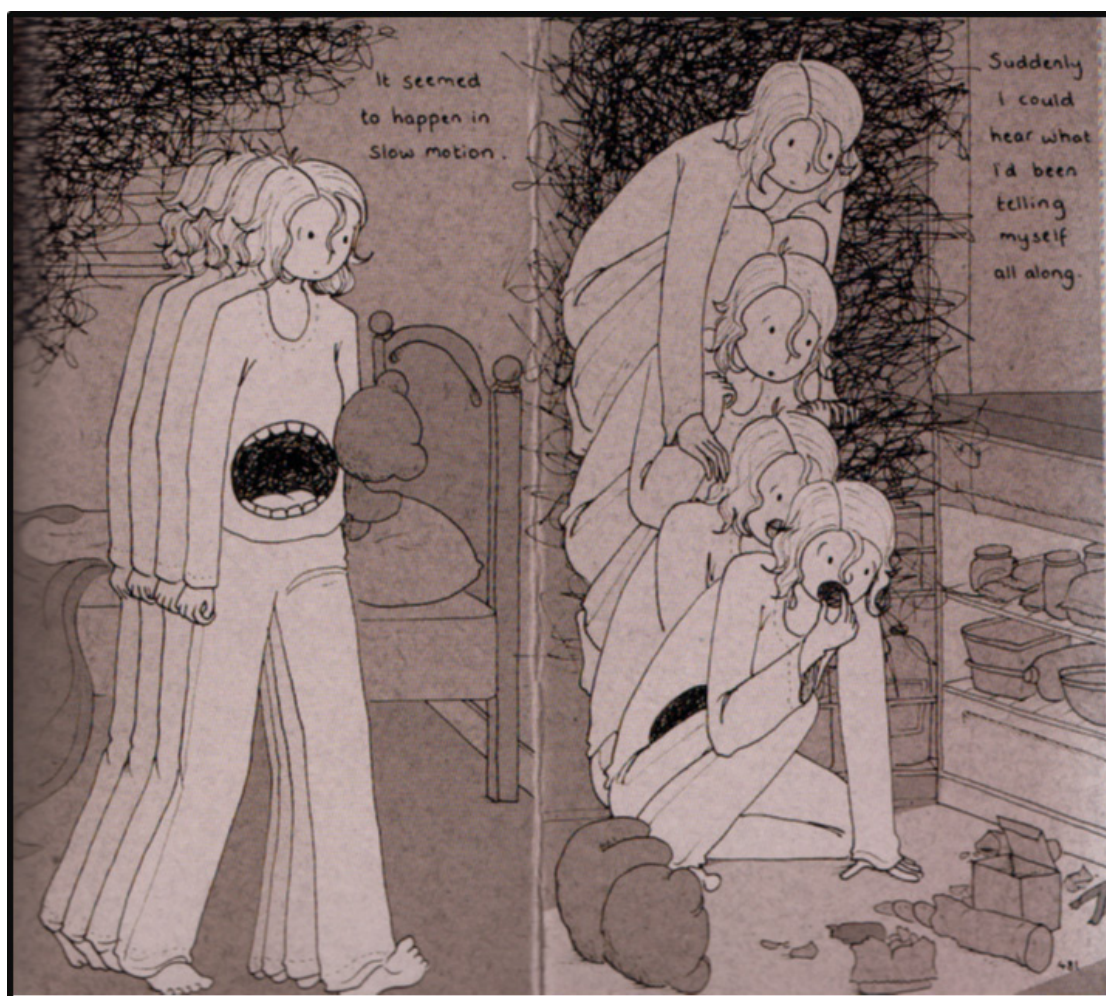


Fig. 3: Green, Katie. *Lighter than My Shadow*. Roar, 2013, p. 481.

However, in the second instance, the interrelationship of time and space becomes significantly more complicated since the versions of Katie's bodies are stacked upwards in physical space and thus do not clearly demarcate action as it unfolds in chronological time. The change from a horizontal to a vertical stacking shifts the reader's attention away from considerations of action taking place across linear time to focus instead on experience within a constant present. Crouching one over the other, the stacked bodies indicate an indeterminate crisis time or a time that slows down so drastically that it stands still as Katie struggles against the disease – represented as a dark unruly tangle of lines that frames her bodies – and tries to exert control over it by understanding her experience. The stacking of bodies dismantles any sense of linearity of the story as each rendition of Katie responds differently to the disease. Whereas the top body's perspective is one of assessment, the one immediately below it is of surprise, and while the bottom body offers readers a glimpse into her experience of resignation, the one above her expresses her satisfaction when ingesting food. This upwards layering of bodies whose movement shifts slightly across the tangled backdrop of illness presents readers with Katie's multiple and simultaneous experiences of her disease. Here, multiphase narration suspends time, pausing it to define the disease through Katie's multifaceted sense of self in response to the disease. The layering of bodies, which gives the impression of suspended time, thus marks concurrent focalizations and competing bodily experiences, each originating from Katie.

Although each perspective is Katie's, slight modifications in color suggest that her act of processing the impact of the disease on self extends across different, but not distinct storyworld levels or realities. In this sense, the upwardly stacked bodies also layer temporalities. The tone of each body gets progressively darker from the bottom up. On the following page, where the bodies once again figure upwardly stacked on the floor, the change from a dark tone to a lighter one is more boldly accentuated. In this third instance, however, the color scheme is reversed as the three bottom Katies look over their shoulders to listen to the lighter toned Katie at the top, who informs them that »it was just a nightmare« ([482]). This reversal in color and the affirmation that it was just a nightmare suggest that the top body is acting in a real concrete time, whereas the others are in a suspended imagined time where self-reflection is free of inhibitions. This subtle modification of color asks readers to return to the previous page and align the light-colored renditions of Katie's body with the storyworld's present and dark colored renditions with an imagined, indeterminate time. When doing so, readers are presented with an incongruity: the darker tone of the top Katie would seem to suggest that she is acting outside real time. However, when taking into consideration that each Katie communicates a different perspective on self that results from processing the experience of illness in a distinct way, then it becomes possible to understand the shifts in color as representing a range of focalization intensities. Highlighting different depths of feeling triggered in response to experiences of illness that intersect and

overlap, but nonetheless remain meaningful also individually, color thus further asserts the multiplicity, but also the complexity of Katie's understanding of self.

Throughout the series, slight modifications in color help readers understand that the layering of bodies marks multiple, contradictory, and confusing temporalities and that those temporalities, which align with distinct storyworld realities in which Katie's mind processes her lived experience, are central to understanding Katie's experience of self. From the suggestion of a concrete progression of time in the first page, in the final instances of the sequence readers are faced with a sense of time that unfolds in Katie's mind and creeps into and joins the current moment of eating. On the last page of the nightmare sequence, the four versions of Katie's body do not present time in a contracted, multiple, contradictory, or confusing way. Instead, she is pictured as one body in real time: one rendition of Katie's body sits motionless on the kitchen floor, emotionally moved to tears by her newly acquired sense of self as strong enough to push the tangled cloud of her disease away from her. In this sense, shifts between concrete and imagined time, as well as their porous boundaries, join the interactions between multiple renditions of Katie's body subtly moving across different spatiotemporal realities to address how anorexia manifests for Katie. Together, the temporal alterations across Katie's body express the multidimensional complexity of how the disease impacts Katie's sense of self.

The multidimensionality of the ill self is thematized in Georgia Webber's *Dumb: Living without a Voice* (2018), a graphic illness narrative about how Georgia's experience of losing her voice for an extended period of time impacted her identity, her understanding of self, and her experience in the world. In several instances throughout the book, the real Georgia is pictured as a black figure that engages with a red-figured Georgia that stands for her ill, voiceless self. In one instance, the top half of the comics



Fig. 4. Webber, Georgia. *Dumb: Living without a Voice*. Fantagraphics, p. 143.

page pictures Georgia at different stages of her life, as she asks »What am I without it? I'm the same, I think?« (143) (fig. 4). The cluster of five renditions of Georgia at distinct periods of time takes full advantage of the way in which comics can »keep previous scenes physically before the reader after the narrative has moved on« (Witek, 89). Through the grouping of these snapshots of Georgia, past and present are made to occupy the same narrative space so that time is layered. In addition, the grouping of these temporally distinct embodied moments together with the unanswered question of whether she is still herself without her voice introduces a temporal loop into the narrative that communicates her struggle to achieve a sense of continuous self once faced with illness and its traumatic impact on her experience and social embeddedness of self. For Georgia, the extended loss of her voice is an isolating, confusing, anxiety-ridden experience that renders her sense of self and her sense of social belonging uncertain. As the narrator of her autobiography, she informs readers, »My circumstances are rare and easily misunderstood, especially to an outsider. / My every action bears this threat. / It's the cause of persistent anxiety for me« (50–52). As Køhlert specifies in relation to a similar image used in Phoebe Gloeckner's graphic autobiography *A Child's Life*, »the jumbled chronology creates the effect of both a gradual revelation and a serial compounding of the trauma, as one memory functions to uncover others« (76). Just as time is layered, at once compressed and accelerated, so too is Georgia's physical and emotive experience of self jumbled because the loss of voice is so unexpected and persistent that she is forced to understand her self and her social reality differently and in multiplicity, uncertainty, and ambiguity.

That this deviation in narrative time as inscribed across repetitions of Georgia's body reflects her troubled, uncertain sense of self is further confirmed in the bottom half of the same page, where a black-sketched Georgia physically confronts her ill, red-sketched self. In this scene, bodies are once again multiplied, but so too are actions. The two renditions of Georgia interact with each other but exist in different spatiotemporal realities; whereas the black body represents Georgia in the present real storyworld, the red body exists in an imagined space and time. At first, the real time black sketched Georgia confronts her ill self with arms raised. In the next instance, her real self is shown sketched on top of the struggling red sketched self of the previous instance as she extends her arms pushing her ill self to the floor not once, but twice. The second instance presents two renderings of the red, imagined Georgia, one panting in defeat and the other staring in surprise up at the black sketched Georgia; both red Georgia's have been stilled by the same assertive black-sketched Georgia. Through this confrontational scene, readers are made to understand that although the red body is an imagined body that metaphorically stands for Georgia's illness, it nonetheless impacts the real Georgia, filtering into her lived experience and that experience's spatiotemporal reality. The splintering of linear storytelling to present readers with temporally and spatially disjointed embodiments of self that exert influence one over the other visualizes Georgia's resistance to being overdetermined by the illness that takes away her voice and risks drastically redefining who she is.

The layering of distinct temporal moments is particularly evident in a panel that has Georgia simultaneously appear in the kitchen sipping coffee or tea, at her computer scrolling with her mouse, reading a book, and at her drawing board (158). The superimposed images of her body at once show past, present, and perhaps future temporal instances. This »palimpsesting past and present moments together in panels that are traditionally understood to represent only one temporal gesture« (Chute, 7) produces a multiple layering of temporal planes that visually renders the question raised in the verbal text: »Who am I without it – my voice? I'm the same, I think?« (143). This question and its hesitant response risks giving rise to a disintegration of her sense of self, and thus of her body and of time. To mark her complete erasure of a previous sense of self, and thus of time, Georgia uses a scratching out technique where dark black scribbles efface her body or face. The scribbling over Georgia's body, consistently used throughout *Dumb*, departs from the use of blank panels discussed above in relation to Pott's *Good Eggs* to poignantly highlight the risk of a complete effacement of self while also addressing the subject's struggle to remain »intact« when ill. In *Dumb*, the loss of continuity and eventual effacement of self due to illness dramatically intersects with a collapse of representation, which necessarily draws forth a collapse in narrative time. Georgia's impossibility of preserving a coherent sense of self has tangible effects for representation. Her experience of her ill self not only resists coherent narrativization and chronological progression; it performs the ill subject's resistance to narrative as »one form of cognitive structure that enables us to make sense of things« (Mostwin, xii).

A common visual trope used in graphic illness narratives to address the erasure of one's sense of self is the depiction of the protagonist's body swallowed up or fully absorbed by the disease. In both *Epileptic* (2005) by David B. and *Inside Out: Portrait of an Eating Disorder* (2007) by Nadia Shivack, the ill protagonist is pictured crouched up in a fetal position inside the body of a large lizard-dragon (B., 302; Shivack, 11). In both instances, the protagonist's passive ill body stands in contrast to and is held within the active lizard-dragon body of the disease. Pictured housed, contained, or trapped in the body of a lizard-dragon creature that metaphorically represents Jean-Christophe's epilepsy in *Epileptic* (302) and Nadia's eating disorders in *Inside Out* (11), where the creature presents as a double-mouthed lizard-dragon named E. D (i.e., eating disorder), the ill subject experiences their self as literally consumed or fully devoured by disease. The lived experience of these subjects is not in sync with the spatiotemporal frame of their respective stories as they present as existing outside of, but also because of their own illness narratives. Semantically overdetermined by disease, in both *Epileptic* and *Inside Out*, the ill subject's body figures in a reality independent from the storyworld's temporal frame. Within the metaphorical space of experiencing self as disease and experiencing disease as a force ruling over all that is self, time is arrested: the only escape Jean-Christophe can envision is »a return to the past« (302).

Fractured time

For subjects that experience themselves as existing principally within the parameters of disease, time can be present as at once compressed and expanded, stilled and exaggerated, and distinct temporal moments can become so enmeshed that narrative configurations of time along an axis of past, present, and future disintegrate altogether. In *Lighter than my Shadow*, there are instances when Katie is so overwhelmed by feelings of being unable to cope with her illness that her body is pictured literally falling into pieces, tearing apart as it hovers above her concrete body in the tangled darkness of her disease (Green, 376–378). For instance, when our protagonist realizes that her therapy was a scam and that she is »right back where she started,« she is pictured on the floor curled up thinking, »I'll never recover from this.« Above her, Katie's body is pictured two more times, but as fragments loosely held together in her body's shape and caught up within the cloud of illness. Two pages later (382), after she tries to take her own life by swallowing a handful of pills, readers are once again confronted with the disintegration of the visual unity of Katie's body (fig. 5). In this instance, Katie's continuous body is absent from representation and the few



Fig. 5. Green, Kati. *Lighter than My Shadow*. Roar, p. 382.

fragments that show pieces of Katie's temporally fractured and discontinuous body are rendered much smaller than the black tangle of disease that remains more intact and occupies over three quarters of the top portion of the comics page. These small pieces of self become increasingly insignificant: on the following page, one of the fourteen fragments pictures the disease, while the others are images of the grey backdrop. Traces of Katie have altogether disappeared from representation. The loss of her body's spatial and temporal definition forcefully communicates the traumatic effect of the disease on Katie's sense of self. In this intense state of illness, both her body and time are fractured and floating randomly across space. Indeed, the comics page in which Katie's concrete body doesn't figure gives way to three pages of pure white, signaling a complete loss of any recognizable sense of self.⁶ In this sequence, the fracturing of narrative time and body gives way to a suspension of time and body and finally to a complete effacement of time and body altogether. It is only once Katie regains a more stable sense of self that she falls back into her body and into real storyworld time.

Graphic representations of the lived experience of ill subjects necessarily position bodies in time. Graphic illness narratives often focus on the subject's lived experience of illness and of self by manipulating time across the body. In the repeated presentation of an embodied subjectivity and in what Elisabeth El Refaie describes as »an explicit engagement with physicality« (El Refaie 2012, 7–8), graphic illness narratives present subjects that experience their own subjectivity across their bodies and in (manipulated) time. Presenting life stories in which the subject's sense of self is put under pressure by illness, the protagonists of graphic illness narratives undergo bodily, emotional, and mental upheaval that is inscribed across the body. When bodies become sites of temporal manipulations, as in the examples of suspended, layered, and fractured time examined above, they offer up important information about the character's cognitive and emotional stances towards their ill self. In graphic memoir, the manipulation of time across the body is a visual strategy that presents the character's mental topography. Communicating an ill character's personal understanding of self, it thus marks focalization.

Bibliography

- Abbott, H. Porter: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Abbott, H. Porter: *Story, Plot, and Narration*. In: *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 39–51.
- Andrews, Lew: *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- B., David: *Epileptic*. New York: Pantheon, 2005.
- Baetens, Jan, and Pyllyser, Charlotte: *Comics and Time*. In: *The Routledge Companion to Comics*. Ed. Frank Bramlet, Roy T. Cook, and Arron Meskin. New York: Routledge, 2016, p. 303–310.
- Bal, Mieke: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Third edition. Toronto: University of Toronto Press, 1994.
- Bridgeman, Theresa: *Time and Space*. In: *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 52–65.
- Carney, Sean: *The Ear of the Eye, or, Do Drawings Make Sounds?* In: *English Language Notes* 46.2 (2008), p. 193–209.
- Carrier, David: *The Aesthetics of Comics*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- Chute, Hillary L.: *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Couser, Thomas G.: *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life-writing*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.
- Davidson, Al: *The Spiral Cage*. Los Angeles: Active Images, [1990] 2003.
- Dachez, Juli (W), and Mademoiselle Caroline (A): *La difference invisible*. Paris: Delcourt/Mirages, 2016.
- Dolmage, Jay, and Dale Jacobs: *Mutable Articulations: Disability Rhetorics and the Comics Medium*. In: *Disability in Comic Books and Graphic Narratives*. Ed. Chris Foss, Jonathan W. Gray and Zach Whalen. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016, p. 14–28.
- El Refaie, Elisabeth: *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.
- El Refaie, Elisabeth: *Visual Metaphor and Embodiment in Graphic Illness Narratives*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Fludernik, Monika: *Towards a Natural Narratology*. London/New York: Routledge, 2002.
- Frank, Arthur: *The Wounded Storyteller*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2013.
- Friedman, Susan Stanford: *Spatial Poetics and The God of Small Things*. In: *A Companion to*

- Narrative Theory. Ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Malden: Blackwell Publishing, 2008, p. 192–205.
- Gallagher, Shaun: *How the Body Shapes the Mind*. Oxford/Toronto: Oxford University Press, 2005.
- Gravett, Paul: De Luca and Hamlet: Thinking outside the Box. In: *European Comic Art* 1.1 (2008), p. 21–35.
- Green, Katie: *Lighter than My Shadow*. St. Louis: Roar [2013], 2017.
- Groensteen, Thierry: *Comics and Narration*. Translated by Ann Miller. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.
- Hatfield, Charles: *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.
- Herman, David: Introduction. In: *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Ed. David Herman. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011, p. 1–40.
- Herman, David: *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- Horstkotte, Silke, and Nancy Pedri: The Body at Work: Subjectivity in Graphic Memoir. In: *Subjectivity across Media: Interdisciplinary and Transmedial Perspectives*. Ed. Maike Reinert and Jan-Noël Thon. New York: Routledge, 2016, p. 77–91.
- Jacobs, Dale: Multimodal Constructions of Self: Autobiographical Comics and the Case of Joe Matt's *Peepshow*. In: *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* 31.1 (2008), p. 59–84.
- Jax, Kristel: Michael DeForge's *Big Kids* Comic Is a Transcendental Heartbreaker. Interview with Michael DeForge. In: *The Fader*, February 29, 2016. <https://www.thefader.com/2016/02/29/michael-deforge-big-kids-graphic-novel>. (Accessed 8 Dec. 2021).
- Køhlert, Frederik Byrn: *Serial Selves: Identity and Representation in Autobiographical Comics*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2019.
- Kokanović, Renata, and Jacinthe Flore: Subjectivity and Illness Narratives. In: *Subjectivity: International Journal of Critical Psychology* 10.4 (2017), p. 329–339.
- McCloud, Scott: Round and Round with Scott McCloud: Interview by Robert C. Harvey. In: *The Comics Journal* 179 (1995), p. 52–81.
- McCloud, Scott: *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperPerennial, 1994.
- Mikkonen, Kai: *The Narratology of Comic Art*. London: Routledge, 2017.
- Mikkonen, Kai: Remediation and the Sense of Time in Graphic Narratives. In: *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*. Ed. Joyce Goggin and Dan Hassler-Forest, Jefferson: McFarland and Company, 2010, p. 74–86.
- Miller, Ann: Autobiography in *Bande dessinée*. In: *Textual and Visual Selves: Photography, Film, and Comic Art in French Autobiography*. Ed. Natalie Edwards, Amy L. Hubbell and Ann Miller. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011, p. 235–262.
- Miodrag, Hannah: *Comics and Language: Reimagining Critical Discourse on the Form*. Jack-

- son: University Press of Mississippi, 2013.
- Mostwin, Jacek L.: Forward. In: *Bodies of Truth: Personal Narratives on Illness, Disability, and Medicine*. Ed. Dinty W. Moore, Erin Murphy and Renée K. Nicholson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019, p. xi–xiii.
- Pedri, Nancy, and Helene Staveley: Not Playing Around: Games in Graphic Illness Narratives. In: *Literature and Medicine* 36.1 (2018), p. 230–256.
- Poharec, Lauranne: Focalized Split Panels: Bridging the Borders in Comics Form. In: *Studies in Comics* 9.2 (2018), p. 315–331.
- Potts, Phoebe: *Good Eggs: A Memoir*. New York: Harper Collins, 2010.
- Ricoeur, Paul: *Time and Narrative*. Volume 1. Chicago/London: University of Chicago Press, 1984.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London/New York: Routledge, [1983] 1994.
- Ryan, Marie-Laure: Sequence, Linearity, Spatiality, or: Why Be Afraid of Fixed Narrative Order? In: *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*. Ed. Raphaël Baroni and Françoise Revaz, Columbus: The Ohio State University Press, 2016, p. 176–193.
- Shivack, Nadja: *Inside Out: Portrait of an Eating Disorder*. New York: Ginee Seo Books, 2007.
- Spiegelman, Art: Ephemera vs. the Apocalypse. In: *Indy Magazine*. 2005. http://web.archive.org/web/20080615145704/http://64.23.98.142/indy/autumn_2004/spiegelman_ephemera/index.html (Accessed 12 Dec. 2020).
- Sternberg, Meir: Universals of Narrative and their Cognitivist Fortunes (I). In: *Poetics Today* 24.2 (2003), p. 297–395.
- Toombs, S. Kay: The Temporality of Illness: Four Levels of Experience. In: *Theoretical Medicine* 11 (1990), p. 227–241.
- Von Peter, Sebastian: The Temporality of ›Chronic‹ Mental Illness. *Culture, Medicine and Psychiatry* 34.1 (2010), p. 13–28.
- Webber, Georgia: *Dumb: Living without a Voice*. Seattle: Fantagraphics, 2018.
- Williams, Ian C. M.: Graphic Medicine: The Portrayal of Illness in Underground and Autobiographical Comics. In: *Medicine, Health and the Arts: Approaches to the Medical Humanities*. Ed. Victoria Bates, Alan Bleakley and Sam Goodman. London: Routledge, 2014, p. 64–84.
- Witek, Joseph: *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.
- Woods, Angela: The Limits of Narrative: Provocations for the Medical Humanities. In: *Medical Humanities* 37.2 (2011), p. 73–78.

Table of Figures

Figure 1. Potts, Phoebe. *Good Eggs: A Memoir*. Harper Collins, 2010, p. 140.

Figure 2. Davison, Al. *The Spiral Cage*. Active Images [1990] 2003, p. 75.

Figure 3. Green, Katie. *Lighter than My Shadow*. Roar, 2013, p. 481.

Figure 4. Webber, Georgia. *Dumb: Living without a Voice*. Fantagraphics, p. 143.

Figure 5. Green, Kati. *Lighter than My Shadow*. Roar, p. 382.

- 1] I would like to thank the participants of the 2020 CorpoRealities conference at Freie Universität Berlin and of the 2020 International Society for the Study of Narrative conference who encouraged me to think more deeply about time, the represented body, and subjectivity. I would also like to thank Dr. Lauranne Poharec for her thoughtful response to an earlier draft of this work.
- 2] Whereas some theorists theorize the gap between panels that results in the »space equals time« (McCloud 1995, 59) equation as a core feature of comics and its most pertinent one (McCloud 1994, 93), others include it among other equally noteworthy elements of comics that make it a »fragmentary, gap-riddled, multi-component form« (Miodrag, 67).
- 3] See also Baetens and Pylyser, 303.
- 4] For an extended discussion of how »the stories ill people tell come out of their bodies,« see Frank 1–52.
- 5] In painting, this narrative technique has been called »continuous narrative« (Andrews, 8).
- 6] Examining »the splintering of linear temporal progression into fragmented space and time« in Phoebe Gloeckner's graphic memoir *A Child's Life*, Fredrick Køhlert observes that it is »resonant with the conceptualization of trauma as a visualization of repetitious frozen images brought to consciousness through flashbacks reminiscent of snapshots« (Køhlert, 76).

»So I took some photos.«

Time, Photography and the Materialization of Memory in Graphic Narratives of Bereavement

Nina Schmidt (Berlin)

But after all, time *isn't* ›actual.‹ When it seems long to you, then it *is* long; when it seems short, why, then it is short. But how long, or how short, it actually is, that nobody knows.

Thomas Mann. *The Magic Mountain*. 1924. Trans. H.-T. Lowe-Porter

Literature – and the arts generally – know about the subjective nature of time, the limited relevance of clock time to the way we experience the world. Literature and the arts know, too, that our perception of time tends to be bound up with space – a point made so memorably by Thomas Mann's *The Magic Mountain* (1924), for instance. But is not time also marked by people, by our closest relations – is not time as we experience and remember it meaningful because of others, that is, quintessentially relational?

I suggest that this is why the loss of those closest to us can have significant effects on our perception of time and can have the power to disrupt life courses. This seems to hold especially true since the 19th century, when, with advancing secularization, acceptance of death decreased markedly while acts of mourning moved into the private sphere, becoming more idiosyncratic – and more personally felt (Ariès, Ch. 3, 4; Sykora 2009, 226; Richter, 194, 216). The origins of the affect of bereavement, grief, are therefore typically located in modernity (e.g. Sörries, 230). Fast forward to the 21st century and one notes grief to be positioned precariously close to illness in the public mind; the result of attempts to distinguish ›normal‹ from pathological variants of grief, and grief from depression. A historical example contributing to this development is Sigmund Freud's essay »Mourning and Melancholia« (1917). In recent years, the debate was reignited ahead of the removal of the bereavement exclusion in the diagnostic description of major depression and the inclusion, however contested, of certain forms of grief in the *DSM-5* (APA, 155, 789–792; Pies; Schaub, 145–148).

Especially when it is a traumatic loss, time for the bereaved can easily appear out of joint and grieving may become a ›prolonged‹ and ›complicated‹ matter, as the psychological terminology today has it. In her 2019 graphic grief memoir *Das Licht, das Schatten leert* [The light that empties the shadows], covering the first one and a half years of her life following the stillbirth of her son, German comics author Tina Brenneisen writes: »Es heißt, die Zeit heilt alle Wunden. Aber was, wenn sie still steht?« (96) [Time is said to heal all wounds. But what if time stands still?].¹

As of late, and mirroring the developments in literary publishing of recent years,² grief memoirs appear on the rise in the realm of comics, too – beginning to take personal experiences of loss and the attendant feelings of grief back out into the open (without reverting to the ritualized forms of mourning of former centuries), one text at a time. From a social constructionist perspective on bereavement, such publications are no surprise. To the contrary, they come at a time that sees sociologists and psychologists review the culturally predominant view that conceptualizes grief and mourning as »an interior process« (Neimeyer/Klass/Dennis, 485, 494), that is, a purely intrapsychic and therefore private matter. Neimeyer, Klass and Dennis (487) recognize periods of grieving or mourning as periods of intensified self-narration and conversation with others that are necessary to, for example, »establish the meaning of the deceased's life and death, as well as the post-mortem status of the bereaved within the broader community concerned with the loss.« As sociologist Tony Walter emphasizes (20), »bereavement is part of the process of (auto) biography.« In the long term, it shapes identity.

Against the backdrop of such research carried out in other subject areas, I am interested in the unique as well as the universal aspects of the loss of a loved one and the grief that accompanies and/or follows it, as represented in contemporary literature and comics (including grief's potential longevity and open-endedness); its private and public dimensions, the intrapsychic and the social. This article begins to explore these dimensions by focusing on three comics: two graphic memoirs – Anders Nilsen's *Don't Go Where I Can't Follow* (2006/2012) and Roz Chast's *Can't We Talk about Something More Pleasant?* (2014) – and one fictional narrative of bereavement, namely Antonia Kühn's graphic novel *Lichtung* [Clearing] (2018). Each of these comics centers dying, loss and grief in different ways and accentuations. I choose to read them alongside each other because they all make creative use of the medium of photography or harness the cultural relevance of printed photographs as haptic memory objects. They do this by incorporating facsimiles of personal photographs into the comics form (Nilsen; Chast) or drawn images the reader understands to signify photos (Kühn), employing comics capacity for »stilistische Mimikry« [stylistic mimicry] (Schmitz-Emans, 56). These uses of, or references to, photography expand the comic medium's inherent intermediality as an ›imagetext,‹ typically constituted by words and drawn imagery, potentially of different styles.³

Links between photography and death are, of course, well-established in intellectual history (e.g. Sykora 2009; Sykora 2015; Hoffmann/Tietjen). As a medium, photography is often said to heighten our awareness of the passage of time exactly because of its ability to freeze a moment in time (e.g. Sontag, 15). Among the theoreticians of photography, Roland Barthes (1982; 2011) stands out for thinking through photography and bereavement both in- and explicitly. More recently, Jennifer Green-Lewis (17) has highlighted the significance of loss or its anticipation in the making and retrospective viewing of photographs as key to the medium: »A photograph is concerned with the way things are but will not remain, or perhaps the way we wish they were, or the way we wish they might have been.« The reader's or viewer's perspective comes into play here and is recognized as important (as it is indeed in much of comics studies, too).

Cultural historians have correlated the popularity of postmortem photography in the 19th century to the privatization and emotional intensification of mourning during the period, identifying photography as a new medium of remembrance and tool in grief work for the surviving dependants (e.g. Richter, 216). The role of photographs as memory objects is stressed in this historical context; with the analyzed comics in mind, this role can be confirmed to be of continued relevance today. All three works of art examined below play with the materialization of memory in the form of photography – bringing out the diverse qualities and effects of photographs as »objects of affect« (Edwards).

As Barthes (1982, 76) wrote at a time that he grieved intensely for his mother, »in Photography I can never deny that *the thing has been there*.« Photographs can console their viewers, as this indicates, as well as drive them into despair (because the ›thing‹ or person may have ›been there,‹ but is no more – clock time passing relentlessly). So while photographs crystallize feelings, these can be a number of, even contradictory feelings (or a variety of subsequent feelings over time; certainly depending on what viewers bring to an image) – a circumstance the comics art I discuss below reflects.

Photographs can frame or punctuate narratives of loss and remembrance for authenticating effect (authors or publishers strive for this effect when using a photo on the cover of a book announcing a true and personal story, for example); but more often than not, their relevance goes beyond this function, and proves central to the structure, aesthetics and aims of the story told, in literature as in comics. Fictional narratives of loss make that point particularly clear when referencing photography as a medium (e.g. by assigning photographs a central role or function in a character's or narrator's engagement with their grief) – as in the case of fiction, this cannot possibly serve the purpose of authentication or verification, only mimic such effects.

Rather, fiction's references to the photographic are a reflection of photography's omnipresence in our lives generally, and – in the case of the narratives of interest here – the established connection, socially and culturally, of the medium to loss. What is more, the

incorporation of the photo into the graphic suggests that contemporary artists and auto/biographers understand that either visual register comes with specific representational strengths as well as limitations with regards to witnessing dying and addressing loss; and it indicates that there is particular narrative power in moments of transition from drawn to photographic registers, and back. This – and what it reveals about the tellability of grief (in the given socio-cultural context and attendant feeling rules) and a potential transformation, over time, of personal loss into publicly available story, into art – is the focus of the analyses to follow.

***Don't Go Where I Can't Follow* – Photography's retrospective bittersweetness and its supersession through drawing in the face of terminal illness**

Don't Go Where I Can't Follow is an autobiographical book by the US-American artist and comics author Anders Nilsen. The book takes the loose, episodic form of a multimodal collage and pays homage to his six-year-long relationship with fellow artist Cheryl Weaver, ending in her unexpected death from cancer in 2005.⁴ It combines – or ›assembles‹ (Oksman) – elements such as high-resolution facsimiles of the couple's correspondence and plane tickets with holiday snapshots, poetry, comics and a selection of diary entries composed by Nilsen in the final weeks of Cheryl's life.

The book opens with humorous descriptions of trips gone wrong; of a camping trip, a Christmas journey home and a flight to France for the Angoulême International Comics Festival. The first 64 pages of the 90-pages-long book thus notably take their time to paint a picture of the nature of the couple's relationship, establishing it as fulfilled and happy, even across distances or against minor odds, before addressing what Nilsen (afterword) calls »the end of normal.«⁵ When the text subsequently turns to the subject of cancer, the interpretation of the experience as another journey suggests itself by way of the episodes' arrangement.⁶ As a metaphor for Cheryl's illness and death, it stresses Nilsen's initial expectation that all would be well in the end – like any of the previous »minor disasters« (afterword) they experienced together.

Skilled as he is in graphic design, Nilsen makes the various mementos he includes in *Don't Go* appear as similar to sticking the real thing into a personal scrapbook as possible – thus bridging the gap from unique to shareable: see, for example, the postcards and letters framing the narrative from a time »early on in the relationship« (afterword), cherished and treasured by the couple, or the piece of masonry (DG 65) in »a creamy light green, something very close to Cheryl's favorite color« (afterword), which Nilsen picked up in the hospital car park with the intention »to present one to her once she was well« (afterword). The photorealistic representation of these items textures this story of

loss and remembrance and allows us a privileged look into Nilsen's personal archive. One cannot help but take them as comments on mortality in themselves: As material objects, they have already outlived Cheryl and may possibly outlive Nilsen, too. Individually, each item carries meanings and feelings (or layers of both, in fact, as the piece of masonry, for instance, indicates; layers that sedimented over the course of events, i.e. over time), made decipherable for a wider readership by the afterword, which Nilsen uses to give some explanatory context. The intimacy of the scrapbook is further reinforced by nearly all text in *Don't Go* appearing as handwriting, referencing the diary and travel journal as well. The result overall is a new material souvenir in its own right, one that, in this form, can be reproduced and shared with others – and exist beyond the life and archive of its author, who is so hyperaware of the vulnerability and potential brevity of life as he composes the book.

The chapter »France,« narrated in photo-journal form, then contains the bulk of the photographs proper. Starting out with lengthy captions, these become shorter and sparser as the chapter goes on, until the reader is presented almost exclusively with pictures. We see typical holiday snapshots, of French village centers and roadside curiosities, shop windows and notable buildings, pictures the two have taken of each other, and some of the couple together. As such, they do not demand much linguistic framing – we all know how to read photo albums. By tracing the two photographers' choices of motif and angle, we recognize the couple's keen eye for the aesthetic and learn of their fondness for all things weird and wonderful. In themselves, the photographs assembled in »France« document a happy normality, of the couple's »existing in the world together,« »walking around, looking« (afterword), as the author puts it at once plainly and poetically. This is what Nilsen wants remembered, and wants to remind himself of: their identity as a couple, a team of two. *Don't Go* mourns a lost future that was to be had together.

These photographs gain their poignancy retrospectively, through our posthumous reading perspective; a poignancy which is reinforced through their juxtaposition with the ensuing chapter »The Hospital.« Referencing two photographs from »France« in particular that »forecast an impending future absence« (Oksman, 29) – one of a roadside silhouette marking the site of a fatality (*DG* 50), the other being the second of two photographs taken in quick succession and a result of double exposure, showing the couple posing for the camera together and on the more ›ghostly‹ plane showing Cheryl facing out of the image's frame, gazing into the distance (fig. 1, *DG* 58) –, Oksman (30) goes so far as to say that »the beloved's future absence seems consistently to have been part of this past shared life.« Anticipating but also resisting interpretations like this somewhat, the afterword to *Don't Go* states: »The black and white pictures were not intended to be, or to seem, poignant. That was simply the roll of film that was in the camera that day.« It continues: »The two double portraits are my favorite pictures of her that I have now.«

Reproducing the double exposure photograph in *Don't Go*, Nilsen does evidently play with the meanings and feelings photographic images can attract in retrospect (such as the idea of impending doom), but I do not think it is meant to suggest that either of the portrayed had a way of knowing what the relatively near future would bring. I imagine that the photograph is appreciated by Nilsen for two inter-linking reasons: first, for the coincidental artistic value brought about by the felicitous coming together of the two planes there are to the image and second, because as two recorded moments fold into one image, it comes to function as a visual commentary on time, its passing and the reevaluation of past experience that goes hand in hand with this. Doubly exposed, the photo draws attention to these aspects.

The selfie of the foreground is slightly blurred, which makes clear that it was taken in a quick gesture, has not been premeditated for long. The travel scene in the background equally is the result of a snapshot. Together, however, the overlaying scenes become extraordinary and in the form of double exposure, highlight the preciousness of ordinary moments one only ever recognizes as special belatedly. For the posthumous reader, the black-and-whiteness of the image, however coincidental it may be, then indeed adds gravity to it. Nilsen's inclusion of this particular photograph (in addition to the technically »successful«, i.e. inconspicuous, self-portrait printed right above it) nods to the beauty of getting things wrong (here: accidentally exposing a bit of film twice), as well as to the value that lies in the human *inability* to know the future, as knowing it would likely only extend inevitable times of grief, make untinged happiness and any carefree sense of being in the moment impossible.

Significantly, photographs have no place in »The Hospital.« »The Hospital« is a chapter very much rooted in the present of the medical experience and Cheryl's worsening condition, with Nilsen frequently taking note of dates and the times of the day in it. Portraying the time spent with Cheryl in her final month alive, he relies on journal entries from the time (consisting of a combination of handwritten text and ink sketches). Whether or not personal

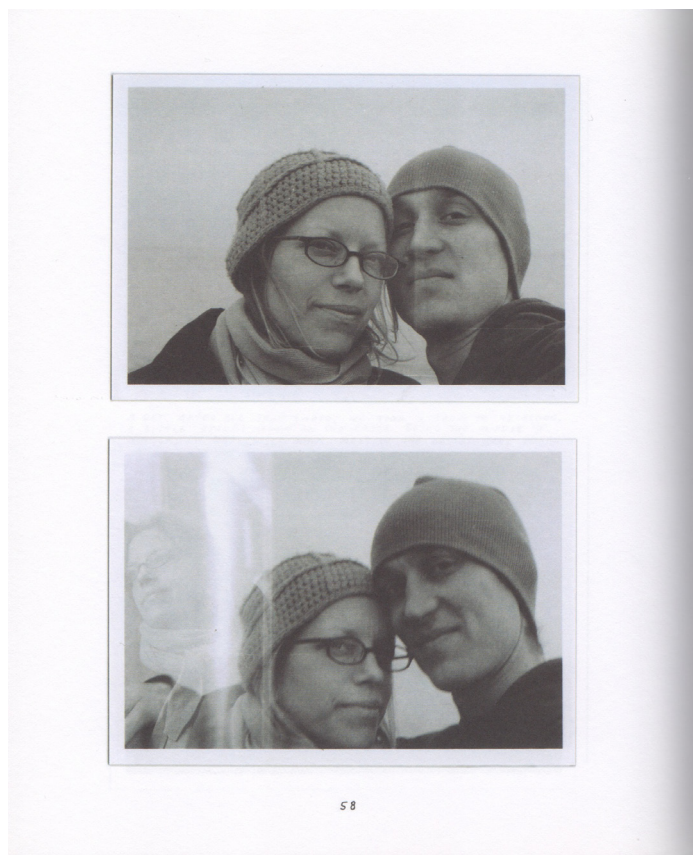


Fig. 1: Art and accident: a meditation on the human perception of time (DG 58).

photographs taken in this period exist, readers do not learn. The exclusion of the medium henceforward points to the fact that Cheryl's death can no longer be ruled out, which is further reflected in the accompanying text's uncertain tone. In order to create his bedside portraits, Nilsen evidently prefers to trace his partner's contours with a pen rather than exposing her, in this vulnerable state, to what he may have perceived as the cold, mechanic gaze of a camera. This would certainly match western sensibilities today as culturally, we refrain from photographing the dying and the dead (outside of art projects such as Briony Campbell's *Dad Project* [2009], at least); we instead want to remember and be remembered on the basis of imagery that shows the deceased when they were most alive (i.e. young, happy, well).⁷

As an activity that takes time, drawing her is the more laborious but also the more contemplative and attentive process at a paradoxical time of »waiting waiting waiting« yet »so much to do« (DG 68). Immersing himself in the activity seems an appropriate way of sitting and being with Cheryl and documenting her state as the outcome of treatment becomes increasingly less clear. At the risk of simplification, I would argue that the focus of drawing someone's portrait is more on the process (and the intimacy it can create) than on the result, while in photography, it tends to be the other way round. Reflecting on the difference between painting and drawing, Nilsen too has emphasized the idea of drawing as »a process of thinking and seeing« (Alaeff); it is what he values it for. With this in mind,

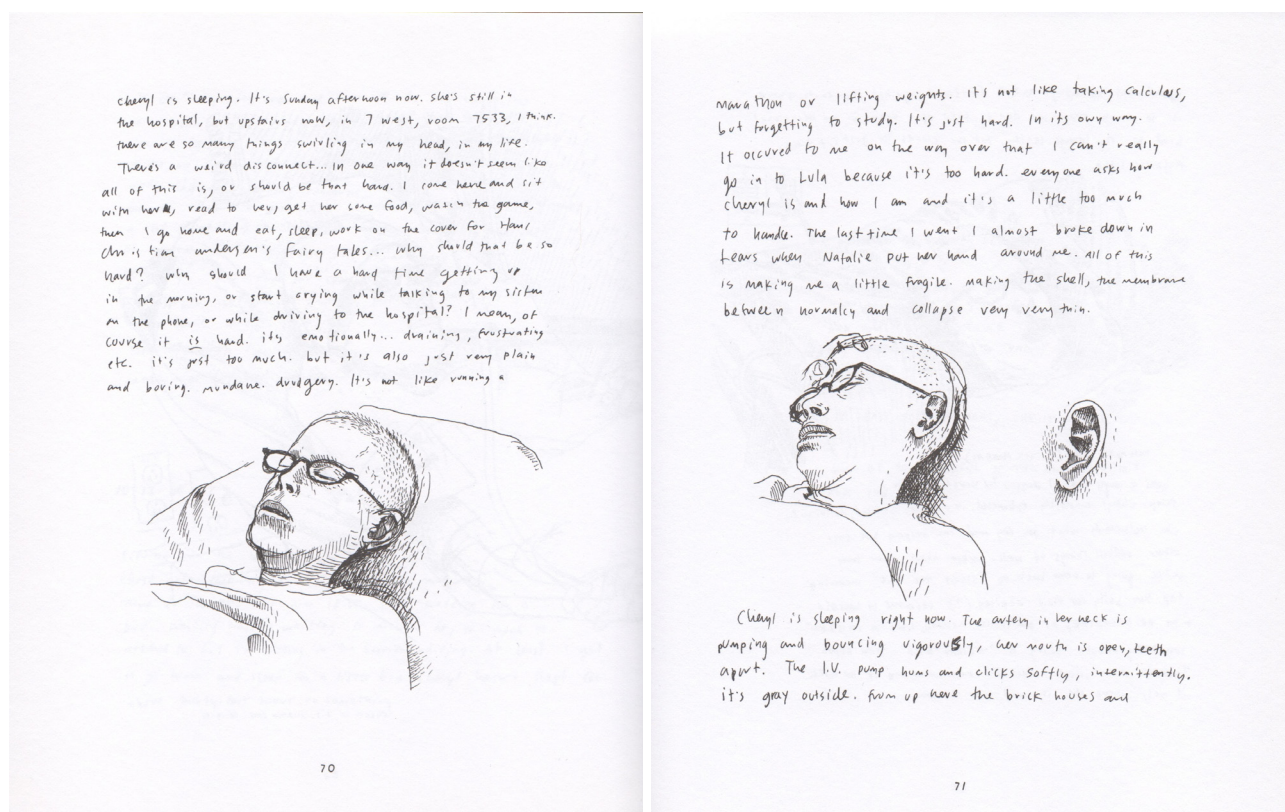


Fig. 2: Drawing Cheryl in hospital: beholding her in dying (DG 70–71).

drawing his partner in hospital thus appears to be a way of dealing with the situation in limbo for Nilsen, as it anchors him in the present, in which Cheryl is alive – keeping thoughts of potential future developments at bay – and it thus helps him endure a time of extreme uncertainty.

Drawing Cheryl rather than photographing her furthermore gives Nilsen artistic control over questions of focus, such as which of her features to draw out and which to have receding into the background. Thus acting as intermediary between his later book's audience and Cheryl in the hospital bed, Nilsen protects her privacy and, literally, her image somewhat. When regarded as a sequence, the four drawings rendered across pages 68 to 72 visualize the changes in Cheryl's physical health: while she is awake in the first one, she is asleep in the others, growing increasingly frail from image to image. Nilsen's capturing Cheryl in these drawings thus can be understood as a form of spiritual caregiving (compare Nilsen quoting from the *Tao Te Ching*; DG 76), a way of ›beholding‹ her in dying. The drawings bring »visual presence« (Garland-Thomson, 194) to her, help us honor her once more in all her uniqueness (e.g. by zooming in on the exact shape of her left ear, DG 71) as a chasm between the dying woman and her partner widens: »I can't know what it's like,« states Nilsen in one of the diary entries reproduced in this context (DG 67).

The chapter culminates in a full page depicting Cheryl after her death (DG 74), with a completely blacked-out page to her right (fig. 3, DG 75).⁸ In yet another change of drawing style, the image on the left-hand side focuses in on the gear of medicine, and, employing a bird's-eye perspective, effectively displays the traces the attempt to prolong her life has left on Cheryl's body. It may be the most drastic image of the whole book – and it is not a photograph (nor, we note, a photorealistic drawing). In a twist on classic medical illustration, annotations by Nilsen list every bruise, prick and incision she has had to endure, e.g. »sites of former I.V.s band-aided, bruised« (DG 74). Beyond that, they make visible what would otherwise remain unknown to the onlooker: »voice lost, partly from aftereffects of breathing tube, possibly from medications as well« (DG 74). And while we continue to recognize Cheryl here in the person shown because Nilsen draws her wearing the glasses we have become acquainted with, this stripped-down and much more schematic drawing also suggests to take her individual body as standing in for the many bodies who endure similar treatment (a lot of it invasive and painful) in a bid to survive cancer. It calls on our empathy to ›ecce homo‹ – behold the (wo)man – and invites readers to join in mourning for Cheryl but allows them space to contemplate their own losses, too. The full-page image is a perfect example of how graphic storytellers like Nilsen portray their personal experience of bereavement against the backdrop of its universality, and indeed, everydayness. Unable or unwilling to read any kind of meaning into Cheryl's death, the subsequent black page then further slows down the reading process; it makes us pause as it refuses to show anything tangible, almost willing time (and space, and all things) to end.

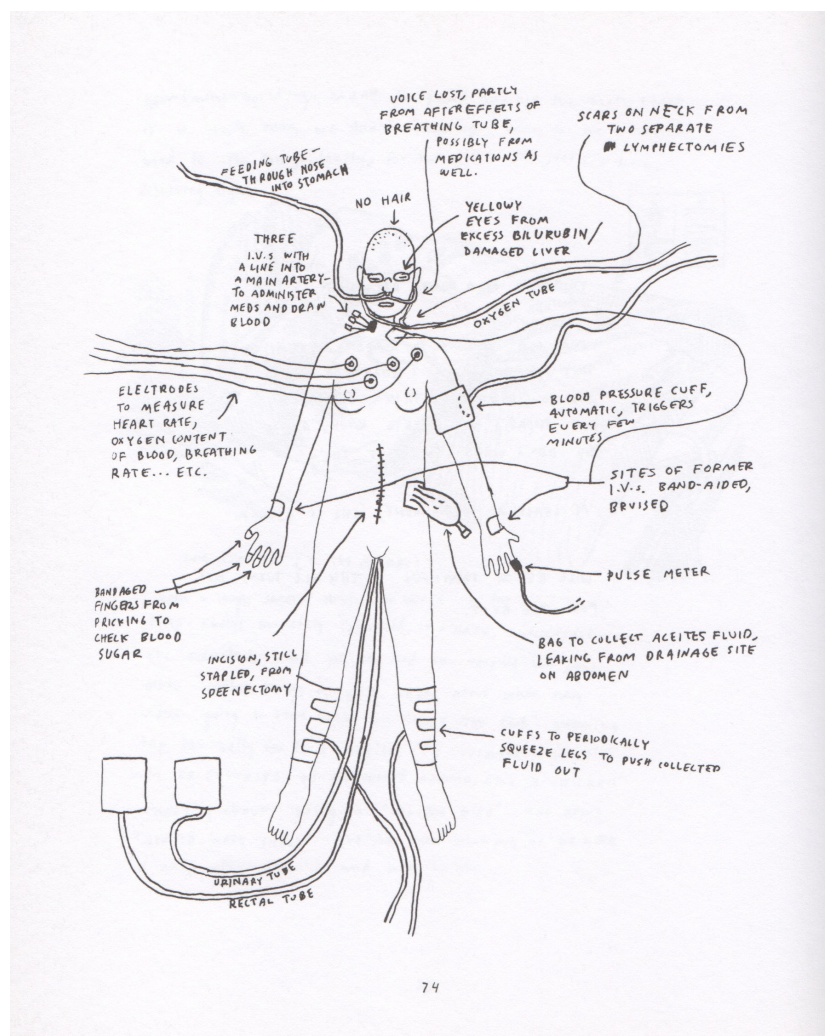


Fig. 3: Cheryl postmortem. Nilsen's invitation to the readership to come together in grief (DG 74).

Although Nilsen abandons the inclusion of photographs as he draws closer to the narration of Cheryl's death and the scattering of her ashes, their significance overall must be understood as directly linked to the experience of loss and grief the book shares. On the one hand, the incorporated photographs attest to a life and love that »has been« (Barthes 1982, 76), and in this, they are consoling to the artist in grief as well as the circle of friends and family whom the book initially addressed. Yet, on the other hand, as Barthes (1982, 76) too notes: »There is a superimposition here: of reality and of the past.« Caught in our own time or »reality,« on a trajectory away from the depicted scene of any photograph we view (and the people, objects, spaces it indexes), we recognize a paradox that Barthes (1982, 77) puts thus: »what I see has been here, in this place which extends between infinity and the subject (*operator* or *spectator*); it has been here, and yet immediately separated; it has been absolutely, irrefutably present, and yet already deferred.« Both Nilsen and his readership intuitively hold this bittersweet know-

ledge. *Don't Go* encapsulates it – without valuing photography higher than modes of writing and drawing but instead relying on the respective strengths of each medium to narrate different stages of the illness journey and the narrative synergies of the media mix employed.

***Can't We Talk about Something More Pleasant?* – Artistic agency and the comic's switching between visual registers as a means of calculated rupture**

In *Can't We Talk about Something More Pleasant?*, famed US-American cartoonist Roz Chast uses cartoons, text and photographs to tell the story of her parents' aging and their eventual deaths in relatively quick succession of each other. Like Nilsen's book, Chast's first graphic memoir is a relational narrative, »as much a portrait of a family as it is a story about two people's deaths,« as Lyall (n. p.) writes. Directed against a culture of denial that she felt her family too cultivated (CWT 3–5), *Can't We Talk* sets out to share what actually happens at the end of life as opposed to a sanitized or censored version of events. The memoir details the long goodbye and the grief particular to seeing one's elderly parents die a medicalized, slow death that is increasingly common today. It is complicated by the fact that Chast's relationship with her mother was a strained one throughout their lives.

Can't We Talk contains over thirty photographs. A large number of them look like they have been taken straight from the family album. These images (some sepia-toned, some black and white) show the author as a child, posing either by herself or with one or both of her parents. In their majority, they are notably staged photographs, with the author's younger self often looking distinctly uncomfortable, sometimes outright defiant. We must note here that Chast specifically chose to include images that draw attention to the cracks in the idealized past, which is exactly the kind of past family albums tend to conserve in an accumulation of ›happy moments.«

Rosy Martin (n. p.) describes family photographs as providing a »glistening surface of meanings to reflect and project upon, [...] contain[ing] myriad latent narratives,« finding that: »They are kept because of the part they play in confirming and challenging the identity and history of their users.« In the memory work that is *Can't We Talk*, Chast capitalizes on the ambivalences the photographs reveal once one looks more closely. She uses them to challenge her parents' narrative as it comes out from their photo albums, putting forward her own retrospective view on her childhood and the relationship to her parents since. The selected examples tend to appear in between sections of the graphic memoir's narrative (e.g. CWT 167, fig. 4) or at the end of chapters, concluding them (CWT 123, 159, 180, 202). Thus positioned, they invite the reader to linger, to pause for a moment, and give the opportunity to bring together the insight gained over the preceding pages with what one sees in – or indeed notes missing from – the photographs.

It is true only at first sight or to a certain extent, therefore, that as the narrative oscillates between the photographic and the graphic plane, it too moves between two perspectives on the family: that of the author/daughter, as rendered in text, cartoons and comics, and that of the parents, as manifest in the old photographs, each arisen from an occasion deemed worth remembering (i.e. worthy of photographing) by them. Chast's point of view is, ultimately, no less present on the photographic plane of the story than everywhere else: the images in *Can't We Talk* are, after all, the result of her selection from the family albums she inherited, and on top of that, some have been visibly modified or, as Nancy Pedri (2017b, para. 22) would put it, »tampered with« by her, that is to say given captions and/or thought bubbles. Thus modified, they reflect the adult Chast's perspective on her younger self and the scene depicted in an explicitly humorous way. On a more serious note, this practice of editing the family album and distancing herself through humor from the scenes and settings depicted, differentiating between the child she once was and her adult self, seems to »allow Chast to reclaim a past that felt out of her control since she was granted so little agency as a child« (Kam, 222; CWT 166). With both parents dead, Chast can rewrite the narrative in this way without having to consider their feelings or likely objections. It is her voice and view that is foregrounded in *Can't We Talk*.

A second category of photographs included in *Can't We Talk* relays the daughter's confrontation with her parents' abandoned flat following their move into a care home. These images are grouped together at the very center of the book, displaying different corners of the crammed apartment and close-ups of a selection of Elizabeth and George's possessions in the chapter »The Old Apartment« (CWT 105–123). Overwhelmed by confronting the material consequences as well as the emotional baggage of decades of compulsive hoarding, the memoirist writes: »I began the massive, deeply weird, and heartbreaking job of going

After my father died, I noticed that all the things that had driven me bats about him- his chronic worrying, his incessant chitchat, his almost suspect inability to deal with anything mechanical- now seemed trivial. The only emotion that remained was one of deep affection and gratitude that he was my dad.

This surprised me, partly because he had driven me so bats in the last few years. I could still remember all of that, but it didn't seem to matter.

My mother started to adjust to being widowed, and I started to adjust to his being gone: to having just her to deal with.



Fig. 4: A daughter's memory work: questioning and reframing the family album (CWT 167).

167

through my parents' possessions: almost 50 years' worth, crammed into four rooms« (CWT 108). And, with both clear-sightedness and dark humor with regards to the finality and trajectory of her parents' relocation, she adds: »If I wanted mementos, it was now or never.«

Facing the task of clearing the flat without her parents' explicit consent, the memoirist expresses feeling both intrigued and uncomfortable at violating her parents' privacy in the process. There is a sense of attachment to, or identification with, this home environment and all it contains, too: despite her depreciatory judgement of the flat's contents as »dusty old junk,« the first-person narrator nonetheless thinks of it as »our junk.« In order to facilitate the task of parting with objects so closely associated, for her, with her parents and her »unhappy childhood« (CWT 11), she begins to take photographs in that moment as a coping mechanism and a seeming compromise between keeping the things and throwing them out. Indeed, Chast holding the camera in between herself and what she sees (CWT 108) can be understood as establishing some much-needed distance between herself and this all-too-intimate object-world. To include them in the published book in such unmediated form,⁹ however, is a different matter – not a spontaneous action born of the moment but a calculated move »that disrupt[s] the visual stylistic coherency« (Pedri 2017a, para. 12) established over the course of the preceeding cartoon and text sequences. The relatively abrupt visual change of gear from page 108 to 109 is what shocks us and draws us in (fig. 5). We suddenly see too much, come too close. This may awaken the voyeurist in some while making others distinctly



Fig. 5: »So I took some photos.« Chast changing media, disrupting visual coherency (CWT 108–109).

uncomfortable – and thus, in interesting ways, aligns the readership's various and, likely, conflicting feelings with those of the daughter in the situation remembered and relayed here.

If the preceeding mix of written words and drawn imagery risked being understood as hyperbolic, the ten-page long display of photographs from inside the flat (CWT 109–118) clears its author of such suspicions. The pictures make plain the immensity of the task of clearing out, and, in this sense, they function quite prototypically for the photographic as evidence or proof (of the level of mess encountered, the severity of the flat's dilapidation). Exhibiting old shaver models or the packaging of smelling salts (CWT 109, 118), they visualize the decades gone by that have been preserved in this flat. That does not, however, make them ›objective‹ images in any way. They are the work of a daughter taking stock, taking the inventory of her parents' lives. Looking closely at the images Chast shares with us, one realizes that before releasing the shutter, she arranges most of the items to be photographed in a certain way or decides on a field of view in a room or cupboard, respectively.¹⁰ In other words, the artist curates her finds for the viewer, picking and organizing them according to her own aesthetic vision and personal perspective.

There is something uncompromising about this: it is an outright presentation of the objects and spaces of this most private of spheres, the long-time home, to an unknown audience. As such, Chast seems to veer toward the edge of taboo publishing these images within *Can't We Talk*. Exhibiting their hoarding in this manner and commenting on it in captions, Chast stresses how old and dated, and just how useless, some of the things kept by her parents were. By pointing out the irrationality of this behavior – ultimately demonstrating it to be pathological – she may actively be attempting to break with it for herself as well. I put it so cautiously because while Chast manages to part with the majority of her parents' possessions, taking the photos, she at the same time creates new memory objects to keep. Approaching the situation (also) through her perspective as an artist and later de facto using the images in the memoir is a way of making this situation her own; simultaneously attempting to captivate as well as to hold at bay the atmosphere of the parents' flat (and childhood home), a veritable time capsule, and concluding, once and for all, the chapter of her own life spent there.¹¹

Beyond personal memories, this central set of photographs and the accumulated objects that take center stage in them, raise the specter of a history of intersecting traumata – of cross-generational Jewish displacement,¹² of having lived through the Great Depression (CWT 6) and the Second World War (CWT 120). Taking in Chast's pictures showing collections of glasses, shavers, pencils, handbags and more, one is likely to have associations to what are today iconic images of the piles of possessions taken from Holocaust victims – equally assorted by type of item, while of course not as neatly arranged. Neither these historical references nor Chast's own pictures depict people; and still, or rather because of this, they are particularly emotive in their focus on the inanimate, and the everyday.¹³ They exhibit absence, invoke their owners' (impending) death. Readers who make this connec-

tion momentarily leave behind the chronology of this graphic memoir – and find the lives and deaths of previous generations of Jews resonating in Chasts' story. The daughter's grief as expressed in *Can't We Talk* relates not least to the fact that her parents had »tough lives« (CWT 6).

Elizabeth Chast ends up surviving her husband George by a year and a half. Committed to seeing her mother through to the very end, Roz Chast too begins to draw her as she watches her die. It is a sign of the daughter more consciously taking up the role of witness by then, and processing »what was happening« (CWT 209) as she transitions into life without her. As was the case for Nilsen at Cheryl's bedside, drawing and thus beholding her mother provides one of the few ways left to engage with her at this late stage. Sketching Elizabeth both in the weeks leading up to her death as well as on the day of her passing but after the fact, the artist feels the need to include a justification in the memoir for doing the latter – signaling her awareness of the fact that this might upset some readers, which shows how divorced we are today from producing, keeping and showing any postmortem images, not only photographic ones. While alone with the cooling corpse, Chast therefore makes explicit she simply »didn't know what else to do. I had been drawing her all summer, since the conversations had been reduced to almost nothing« (CWT 210). It struck her as the adequate response, and bridges the before and after of Elizabeth Chast's death. In a sense, drawing the mother postmortem takes on some functions of holding a wake for her; providing the daughter with the opportunity to pause and reflect on this momentous death before »they took her away, and she was gone« (CWT 210).

The book's final chapter (barring an epilogue) ends on a display of thirteen of the resulting images from the author's sketchbook, drawn between July and September 2009. Their simple, subdued style is striking, because it is so thoroughly different to Roz Chast's style as a cartoonist. Being much more »of the moment,« less polished and less busy, they signify another break with visual coherency – and the reality of Chast's narrative hits readers anew. Again, it is the effect of the transition that Chast exploits here; it is how the author gets to us. The weightiness the sketches carry has its origins in the fact that they stem from the immediate time of death and bidding the mother farewell, whereas most if not all other drawn imagery in *Can't We Talk* can be assumed to have been created retrospectively, with more distance to the events (temporally as well as emotionally).

Like Nilsen's bedside drawings of Cheryl, these are documentary, observant images –communicating »a lasting sense of both attachment *and* separation« (Böhme 44). Most show a date, which indicates the artist's intent to archive and revisit them, and five of the drawings are furnished with short captions. Some simply read »My mother,« while others draw attention to changes Roz Chast notices in Elizabeth Chast's body as she sits with her, such as »She raised her eyebrows suddenly« or »intense frowning« (CWT 213). Capturing these subtle changes in expression in her drawings is a way for the daughter to meditate on the question

of how her mother is at this late stage of her life – whether she feels discomfort or pain or fear, for instance, and it shows just how much the daughter cares. One might even wonder if slowing down and consciously recording time by drawing her enables Chast to make the above-mentioned observations in the first place.

The sketches in themselves obscure the line between sleep and death – more so than contemporary photography does (or would want to).¹⁴ The final drawing of the series reveals itself as a postmortem image only through its caption: »My mother died tonight / at 8:28« (fig. 6, CWT 222). The choice of the graphic medium here and the sheer number of successive images created at Elizabeth Chast's bedside over the span of several weeks present the process of active dying as a slow one, as having taken time, and thus renders it less alienating – though only maybe less threatening than death is commonly perceived (as her whole decline had taken, in fact, unbearably much time; CWT 200, 205). Noting down the exact time that her mother's death was pronounced in the caption releases Roz Chast into the world as her parents' only surviving child and marks the beginning of a new time in which she is liberated of care responsibilities as well as of the burden of their complex relationship – something to be worked through, later, in the process of creating *Can't We Talk*, which resulted in a rich graphic elegy to both her parents, despite everything.



222

Fig. 6: Recording the time of death. The final of thirteen sketches drawing her late mother included by Chast in *Can't We Talk* (CWT 222).

***Lichtung* – the opacity of photographs and the loneliness of grieving suicide**

The ›glistening‹ surface of family photographs is an aspect we reencounter in Antonia Kühn's fictional narrative of bereavement *Lichtung* [clearing] (2018). Another theme this first full-length graphic novel by the German comics author shares with *Can't We Talk* is the theme of speechlessness within the family. In Kühn's work, it is the effect of grieving a sudden and traumatic loss, complicated by the different perspectives of the surviving family members on the wife's/mother's death, its circumstances and the questions that linger, of responsibil-

ity and guilt and how to adjust to a future without her. While Nilsen's and Chast's autobiographical texts are suffused with grief, large parts of their works discussed here look back on the lives of their loved ones as well as the process of dying; Kühn's story, however, focuses squarely on the time of grief following on from bereavement.

Lichtung centers on the 11-year-old Paul and the loneliness of his days a few years after his mother's death, a probable suicide. The graphic novel focuses on the boy's efforts to understand the events as well as his family's history prior to them. Taking the form of comics, however, it »crucially retains the insolvable gaps of family history,« as Hillary Chute (175) has observed with regards to Alison Bechdel's *Fun Home* (2006), another graphic narrative with a probable parental suicide at its center. Paul, his father Karl and his sister Laura each have their own memories of their wife/mother Thea but cannot find the strength or terms with which to share them. The siblings' relationship is particularly strained, as they express their grief in very different ways. While Paul withdraws, Laura rebels. Readers encounter a family falling apart, atomized by the loss. One way in which the graphic novel gets this across is by having Paul's father, Laura and Paul himself look for each other repeatedly, without being able to find one another (*L* 25–26, 59, 95, 109, 197–198, 203). The father's night shifts are only partly to blame for this. As this indicates, *Lichtung* is a narrative relying strongly on visual metaphors and tropes, and they exude a deep sense of melancholy.

Most of *Lichtung* is focalized through Paul's eyes, although Laura's and the father's perspectives do enter the picture intermittently.¹⁵ Sparing with words but not with visual creativity, objects play an important role in the graphic novel, and they are highly charged with memory, meaning and emotions. There is the cot/crib mobile (made up of geometrical shapes, including what may be a sun or moon, planets and birdmen with large, round heads), above all, which is introduced in the unpaginated prologue and reappears throughout the novel, becoming a sort of leitmotif (Schröer). The mobile or rather, a single birdman figure from it, reemerges in between sections of the narrative, in characters' worlds of thought (esp. when absorbed in them; *L* 68–69, 97, 194), and twice the birdman becomes Paul's reflection in a bus window (*L* 81, 206).

The non-paginated prologue informs us that seeing this mobile dangle from the bedroom's ceiling may be Paul's »allererste Erinnerung überhaupt« [first-ever memory of all] (*L* [4]). It was a gift of his aunt Hedda's at the occasion of Laura's birth. When the family of four moved away from the seaside when Paul was four years old, leaving their home and Hedda for reasons unexplained (that is, beyond Paul's knowledge), the mobile could not be disentangled and put up in the new flat in the same way as before. Determined to fix it, his mother cut the threads and reassembled it anew – forgetting, as the text has it (or deliberately omitting, as adult readers might wonder) one of the birdman figures in the process. The missing figure, »wohnt seitdem in unserem Wandschrank« [since living in the walk-in closet] (*L* [12]), represents incompleteness, loss and hurt (fig. 7). Although hidden from view, it remains always

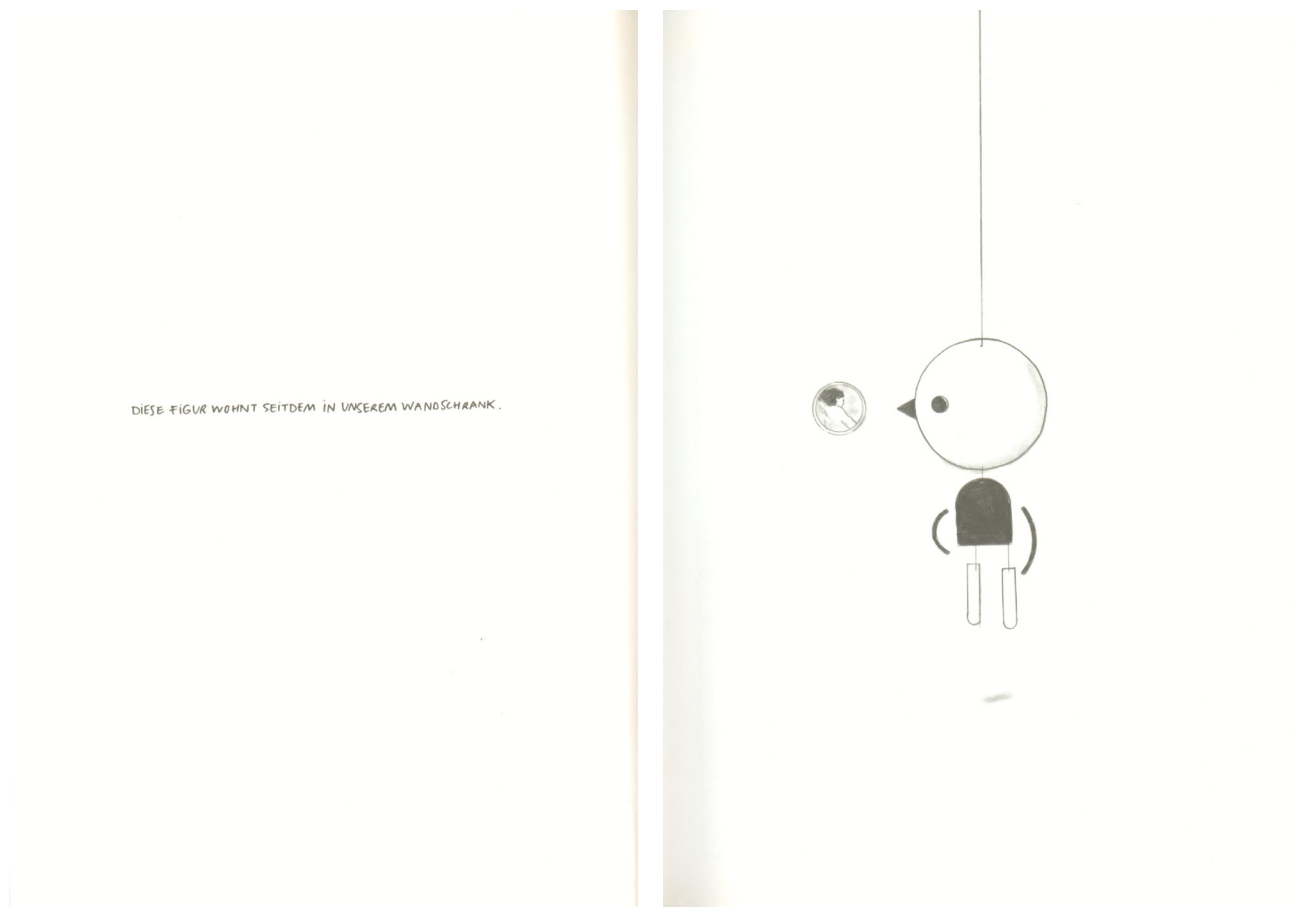


Fig. 7: The birdman figure, cut from the mobile's web of relationships (*L* [12–13]).

present. It is not a fixed metaphor but an ambiguous, fluid one, over the course of the narrative coming to stand in for the mother, her once beloved sister and Paul himself (e.g. when his head morphs into that of the birdman's, *L* 64).

In the introduction, I stressed the importance of narrating loss to a person's identity, of working out the meaning of a death in conjunction with others for the bereaved's well-being. In *Lichtung*, however, a sense of isolation, mystery and trauma dominates. This heightens the significance of a set of old photographs Paul finds in his father's bedroom one day when home alone – relics from happier days he did not know existed. These represent the »autobiographical nucleus« [autobiographische Keimzelle] (Platthaus) of this fictional story: Kühn has shared in interviews how fascinated she herself was when she found a box of photos in her family's possession that she, likewise, had never seen before, and that made her think hard about her family's history (Förster).

Paul finding the box filled with photo albums and bundles of correspondence atop his father's bedroom wardrobe is, therefore, a crucial scene in the novel (*L* 60). Watching him looking at them for the first time (*L* 61–64), the emotional impact is clear straight away (compare, for example, his facial expression on page 61 as well as the way he looks at the

images close-up, and readers with him) – and becomes yet clearer when in the end, he does not put the pictures back where he found them but hides them like a treasure under his own bed (L 70–71).

As he takes in the photographs (most of which are from a time before his birth), his attention fully absorbed by them, the scenes in the photos mix with images of his mind's own creation (L 61–69). Such an imaginative approach is the only one available to Paul, of course, as he cannot possibly know what this time/space in which he did not yet exist was like. Readers see the three central figures of father, mother and aunt dancing, moving in and out of frames. This creates the impression of them playing catch with Paul. The line between phantasy and reality becomes purposefully blurred in Kühn's representation of this moment. Note, for instance, his mother's foot reaching into a panel otherwise occupied by Paul in the present of the narrative at the bottom left of page 62, which shows him jumping up and down his father's bed – so on a completely different plane of existence, at least theoretically (fig. 8). Yet as we read from left to right, at the same time it looks like he is following her. I read this fleeting blurring/merging of the different planes – of past and present, phantasy, memory and reality (also L 65) – as connected to the intensity of Paul's feelings of grief and longing for his dead mother.

Andreas Platthaus associates their dancing – here and elsewhere in the comic – with representations of the *Dance of Death* or *danse macabre* from the late middle ages, while Marie Schröder, more positively, has to think of Henri Matisse's painting *La Danse* (1910). Either way, the characters do not keep still. This has a two-fold effect: Readers understand that the character's younger selves

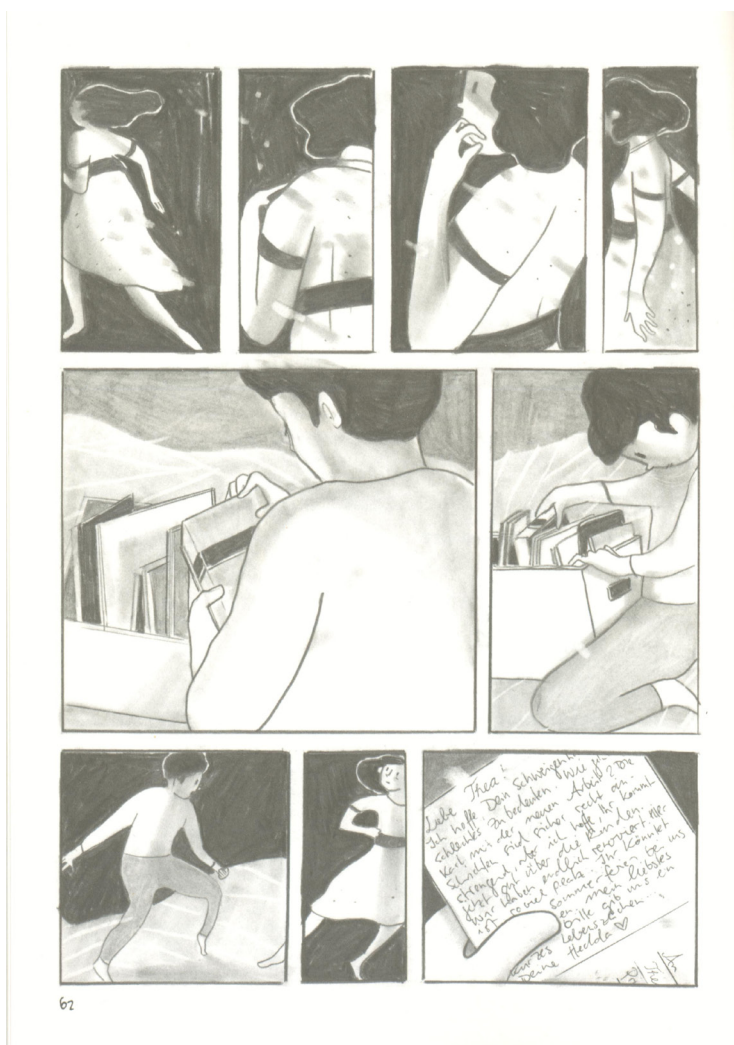


Fig. 8: Triggered by the precious find, past and present, phantasy, memory and reality mix in Paul's imagination (L 62).

as depicted in the photographs are coming alive before Paul's mind's eye but their being constantly on the move also makes it impossible for any new or definite knowledge – about the circumstances of the suicide, or a possible ménage à trois – to come into view. Both the past and the pictures ultimately remain enigmatic to Paul (and, in consequence, to the reader) – though no less compelling for it.

His repeated engagement with this precious set of photos – discovered at a time that he is beginning to forget what his mother's face looked like (L 82–84) – strikes me as similar to that of Roland Barthes with the Winter Garden Photograph (a picture of his mother as a young girl) in *Camera Lucida*, finding in it »the truth of the face I had loved« (Barthes 1982, 67) – a photo so precious to him readers do not get to see it, only to read about it, in contrast to other (less personally meaningful) images discussed in the essay. »For you, it would be nothing but an indifferent picture, one of the thousand manifestations of the ›ordinary‹,« writes Barthes (73). The piercing effect of photographs (of the deceased especially) described by the theoretician seems exactly the effect Paul experiences, and is keen to expose himself to repeatedly. Spending time with the photos, however illegible and opaque they may ultimately be to him, appears to be a way for Paul to reconnect to his feelings, allowing him to ponder the magnitude of his loss.

The photographic scenes become similarly animated – if not more so – when his father views the pictures (L 151–158), having discovered them under Paul's bed one night when searching for clues as to the whereabouts of his son. Time and space seem to dissolve outright for Karl as he begins to handle the photographs and finds the loose birdman figure tucked between them (L 153). The birdman's beak begins to record an activity of sorts – signs of a coming to life of Thea, in Karl's imagination at least? – before Thea breaks through the lines the beak has drawn,¹⁶ and directly addresses her husband by name (L 154). A slightly surreal, dream-like sequence follows (L 154–158), in which Karl enters the timeless space of memory in which Thea, as he remembers her, is moving. Presenting Karl's immersion in the photographs in this way makes sense because in contrast to Paul, Karl has actual memories of the long afternoons spent at the seaside. Events involve a search for Hedda, instigated by Thea, and attempts of Karl's to protect and help his wife and be close to her. Readers get the sense of something awry. Some sort of balance being lost, the forest seems to close in on the family and what at first may have struck readers as joyful dancing à la Matisse (L 155) becomes a frustrating game of hide and seek (L 155) or indeed a *danse macabre* (L 158). The fact that Paul's father can hear his wife's and sister-in-law's voices and tries to engage in conversation with them indicates how strong his desire to go back in time and undo what happened (whatever happened!) must be – and how raw it all still is for him, too, despite the years that have passed since.

As the only tangible thing left of his mother, Paul's mind – and hands – keep returning to the photographs. One afternoon, unable to concentrate on his schoolwork, he gets them out again (L 96–103). And if it seemed thus far that the boy was fetishizing the images, the

crafting scene that follows changes that view and highlights his grief and the related repeated engagement with the photos as important emotion work in process (fig. 9). It begins with Paul making more birdmen in the style of the ones that form part of the mobile. He goes on to produce a paper cutting of figures holding hands, dancing a roundelay, before using the remaining scraps of the photos as material for his art as well, spontaneously rolling them into pendants in order to make a necklace for his sister.

The crafting of the necklace and the thoughtful way in which Paul places it on the handle of his sister's bedroom door for her to find when she comes home (L 103) speaks volumes of Paul's desire to reestablish a connection with her. Offering this gift, he is reaching out to her. The novel ends by hinting at the possibility that Paul and the other surviving

family members will indeed find a way out of their isolation: In a final dream sequence,¹⁷ Paul's father tries to help his son exit a glasshouse he has outgrown (his body being much larger than his father's in this dream; Kühn is playing with scale here and in other dream sequences as well). And although their joint efforts do not manage to get him out, father and son do succeed in opening the door and freeing Paul's right arm to begin with. Looking each other in the eyes and physically touching – Paul's father cupping the tip of his son's index finger with both hands –, Paul begins to share some of his inner life with his father when he says: »Papa – ich hatte heute Nacht einen merkwürdigen Traum...« [Dad – I had a strange dream last night...] (L [251]). *Lichtung* thus ends on a cautiously optimistic note, giving readers reason to hope that Paul, Laura and Karl can overcome the loneliness of grieving suicide and come together as a family of three after their wife's / mother's untimely and traumatizing death at middle age.

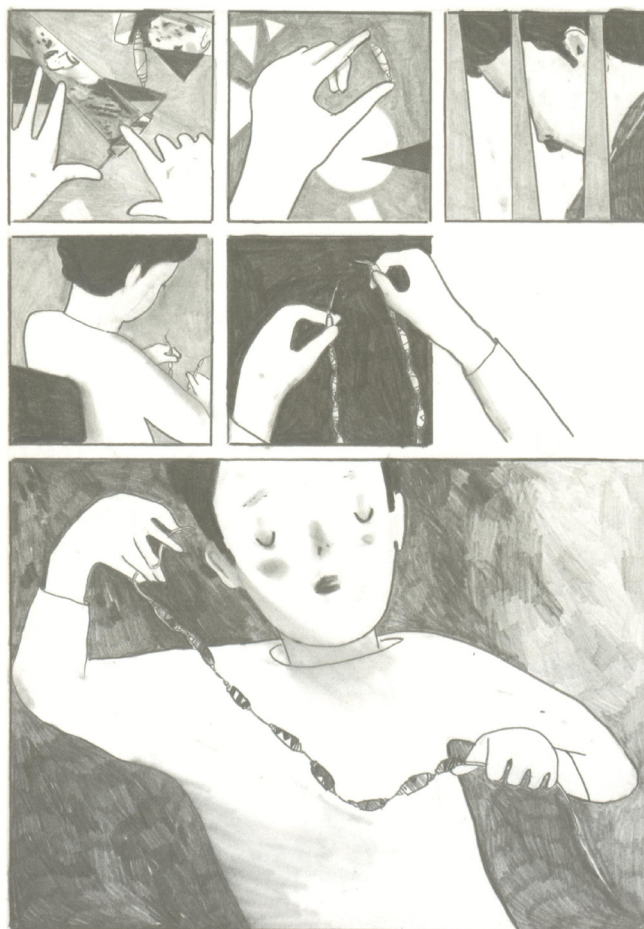


Fig. 9: Paul crafting the memorial necklace as a gift to his sister (L 102).

Conclusion

In *Lichtung*, the young protagonist creates something new from the old photos. This indicates both a wish, to fix the damaged relationship with his sister Laura, as well as a possible way forward in life, learning to live with the trauma of losing their mother so abruptly and violently without disavowing the time spent with her. The necklace symbolizes that way forward, materializing the siblings' memory of her, making it wearable and visible for others to see (in all of these aspects, the necklace is reminiscent of traditional Victorian mourning jewelry). I also see a link back to Nilsen and Chast here: Paul's getting creative is comparable to the work of the auto/biographers turning their experiences of bereavement into publicly available graphic stories (incorporating photos from their personal archives, too) – translating into art the challenging experience of witnessing a loved one dying and the process of grieving this sets in motion.

In doing so, the artists put to use the established connection of the photographic medium to loss and remembrance – what I termed its bittersweetness –, but in the self-reflexive medium that is comics, they strip photography of some of its alleged powers and connotations at the same time. As we have seen, photography in itself does not ›speak,‹ nor can it bring anyone back to life – but as one element of visual-verbal storytelling about bereavement, it is an effective tool in drawing attention to the boundaries of tellability (in all three comics) and representation (in the cases of the auto/biographical comics discussed, as their authors knowingly transgress the boundaries of the private and the public).

In the 2012 author's note at the back of the book, Nilsen fittingly describes *Don't Go* as »a small [...] memorial« to Cheryl. Above, I myself have described Chast's graphic memoir as an elegy to her parents. But that is not to say that these books' relevance is limited to friends and family. The personal and the public is always interlaced in narratives of bereavement – the particular speaks to the universal. With each new narrative that comes out, including works of fiction, societal feeling rules (Hochschild, Ch. 4) around loss and grief are being reviewed and, potentially, expanded. Together, these texts give an idea of the many forms grief can take, the many facets there are to it. They are, as Martha Stoddard Holmes put it with regards to cancer comics, both »aesthetic and sociopolitical agents« (148).

Grief is unruly, in the sense that it is not easily brought in alignment with social expectations of its ›proper‹ moment, intensity, duration or place (Hochschild, 63–68). Despite it being such a universal experience, grieving a loss can therefore alienate and isolate individuals, be difficult to verbalize, especially when accompanied by a variety of conflicting feelings or when a person's environment deems their reaction inappropriate. It seems important to note, in this context, that none of the three graphic narratives explored in this article tell a ›simple‹ story of just one ›pure‹ emotion or perspective, or of grief easily resolving itself. The comics form seems to lend itself to such more complex narratives of bereavement – providing a space in which they become tellable.

In an interview, Antonia Kühn has deliberated on the affordances of the comics medium as follows:

Comics unite language and images. That opens up the possibility to approach a topic at various levels. Comics are able to devote their attention to an issue with a lot of care. They thus give the reader a lot of space for their own position. The pace plays an important role in this – I as the comics artist can plan for a certain reading pace, but it is the reader who decides how long for and how often they view a page or just a single panel.¹⁸ (Wiesner)

We note: The reader is central to her concerns as a graphic artist – as is the idea of doing complex issues justice. Both these aspects together help explain why the hybrid comics medium is well-suited to handle the emotive topics of loss and grief: it can bring out their layers, contradictions and phases – without that what is found to be true, emotionally, for an auto/biographical narrator or a central character becomes a prescriptive model for others, or is shared by other characters of the same storyworld; depathologizing rather than repathologizing people's diverse experiences. And the comics medium avoids normativity in other ways too, for instance in that it gives readers the freedom to sit with particular images or moments of what their authors know to be challenging narratives as they create them. This respects the fact that the »personal [...] clock« (Hochschild, 66) of readers – and mourners – may tick at different paces. In the light of the above, comics emerge as a sensitive new space for grief and grieving.

Bibliography

- Alaeff, Romeo: Anders Nilsen. The Examined Life. In: Lines and Marks. August 2015. <https://linesandmarks.com/interviews/anders-nilsen-interview/2/> (5 October 2020).
- American Psychiatric Association: Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-5. Washington, DC: APA, 2013.
- Ariès, Philippe: Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present. Trans. Patricia M. Ranum. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1974.
- Barthes, Roland: Camera Lucida. Reflections on Photography. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1982.
- Barthes, Roland: Mourning Diary. Trans. Richard Howard. London: Notting Hill Editions, 2011.
- Bechdel, Alison: Fun Home. A Family Tragicomic. London: Jonathan Cape, 2006.

- Böhme, Hartmut: Objects of the Dead: On Hair Wreaths and Memorial Images. In: Das letzte Bild. Fotografie und Tod / The Last Image: Photography and Death. Ed. Felix Hoffmann and Friedrich Tietjen. C/O Berlin Foundation / Leipzig: Spector Books, 2018, p. 43–44.
- Brenneisen, Tina: Das Licht, das Schatten leert. Zürich: Edition Moderne, 2019.
- Chast, Roz: Can't We Talk About Something More Pleasant? New York, London: Bloomsbury, 2014.
- Chute, Hillary L.: Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics. New York: Columbia University Press, 2010.
- Edwards, Elizabeth: Objects of Affect: Photography Beyond the Image. In: The Annual Review of Anthropology 41 (2012), p. 221–234.
- Förster, Birte: Fragmente der Abwesenheit. In: Titel Kulturmagazin. 25 September 2018. <https://titel-kulturmagazin.net/2018/09/25/comic-antonia-kuehn-lichtung/> (9 September 2020).
- Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie [1917]. Berlin: Volk und Welt, 1982.
- Garland-Thomson, Rosemarie: Staring: How We Look. New York: Oxford University Press, 2009.
- Green-Lewis, Jennifer: Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism. Ithaca, London: Cornell University Press, 1996.
- Hochschild, Arlie Russell: The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling. Updated with a new preface. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Hoffmann, Felix, and Friedrich Tietjen, eds.: Das letzte Bild. Fotografie und Tod / The Last Image: Photography and Death. C/O Berlin Foundation / Leipzig: Spector Books, 2018.
- Hunsaker Hawkins, Anne: Reconstructing Illness: Studies in Pathography. 2nd ed. West Lafayette: Purdue University Press, 1999.
- Kam, Tanya: Comic Thanatography: Redrawing Agency, Dialogism, and Ethics in *Can't We Talk About Something More Pleasant?* In: INKS 2.2 (2018), p. 215–235.
- Kühn, Antonia: Lichtung. Berlin: Reprodukt, 2018.
- Lyall, Sarah: Parents Safely in the Closet. At Home with Roz Chast. In: The New York Times. 30 April 2014. <https://www.nytimes.com/2014/05/01/garden/at-home-with-roz-chast.html> (9 September 2020).
- Martin, Rosy: Family History and Photography. In: The Oxford Companion to the Photograph. Ed. Robin Lenman and Angela Nicholson. Oxford: Oxford University Press, 2005 / online version: 2006. doi: 10.1093/acref/9780198662716.001.0001 (31 January 2017).
- Neimeyer, Robert A., Dennis Klass and Michael Robert Dennis: A Social Constructionist Account of Grief: Loss and the Narration of Meaning. In: Death Studies 38.8 (2014), p. 485–498.
- Nilsen, Anders (with Cheryl Weaver): Don't Go Where I Can't Follow. Montreal: Drawn & Quarterly: 2006.
- Nilsen, Anders (with Cheryl Weaver): Don't Go Where I Can't Follow. Montreal: Drawn & Quarterly: 2012.

- Oksman, Tahneer: Assembling a Shared Life in Anders Nilsen's *Don't Go Where I Can't Follow*. In: *PathoGraphics: Narrative, Aesthetics, Contention, Community*. Ed. Susan Merrill Squier and Irmela Marei Krüger-Fürhoff. University Park: Penn State University Press, 2020, p. 23–38.
- Pedri, Nancy: Thinking about Photography in Comics. In: *Image & Narrative* 16.2 (2015), p. 1–13.
- Pedri, Nancy: Mixing Visual Media in Comics. In: *ImageText* 9.2 (2017a). http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v9_2/introduction/introduction.shtml (9 September 2020).
- Pedri, Nancy: Photography and the Layering of Perspective in Graphic Memoir. In: *ImageText* 9.2 (2017b). http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v9_2/pedri/ (9 September 2020).
- Pies, Ronald W.: The Bereavement Exclusion and DSM-5: An Update and Commentary. In: *Innovations in Clinical Neuroscience* 11.7-8 (2014), p. 19–22.
- Platthaus, Andreas: Familiensplitter. In: *Frankfurter Allgemeine Blogs*. 2 April 2018. <https://blogs.faz.net/comic/2018/04/02/familiensplitter-1191/> (9 September 2020).
- Richter, Isabel: Visual History als *eine* Geschichte des Todes: fotografische Totenporträts im 19. Jahrhundert. In: *Historische Anthropologie* 18.2 (2010), p. 191–219.
- Schaub, Inga: Trauer – Eine Krankheit? Gefühlsnormen der Trauer im DSM-5. In: *Transmortale. Sterben, Tod und Trauer in der neueren Forschung*. Ed. Moritz Buchner and Anna-Maria Götz. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2016, p. 141–160.
- Schmitz-Emans, Monika: Photos im Comic. *Comics intermedial. Beiträge zu einem interdisziplinären Forschungsfeld*. Ed. Christian A. Bachmann, Véronique Sina and Lars Bannhold. Essen: Ch. A. Bachmann Verlag, 2012, p. 55–74.
- Schröer, Marie: Traurige Tänzer. Comic *Lichtung* von Antonia Kühn. In: *Tagesspiegel*. 8 May 2018. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/comic-lichtung-von-antonia-kuehn-traurige-taenzer/21254406.html> (9 September 2020).
- Stoddard Holmes, Martha: Cancer Comics: Narrating Cancer through Sequential Art. In: *Tulsa Studies in Women's Literature* 32/33.2 (2013/2014), p. 147–162.
- Sontag, Susan: *On Photography* [1977]. New York, London: Anchor Books, 1990.
- Sörries, Reiner: *Herzliches Beileid: Eine Kulturgeschichte der Trauer*. Darmstadt: Primus Verlag, 2012.
- Sykora, Katharina: *Die Tode der Fotografie I: Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*. Munich: Wilhelm Fink, 2009.
- Sykora, Katharina: *Die Tode der Fotografie II: Tod, Theorie und Fotokunst*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.
- Walter, Tony: A new model of grief: Bereavement and biography. In: *Mortality* 1.1 (1996), p. 7–25.
- Weyhe, Birgit: *Im Himmel ist Jahrmarkt*. Berlin: Avant, 2013.
- Wiesner, Jens: Antonia Kühn. Sieben auf einen Strich. 22 September 2019. <https://siebenaufeinenstrich.de/antonia-kuehn-im-interview/> (14 September 2020).

Table of Figures

- Fig. 1: Art and accident: a meditation on the human perception of time (DG 58).
Fig. 2: Drawing Cheryl in hospital: beholding her in dying (DG 70–71).
Fig. 3: Cheryl postmortem. Nilsen's invitation to the readership to come together in grief (DG 74).
Fig. 4: A daughter's memory work: questioning and reframing the family album (CWT 167).
Fig. 5: »So I took some photos.« Chast changing media, disrupting visual coherency (CWT 108–109).
Fig. 6: Recording the time of death. The final of thirteen sketches drawing her late mother included by Chast in *Can't We Talk* (CWT 222).
Fig. 7: The birdman figure, cut from the mobile's web of relationships (L [12–13]).
Fig. 8: Triggered by the precious find, past and present, phantasy, memory and reality mix in Paul's imagination (L 62).
Fig. 9: Paul crafting the memorial necklace as a gift to his sister (L 102).

- 1] Unless otherwise indicated, all translations from German are mine.
- 2] True, at least, for the English- and German-language realm.
- 3] Nancy Pedri (e.g. 2015; 2017a; 2017b) has done much to advance the study of photography in comics as well as the mixing of different visualities in comics more generally, attesting this area a persistent lack of research. My work here builds on hers while bringing a specific type of graphic narrative – grief narratives – into focus.
- 4] In his afterword (n. pag.), the author stresses the fact that Cheryl's initial prognosis for surviving Hodgkin's lymphoma was so favorable that surgery to remove her spleen was deemed unnecessary.
- 5] Unless otherwise indicated, I am referencing the 2012 edition of *Don't Go*.
- 6] The journey analogy is well-established in life writing generally and much-used in illness narratives in particular (e.g. Hunsaker Hawkins). Oksman (25) points out its popularity in grief writing.
- 7] Campbell's *Dad Project* encompasses images of her dying father as well as images taken after his passing showing parts of the corpse, but never all of it – thus walking the fine line of taboo. The practice of postmortem photography fell out of fashion when, in the late 19th century, city councils and, later, national governments prohibited it for hygienic reasons, fearing the spread of infectious disease. This changed the perception of postmortem images top-down (Richter, 215) and explains the relative shock value of postmortem photography today.

- 8] The insertion of this latter page strikes me as arguably the most significant artistic change made to *Don't Go* for its 2012 republication.
- 9] As photographs, that is, and not redrawn by hand, for instance – a common practice in graphic memoir writing, see e.g. Alison Bechdel's *Fun Home* (2006) or Birgit Weyhe's *Im Himmel ist Jahrmarkt* (2013).
- 10] Made transparent in one caption especially, which begins thus: »I arranged all of my mother's purses on the bed« (CWT 112).
- 11] Cf. the image captioned »This used to be my bedroom. Same horrible linoleum of my childhood, same nice view of the brick-walled side of a neighboring church« (CWT 113). Tanya Kam's argument (cited above) regarding the memoirist reclaiming agency through the way she deals with the family photographs seems to fit here too – and makes apparent at least one shared purpose that the two different types of photography Chast utilizes in *Can't We Talk* serve.
- 12] Addressed explicitly CWT 6, 188; both Chast's mother and father were descendants of Russian Jews who had migrated to the US because of a rise in antisemitism and pogroms in the wake of the 1881 assassination of Tsar Alexander II.
- 13] Chast's photography is furthermore comparable, in this, to the photography of Thomas Demand – also in the aspect that viewers know that what they see was disposed of soon thereafter.
- 14] See, for example, Walter Schels and Beate Lakotta's project *Noch mal leben* [to live again], which exhibits facial portraits of people in hospice care, in each case juxtaposing one image from before with a second image taken after a person's death.
- 15] To value each family member's own perspective on the events was important to Kühn, as she explains in an interview (Förster 2018).
- 16] NB: These morph into the trunks of trees at the clearing in the woods where the family used to enjoy spending time.
- 17] The plot is interspersed with dreams of Paul's, which give the reader insight into his inner landscape through allegory, adding to the graphic novel's interpretative openness or ambiguity.
- 18] Original wording: »Comics vereinen Sprache und Bilder. Das eröffnet die Möglichkeit sich einem Thema auf sehr vielen Ebenen zu nähern. Sie können sich sehr behutsam einem Gegenstand widmen. So geben sie dem Rezipienten viel Raum für eine eigene Position. Dabei spielt das Tempo eine wichtige Rolle – ich kann zwar als Zeichner eine bestimmte Geschwindigkeit anlegen, beim Lesen entscheidet dann aber der Betrachter, wie lange und wie oft er sich eine Seite oder auch nur ein einziges Panel anschaut.«

Repairing Time out of Joint

Narratives of Caring for Mothers with Cancer

Sucharita Sarkar (Mumbai, India)

Cancer diagnosis is usually abrupt and unexpected. Such diagnosis immediately, and often irrevocably, changes the ordinary time schedules of patients and caregivers.¹ Their routines are disrupted during treatment and caregiving through multiple experiences of ›extraordinary‹ time that are interwoven and negotiated. My paper analyzes these disparate yet interlinked experiences through a comparative study of two memoirs of caregiving for mothers with cancer: the graphic narrative *Mom's Cancer* (2006) by Brian Fies and the literary memoir *The End of Eve* (2014) by Ariel Gore.² Time can be understood in linear and/or non-linear ways. Interpreted as a linearity, time moves chronologically from past to present to future in a one-directional sequence. However, usually neither our perception of time, nor the representation of time in narratives is always or necessarily linear. Especially during illness or trauma, patients and caregivers experience time in non-linear, layered, stretched, compressed, or other ›extra-ordinary‹ ways. In cancer experiences, these ›extra-ordinary‹ temporal disruptions can ironically both mirror and resist the unpredictability of the spatial disruption of the body by the doubling and metastasizing cancer cells.

In his 1994 book *Understanding Comics*, Scott McCloud likens the depiction of time in a comic to a rope. He demonstrates how this rope is flexible and is manipulated diversely through the graphic space to depict and perceive time in multiple ways that can be synchronic and diachronic simultaneously (McCloud, 96–99). This paper borrows and expands Scott McCloud's concept of »time as a rope« and uses it as a metaphor to explore the different ways in which this rope is twisted, knotted, unknotted, compressed or stretched both ahead in the future, and behind in the past, in one graphic and one literary text, and how this manipulation of the rope of time is used to engage with, and make sense of, cancer trauma. To broaden my understanding of the patients' temporal experience of cancer, I am indebted to Kathy Charmaz's concept of »temporal incongruence« experienced by patients

with chronic illnesses, which »develops when time perspectives are incompatible and inconsistent with time structures« (171). I also utilize the concept of »Anomalous Time« whereby »changes between periods are marked by uncertainty,« which was developed by Susan Hannum and Robert Rubinstein to analyze chronically ill older patients' narratives of cancer (19). For theorizing the caregivers' perspectives, I deploy Rebecca E. Olson's notions of »discretionary time« or »time-sovereignty, or the extent to which carers' had control over their time, as another means of understanding divergences in carers' experiences« (95). I must emphasize here that it is impossible to generalize the temporal experiences of patients or caregivers, as each individual's experience of time is unique and shaped by specific contexts. As the introduction to the 2015 *Graphic Medicine Manifesto* states, »Graphic Medicine resists the notion of the universal patient and vividly represents multiple subjects with valid and, at times, conflicting points of view and experiences« (Czerwiec et al, 2). However, it may be possible to locate resonances between separate temporal experiences of cancer, both from the patients' and the caregivers' perspectives. It is exactly the possibility of these resonances that make illness memoirs a rich and valuable resource for readers.

Diagnosis Time

The experience of »extraordinary« time is usually initiated by the diagnosis and disclosure of cancer to the patient and the caregivers by the medical experts. The moment of disclosure is marked by shock and a sudden sense of loss of control. Brian Fies' memoir visually depicts this abrupt and total change in his mother's, his, and his two sisters' lives through graphic contrasts. In the pre-diagnosis stage, the narrator's relaxed pose, drawn in a single, full-page panel, suggests deceleration, a sense of waiting, but also a sense of being in control of the rope of time (Fies, 3). As the investigations continue and the diagnosis becomes clearer, the visual grammar indicates acceleration and disorientation (fig. 1). Instead of left to right, the panels move down and up and down, similar to a board game. The gutters are absent; icons of chess pieces and dice spill over the borders; the accompanying text emphasizes »random chance,« »dumb luck,« and a sardonic »congratulations« (Fies, 5). These visual and textual elements project a sense of rushed randomness and unpredictability, of being caught in a situation beyond one's knowledge or control. The game motif is familiar from multiple graphic narratives of cancer, and Fies uses it again later in the narrative when he visualizes the medical expert – who is at the operating table delivering »a beam of radiation« to his mother's brain »strong enough to kill a tumour« but which »also destroys any healthy brain tissue in its path« – as an exulting, animated superhero in a hi-tech, gadget-filled chamber who has the power to both save and destroy lives (21).³ In the next page, Fies explicitly states, »The doc in charge is almost giddy...It's a video game to him« (22). The metaphor of game introduces not only an

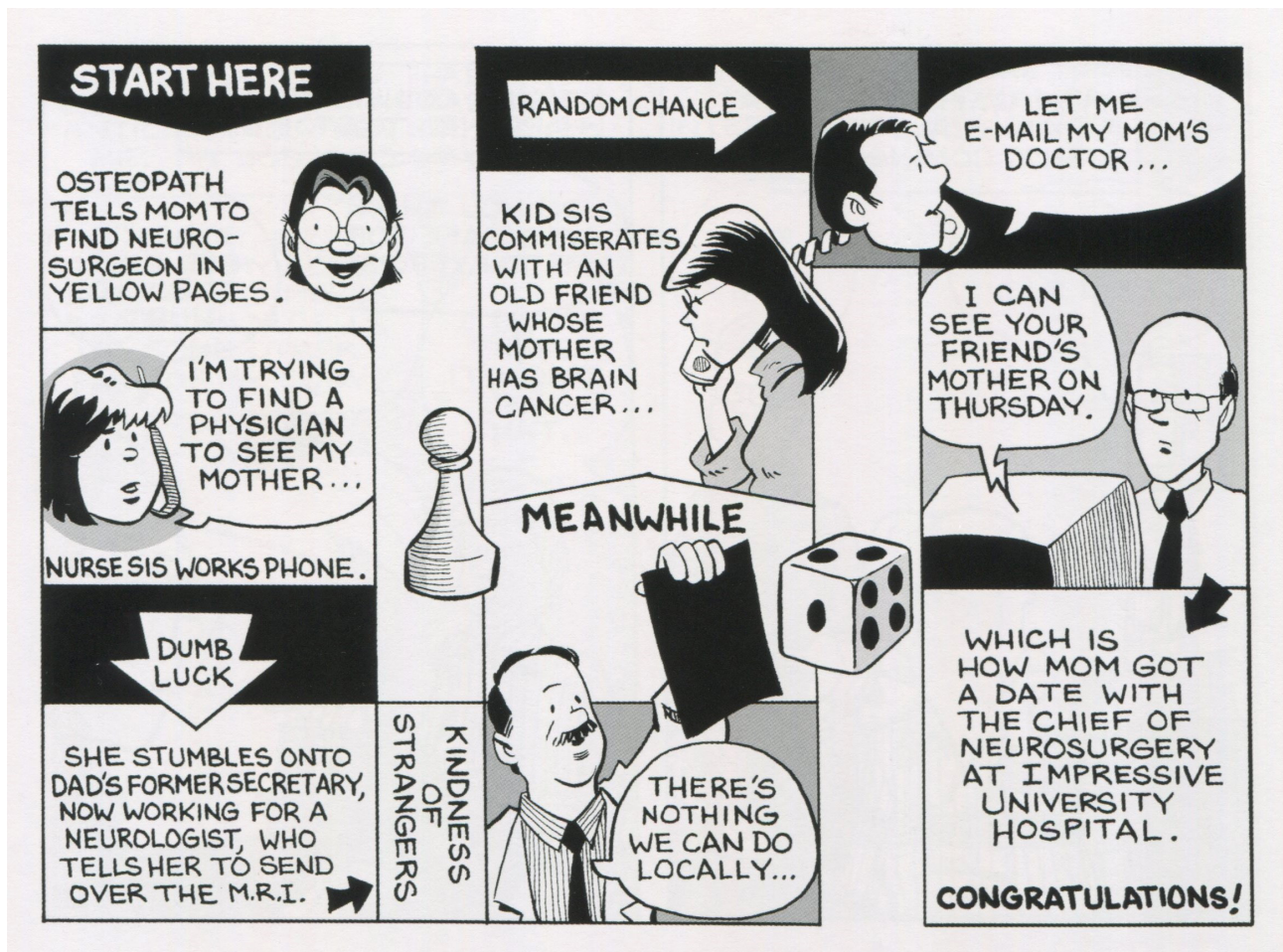


Fig. 1: Fies, Brian: Mom's Cancer. New York: Abrams Image, 2006, p. 5.

element of caprice, but also a sense of being manipulated by a medical establishment whose knowledge is limited and incomplete. The sense of randomness, and the accompanying gap between the optimistic prediction of the medical experts and what actually happens to the patient, is reinforced in Fies' afterword written after his mother's death, where he narrates: »It seems odd to say that Mom's death came as a surprise but, even hours before the end, we and her physicians always saw a reasonable path to recovery. In fact, I'd flown to Southern California days earlier to prepare for her return home from a hospital stay. But her body had simply had enough« (117). By extending the game analogy, this unexpected death can be read as a sudden form of ›game over‹: revealing the unpredictability of things beyond our control.

In Ariel Gore's opening chapter, the moment of diagnosis is implicit, but the moment of disclosure by the mother (Eve) to the daughter (Ariel) is explicit. Gore grapples verbally to orient the narrative to the present moment in an »ordinary day...maybe 2, p.m.,« attempting to establish control of the rope of time. Ironically, this control is soon lost by the disruptive shock of disclosure, after which their lives cease to be »ordinary:«

Where to start? In the beginning that comes to mind, I'm...[t]hirty-nine years old.... Start anywhere, Ariel. It was an ordinary day, after all. Maybe 2, p.m. My mother stood on my doorstep wearing a coral sweater and coral lipstick.... What did she need to talk about? »It's cancer,« she said. »What?« It was like I'd heard the syllables, but didn't know their meaning. »It's lung cancer.« Her words floated into the air between us like dandelion seeds, just hung there. »What?«. (Gore, 15–16)

The loss of control after the disclosure is represented through the sudden opacity and loss of meaning of familiar words. The time disruption is represented in two ways. Firstly, the discourse time is slowed down to match, or even perhaps exceed, the story time through stretches and pauses. Secondly, the story time is made to exceed the discourse time through flashbacks, some to the recent past (»two weeks earlier«) and some to the distant past (»summer mornings when I was a kid«): »I'd seen the scans at the hospital two weeks earlier, the little Christmas lights that filled my mother's rib cage.... ›I have lung cancer,‹ my mother said again.... I remembered summer mornings when I was a kid, sneaking away from the violence of our home to make daisy chains in the park down the street.... ›Stage four,‹ she said, ›I'll be dead in a year«« (Gore, 16). These frequent, uneven flashbacks bend the rope of time back and forth in haphazard ways, creating a disorientation in the reader that mimics Gore's own disruption. Like the moment of escape memorialized in one of the flashbacks (»sneaking away«), the deferring of meaning is only fleeting. Gore can delay but not escape from confronting her mother's cancer, and the suddenly imminent possibility of death that is uttered by her mother. The frequent shifts between the past, present and future that Gore experiences on learning about the diagnosis seem to mirror the fragmented experience of »Anomalous Time« by aging cancer patients, where the shifts between past, present and future are unstable and uncertain because »illness has fragmented the temporal flow of the life course:«

Thus, time before illness is referred to here as the Recalled Past (Past Time); time marked by acute and penetrating illness and treatment is referred to as the Perceived Present (Illness Time); and the future as representing what was yet to come is referred to as the Imagined Future (Future Time). In this manner, time becomes an abstraction for individuals with cancer, whereby changes between periods are marked by uncertainty; this may be considered as Anomalous Time. (Hannum and Rubinstein, 19)

When Gore's experience of extraordinary time mirrors the temporal experience of the aging cancer patient (in this case, her mother), it indicates an empathy between patient and caregiver (and mother-daughter) that exists sporadically but persistently throughout the memoir.

Both memoirs document the responses of the mother/patient to the diagnosis of stage four lung cancer: they both instinctively manipulate the present time in order to cope. Fies' mother, whose cancer has metastasized to her brain, responds with apparent stasis and incomprehensibility: represented in an image of her floundering in a sea of words. Her aging process accelerates (»She's aged ten years in a week.«), and she is seemingly unable to understand cancer-related terms like »stage four,« although the frustrated narrator says,

»We explained all this before. Why's she being so stupid?« (Fies, 10). However, instead of functioning as a criticism of Fies' mother alleged ›stupidity‹, the image of her drowning in a sea of incomprehensible medical terminology functions more as a critique of medical language's disconnect with the patients' emotional state and mental overload at the time of diagnosis. This disconnect between the expert language or jargon of cancer and the persons affected by the disease (the patient and the caregivers) is emphasized recurrently in the graphic memoir. When the doctor informs Fies' mother that her tumour »is 24 millimeters,« her response is, »How big is that?« (23). The simple, absolute measurement does not make sense to her because she cannot relate it to her body, and the doctor's sparse, metric language does not explain the correlation between her body and the tumour in comparative terms. Even Fies, who »was a ninety-ninth percentile child,« indicating that his intelligence quotient was much above the average, and who can »figure things out,« finds that »this was going to be harder than I thought« in spite of filling »folders and binders with facts and theories, drugs and therapies, studies and trials« (23–24). Hence, Fies' mother's ›stupid‹ response to the medical language of diagnosis may be either a subliminal resistance to the incomprehensibility of the jargon that assesses her condition in opaque terminology, or a mirror of the incapacity of the mind to grasp the life-threatening truth of having cancer, or both.

When Fies and his sisters converse about the cancer with their mother during the »family meeting« because it »was time to discuss some things,« they consider her incomprehensibility »stupid« and »not funny at all,« because it generates temporal lapses between the time of telling/informing and the time taken to comprehend that information (9–10). This indicates a »temporal incongruence« which »results when intimates do not share similar ways of thinking about and structuring time« (Charmaz, 172). When Fies and his sisters (the elder is »Nurse Sis« who is part of the medical establishment and often echoes its language) expect their mother to behave in fixed, rational ways, they are imposing a time structure of disclose-and-understand immediacy on her which she is unable to conform to. This incongruence replicates the disjuncture between patient time and medical chrononormativity, where the medical experts expect fixed, prompt responses from patients who are unable (or unwilling) to do so.⁴ It is the medical expert who controls the cancer time of the patient (and by extension, the caring time of the caregiver) by fixing appointments and treatments schedules, and even limiting the duration of these doctor-patient encounters, expecting all patients to fit into the pre-determined dimensions of this structured medical chrononormativity. This is a typical feature of capitalist systems where time is organised for maximum productivity. The dissonance arises when patients refuse to be accommodated within these institutionalized, temporal structures because their own temporal perspectives do not match with the normative standards expected of them, for instance, when they may take much more time than is available to grasp the meaning of the diagnosis that is delivered to them, as in the case of Fies' mother. By including and documenting his mother's temporal incongruence

(and by ironically labelling it as ›stupid‹), Fies is both critiquing and disrupting the »power imbalance« between the doctor, who »wielded power by controlling and standardizing the way that diseases are visualized,« and those who are »living with it,« like the patient and the caregiver (Czerwicz et al, 20).

Gore's mother reacts more decisively, but even she confounds expert expectations of how the patient should behave. She asks the oncologist, seemingly unbothered as she »held out her hand to inspect her manicure, didn't look up,« »How long will I live?« (Gore, 28). In a flash forward, she projects an imagined future that affords her more control over her body: »›Ariel,‹ she said, ›I just want you to know that if I do get sick, you don't have to take care of me.‹ ›I don't mind,‹ I told her. ›I can take care of you. Or we can hire someone... whatever you feel comfortable with‹ [...]. My mother shook her head, [...] ›If I ever need a caretaker, I'll just blow my brains out« (Gore, 30). Later, she also marks »the date [of her expected death] red in her calendar, October 18, 2010. Exactly a year from her diagnosis. ›I'm running out of time,‹ she said, ›I'll be dead on ten-eighteen-ten« (Gore, 54). The marking of a specific future date for her death indicates that, for Gore's mother, dying has become »the personal expectation and acceptance of death as an imminent event:« in this instance, »imminent« refers to »a specific date or time – in the next few minutes, hours, months,« as contrasted with an awareness of death as »immanent,« where »the date may not be known, but the person is aware that death may come at any time« (Kellehear, 9). By refusing to restrict herself to an awareness of death as »immanent,« and, instead, by flash-forwarding to an »imminent« death, Gore's mother is perhaps trying to re-establish a frame of control on her own future, which has now transformed into an unfamiliar terrain beyond her control. Her temporal perspective of the future has become incongruent with the temporal structure of the future that is being projected by the diagnosis, creating a temporal incongruence as well as a need to resolve or realign this inconsistency. Manipulating the rope of present time – whether through stasis or flash-forward – is a coping device for the extreme unease of cancer diagnosis. Fies' response of exasperation and Gore's placatory approach are also initial signs of role-reversals as past mother-child relations transition to present patient-caregiver relations.

Treatment Time

During treatment, the rope of time is represented on the page in a multitude of contrasting yet complimentary ways by Fies (fig. 2). In a series of snapshot-like panels depicting Fies' mother, the graphics swiftly trace the story time of her hair loss during chemotherapy within the space of a single page, while the speech balloons assemble her different reactions to the cause of her cancer, ending in a confession of defiance by her (Fies, 26). These panels are bookended by borderless texts contrasting the mother-son relationship of the past with the

patient-caregiver relationship of the present: a role reversal suffused with helplessness and regret. Whereas in the past, the son had persistently pleaded with his mother to stop smoking but to no avail (»Mom smoked for forty-five years. I nagged her to stop almost from the day I could talk«), in the present, the caregiver feels no satis-

faction from being proven right about his concerns (»Somehow, saying ›I told you so‹ turned out to be a lot less satisfying than I imagined«, Fies, 26).

The passing of time demonstrated through the swift corporeal changes in Fies' mother's appearance is contrasted with a moment of stillness. To visualize the suspension of time experienced by the patient during long hours of chemotherapy, Fies draws his mother like a portrait »arrangement in Grey and Black,« sleeping in a hospital chair (Fies, 33). The splash page fills the entire space with this single image – locating the patient's treatment at the narrative centre, and also conveying a sense of time expectant (fig. 3). The visual itself, as well as the title, »Arrangement in Grey and Black« references James Whistler's renowned 1871 portrait of his mother, popularly known as ›Whistler's Mother.‹ The visual reference introduces a sense of continuity of mother-son relationships across generations, as well as a sense of poignant irony: unlike Whistler's mother, who is sitting in a chair in her own house, unimpeded by any apparent disease, Fies' mother is sitting in a hospital chair undergoing chemotherapy. Within the graphic narrative, the centralized present-time image of the frail patient under treatment is contrasted with two visuals. The first visual is a past image: a sketch of an old family photograph where the mother is visibly younger and the stepfather is present (he is now absent, having abandoned his family responsibilities). This photograph functions as a reminder of both past happiness and past losses, thus counterbalancing the present trauma through the

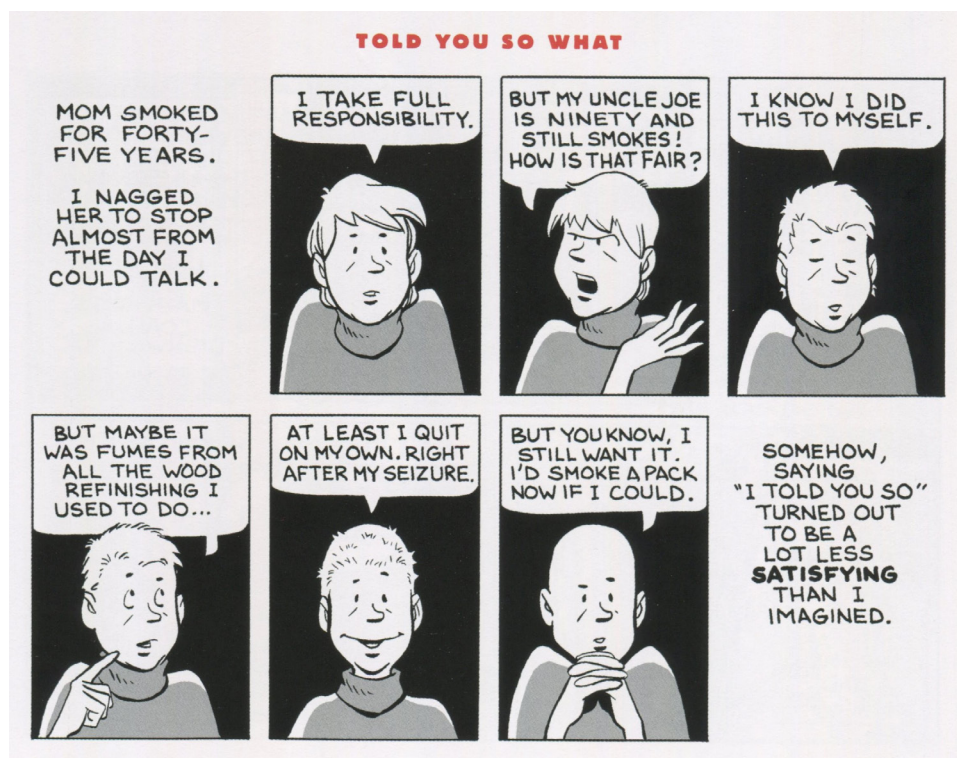


Fig.2: Fies, Brian: Mom's Cancer. New York: Abrams Image, 2006, p. 26.

contrasts and continuities with the past (Fies, 34). This is followed by graphics that contrast the chaos of the caregivers' present time with the silent image of the patient (fig. 4). Fies draws a series of panels in glaring colours, metaphorizing the caregivers (himself and his two sisters) as fractious, battling superheroes to indicate the immense respon-

sibilities as well as the frustrations of caregiving each of them feels (Fies, 42). The »temporal incongruence« that arises among »intimates,« according to Charmaz (who limits her observation to the patient-caregiver relationship) may also extend – as Fies visualizes – among multiple caregivers, when caring is a shared responsibility, and their disparate temporal priorities can result in conflict: »conflict emerges when making daily schedules and projecting timetables« (Charmaz, 172). The three siblings argue about who is the »oldest« and therefore should take »charge« of treatment procedures and schedules, about how Nurse Sis is more entitled to control because she has »got medical power of attorney,« and how Kid Sis insists on having control because, »Hel-lo?! I've actually got to *live* with her!« (Fies, 42; emphasis in original). Fies exposes the discordance that is often enmeshed with cooperation and a mutual concern in the process of caregiving, how »perfectly nice families could disintegrate in a crisis« (41).

Gore narrates her complex experiences of caregiving through a mother-daughter centric lens, and her experiences of caregiving are deeply embedded in, and influenced by, her complicated, emotionally abusive relationship with her mother. Gore's sister, Leslie, who shares this conflicted relationship with their mother, lives away from them, and participates in caregiving only minimally. Gore calls her to disclose their mother's diagnosis, she feels comforted, but also realizes that the labor of caregiving is hers alone: »I'm the one who has to take care of her« (Gore, 24-25).⁵ The rope of time is inextricably knotted for Gore, and

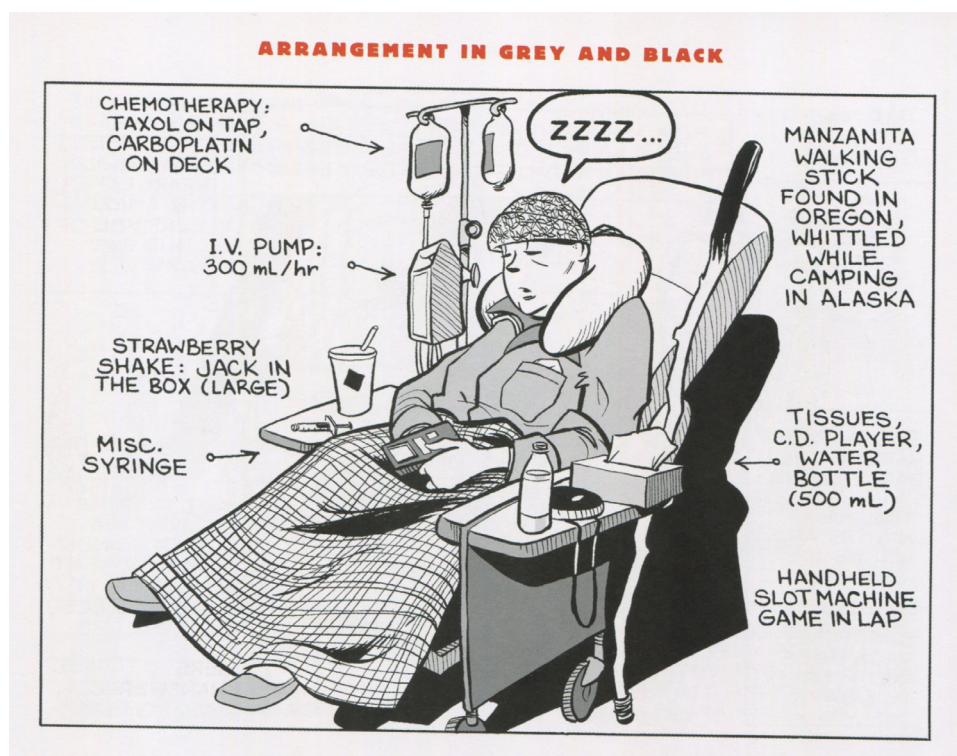


Fig.3: Fies, Brian: Mom's Cancer. New York: Abrams Image, 2006, p. 33.

the past mother-daughter ambiguities and conflicts intervene continuously on the present patient-caregiver relationship: »When I was a little girl I wanted nothing more than my mother's attention. My beautiful mother. But she had more important people and things to attend to. Now I sat with her dying, sat steeped in bore-

dom« (Gore, 171). Gore repeatedly reveals the vulnerabilities and anxieties of caregiving. Upon learning the diagnosis, she keeps having »visions« of her mother »getting sicker in a hospital bed in the little room that used to be my office,« »visions« of her mother »getting thinner« (Gore, 22). These visions emphasize her fears about how her mother's illness will visibly and unavoidably encroach upon her sovereign space and time. A recurrent question that haunts her is, »How am I going to take care of her?« even as she remonstrates with herself, »Pull yourself together, Ariel« (Gore, 23; emphases in original). When a Facebook friend consoles her, »You did your best,« she thinks, »But had I? Done my best? I felt like a failure« (Gore, 101; emphases in original). Even as she exposes the gendered imbalance of caregiving, her guilt is produced by a self-perceived failure to perform the culturally expected role of the ideal daughter-caregiver: »People's mothers got cancer all the time. People without sisters or money or health insurance or sex lives or salted chocolate. They didn't whine about it. Women all over the world were caregivers even if they were breadwinners. They dealt with it« (Gore, 25). Her fear and guilt are knotted up in the rope of time: the roots of her fear of her mother's invading her perceived present may be traced to her troubled past, but her fear and guilt both extend to an imagined future where she may be culturally judged as an inadequate caregiver/daughter. Her present autonomous time is threatened by the diagnosis in two ways—the possibility of her mother disrupting this autonomy and replicating the past, and also of future invasive judgments that may affect her precarious autonomous self.

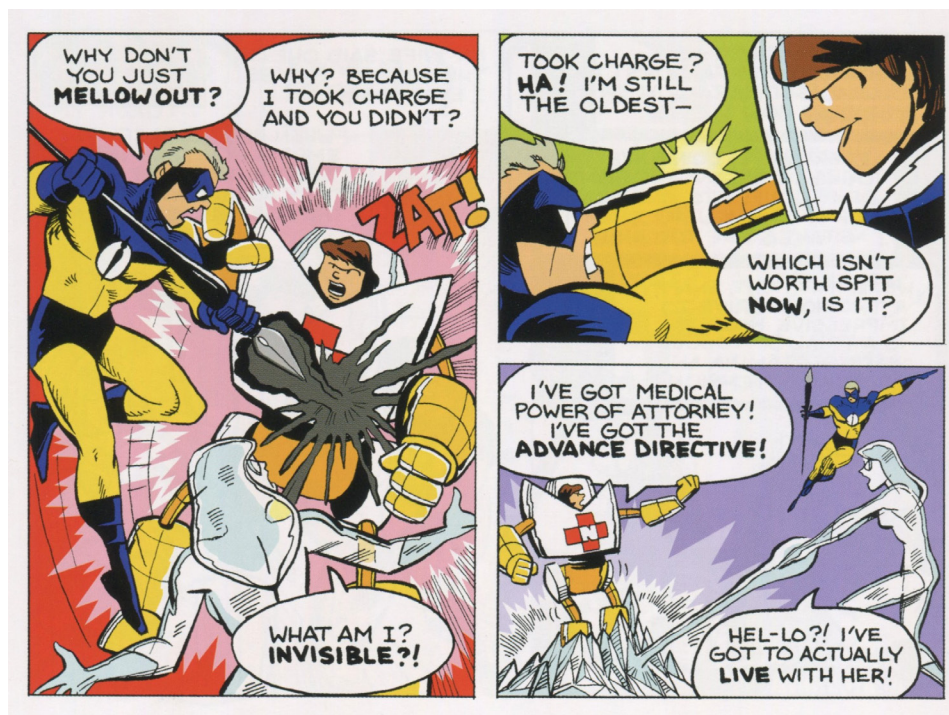


Fig.4: Fies, Brian: Mom's Cancer. New York: Abrams Image, 2006, p. 42.

Fies focuses more on the patient, on her cancer and treatment, but he, too, shares his feelings of inadequacy as a caregiver. He »doubts« that his role as a caregiver is »gonna be enough« because »all [he] has to offer is this:« »I unhelpfully tell her things she already knows,« drives her to and from hospital visits, does the household chores that she cannot manage on her own, brings her food, lends »a steadying arm, laugh at a morbid joke, and compliment a bad wig« (Fies, 25; emphasis in original). Although the list comprehensively covers physical, practical and emotional support, Fies' »doubt« replicates Gore's sense of »failure.« Even when Fies emphasizes the collective efforts of caregiving, he enmeshes it with a sense of underlying inadequacy and dissonance: »Everyone is doing everything they can. But some of it conflicts, and none of it is enough. The stakes are too high.« (41) Cancer is an enormous disruptor, not just of the patient's body, mind and time, but also, by extension, of the caregivers' times and relationships: and one part of this disruption is caused by the unpredictability and unknowability of cancer's future time. Like Fies, who reads and collects expert-written articles on cancer in order to (not very successfully) understand the disease, Gore also attempts to »distract« herself »with academic articles on death;« however, these articles appear to be more focused on increasing her understanding and acceptance of death rather than the more fact-oriented research that Fies does (Fies, 24; Gore, 37). She mentions one »academic« article, »Dying in a Technological Society« by »brainy doctor Eric Cassell« and concludes that the modern American attitude to death has »moved from a moral mythology to a technological mythology, so we'd come to see death as something to be overcome. Death was like a broken appliance – just a mechanical problem to be investigated, solved and fixed« (Gore, 37). Concurring with Cassell's critique of the comparison of the human to the mechanical, of the complete absence of any metaphysical temporal dimension to the experience of life and death, Gore, too, considers the expert medical jargon of illness and death limited and insufficient. Gore's memoir exposes how death is more than a medical process of diagnosis and successful or failed treatment; she explores the existential uncertainties that underlie the experience of cancer. At one point early in the narrative, she writes, »My mother still didn't need much in terms of care, but I was trying to make the calls friends told me I should make, trying to plan for a future I didn't understand« (Gore, 76). The responsibility of the caregiver is not limited to the physical duties of caring for an ill patient, but also extends to planning for an uncertain and horizonless future that has to be navigated blindly with the added stress produced by lack of any certainty of knowledge, understanding or, sometimes, support.

Rebecca Olson conceptualizes »coping strategies« of caregivers as »»internal mechanisms« that serve to moderate emotional responses to threatening events such as illness« which are »used to decrease the stress of the response through either changing the environment (problem-focused coping) or changing feelings about the situation (emotion-focused coping)« (56). She identifies »emotion-focused coping strategies« as including »denial, detachment, restraining feelings or avoidance,« and »problem-focused coping« as including »seeking

information, assessing the problem, getting guidance;« she also cautions that »emotion-focused coping« may be linked to »negative psychological outcomes such as higher rates of anxiety, depression and burden, while problem-focused coping is linked with positive psychological outcomes, such as reduced stress« (Olson 56). Although it is evident from Gore's and Fies' testimonies that it is not always possible to binarize coping strategies in this way, and that the same caregiver may experience temporal phases of reduced stress as well as increased anxiety, we may also consider how Fies' pragmatic, fact-oriented research resembles Olson's problem-focused coping, whereas Gore's persistent restraining of her ambiguous feelings for her mother's illness may be considered to be an emotion-focused response, generating the need for consolation. For Gore, the consolation that she seeks as a witness and caregiver during her mother's cancer comes not from the prevalent expert medical language that she encounters, which can neither ›solve‹ nor ›fix‹ the ›mechanical problem,‹ but from alternative sources of healing like »The Tibetan Book of Living and Dying« by Sogyal Rinpoche, where the old master tells the young writer who is witnessing death, »It's happening now. I have no further advice for you. You are fine as you are: I am happy with you« (Gore, 180-181). Here, the consolation comes from acceptance, both of the inevitability of events in time, and of not being judged for one's responses to these events.

There are also several instances when Gore chooses to prioritize her own time over the constant demands of caregiving, although she always makes arrangements for alternative paid or voluntary carers to look after her ailing mother. In one such episode, when she has a »writing workshop« she chooses not to cancel it, although the process is limned with guilt: she asks her partner, »Do you think...if I go to Iowa, she'll be alive when I get back?« (Gore, 163). Every decision on future time contains a tussle between self-care and caregiving, a sense of relief versus a sense of guilt. While the emotional turbulence Gore feels inhibits her decision-making for the future, the oncologist, on the other hand, does not accommodate this factor in his prognosis. He projects a »worst case scenario« in which her mother suffers »complete paralysis within six months« and would »need round-the-clock care at home,« where Gore would have to consult the »social worker;« the same expert states, »off the record I don't think Medicare will cover it« (Gore, 146). Such a need-focused discourse reveals a lack of empathy for the patient's and caregiver's situation. The expert suggests what the patient needs rather than offering possible solutions to fulfil this need, and does not consider the caregiver's needs at all. The out-of-hospital future time of the patient is shifted as the caregiver's primary responsibility. However, Gore is also not afraid to reach out to her and Eve's friends to seek support in her caregiving duties. She emails these friends, informing them that her mother is in »home hospice care« and requests: »I need friends willing to come for a few days or week each to help her here at home. Please let me know if you can take on any time in February or March« (Gore, 153). She makes a combined caregiving schedule, arranges all the material, medical and temporal details, and thus shares the lonely burden

of caregiving and the time it consumes with this community of carers. In this way, Gore's memoir exposes the limitations of monopolistic medical discourses of illness and suggests alternative sources of coping and consolation.

Olson (whose sociology of cancer caregiving focuses only on patients who are cared for by spouses) identifies three types of carers: »time-sovereign carers« who care for patients whose »treatment« are »not debilitating« and who do not have »other substantial ›claimants‹ on their time;« »time-poor carers« who look after patients »whose cancer and treatment« are »debilitating« and so have to provide round-the-clock »personal care« as well as »social and emotional support« but who do not have »other demands on their time;« and »time-destitute« carers who have »little control over their time due to the number and time-intensity of the multiple roles« they juggle, including »paid work, other caregiving responsibilities and childcare« (103). Since Fies shares caregiving responsibilities with his siblings, he may be categorized as a ›time-sovereign‹ carer, and, as his narrative demonstrates, he utilizes caregiving time to remember, reconnect with, and record his mother's past (Fies, 50–52). Olson notes that time-sovereign carers have more time to grow »closer to the care-recipient,« unlike time-destitute carers (111). It is more difficult to categorize Gore, because although she has paid work and childcare, she also has access to professional and voluntary carers. Olson conceptualizes »time-sovereignty« categories as »fluid,« and Gore's narrative manifests the shifting boundaries among time-sovereign, time-poor and time-destitute caregiving which, thus, »need to be continuously reassessed« (Olson, 113). Gore's closeness to her mother follows a troubled, uneven arc: when she is experiencing time-destitute caregiving, she feels less emotionally close to her mother than when she is experiencing time-sovereign caregiving and can reconnect more deeply with her. Often experiencing time-destitute caregiving, Gore prefers »practical support which gives [her] more time to juggle [her] competing roles or indeed, time to feel,« in the way that Fies does with his mother in possibly less complicated ways (Olson, 112).

Ending Time

Although she performs a ritual countdown, Gore's mother lives long beyond her self-projected date of death, and even beyond the doctors' expectations of her life span. Her »Perceived Present« rope of time stretches, extending into and fragmenting her »Imagined Future« (Hannum and Rubinstein, 19). Gore narrates, »On the morning my mother thought she would die, she marched out into the living room in her leopard-print robe« (88). This indicates another incongruence between the patient's temporal perspective (what she thought would happen) and temporal structure (what actually happens). Her mother's cancer

is »unusually slow-growing,« although it metastasizes to her spine and brain (Gore, 145). Mirroring this latency, *The End of Eve* negotiates the slow-moving rope of time through multiple chapters intermeshing past and present; memories, dreams and emotionally-charged encounters. Gore shifts from being primary caregiver to visiting caregiver, assisted by paid palliative care nurses, and volunteering family and friends. She emphasizes the rising costs and unforgiving exhaustions of indefinite, long-term caregiving. At one point in the memoir, Gore writes, »My mother is never going to die... It had been two months since her release from the hospital... How could I explain the depths of my exhaustion? I knew I should be living in the present, in these ugly and sacred moments... But I was glad my mother wasn't all I had« (180). Living through indefinitely continuing exhaustions of caregiving, Gore relies on her sovereign time for self-care. Bitter mother-daughter confrontations interrupt the Gore's terrain of caregiving time and again. At one point, Gore writes, »She was just an abusive bitch who happened to have cancer« (97). At another, Gore's mother shrieks, »I hate you... You've got everything and I've got nothing, all right?... You have a life and I don't have a life« (180). Gore's friend asks her, »What does it mean for life to bear witness to death?« (179). Gore chooses not to answer this central question of caregiving, and also of reading illness memoirs. Exposing the simultaneous, interlocked, yet irreconcilable timelines of mother and daughter, patient and caregiver, the writer and her subject, the constantly deferring narrative pulls the reader in to witness a slow wait; shifting between and blurring the binaries of »love and abuse,« closeness and distance, defiantly living and gradually dying (Gore, 165).

As Gore's mother shifts from alternative therapy to chemotherapy, there is one vivid description that is reminiscent of Fies' mother's still, frail image in »Arrangement in Gray and Black:« »She sat propped in a chair, her eyes closed, head back and mouth open. Surrounded by machines that beeped and glowed. An oxygen tube in her nose. I stepped back from the doorway to steady my breath. What had I expected, anyway? The mother of my childhood? Dark 1970s perm? Defined biceps, still strong enough to leave a mark when she hit me?« (Gore, 140). Like Fies, Gore flashbacks to the past. The present disrupts and contrasts starkly with past memories, yet past and present are linked through a continuity of suffering and loss. Witnessing the two still images – of Fies' mother and Gore's mother – recalls Charmaz's explication of »dragging and drifting time:«

When an individual is plunged into a serious episode, two main ways of experiencing time stand out: the dragging time of pain and suffering, and the drifting time of loss of consciousness. During the agony of pain, time lengthens. Moments expand and swell without end. [...] Drifting time, in contrast, spreads out. Like a fan, drifting time unfolds and expands during a serious immersion in illness. This time is the elusive, slowed time when an immobile individual regains consciousness. Time drifts when action remains so limited. Yet drifting time also includes the amorphous, floating time when someone slips in and out of sleep or consciousness. Time elapses without awareness. Then, lengthy periods of clock-time collapse quickly into seemingly short durations. (90–91)

Charmaz's observations are based on her interviews with patients with chronic illnesses, while as readers, we witness Fies' or Gore's mother through the filter of the caregiver/authors' representation. Hence, it may not be possible to demarcate dragging time from drifting time while observing the patient from the outside – as we are doing – but the stillness of the graphic and word images seems to indicate an experience of immersive time, which can be elongated or collapsed or both. There are instances in Gore's memoir where the sense of ›dragging time‹ as well as rushing time is acutely experienced by Gore, the caregiver, herself. When her mother's illness is prolonged beyond medical expectations, and Gore is emotionally traumatized because of her ongoing quarrel and separation from her mother as well as the looming uncertainty of future time, she writes: »This was supposed to be a book about a typical caregiver – a daughter with children of her own trying to help her terminal if eccentric widow-mother through a final year. But now here we were mid-narrative, more than a year gone by, and no one had died and I didn't have a mother anymore and the semester was wrapping up. Soon I wouldn't have a job« (110). Whereas her own unsettled, possibly unemployed future seems to be approaching too fast, her mother's present illness is stretching too long, creating disorienting anomalies of temporal expectations.

The terminal chapters of Gore's memoir narrate her mother's accelerating corporeal deterioration, but also moments of stubborn resistance. The »lead hospice nurse« comments, »Your mother isn't following any of the *normal* patterns,« referring to her »unbelievable« reverse progression from »soft foods to complex solid foods,« and to »the bed-sore« that is »beginning to heal« (Gore, 169; emphasis added).⁶ The normative medical framework of a terminally ill cancer patient is that of gradual deterioration: »Normally a patient might go from soft foods to liquids. Then she might start refusing food all together. That would *tell* us she had just a few days« (Gore, 169; emphasis added). Yet, Gore's mother's body disobeys these normative assumptions of patient time through an extraordinary temporal reversal that does not ›tell‹ or disclose any confirmation of standardized medical diagnosis or symptoms. There are several such instances when Gore's mother seemingly refuses to conform to medical expectations. On one such occasion, Lara, the professional caregiver from a community care centre, calls Gore over to visit her mother for the final time, »Your mother is passing today. All the signs are here« (183). After Gore sits with her »for a long time,« watching her breathe, her mother »opened her eyes and jerked up, staring at the two of us sitting there. The whisper of the heart sutra, the hiss of oxygen. ›What? Did you think I was dead? I want an omelet.‹ She shook her head and cackled« (184). Gore's mother's appetite for living – metaphorized through her appetite for food and for arguing with her daughter and others – elongates the time allotted to her by experts and openly challenges the expected medical chrononormativity about patient time and body. Gore's mother wants to write her own memoir, and to celebrate life-affirming feasts and festivals.

However, the resilience of body and spirit that Gore's mother projects is always accompanied with signs of gradually increasing physical debilitation. Gore can identify the visible ravages of cancer on her mother, »she had that look of death now – eyes sunken, teeth too prominent« (155). The visibilization of illness is matched with an increase of physical suffering: »I read the caregiver logs in the mornings. Nights of vomiting and pain« (Gore, 161). Yet, in the midst of increasing pain, Gore's mother wishes to memorialize her own life, and she also wishes to continue the family's traditional feasts. Charmaz notes, »Increasing immersion in illness leads to becoming consumed by needs and feelings; people turn inward. Turning inward to self ranges from explicit, direct, and immediate focusing on the ill self to broader self-concerns that a person relates to illness« (Charmaz, 99). For Gore's mother, turning inward is accompanied by a desire to memorialize her past self, possibly the self before illness, a desire for a posthumous permanence that resists the frail transience of her body: »Can I tell you a story, Tiniest? For my memoir? I am too tired to type« (Gore, 172). Her other concern – celebrating the cycle of festivals – also indicate the need for continuity and stability provided by cyclical celebrations in the face of encroaching uncertainty: »[I]t's Passover. We have to prepare a Seder. The leg of lamb. All the dishes.« (Gore, 186).

Gore's mother dies on Easter, but Gore celebrates because her mother had planned the menu and had been »so looking forward to her feast:« »And I set the table with my Gammie's silver, set a place for my mother, too, poured her a glass of red Zinfandel...« (Gore, 187–188). After months of latency, the rope of time enables the daughter to »reconcile« the projected future death with the present reality, as she memorializes and celebrates her mother through the glass of wine. The memoir then moves forward into the post-death stage: a time of grieving and healing, ending with Gore anchoring the rope of time between her past and present identities: »I was once somebody's daughter. And now I am free« (Gore, 198). Within the framework of the graphic narrative, Fies' mother's story ends differently. It is a story of »progress,« of cancer in remission, of the fortunate »one of the five percent who makes it« (Fies, 80; 92). Fies' mother also chooses to celebrate life-affirming occasions, like her own birthday, when she is colour-drawn as the »belle of the ball« in contrast to the monochromatic background of the party (Fies, 82). Here, as elsewhere in the narrative, Fies emphasizes the affirmative, communal aspect of caregiving: »Mom can't do much herself, of course. Nurse Sis, Kid Sis, and I divide the duties and go to work« to plan a busy future »goal« for their mother, »something good to look forward to« (81). However, Fies also emphasizes the difference between the certainty of »cure« and the contingency of »remission« – »*Vigilance* will define the rest of her days... watching for anywhere a stray cancer cell might strike roots« (101). Arthur Frank's concept of the »remission society« describes all those – including cancer patients in remission – who are »effectively well but could never be considered cured« (Frank, 8). The rope of time in remission will perpetually be unfixed and under threat. However, Fies' epilogue expands the possibilities rather than the precarity of the future. In

the final three pages, the past, present and future are reconciled, as Fies's mother and sisters relocate to Hollywood, a place associated with their shared happy past. The crisis of cancer pushes his mother to take this risky, wish-fulfilling step: »But mom always wanted to live in Southern California. I guess she figured it was *now or never*« (Fies, 110). The rope of time is imaged as the long road unfurling into a future that cannot be gauged beyond the horizon (fig. 5).

In the final panels, Fies projects further into the yet un-visualized, braided, yet individual futures of his sisters and his mother, labelling it as »coming soon, « a future that is still being written (Fies, 111). These imagined futures (of his sisters and his mother) are written in present continuous text-boxes against the calming blue backdrop of the night sky: »Kid Sis *is taking* screenwriting classes [...]. / Nurse Sis *is getting* certified [...] / Mom *is working hard* to feel better and restart her life. Look for her in the crowd scenes of major motion pictures ... *coming soon* to a theater near you« (Fies, 111; emphases added). The last page of Fies' memoir comprises two separate wordless panels of the night sky, the top panel with a

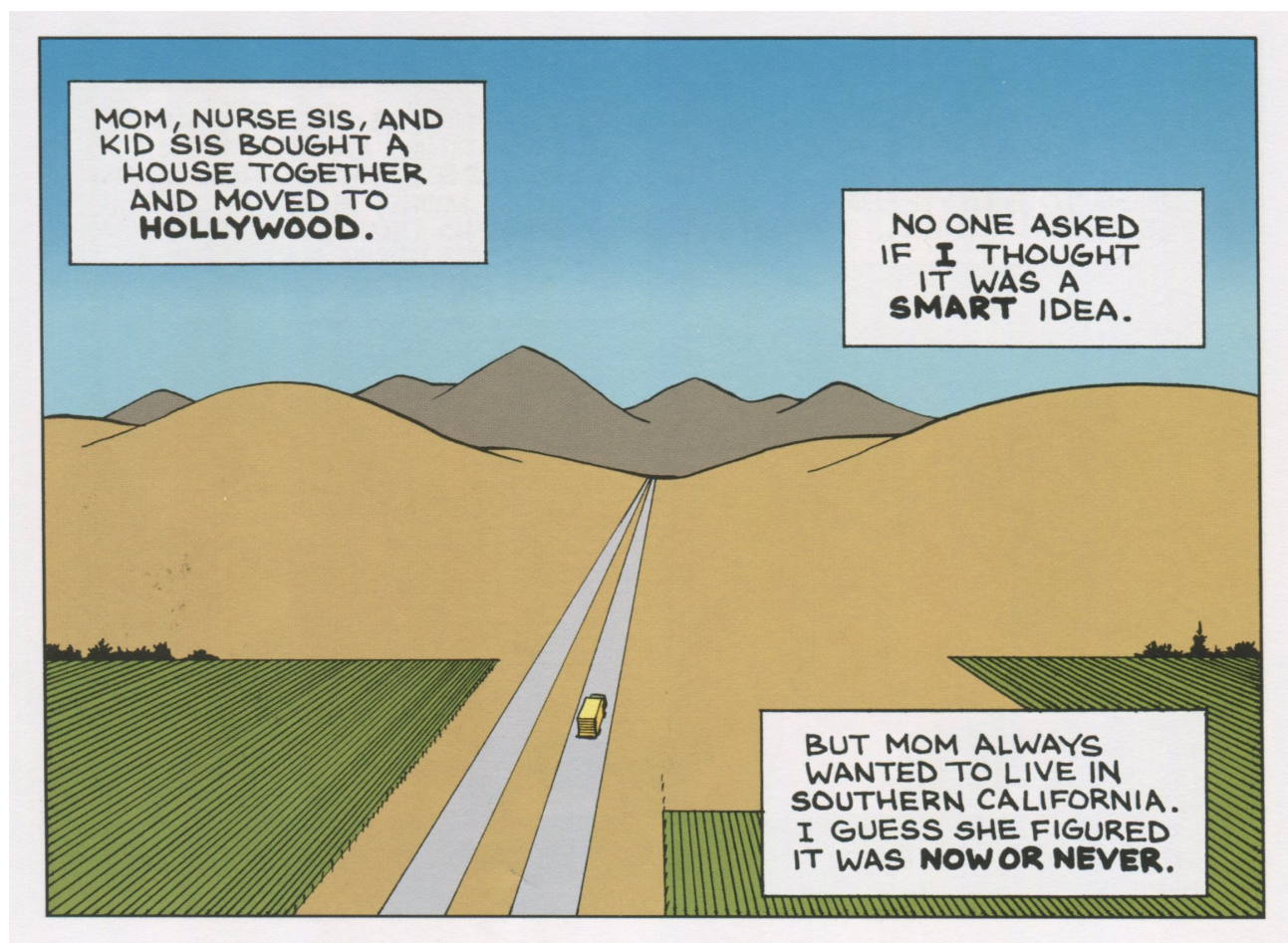


Fig.5: Fies, Brian: Mom's Cancer. New York: Abrams Image, 2006, p. 110.

few twinkling stars. The absence of words multiplies the resonances of this page: whether it implies hope, or consolation, or condolence will depend upon individual readings at specific points of time. A little earlier in the memoir, Fies writes, »When I started, I thought my story was about *death*. It turned out to be about *hope*« (104). While documenting his experiences, he realises, »I knew we weren't alone« (Fies, 103). Gore, in contrast, writes, »Trauma, by its very definition, can't be fully experienced in the moment. Due to the suddenness or the enormity of the traumatic event, we just can't take it in. So, we have to go back to it at some point – either literally or symbolically – to integrate whatever happened. We can do that consciously, in some safe way, or we're destined to revisit the trauma over and over again as the violence of life« (175). Yet she also realises how the rope of time holds out possibilities: »[As] long as we're alive there's time for reinvention; time to imagine some way to integrate the enormity of it all« (Gore, 197).

Hannum and Rubinstein suggest that »cancer's emotional and physical burdens« necessitate perceptions of time becoming »fractured and fragmented« (19). Although they restrict their analysis to older cancer patients, in the caregiving memoirs we have studied here – where the narration of the patient's cancer experience is relayed through the caregiver – we may add that the experience of extraordinary, fractured time is also extended to the caregiver's lived experience. The caregiver-narrators witness the patient's experience and document it as they document their own responses, needs, pressures and emotions, which often echo a similar fracturing and fragmentation. In the introduction to their anthology of illness narratives, Sayantani Dasgupta and Martha Hurst write: »The illness narrative does not merely reflect the experience of illness; it contributes to that experience by giving coherence, symbolism, and meaning to what might otherwise have been a chaotic experience« (1). Although there are multiple and unique »chaotic experiences« lived by countless individual patients and caregivers, there may be shared feelings and common meanings. Gore provides »nutshell statistics« that »give a universal context to a personal story:« »In any given year, almost 30% of the U.S. population will be caring for an ill, disabled, or ageing friend or family member. The caregiver will offer an average of 20 hours a week in unpaid labor and over \$5,000 a year in out-of-pocket expenditures. [...] The typical caregiver, it turns out, is me: An adult female with children of her own caring for her widowed mother« (55–56). The statistics that Gore cites for the United States may be expanded to include wider geographies and cultural contexts. For the writers and artists of caregiving memoirs, recording their trauma, navigating and processing the rope of time are also methods of revisiting, repairing and healing. It is a pertinent step for caregivers, for their time, too, is limited and valuable. For readers, reading such narratives – whether graphic or literary – may also help in engaging with their own timelines of dependencies, trauma and healing in consciously-chosen, safe and shared ways.

Bibliography

- Charmaz, Kathy: *Good Days, Bad Days: The Self in Chronic Illness and Time*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.
- Chast, Roz: *Can't We Talk about Something More Pleasant?* New York: Bloomsbury, 2014.
- Czerwiec, MK, Ian Williams, Susan Merrill Squier, Michael J. Green, Kimberley R. Myers and Scott T. Smith: *Graphic Medicine Manifesto*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2015.
- Dasgupta, Sayantani, and Martha Hurst: *The Gendered Nature of Illness*. In: *Stories of Illness and Healing: Women Write their Bodies*. Eds. Sayantani Dasgupta and Martha Hurst. Kent, OH: The Kent State University Press, 2007, p. 1–7.
- Fies, Brian: *Mom's Cancer*. New York: Abrams Image, 2006.
- Frank, Arthur, W.: *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Freeman, Elizabeth: *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Gore, Ariel: *The End of Eve: A Memoir*. Portland: Hawthorne Books, 2014.
- Hannum, Susan. M., and Robert L. Rubinstein: *The meaningfulness of time: Narratives of cancer among chronically ill older adults*. In: *Journal of Aging Studies* 36 (2016), p. 17–25. Web. 12 Sept. 2020. <http://dx.doi.org/10.1016/j.jaging.2015.12.006>.
- Kellehear, Allan: *The Inner Life of The Dying Person*. New York: Columbia University Press, 2014.
- McCloud, Scott: *Understanding Comics*. New York: Harper Perennial, 1994.
- Olson, Rebecca: *Towards a Sociology of Cancer Caregiving: Time to Feel*. Surrey: Ashgate, 2015.
- Pedri, Nancy, and Helene Staveley: *Not Playing Around: Games in Graphic Illness Narratives*. In: *Literature and Medicine* 36.1 (2018), p. 230-256, doi:10.1353/lm.2018.0010.

Table of Figures

- Fig. 1: Fies, Brian: *Mom's Cancer*. New York: Abrams Image, 2006, p. 5.
- Fig.2: Fies, Brian: *Mom's Cancer*. New York: Abrams Image, 2006, p. 26.
- Fig.3: Fies, Brian: *Mom's Cancer*. New York: Abrams Image, 2006, p. 33.
- Fig.4: Fies, Brian: *Mom's Cancer*. New York: Abrams Image, 2006, p. 42.
- Fig.5: Fies, Brian: *Mom's Cancer*. New York: Abrams Image, 2006, p. 110.

- 1] Although I do not analyze my personal experiences in this paper, I need to disclose here that my spouse and I have been time-sovereign caregivers for my father-in-law, who passed away from lung cancer, seventeen months after the diagnosis and subsequent treatment.
- 2] I am grateful to the organizers and the other presenters at the 2020 Berlin »CorpoRealities« conference, especially to Susan Merrill Squier and Nancy Pedri, for their comments on my presentation, which helped me in sharpening and developing my ideas for this paper.
- 3] The game motif can be traced in other graphic memoirs like Miriam Engelberg's *Cancer Made Me a Shallower Person* (2006) and Marisa Acocella Marchetto's *Cancer Vixen* (2006) (see Pedri/Staveley).
- 4] I have borrowed the concept of »chrononormativity« from Elizabeth Freeman's work on temporal (and sexual) dissonance.
- 5] It is interesting to compare the differences between Fies' and Gore's community of carers. Fies shares caregiving responsibilities in a relatively stable, structured way with his sisters, but sharing such responsibilities puts stress on their relations. On the other hand, Gore alone is in charge of caregiving decisions, and, although she has to enlist the voluntary but ad hoc help of others, including her sister, in care work (as we shall see later in this chapter), no friction develops because they are subsidiary to her in the carer hierarchy. Whereas, with Fies, stress arises because of divided opinions among the regular familial caregivers, Gore is stressed because there is no family member she can stably divide caregiving work with.
- 6] Gore's mother's stubbornly resistant cancer arc, which defies »normal« expectations of deterioration, is reminiscent of a similar trajectory seen in Roz Chast's graphic memoir of caregiving for her aging and ailing parents, *Can't We Talk about Something More Pleasant?* Chast's mother also, while in hospice care, shifted from looking »as if her decline had, once again, begun in earnest« to looking »disconcertingly sturdy,« confounding the expectations of the caregivers by »existing in a state of suspended animation« where »she was not living and not dying« (Chast, 198–199). Interestingly, both Gore's and Chast's mothers share similar personality traits – both are strong, authoritative women with robust appetites and a habit of arguing down their daughters.

Krankheit, Tod und Sterblichkeit

Die ›arthrologische‹ Gestaltung von Nacht-Zeiten in Drama, Lyrik und Comic am Beispiel Sarah Kane, Philip Larkin und David Small

Anne Rüggemeier (Freiburg)

Am Anfang dieses Aufsatzes stand die Frage, inwieweit die oft tiefgreifenden psychischen und körperlichen Umbrüche und Veränderungen, die mit Krankheitserfahrungen verbunden sind, sich auf die subjektive Zeitwahrnehmung auswirken und wie entsprechende Zeitwahrnehmungen vor dem Hintergrund von Krankheitserfahrungen in Texten und Bildern ästhetisch zum Ausdruck gebracht werden. Dabei verlagerte sich der Schwerpunkt des Interesses im Besonderen auf die Frage, welche Rolle angesichts der Krankheit die Gegensätze von Tag und Nacht spielen – wo doch oft beide Tageszeiten in Krankheit recht ähnlich verbracht werden, nämlich mit Bettruhe und einem Rückzug aus der geschäftigen Sphäre des Alltags. Wie beeinflusst die Nacht als Schauplatz und Zustand (Dunkelheit) das jeweilige Erleben von Krankheit und Zeitlichkeit? Welche Ästhetisierungstechniken werden bei der Darstellung dieser Schnittstelle (Kranksein/Nacht) wirksam? Krankheit und Schmerzen halten sich nicht an den Rhythmus von Geschäftigkeit und Pause, Lärm und Ruhe oder aber Licht und Dunkelheit, wie sie der gewöhnliche Tag-Nacht-Rhythmus vorgibt: in der Klinik geht niemals das Licht aus,¹ der Schichtdienst sorgt für Stetigkeit und eine nie endende Kontinuität von Routine und Akutversorgung. Auch im privaten Raum werden angesichts von Schmerzen, Fieber und Todesängsten sowohl von Erkrankten als auch von Pflegenden Nächte durchwacht.

Die Klinik sowie das Krankenzimmer repräsentieren typische Heterotopien (vgl. Foucault) einen sogenannten »anderen Ort«, der zugleich mitten in und doch auch außerhalb der Gesellschaft existieren. In ihrer Kulturgeschichte der Nacht mit dem Titel *Tiefer als der Tag gedacht* (2008) bezeichnet Elisabeth Bronfen auch literarische Nachtszenen als »Heterotopien *par excellence*« (174). Nächte wie auch Krankenhäuser stellen Schauplätze dar, die gleichzeitig Teil des alltäglichen Lebens sind und doch auch außerhalb davon stehen. Sie werden von je eigenen Rhythmen, Notwendigkeiten und auch Möglichkeiten

bestimmt. Krankheitszeiten wie auch Nächte können einen Raum eröffnen, in dem wir isoliert von den Ansprüchen, den Regeln und den Ordnungen des Tages Freiräume für anderes Denken und Handeln erleben. Dabei wohnt diesen Heterotopien eine große Ambivalenz inne: Die Nacht steht für Bedrohung und doch auch für Schutz (im Deckmantel der Nacht traut man sich Dinge, die bei Tag unmöglich scheinen), für undurchdringbare Finsternis und doch auch für Offenbarung. Durchwachte Nächte konfrontieren uns mit tagsüber verdrängten Ängsten und lassen doch zugleich auch Lösungen und Möglichkeiten hervortreten, die am Tag nicht erkannt werden konnten. Bronfen fasst das Verwandlungspotenzial, das von durchwachten Nächten ausgeht, zusammen, wenn sie schreibt: »Nächtliche Schauplätze mit all den Gefühlen, Wünschen und Vorstellungen, die sie auslösen, den Handlungen, die sie ermöglichen, den Erkenntnissen, die sie hervorrufen, werden als Orte einer Passage und eines Umschlags verstanden« (176). Ähnlich ist es mit Krankheitszeiten. Gekennzeichnet als Zeiten der Krisis, der Kippstelle zwischen Leben und Tod, aber ebenso als Zeit der Läuterung oder der (unfreiwilligen) Auszeit, die mit lebensverändernden Umstellungen einhergehen können, stellen auch Krankheiten nicht selten eine Passage oder einen Umschlag dar: sie verändern die Ausrichtung, die Sicht auf die Welt, auf andere und auf sich selbst.

Schließlich erweist sich eine Konzentration auf die Nachtszenen in Krankheitszeiten als besonders spannend, weil innerhalb der künstlerischen Gestaltung von Nachtszenen das ästhetische Verfahren selbst immer wieder in den Fokus rückt. Nicht zuletzt deshalb wende ich mich in dem folgenden Beitrag mit Philip Larkins Gedicht *Aubade*, Sarah Kanes Drama *4.48 Psychosis* und David Smalls Comic *Stitches* unterschiedlichen Gattungen und Medien zu und frage nach deren jeweiliger Ästhetisierung der Nacht vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit Krankheit, Tod und Sterblichkeit.

Literarische Nachtszenen verhandeln unweigerlich das Verhältnis von Licht und Finsternis und damit einhergehend den genuin schöpferischen Akt der Formgebung. Formlose Finsternis ist auch im biblischen Schöpfungsmythos Ausgangspunkt des kreativen Akts, der Gestaltgebung. Bei dieser Formgebung der ursprünglichen Formlosigkeit nehmen Licht und Finsternis eine entscheidende Rolle ein: »in einem alltäglich wiederkehrenden Wechselspiel von Tag und Nacht, Licht und Schatten, Werden und Vergehen« nimmt die Schöpfung Gestalt an (Bronfen, 37). Wie die folgenden Analysen zeigen, wird die Unterscheidbarkeit von Form und Formlosigkeit, hell und dunkel, Tag und Nacht in den künstlerisch-literarischen Nachtszenen stets mitverhandelt und neuverhandelt. Bemerkenswert ist, dass alle drei Texte weniger einer narrativ-kausalen Verknüpfungslogik folgen, sondern – auf je andere gattungs- und medienspezifische Art und Weise – auf bewusst platzierte Worte, (Sprach-)Bilder oder Panels setzen, die nur schlaglichtartig bedeutungstiftende Verbindungen andeuten. Diese Ästhetik, die auf das Einzelelement anstatt auf das kontinuierliche Ganze setzt, greift insofern den Schauplatz des Nächtlichen auf, als dass im Gegensatz zum vollausgeleuchteten Tag die jeweils vom nächtlichen Licht beleuchteten Gegenstände auch

nur unvollständig gesehen werden. Es liegt schließlich bei den Leser_innen bzw. beim Publikum sich innerhalb dieser nur fragmentarisch ausgeleuchteten Welt zurechtzufinden und die beleuchteten Einzelelemente miteinander in Verbindung zu bringen.

In der Comicforschung gibt es einen spezifischen Begriff für das bedeutungsstiftende Verbinden und Verflechten von Zeichen: *arthrology*. Thierry Groensteen leitet den Begriff in seinem grundlegenden Werk *Système de la bande dessinée* von dem altgriechischen Wort *arthron* (= Artikulation) ab. Er will durch den Neologismus Aufmerksamkeit auf das relationale Gefüge, also die Verbindungen und Verweisungsstrukturen zwischen den Einzelpanels lenken und diese benennbar machen. Im Vorwort der englischsprachigen Übersetzung erläutern die Herausgeber: »It [*arthrology*] deals with the study of relations between panels, [...] the way panels (more specifically the images in the panels) can be linked [...] through non-narrative correspondences, be it iconic or other means« (Beatty/Nguyen, viii–ix). Tatsächlich bedeutet *arthrology* nicht nur Artikulation, sondern ebenso ›Gelenk‹.² *Arthrology* ist demnach die Erkundung von Gelenkstellen. Groensteen formuliert, dass gerade im Hinblick auf den von Diskontinuität (*gutters* vs. *panels*) gekennzeichneten Comic die *arthrology* in besonderer Weise virulent wird: »Comics is not only an art of fragments, of scattering, of distribution; it is also an art of conjunction, of repetition, of linking together« (Groensteen, 22).

Spätestens seit Roman Jakobson gelten auch innerhalb der Literaturwissenschaft die formalen Bezüge oder Verbindungen, die in literarischen Kunstwerken etwa über Reime, Motivwiederholungen und -variationen zwischen einzelnen Zeichenelementen hergestellt werden (können), als typisches Merkmal poetischer Sprache. Es stellt sich die Frage, inwieweit Groensteens *arthrology* sowohl als Prinzip der künstlerischen Gestaltung als auch als Strategie der kritischen Rezeption für literarische Gattungen fruchtbar gemacht werden kann und eventuell als konzeptueller Begriff dahingehend hilfreich sein kann, als dass die einerseits recht technische, andererseits aber auch recht metaphorische Analysefigur dazu dienen könnte, künstlerische und kritische Produktions- und Deutungsprozesse auf einer transmedialen Grundlage zu reflektieren. Nach der nun anschließenden Analyse und Interpretation der Nacht-Texte von Sarah Kane, Philip Larkin und David Small soll in einem abschließenden Resümee auf diese Ausgangsfragen erneut eingegangen werden.

Sarah Kanes 4.48 Psychosis und die Erkundung von Dämmerungszonen jenseits der konturierten Gegensätze von Tag und Nacht, Ich und Nicht-Ich, Wirklichkeit und Einbildung

Das Drama *4.48 Psychosis* von Sarah Kane trägt einen ungewöhnlichen Titel, der sich möglicherweise darauf bezieht, dass Kane während einer depressiv-psychotischen Episode regelmäßig um 4.48 Uhr erwachte und diesen Zeitpunkt als einen Moment großer Klar-

heit erlebte, in dem die Verwirrungen der Psychose (oder die Verwirrung durch die gegen die Psychose eingesetzten Psychopharmaka) sich zu verflüchtigen schienen. In diesem Sinne spricht der Text lakonisch von »the happy hour / when clarity visits« (Kane, 40).

4.48 *Psychosis* war Kanes letztes Werk; es wurde im Juni 2000, fast eineinhalb Jahre nach Sarah Kanes Selbstmord am 20. Februar 1999, im Londoner Royal Court Jerwood Theatre Upstairs uraufgeführt.

Der stark verdichtete literarische Text mit seiner Flut von Bildern und Assoziationen erzählt von der Anstrengung und Qual, zu der das Überleben für einen psychisch erkrankten Menschen werden kann; zugleich thematisiert er die Angst vor der eigenen Selbstauflösung. Da die junge Dramatikerin selbst an einer psychotischen Störung litt, wurde der Text zunächst vor allem autobiografisch gelesen und das Manuskript mehr oder weniger als Abschiedsbrief interpretiert. So fragt Michael Billington im *Guardian*: »Was this even a play? How on earth do you award aesthetic points to a 75-minute suicide note?« Den dramatischen Text jedoch lediglich mit Blick auf die Lebens-, Krankheits- oder Sterbe-geschichte seiner Verfasserin zu rezipieren, greift zu kurz, denn 4.48 *Psychosis* steht in engem Zusammenhang mit den Themen und formalen Experimenten früherer Werke der Autorin. Kane selbst erklärte während ihrer Arbeit an diesem Stück im November 1998:

I am writing a play that is called 4.48 *Psychosis*. [...] It's about a psychotic breakdown and what happens to a person's mind when the barriers which distinguish between reality and different forms of imagination completely disappear, that you no longer know the difference between your waking life and your dream life. And also you no longer know where you stop and the world starts. So, for example, if I were psychotic I would literally not know the difference between myself, this table and [...] the person sitting next to [me]. They would all somehow be part of a continuum, and various boundaries begin to collapse. Formally, I am trying to collapse a few boundaries as well; to carry on with making form and content one. (Kane, zitiert nach Saunders, 111)

Die Art und Weise, in der Kane die Metapher des *breakdown*, des psychotischen Zusammenbruchs, aufnimmt, um anzudeuten, wie sie die gewohnten Formate des Theaters (Schauplatz, Zeiträume und identifizierbare Charaktere) künstlerisch kollabieren lässt und bis zur Unkenntlichkeit verändert (>to collapse« = kollabieren, zusammensinken), verdeutlicht, dass der geschilderte psychotische *breakdown* nicht nur eine pathologische Wahrnehmungs-Störung darstellt, sondern darüber hinaus ästhetische Fragen nach dem Wesen der Wirklichkeit und ihrer künstlerischen Repräsentation aufwirft.³ Ellen W. Kaplan beschreibt das Krankheitsbild folgendermaßen:

Psychosis is thought disorder, characterized by hallucinations, disorganized speech and delusional thinking, all of which contribute to a feeling of gross sensory overload. [...] Individuals have described dissolution of the bonds that constitute identity, including feelings of dislocation and dissociation from the body and a blurring of the boundary between inner life and external reality. (Kaplan, 120)

Das Fehlen von Klarheit und (Trenn-)Schärfe, das es erlauben würde, etwa das Selbst vom Anderen oder auch nur von der Umgebung (»You no longer know where you stop and the world starts [...]«; »Where do I start? / Where do I stop?«; Kane, 24) abzugrenzen sowie Realität und Traum mit Gewissheit zu unterscheiden, prägt dabei nicht nur das Krankheitsbild der Psychose, sondern all diese Phänomene werden auch für das Drama *4.48 Psychosis* zum ästhetischen Programm.

4.48 Psychosis ist ein komplexer, verstörender, vielschichtiger Text, der eher als ein langes Gedicht denn als ein traditionelles Theaterstück erscheint.⁴ Das gesamte Textkorpus besteht u. a. aus inneren Monologen bzw. Dialogen ohne identifizierbare Dialogpartner, fallbericht-artigen medizinischen Notizen (»Lofepramine and Citalopram discontinued after patient got pissed off with side effects and lack of obvious improvement«; Kane, 22) und Zahlenreihen. Im Februar 1998 kommentiert Kane ihr Stück in einem Interview mit Nils Tabert: »[...] this has become so minimal and so much about language. At the moment it doesn't have characters, all there is are language and images. But all the images are within language rather than visualized. I don't even know how many people there are ...«.⁵ Das Zitat verdeutlicht, dass Kanes Dramentext lineare Handlungsstrukturen zugunsten des Augenblicks und der Suggestion eines Gegenwartsmoments, wie er über die sprachliche Evokation von Bildern, Metaphern oder Klängen vermittelt werden kann, hinter sich lässt. Diese Abwendung von linearen und kausalen Zusammenhängen kann zwar als künstlerisch motivierte Hinwendung zum Experimentellen und zum Postdramatischen interpretiert werden, sie hat aber zugleich einen spezifischen referentiellen Krankheitsbezug.

Im Zentrum von Kanes Stück entfaltet sich nicht etwa ein Handlungsablauf, vielmehr richtet sich die gesamte Aufmerksamkeit auf einen Zeitpunkt: Die Uhrzeit 4.48 steht in Kanes Text für ein Erahnen der Dämmerung. Die Nacht – oder die frühen Morgenstunden – werden hier zur Metapher für den Kampf zwischen Dunkelheit und Klarheit. Die Dämmerung ist ein Zustand des Halbsehens, gekennzeichnet durch sich nur allmählich abzeichnende Konturen. Zugleich steht 4.48 bei Kane für den Moment, in dem die Medikation nachlässt, der Verstand einen Moment der Klarheit erlebt (»An instant of clarity before eternal light«; Kane, 4). Aber das, was durch das heller werdende Licht Gestalt annimmt, ist ein sehr diffuser Zustand, der letztlich in der Auflösung, dem Verschwinden der Protagonistin mündet: »Watch me vanish« (Kane, 42) ist eine der letzten Zeilen des Dramentexts. Kurz danach sind wir konfrontiert mit der weißen Leere einer halben Textseite, dann folgt der letzte Satz: »please open the curtain« (Kane, 43). Natürlich nimmt dieser Satz auf das Theater Bezug: als finge die Vorstellung an, anstatt hier beendet zu sein; zugleich aber ist das Öffnen der Vorhänge eine typische und routinierte Geste, um den neuen Tag zu beginnen. Letztlich hallt darin auch die Tradition nach, ein Fenster im Totenzimmer zu öffnen, damit die Seele des verstorbenen Menschen entweichen kann (Feckl). Das Begrüßen des Morgens und die ›Verabschiedung‹ der Seele eines toten Menschen steht für eine Schwellensituation, die einerseits

Verlust (Unausgeschlafene beklagen das Ende der Nacht), andererseits aber auch Befreiung und Erlösung von zermürbenden Gedanken und Schmerzen bedeuten kann.

Während das Ende des Damentexts den Anfang einer Theateraufführung – das Öffnen des Vorhangs – evoziert, zeichnet sich der Beginn des Kunstwerks gerade dadurch aus, dass es keinen klaren Anfang im Sinne des Gestus einer Vorhangöffnung gibt. Das Stück beginnt mit »(*A very long silence*)« (Kane, 3). Doch beginnt das Stück überhaupt, solange es einfach nur still ist? In Bezug auf die Temporalität des Dramas bedeutet eine »long silence« am Anfang auch, dass wir uns von Anfang an in unbestimmten Zeiträumen verlieren.⁶ Dieser Eindruck steht in eklatantem Gegensatz dazu, dass das Stück einen sehr präzisen Zeitpunkt im Titel trägt. Die Erfahrung des Zusammenbruchs von klar definierten und konturierten temporalen Orientierungspunkten beginnt also bereits mit der ersten Zeile des Damentextes, in der wir die Klarheit darüber verlieren, ob dieses Stück bereits begonnen hat oder ob wir noch darauf warten, dass es beginnt.⁷ Ähnlich verhält es sich mit dem Beginn des neuen Tages – einem Augenblick, der sich täglich verschiebt und dessen Definition wesentlich davon abhängt, wo man sich auf dieser Erde befindet. Zudem beginnt die Dämmerung als Vorbote des neuen Tages, bevor die Sonne tatsächlich aufgeht. Kanes Pausen (und davon gibt es viele in 4.48) sind also Repräsentanten des Unbestimmbaren und des Zwischenraums zwischen klar konturierten Größen, Zuständen und Äußerungen.

Die ständig wiederkehrenden »silences« unbestimmter Länge, die das Stück durchziehen, bewirken darüber hinaus, dass niemand weiß, wie lange die Aufführung dauern wird. Als das Stück 2017 in Hamburg aufgeführt wurde, betrug die Spieldauer eine Stunde, andere Aufführungen dauerten teils dreimal so lange. Grund dafür ist nicht zuletzt die Offenheit bzw. Uneindeutigkeit vieler Passagen im Hinblick darauf, ob Sprecherpassagen sukzessiv, also nacheinander, oder aber simultan, also gleichzeitig gesprochen werden. Kanes eigenwilliges Textarrangement sowie das Seitenlayout lassen diese Frage offen beziehungsweise überlassen die Interpretation den Leser_innen und den Dramaturg_innen: je nachdem, ob der Damentext von einer Stimme als Monolog artikuliert wird, oder aber viele unterschiedliche Sprecher und Stimmen gleichzeitig erklingen und einander überlagern, kann es zu Zeitraffungen oder aber Zeitdehnungen kommen. All dies erinnert an die Temporalität der Nacht, denn ohne einen klärenden Blick auf die Uhr bietet auch die Nacht oft wenige Anhaltspunkte, die uns eine zeitliche Orientierung geben würden. Ohne Geschehnisse, Rhythmen und Laute erscheint sie als zeitloser Raum.

Diese temporalen Belange sind unmittelbar mit der Frage nach der vorgestellten Subjektivität der Sprecherinstanz verbunden, die gleich zu Anfang verlauten lässt: »After 4.48 I shall not speak again« (Kane, 11). Es gibt zwei Möglichkeiten diesen Satz zu verstehen: Entweder wird das »Ich« nicht mehr sprechen, oder aber es gibt einfach kein Ich (»I«) mehr. Es zerfällt in »a myriad of unidentified and unnumbered voices« (Saunders, 111). Dem entspricht, dass wir keinen Hinweis auf die Anzahl der Schauspieler_innen haben, die für die Aufführung not-

wendig wären. Tatsächlich wurde das Stück in vielerlei Versionen aufgeführt: manchmal mit nur einer Schauspieler_in, die jede Zeile spricht (wie ein endloser Monolog), manchmal mit verschiedenen Sprecher_innen – wie eine Symphonie, die die inneren Stimmen orchestriert.

Eine Aufführungspraxis, die die Sprechanteile auf verschiedene Schauspieler_innen verteilt und damit eine Rede-Simultaneität erlaubt, kann in besonderer Weise die Verwirrung und die mentale Überforderung ausdrücken, die das unter Psychose leidende Subjekt erlebt. In ausgewählten Passagen deutet das Layout bereits gezielt auf die Gleichzeitigkeit der Stimmen hin, wie etwa in der folgenden Sequenz, die einen »gespaltenen« bzw. doppelten Text einführt.

I'm dying for one who doesn't care
I'm dying for one who doesn't know

 You're breaking me
Speak
Speak
Speak

 ten yard ring of failure
 look away from me

My final stand

 No one speaks

Validate me
Witness me
See me
Love me (Kane, 24)

Die Parallelität der zwei Textstränge könnte einen Dialog evozieren, aber die Inhalte des jeweils Gesagten beziehen sich nicht aufeinander. So wird die zeitlich lineare Abfolge der Figurenrede außer Kraft gesetzt. Sprechvorgänge können keinen sie hervorbringenden Sprecher_innen mehr zugewiesen werden. Stattdessen entsteht eine »Sprachfläche« (Lehmann, 14).

Kanes 4.48 Psychosis ist immer wieder als Paradebeispiel für das postdramatische Theater angeführt worden, bei dem es nach Lehmann nicht darum geht, eine Handlung, sondern vielmehr Zustände darzustellen. Krank-Sein und In-der-Nacht-Sein sind vor allem Zustände. Folglich rückt statt zeitlicher Abfolgen der präsentische Moment in den Fokus. Das bedeutet, dass wir als Leser_innen oder Zuschauer_innen vollständig in der Gegenwart der Wahrnehmung der Stimme verankert sind. Selbst dieser gegenwärtige Moment aber entgleitet uns, da wir keine Koordinaten haben, die uns Orientierungspunkte bieten: keine Charaktere, keine zeitlichen Ordnungen, keinen Schauplatz – zumindest nicht außerhalb der bizarren »mind-spaces« (Pankratz, 156), innerhalb derer sich die Stimmen orchestrieren. Die einzige temporale Bezugsgröße ist der bevorstehende neue Morgen. Wir erwarten

das Zunehmen des Lichts, das Anbrechen des Tages und – mit dessen Eintreten – den Suizid. Zumindest vernehmen wir eine Stimme, die diesen Erwartungsbogen spannt:

At 4.48
When desperation visits
I shall hang myself
To the sound of my lover's breathing (Kane, 5)
[...]
The morning brings defeat (Kane, 29)

Die ständige Spannung zwischen Vergänglichkeit – dem Schwinden der Zeit im beständigen Zugehen auf den Tod bringenden Morgen – und dem präsentischen Sein im gegenwärtigen Moment drückt letztlich die Unmöglichkeit aus, Körper und Geist zu verbinden: »I cannot touch my essential self« (Kane, 27). Zur Vergegenwärtigung der eigenen Präsenz im Augenblick wird als letztes Mittel der Schmerz gewählt (»cut your arm: feels fucking amazing«; Kane, 15; »beautiful pain / that says I exist«; Kane, 30). Aber der alles beherrschende Eindruck bleibt: alles vergeht, alles löst sich auf, alles ist vergänglich:

Everything passes
Everything perishes
Everything palls (Kane, 19)

In der Nacht, um 4.48 Uhr, scheint es, dass die Formen, in denen wir zu denken gewohnt sind (Zeit, Ort, Subjekte), gar nicht existieren. Dieser Gedanke ist jedoch schwer auszuhalten und noch schwerer zu Ende zu denken und bringt uns als Leser_in und als Publikum selbst zumindest in die Nähe der Erfahrung der Psychose:

Irrational
irreducible
irredeemable
unrecognisable
Derailed
deranged
deform
free form (Kane, 20–21)

Kanes formale Experimente vermitteln uns auf der Textebene, was die Psychose mit dem Geist tut: Wir erleben ein ständiges sich Auflösen der Realität, während sie gerade dabei ist, sich zu formieren und in Erscheinung zu treten. Diese doppelte und widersprüchliche Realität, dass etwas da ist, was zugleich nicht da ist, etwa Form oder Gegenwart, wird in Kanes Drama wesentlich vermittelt durch die Bilder und Assoziationen, die mit dem nächtlichen Schauplatz einhergehen. Zwischen tiefster Nacht und Morgendämmerung, um 4.48 Uhr, auf der Schwelle zwischen der Nacht und dem sich ankündigenden Tag,

verschwimmen deutliche Konturen und Abgrenzungen, es kommt zu einer »Verwischung der Übergänge zwischen Wirklichkeit und Einbildung« (Bronfen, 169), die dem Krankheitsbild der Protagonistin seltsam entspricht. Weil somit der Schauplatz des Nächtlichen mit seinen verschwommenen Konturen mit dem Selbstgefühl und der Umgebungswahrnehmung der Protagonistin korrespondiert, kann sie ihre Selbst- und Weltwahrnehmung mit den klar konturierten und begrenzten Einheiten, Größen und Grenzen des Tages nicht in Einklang bringen. Während ihre Aussagen zu Form und Formlosigkeit auf der nächtlichen Bühne geradezu wie Offenbarungen oder Erleuchtungen wirken, zerfallen sie im Lichte des neuen Tages zu schrillen Halluzinationen. Während die Nacht mühelos wieder in den Tag übergeht, bleibt die Protagonistin »um-nachtet« und entscheidet sich, dem Tag für immer zu entfliehen.

Philip Larkins *Aubade*: Nächtliche Erkenntnisse eines Schlaflosen zur unausweislichen Gewissheit des Todes

Philip Larkins Gedicht *Aubade* (1977) ist wohl eines der meist zitierten Gedichte des Bibliothekars aus Hull, der als »saddest heart in the postwar supermarket« (Homberger, 75) in die Geschichte der britischen Nachkriegslyrik einging. Eine *Aubade* ist ursprünglich ein Morgenlied von Liebenden, die das nahe Ende der Liebesnacht beklagen, während die Morgendämmerung allmählich anbricht. Bekannte Beispiele in der englischen Literatur finden sich in Shakespeares *Romeo and Juliet* und ebenso in John Donnes Gedicht *Sun Rising*.⁸ Doch in Philip Larkins Gedicht *Aubade* werden die Stunden, in denen alle anderen schlafen, nicht zum Moment der Liebeszwiesprache, sondern zur unfreiwilligen Reflexion über Krankheit und Tod.⁹ Peter Krahé fasst die Handlung prägnant zusammen, wenn er schreibt: »The poem presents the monologue of a solitary man in his blank fear of the future and of death« (2014, 127–128). In *Aubade* geht es um den alternden Körper, und gerade die Nacht mit ihren Attributen der Dunkelheit und der Stille, verstärkt das Bewusstsein für die eigene Sterblichkeit. Wie bei Kane geschieht dies um die vierte Stunde herum:

I work all day, and get half-drunk at night.
Waking at four to soundless dark, I stare.
In time the curtain-edges will grow light.
Till then I see what's really always there:
Unresting death, a whole day nearer now,
Making all thought impossible but how
And where and when I shall myself die.
Arid interrogation: yet the dread
Of dying, and being dead,
Flashes afresh to hold and horrify. (Larkin 2012, 15)

Im Dunkeln aufzuwachen, stellt Larkin den Tod vor Augen. Dem Schlaflosen begegnet nachts »jene[s] psychische Material, das tags verdrängt ist und nachts nach Ausdruck drängt« (Bronfen, 243). »Unresting death«, der ihm entgegenschreitende Tod, kommt unausweichlich näher (»a whole day nearer now«). Genau wie der unabänderliche Rhythmus von Tag und Nacht kann auch der Tod nicht aufgehalten werden, er wird kommen. Das lyrische Ich beschreibt – ähnlich wie das Ich bei Kane – die Nacht als eine Zeit der Klarheit, eine Dunkelheit, die paradoxerweise die Dinge so sichtbar macht, wie sie wirklich sind: »In time the curtain-edges will grow light. / Till then I see what's really always there«. Nicht nach dem Sonnenaufgang, sondern davor, in Abwesenheit des grellen Tageslichts, sieht man die Dinge, wie sie wirklich sind, denn die Ablenkungen des Tages greifen nicht; das lyrische Ich sieht dem Unvermeidbaren ins Auge.

Diese besondere Temporalität wird in der ersten Strophe auch durch Rhythmus und Interpunktion ausgedrückt. Die fünfhebigen Jamben, in denen das Gedicht geschrieben ist, lassen nicht etwa an die Lyrik großer englischer Dichter denken, sondern unterstützen viel mehr die umgangssprachliche Diktion und die triste Alltäglichkeit, die dem Gedicht seinen lapidaren, beiläufigen und spöttisch-resignierten Ton verleihen. Der Tod ist ein Thema, so hat es uns zumindest die Lyrik oft suggeriert, das eine Ode oder eine Elegie verdient. Hier aber finden wir einen Dichter, der sich lieber auf das Alltägliche konzentriert, auf das Schlafzimmer eines alten Mannes. Die ersten Zeilen bestehen aus zehn einsilbigen Wörtern. Sie vermitteln den Eindruck von mechanischer Abfolge und einer gewissen Schnoddrigkeit, mit der Larkin die alltägliche Monotonie, die deprimierende Arbeitsroutine der Tage und die Trinkroutine der Abende einfängt. Außerdem enden die Zeilen 1–3 mit einem klaren und scharfen Punkt – möglicherweise ein Signifikant für den Tod. Dann nimmt das Gedicht Tempo auf: Die Enjambements beschleunigen die Lesegeschwindigkeit und lassen den Eindruck entstehen, dass die Ruhe der Nacht vorbei ist. Die Gedanken beginnen zu kreisen – oder eher noch: sie werden verdrängt von der immer virulenter werdenden Frage: »... how / And where and when I shall myself die«. Die klimaktische Reihung endet mit der temporalen Frage (»when«) und betont damit ein weiteres Mal die sich in den Vordergrund drängende Zeitlichkeit, d. h. Endlichkeit.

Trotz der Beschleunigung durch die Enjambements, die wir auch in der zweiten und dritten Strophe finden, kommt das Gedicht in Strophe vier wieder zur Ruhe oder geradezu zum Stillstand: »a standing chill / That slows each impulse down to indecision.«

And so it stays just on the edge of vision,
A small unfocused blur, a standing chill
That slows each impulse down to indecision.
Most things may never happen: this one will,
And realisation of it rages out
In furnace-fear when we are caught without
People or drink. (Larkin 2012, 16)

Die zurückkehrende innere Stille ist kein Zur-Ruhe-Kommen im Sinne eines Halt gebenden Innehaltens. Diese Entschleunigung ist keine Erlösung vom Getriebensein durch erschöpfende Gedanken, sondern eher eine lähmende Ruhe. Das Gedicht inszeniert eine bizarre Kombination von fatalistischer Abgeklärtheit (»this one will«) und gleichzeitiger emotionaler Erregtheit (so spiegeln es zumindest die Alliterationen »realisation rages« und »furnace-fear« wider). Es ist insbesondere der Gebrauch des Verbs »to rage«, das soviel bedeutet wie »toben, wüten, ankämpfen« und das in der englischen Nachkriegsliteratur, insbesondere in der Lyrik, geradezu unweigerlich die Assoziation mit Dylan Thomas Villanelle *Do Not Go Gentle Into That Good Night* aufruft. Thomas fordert darin, angesichts der Situation seines todkranken Vaters, das absurde Moment des Aufbegehrens gegen das Unvermeidliche. Thomas' Gedicht endet mit einem doppelten Appell: »Do not go gentle into that good night. / Rage, rage against the dying of the light« (Thomas, 148). Statt dem Tod, der »guten Nacht«, friedlich entgegen zu gehen, soll der Sterbende sich also empören, aufbegehren. Tatsächlich sind Dynamik und temporale Ordnung in Larkins Gedicht einem solchen Appell genau entgegengesetzt. Larkins Sprecher ist zwar innerlich aufgewühlt, aber er versucht seine Emotionen mit abgeklärter Rationalität zu beherrschen. Dieser Versuch, die beunruhigenden Emotionen zu unterdrücken, kommt nicht zuletzt durch die innerhalb der Alliteration erzeugten Friktionen (»furnace fear«) zum Ausdruck. Er geht auch nicht dem verlöschenden Licht entgegen, sondern dem Morgen. Man könnte nun meinen, im Bild des Morgens, der aufgehenden Sonne, schwinde eine Auferstehungshoffnung mit oder zumindest ein Motiv von Zyklizität und Wiederkehr. Tatsächlich wird der neue Morgen aber nur im Sinne einer unabänderlichen Routine erwähnt. Anstatt das weichzeichnende Licht oder die belebende Kühle und Klarheit des frühen Morgens hervorzuheben, beschreibt das lyrische Ich bei Larkin die Kälte als »standing chill« und evoziert damit ein körperliches Unbehagen und inneres Frösteln, das durch das ergänzende Attribut »standing« zudem ein Empfinden von Lähmung und Unabänderlichkeit evoziert, welches dem kämpferischen Pathos in Thomas Villanelle kontrastiv entgegensteht.

Während Sarah Kanes Stimmen die (nüchterne, von der benebelnden Wirkung der Medikamente befreite) Klarheit feiern, die um 4.48 Uhr eintritt, fürchtet Larkins Sprecher diesen Zustand, der ohne Drogen, ohne Ablenkungen und ohne den stimulierenden oder betäubenden Puffer »of people or drink« unerträglich ist. Statt der emotionalen Gegensätze zwischen friedlicher Akzeptanz und emotionaler Empörung, wie wir sie bei Dylan Thomas finden, formt Larkin das Bild eines unwirschen und desillusionierten alten Nörglers, der mit Gelenkschmerzen und nächtlichem Harndrang die zermürende Schlaflosigkeit des Alters erleidet und die eigene Konfrontation mit der Angst vor dem Ende als absurde Zumutung erlebt, da er doch auch dem Leben gegenüber nicht gerade als positiv zugewandt beschrieben werden kann. Dies drückt insbesondere die fünfte Strophe aus:

Slowly light strengthens, and the room takes shape.
It stands plain as a wardrobe, what we know,
Have always known, know that we can't escape,
Yet can't accept. One side will have to go.
Meanwhile telephones crouch, getting ready to ring
In locked-up offices, and all the uncaring
Intricate rented world begins to rouse.
The sky is white as clay, with no sun.
Work has to be done.
Postmen like doctors go from house to house. (Larkin 2012, 16)

Zunächst scheint es, als würde der Morgen eine Wende zum Positiven bringen. Wurde das »blurring light« der Dämmerung zuvor als störende Unschärfe abgelehnt, so scheint das kräftiger werdende Licht des neuen Tages (»light strengthens«) die nächtliche (emotionale) Schwäche zu verdrängen und endlich wieder für Klarheit (»takes shape«) und (Selbst-)disziplin zu sorgen. Doch schon die zweite Zeile löst Zweifel an der erhofften Wende zum Besseren aus. Was ist das für eine morgendliche Wirklichkeit, die den Raum erfasst? »It stands plain as a wardrobe« – sie ist kastig, alles andere als farbenfroh und gehorcht dem Imperativ der Nützlichkeit.

Das Tageslicht, herbeigesehnt als Befreiungsschlag von den bedrückenden Gedanken der Nacht, bringt weder Hoffnung noch Trost. Die dreimalige Variation des Verbs »to know«, das sowohl »wissen« als auch »erkennen« ausdrückt, suggeriert, dass auch das Tageslicht, das Klarheit bringt und Erkennen ermöglicht, kein neues Wissen anbieten kann: Tags wie nachts bleibt die zugleich unausweichliche und für das sprechende Ich inakzeptable Einsicht in die Endlichkeit und Leere des Daseins bestehen. Die nichtige Vergänglichkeit der Alltagswelt stellt sich geradezu als bereits begonnener Übergang in die eigene Nichtexistenz dar.

Insofern ist Larkins Gedicht keine Anti-Aubade, in der jemand die Nacht hasst und den Tag herbeisehnt. Vielmehr ist es insofern überhaupt keine Aubade, als dass der Unterschied zwischen Tag und Nacht nivelliert wird. Während die Dunkelheit der Nacht als »glaring and flashing« beschrieben wurde, da sie blitzartig und unweigerlich die Konfrontation mit dem Tod bringt, ist das Tageslicht am neuen Morgen düster. Es gibt keine Sonne: »The sky is white as clay, with no sun«. Der einzige wirkliche Unterschied zwischen Nacht und Tag ist also, dass die Routine zurück ist (»work has to be done«) – eine Routine, die eigentlich nie außer Kraft gesetzt wurde. So vermittelt es zumindest das sich ständig wiederholende, äußerst regelmäßige Reimschema der zehnzeiligen fünf Strophen, die nicht zuletzt die fünf Arbeitstage einer durchgetakteten *nine-to-five*¹⁰-Arbeitswoche symbolisieren.

Insofern stellen die Rhythmen und die Abfolge der Tage nur ein weiteres Mal den unaufhörlich näherkommenden Tod (»unresting death«) vor Augen, wobei auch dieser eben nicht als tatsächliches Ereignis, sondern über das kaum greifbare, aber bedrohliche, weil kontinuierliche Herannahen evoziert wird. Die Beschreibung der Postboten (»Postmen like

doctors go from house to house«) wird zum Bild für die herannahende Krankheit und das Lebensende: von Haus zu Haus arbeiten sie sich vor – die Postboten wie die Rettungsärzte – irgendwann ist man selbst an der Reihe. Krankheit und Sterben sind überall, kommen in jedes Haus.¹¹ Larkin verweist mit dem Titel seines Gedichts *Aubade* auf eine Form, die normalerweise den Wechsel zwischen Tag und Nacht, Licht und Dunkel, dem Privaten und dem Öffentlichen betont. In seinem Morgenlied werden diese Gegensätze jedoch nivelliert, da die Nacht ruhelos ist und den »unresting death« vor Augen stellt, während der Tag monoton und trostlos daherkommt.

David Smalls *Stitches*: Röntgen-Ästhetik und Konturierungen des Traumas zwischen Licht und Dunkelheit

David Smalls Comic *Stitches: A Memoir* (2009) beginnt mit der Darstellung einer familiären Abendroutine. Langsam zoomt sich der Erzähler heran an eine Häuserreihe im Detroit der 1950er Jahre. Aus den Fenstern fallen Lichtkegel auf die dunkle Straße hinaus. Panel für Panel nehmen die hellen Anteile in den grauen Tuschzeichnungen zu: an der dunklen Fassade öffnet sich eine Tür und lässt weiteres Licht in die Dunkelheit strahlen; das Licht lockt uns geradezu in den Hausflur hinein (Abb. 1). Im nächsten Panel sehen wir einen Eingangsreich, Flur und Treppe, und schließlich, im hell erleuchteten Wohnzimmer, den sechsjährigen David, der auf dem Fußboden vor der Couch liegt und malt. Von Beginn an fallen im Comic die besonderen Schattenspiele auf, die die künstliche – und zumeist indirekte – Beleuchtung des dunklen Hauses auf Wände, Möbel sowie Protagonistinnen und Protagonisten wirft. Trotz der suggerierten Abendroutine wirkt die Szene geheimnisvoll, ja geradezu unheimlich.



Abb. 1 Small, *Stitches* S. 12, Ausschnitt.

Die Symbolik könnte eindeutiger nicht sein: Im weiteren Verlauf von Smalls Comic geht es um die Beleuchtung von verdeckten Familienkonflikten und die Offenbarung von dunklen Geheimnissen. Es ist auffällig, dass die Comicpanels über die ersten Seiten hinweg (bis auf eine Ausnahme) ordentlich und regelmäßig gerahmt sind. Dies ändert sich erst, nachdem die Sequenzen des Hineinzoomens in die allabendlichen Vorbereitungen und schließlich die Einnahme des Familien-Abendessens vorbei sind (Small 2009, 16). Die darauffolgenden randlosen Bilder, die den Vater beim Boxen zeigen und den Bruder beim Schlagzeugspielen (Small 2009, 17), bringen die tatsächliche Instabilität und die aufgestauten, unartikulierten Gefühle zum Ausdruck (»their violent noises (»pocketa pocketa«, »bumbum bum«) replace speech« (Gilmore/Marshall, 25). Innerhalb der Familie Small gibt es allerhand Unausgesprochenes wie etwa die offensichtlich tiefe Unzufriedenheit der Mutter sowie ihre heimlich praktizierte Homosexualität, die Krebserkrankung des Sohnes David, die vor dem Patienten selbst verheimlicht wird, sowie später die Schulgefühle des Vaters, als dieser sich bewusst wird, dass sein leichtfertiger Einsatz von Röntgenuntersuchungen den Kehlkopfkrebs des Sohnes (mit-)verursacht hat. In dieser sprachlosen Umgebung, die darauf ausgerichtet ist, schwierige Themen zu verbergen und zu verschweigen, findet der sechsjährige David seine eigene Artikulationsform zunächst in ständig wiederkehrenden Krankheitswellen (»And I, too, had learned a way of expressing myself wordlessly [...] getting sick was my language«; Small 2009, 18–19).

Die Dynamik von Licht und Dunkelheit, Klarheit und Verhüllung prägt nicht nur die Atmosphäre in der Familie Small, sondern wird auch in der visuellen Darstellung des städtischen Settings virulent: Das Detroit der 1950er Jahre ist nicht klar und hell, sondern die Atmosphäre der Stadt ist von Industrie, Nebel und Smog geprägt. Dieses Motiv der Vernebelung, im Sinne einer Vertuschung (und Small setzt das über die Ästhetik der Tuschezeichnung um) wiederholt sich auch im Mikrokosmos der Familie. So suggerieren es zumindest die Rauchschwaden, die von den allgegenwärtigen Pfeifen und Zigaretten des Vaters ausgehen (Small 2009, 26, 43 u. 168). Die ästhetische Verquickung des von Geheimhaltung, Scham und Verdunklung geprägten familiären Mikrokosmos mit dem Makrokosmos der 1950er Jahre in einer US-amerikanischen Industriestadt ist insofern wichtig, als dass der Cartoonist dadurch die Geschichte seiner Familie in das entsprechende gesellschaftliche Milieu einbettet, welches von Technikglauben (in Bezug auf Autos, aber auch auf Medizintechnik), Konsum und Wohlstand (wie es die Tabakwaren verkörpern) und einer enormen Konformität in Bezug auf Erziehungsziele, Geschlechterrollen und Sexualität geprägt war. Die Gleichförmigkeit der Häuser und Fassaden, wie auch die bereits erwähnte ordentliche Rahmung der Einstiegspanels, drücken diese zur Schau getragene Konformität aus. Die Vorherrschaft der Farbe grau in Smalls *Stitches* greift auf der einen Seite diese Konformität auf, verhandelt aber gerade in der kontrastiven Konturgebung von schwarz-weiß Nuancen das Wechselspiel von Verhüllung und Offenbarung, das die Familiengeschichte der Smalls in großen Teilen ausmacht.

Doch es gibt noch einen weiteren Aspekt, den es zu berücksichtigen gilt, wenn wir der Bedeutung dieses Wechselspiels von Licht und Dunkelheit, Verhüllung und Klarheit im Kontext von *Stitches* nachgehen wollen: Davids Vater ist Radiologe und die Visualisierungspraktiken des Röntgens, so soll im Folgenden gezeigt werden, prägen nicht nur den Zeichenstil von Smalls autobiografischem Comic, sondern entfalten darüber hinaus eine vieldeutige Aussage-Ebene, die um Figuren der Durchleuchtung bzw. der Undurchdringlichkeit kreisen. David ist ein Kind, das oft krank ist. Er hat Probleme mit den Nebenhöhlen und »frequent bouts with this and that« (Small 2009, 20). Der Junge wird routinemäßig mit hochdosierten Röntgenstrahlen von seinem Vater behandelt. Als Folge dieser fehlgeleiteten und exzessiven Röntgentherapie entwickelt der vierzehnjährige David einen Tumor. Diese Tatsache wird dem Jungen gegenüber aber niemals ausgesprochen. Weder von den Ärzten noch von seinen Eltern wird er je über seine Diagnose oder über deren Folgen aufgeklärt. Er lässt sich in dem (Halb-)Wissen, dass eine nicht weiter definierte »Wucherung« entfernt werden müsse, einer aufwendigen Operation unterziehen und erwacht schließlich mit einer riesigen Narbe und der jähem Erkenntnis, dass er nicht mehr sprechen kann. Bei der Entfernung des Tumors wurden seine Stimmbänder zerstört – eine Entwicklung, die seltsam symbolisch anmutet angesichts einer Familie, in der grundsätzlich wenig miteinander gesprochen wird und Probleme totgeschwiegen werden. So wie die Existenz des Tumors vor dem Sohn verheimlicht wird, entdeckt David im Lauf der Geschichte viele weitere Dinge, die die Eltern ihm verschwiegen haben. Deshalb schlagen Gilmore und Marshall vor, dass es sich bei *Stitches* weniger um ein »traditional coming-of-age narrative« handle, sondern eher um eine »graphically oriented coming-to-know story« (29), die aus dem Material traumatischer Erfahrungen gebaut ist.

Das einander konturierende Verhältnis von Geheimnis und Offenbarung, Verdunklung und Ausleuchtung wird durch Smalls spezifischen Zeichenstil eingefangen, der an die Visualisierungstechniken der Radiologie erinnert. Small selbst zieht in einem Interview die Verbindung zwischen Radiologie und den »secret places inside us«:

At six I knew that x-rays were pictures of the secret places inside us. I imagined myself going down into those shadowy places and finding–what? I don't know. A better world, I suppose (Small, o. J., o. S.).

Dieses Röntgenprinzip greift Small auf, wenn er sich – über seine Zeichnungen – an die schattenhaften (also traumatischen) Orte seiner Vergangenheit begibt und versucht, die geheimen Orte seiner Familiengeschichte, die untrennbar mit seinen eigenen Traumata verbunden sind, bildlich darzustellen. Röntgenstrahlen sind aufgrund ihrer extrem kurzen Wellenlänge in der Lage, Materie zu durchdringen. Je dichter das Gewebe (z. B. Knochen), desto stärker absorbiert es die Röntgenstrahlen. Demgegenüber werden jene Gewebe, die strahlendurchlässig sind, auf dem Röntgenbild dunkel bzw. schwarz dargestellt. Trauma-Erfahrungen sind extrem verdichtete Erfahrungen. Deshalb bleiben etwa die Augen der Mutter bis auf

wenige Ausnahmen weiße Flecken, die ihre eigenen extrem verdichteten Traumata andeuten, welche durch den Erzähler, ihren Sohn, nicht ausgeleuchtet werden können. Weiß ist hier die Farbe der Undurchdringbarkeit.

Stitches ist ein Comic über emotionalen Missbrauch. Das Buch spürt einem Mangel an Zuneigung, Aufmerksamkeit und Liebe nach, der sich letztlich in einer Lüge manifestiert: Niemand hält es für nötig, den heranwachsenden David über seinen lebensbedrohlichen gesundheitlichen Zustand zu informieren. Die Wahrheit wird verdunkelt, weil die Eltern, insbesondere der Vater, sich die Mitschuld an der Krebserkrankung des Sohnes nicht eingestehen wollen. Der Handlungsverlauf ist folglich nicht nur durch das Aufdecken der Wahrheit motiviert, dass David Kehlkopfkrebs hat, sondern orientiert sich darüber hinaus daran, wie das rückschauende Erzähler-Ich Licht ins Dunkel der traumatisierenden Familiengeschichte bringt (obgleich wenige gänzlich durchleuchtet werden können).¹²

Ähnlich wie bei Larkin ist auch bei Small die Nacht die Zeit der Wahrheit. Die aufschlussreichsten und emotionalsten Szenen zwischen Kind und Eltern spielen sich in der Nacht ab. Andererseits bietet die Nacht dem, der nicht gesehen werden will, einen gewissen Schutz. So schleicht sich Davids Mutter in der Nacht nach Davids erster Operation, als die Ärzte etwas entfernen, was sie dem Kind gegenüber ›eine Zyste‹ nennen, obwohl es in Wirklichkeit ein Krebsgeschwür ist, in das Krankenhauszimmer ihres Sohnes (Abb. 2). Sie schaltet das Licht nicht ein.¹³ Die Panels zu Anfang der Szene veranschaulichen die Leere und Größe des dunklen Raums. Wir empfinden die Einsamkeit und vielleicht auch die Angst, die es bedeutet, in der Nacht vor einer großen Operation allein in einem solchen Zimmer zu verbringen. Die sich öffnende

Tür in deren Lichtstrahl der Kopf der Mutter erscheint, verspricht Gesellschaft und Zuwendung. Allein die Mutter schaltet weder das Licht an, noch zieht sie ihren Mantel aus. Die Halb-Nahe aus der heraus wir ihre Gestalt wahrnehmen, zeigt ihren Körper nicht etwa als zugewandt, vielmehr grenzt der schräg über den Oberkörper verlaufende Arm sowie ihre Handtasche sie von ihrem Sohn ab. Auch David verschränkt die Arme und begegnet ihr mit Misstrauen.



Abb. 2 Small, *Stitches* S. 171, Ausschnitt.

Erst im Nachhinein wird David klar, dass sie eigentlich gekommen ist »to say goodbye and to grant me my last wish« (Small 2009, 211). In dieser Nacht erwähnt sie aber mit keiner Silbe ihrem Sohn gegenüber, dass er aller Wahrscheinlichkeit nach sterben wird. Stattdessen wirft sie – von oben herab (Small 2009, 175) – einen letzten Blick auf ihren elend aussehenden Teenager Sohn und wirft ihm auf dessen Wunsch hin barsch ein Buch auf die Bettdecke (*Lolita*), dessen Inhalt sie offensichtlich missbilligt: »Here. They had it in the gift shop down stairs« (Small 2009, 175). Nach dieser alles andere als liebevollen Begegnung wendet sie sich von ihm ab und alles, was wir sehen, ist die Tür, die mit einem ›Klick‹ wieder ins Schloss fällt. Die Tür unterstreicht den Moment des Verlassenseins. David ist in der Nacht vor seiner Operation allein. Alle wissen, dass er vermutlich sterben wird – außer David selbst. Er überlebt.

Die nächtliche Szene des Verlassenwerdens wiederholt sich zu einem späteren Zeitpunkt, diesmal zwischen Vater und Sohn (Abb. 3). Als Davids Vater sich dazu durchringt, seine Mit-Verantwortung an Davids Erkrankung, die nicht zuletzt durch die wahllos verabreichten Röntgenbehandlungen ausbrach, dem Sohn gegenüber einzugestehen, schafft er es nicht im beleuchteten Innenraum, sondern erst, als ihn der Sohn bei einem Spaziergang durch die dunkle Nacht begleitet.

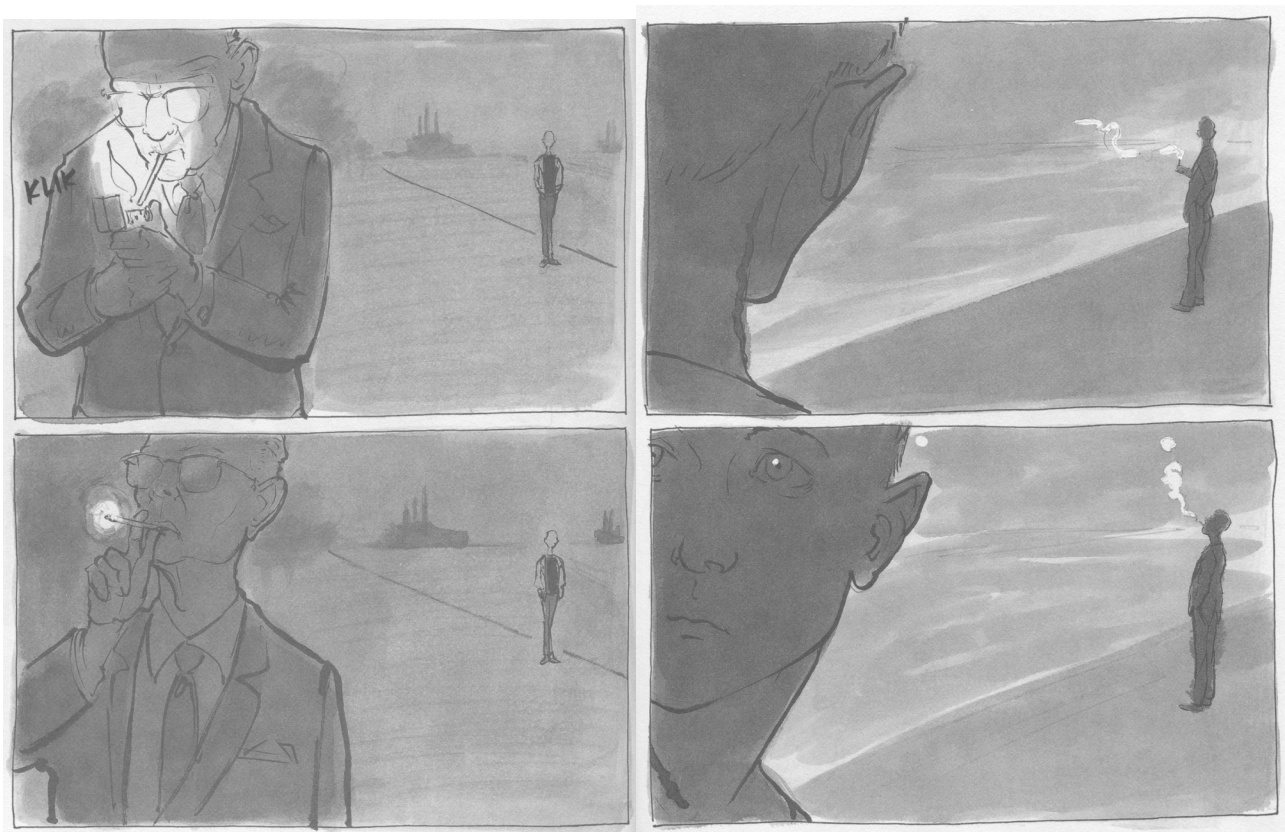


Abb. 3 Small, *Stitches* S. 292–293.

Nach der Offenbarung seiner Mitschuld, die der Vater nach langem Anlauf über die Lippen bringt (»It was standard practice when you were born... / In those days we gave any kid born with breathing difficulty x-rays. / [...] That was therapy back then. // Two-to-four-hundred rads. // I gave you cancer«; 285–287), wendet der Vater sich nicht etwa dem Sohn, sondern seiner Zigarette zu. Während der Sohn als schmale Shilouette, einige Meter entfernt, aber dem Vater zugewandt, am Ufer des Flusses steht, dreht der Vater sich weg. Scheint seine anfangs gebeugte Haltung (die im Endeffekt nur dem Abschirmen vor dem Wind beim Anzünden der Zigarette gilt) einen Hinweis auf seine eventuelle Niedergeschlagenheit anzudeuten, zeigt das folgende Portrait ihn erhobenen Hauptes, weiterhin abgewandt, an seiner Zigarette ziehend. Im Folgepanel blicken wir David über die Schulter und nehmen mit ihm den scheinbar gleichgültig-entspannten in die Ferne schauenden Vater wahr, der sich der weiteren Aussprache mit dem Sohn entzieht, so als sei bereits alles gesagt. Im letzten Panel dieser Doppelseite wendet David sich um, seine zuvor dem Vater zugekehrte Körpervorderseite wendet sich jetzt ab, sein Gesicht wird für uns als Leser_innen sichtbar. Der Mund hat einen verbitterten und zugleich entschlossenen Zug. Nach der ins Schloss fallenden Tür im Krankenhaus, welche das Verlassenwerden durch die Mutter in einsamen und möglicherweise todesnahen Stunden symbolisiert, steht diese zweite nächtliche Begegnung mit einem Elternteil für ein zweites Verlassenwerden: der Vater wollte sich seiner Schuld stellen, aber er stellt sich nicht den Fragen und Gefühlen seines Sohnes.

Nach diesem Vorfall wendet David sich von der Familie ab: die Totale auf der Folgeseite (Small 2009, 294) zeigt seinen Körper von hinten und er geht auf ein großes unförmiges schwarzes Loch zu. Nachdem beide Eltern sich innerlich von ihm abgewandt haben, zieht der 16-jährige David Zuhause aus und begibt sich in eine dunkle Zukunft. Zum Ende des Buches hin, mittlerweile in der Rolle eines etablierten Künstlers zuhause, macht der erwachsene David einen nächtlichen Gegenbesuch im Krankenhaus bei seiner sterbenden Mutter. Es ist eine stimmlose Szene: (»she couldn't talk and neither could I«; Small 2009, 306), die durch Gesten und Blicke erzählt wird. Im Gegensatz zur Mutter in der zuvor besprochenen Krankenhaus-Sequenz zieht David seine Jacke aus – er nimmt sich Zeit, er will eine Weile bleiben (Abb. 4). Diese Verflechtung der Nachtszenen – einmal (s. o.) über die als weiße Flecken dargestellten Augen der Eltern, einmal über das kontrastive Motiv der angezogenen bzw. ausgezogenen Jacke – ist ein weiteres eindruckliches Beispiel für das Vernetzungsgeschehen, das in Kommunikation versetzen weit voneinander entfernt liegender Comic Panels, wie Groensteen es mit dem Begriff der *arthrology* kenntlich gemacht hat.

Wir sehen drei *long shots* – horizontale Panels, die Momente darstellen, deren genaue Länge wir nicht kennen. Der erste zeigt David, der sich über den Körper seiner Mutter beugt. David sieht nicht wütend aus, sondern besorgt. Als Comicleser_innen rezipieren wir

den Moment aus Davids Perspektive: Wir sehen ihren Arm, der ausgestreckt auf dem weißen Laken liegt, und dann sehen wir in zeitlicher Abfolge, wie er ihren Arm berührt. Dann berührt er ihr Gesicht. Während seine Eltern den Schutz der Nacht suchten, um sich ihrer Scham über ihr Fehlverhalten gegenüber ihrem Sohn nicht stellen zu müssen, sucht David die Stille der Nacht, um seiner Mutter zu begegnen. Im Gegensatz zum früheren Besuch der Mutter am Krankenbett des Sohnes, ist diese Szene voll ausgeleuchtet, das einzig Dunkle ist Davids Pullover. Tatsächlich gibt es keine weitere Doppelseite in dem Buch, die derart von der Farbe Weiß dominiert wird. Der Kontrast symbolisiert, dass aus einer familiären Prägung des Verdunkelns und Verschweigens nun zwischen Mutter und Sohn Klarheit, Offenheit und ehrliche Zugewandtheit herrschen. Im Anschluss an diese Sequenz im Krankenhauszimmer sehen wir den autobiografischen Protagonisten von hinten, wie er über den Korridor läuft und das Krankenhaus verlässt: Er geht dem neuen Morgen entgegen (Small 2009, 307). Die Bildsprache etabliert unmittelbar eine Verknüpfung mit dem Bild auf Seite 294, das ebenfalls David in seiner ganzen Größe von hinten zeigt. Der Unterschied ist, dass er nun einen hellen Gang entlangläuft, während die Szene, die seine Abkehr von der Familie darstellt, ihn auf ein großes schwarzes Nichts zugehen lässt. Der Unterschied, den gerade die arthologische Verknüpfung der beiden Panels nahelegt, besteht darin, dass David sich nun nicht mehr abwendet, sondern etwas – die Beziehung zu seiner Mutter – geklärt hinter sich lässt.



Abb. 4 Small, Stitches S. 306.

Fazit

In den vorangegangenen *close-readings* habe ich Szenarien der Krankheit vor dem Hintergrund und im Kontext der Temporalität der Nacht analysiert und dabei sehr unterschied-

liche Krankheitserfahrungen miteinander verglichen. Sarah Kane betitelt ihr Stück *4.48 Psychosis* und verhandelt auch im weiteren Verlauf eine Erkrankung, die vor allem mental zu verorten ist. Larkin beschäftigt sich mit dem alternden Körper und David Small sowohl mit der physischen Erkrankung Krebs als auch mit psychologischen Traumata. Alle drei Texte sind geprägt von dem Ringen darum, etwas eigentlich Unsagbares in Worte und (Sprach-)Bilder zu fassen und auf diese Weise zum Ausdruck zu bringen. Die besondere Vulnerabilität und Kontingenzerfahrung, die Unvorhersehbarkeit der Zukunft, die Ungewissheit über den eigenen Zustand werden wohl nicht zufällig in nächtlichen Settings besonders greifbar: auch die Nacht erlaubt uns nur eine schemenhafte Sicht auf die Dinge und kann dabei doch zur Kulisse großer Klarheit werden. Diese Klarheit resultiert u. a. daraus, dass die Ablenkung durch die Geräusche und die Routinen des Tages fehlt. Dies mag nicht zuletzt daran liegen, dass konkrete Objekte und Dinge in der Nacht verblassen, dafür aber Abstraktes – Todesangst, Entfremdung, Einsamkeit – umso größer und deutlicher hervortritt.

Es gibt innerhalb der Comicforschung eine starke Tendenz anzunehmen, dass insbesondere Comics und Graphic Novels eine besondere Ausdrucksstärke besäßen, da sie auf Bild *und* Text zurückgreifen und innerhalb dieser zwei Modi Gegensätzliches oder Unterstützendes hervorbringen könnten. So behaupten etwa Jacobs und Dolmage, dass die Multimodalität des Comic-Mediums den Zeichner_innen eine – im Vergleich zu rein verbalsprachlichen Artikulationsformen – erweiterte Palette an Ausdrucksressourcen zur Verfügung stelle.¹⁴ Die vergleichende Analyse verschiedener Gattungen und Medien in diesem Beitrag hat allerdings gezeigt, dass auch Dramentexte keineswegs allein an verbalsprachliche Artikulationsformen gebunden sind. Ein Drama wie Kanes *4.48 Psychosis* will nicht in der Begrenztheit des gegebenen Texts rezipiert werden; vielmehr macht es Angebote an die jeweiligen Regisseur_innen, wie eine Aufführung unter dem gleichen Titel aussehen könnte. Der Text versteht sich nicht als umzusetzende Vorlage, sondern als herausfordernde Anregung. Gerda Poschmann unterscheidet zwischen zwei Textsorten, die ein Drama wie *4.48 Psychosis* in sich trägt: das eine sei Text, der gesprochen werden solle, das andere zusätzlicher Text: »The latter term extends beyond stage direction and is not subordinate to the former, nor a mere appendage. This is text that has to be considered as having an exchange value for scenic poetry which can and should be created by the director« (Barnett, 20). Poschmann beschreibt, wie durch »Nutzung poetischer Verfahren, die paralinguistische Phänomene, Raum, Zeit, Bilder und Bewegung in der Sprache aktivieren und evozieren« versucht wird, »Räume für die Imagination des Lesers und der Regie zu schaffen« (330). Durch diesen poetischen Gebrauch der Verbalsprache wird auch im Kontext des Dramas die Begrenzung der Sprache auf eine rein referentielle Funktion gesprengt. Diese Evokation bestimmter Phänomene und Verbindungen und die Aktivierung der Rezipient_innen ist eigentlich nichts anderes, als das, was die Comicforschung als *arthology*

bezeichnet. Während der belgische Comictheoretiker Groensteen die produzent_innen- und rezipient_innenseitige Verflechtung und Verknüpfung einzelner Panels als »arthrology« bezeichnet, und dadurch unseren Blick auf die Art und Weise lenkt, in der sowohl die (isolierten) Platzierungen als auch die Verbindungs- und Gelenkstellen der Einzelbilder das ›System‹ des Comics als zusammenhängendes Ganzes formen,¹⁵ so benennt Poschmann durch Begriffe wie Evokation und Aktivierung die vielfachen Verbindungen und die Vielschichtigkeit der Bedeutungsebenen, die, eben nicht nur im Comic, sondern ebenso im Drama, angeboten und impliziert werden.

Comics sind für Groensteen beides: in einzelne Panels gegliedert und arrangiert und dabei doch als großes Ganzes zu einem System verflochten. Innerhalb dieses Systems können Bilder, Worte oder Farbcodes, die viele Seiten entfernt voneinander abgedruckt sind, plötzlich als eng miteinander kommunizierend erkannt, als aufeinander bezogen und als sich gegenseitig erhellend rezipiert werden.¹⁶ Es gibt vorerst keinen Grund, weshalb diese Idee der Verflochtenheit bzw. des Gewebes (lat. *textum*) der miteinander kommunizierenden Einzelteile innerhalb des Systems einer Ganzheit nicht generell für die Analyse und Interpretation von literarischen *und* sequentiellen Kunstwerken, egal ob Comic, Drama oder Gedicht, Film oder Roman, fruchtbar gemacht werden sollte.

So überzeugend Groensteens Theorie des Systems Comic ist, so sehr legen die zuvor besprochenen Texte nahe, dass eine comic-bezogene Analyse des *braidings* (der Verflechtungen) und der Arthrologie einen theoretischen Zugang beschreiben, der auch die kompositorischen Beziehungen anderer Kunstwerke erhellen kann. So kommt bei der Lektüre von Larkins *Aubade* diese Art der kompositorischen Verflechtung über viele Zeilen hinweg etwa in der Wiederholung des Wortes ›work‹ zum Ausdruck. Die erste Zeile »I work all day, and get half-drunk at night« verweist bereits auf die Arbeit in den letzten Zeilen: »Work has to be done« (Larkin, 16). Durch dieses *braiding* – um Groensteens Terminus in Anspruch zu nehmen – wird suggeriert, dass das lyrische Ich durch die Arbeit wie durch ein Gerüst gehalten wird. Während alles nichtig und endlich erscheint, gibt die Arbeit, wenn auch nicht den Halt der Erfüllung, so doch zumindest den Halt der routinierten Regelmäßigkeit. Das Wiederauftreten kompositorischer oder thematischer Ähnlichkeiten über räumliche Abstände hinweg ist also keinesfalls der Comic-Kunst vorbehalten. Vielmehr ist gerade die Lyrik in ihrer reduzierten Form darauf ausgerichtet, dass kein Wort, kein Laut und kein Zeichen als zufällig gesetzt, sondern vielmehr als bewusst gewählt und kombiniert angesehen werden muss und deshalb eine enorme Dichte an Bedeutungen ermöglicht. Groensteens Erläuterungen zum System des Comics haben dazu beigetragen, den Kunststatus des Comicmediums zu etablieren. Seine Terminologie zielt ähnlich wie Roman Jakobson in seinen sprachwissenschaftlichen Arbeiten darauf, die Verknüpfungen, die besonderen Bezüge (Wiederholungen von Klängen, Rhythmen, Strukturen und Motiven) zu benachbarten

sprachlichen Einheiten als grundlegende Merkmale der poetischen Sprache zu beschreiben (vgl. Jakobson). Eben dies gelingt Groensteen mittels seiner Arbeit zum System des Comics. Dies sollte aber nicht dazu führen, nun grundsätzlich die Artikulationsmöglichkeiten des Comics über die der anderen Kunstformen zu erheben, sondern vielmehr differenziert herauszuarbeiten, worin die Affordanzen der jeweiligen Formen im Hinblick auf eine bestimmte Erfahrung oder aber ein spezifisches Thema (wie etwa jene der Figurationen des Nächtlichen in Krankheitsnarrativen) bestehen und die Verknüpfungen, Gelenkstellen und *braidings* zu beleuchten, die etwa diesen Annäherungen an die Erfahrung der Nacht in Krankheitsnarrativen ihre Leuchtkraft geben.

Bibliografie

- Auberlen, Eckhard: The Theme of Death in the Poetry of Philip Larkin and Charles Tomlinson. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 16.2 (1991), S. 175–203.
- Barnett, David: When Is a Play Not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts. In: New Theatre Quarterly 24.1 (2008), S. 14–23.
- Baur, Rolf: CompactLehrbuch Anatomie. Bd. 1. Stuttgart: Schattauer, 2004.
- Beaty, Bart, Nick Nguyen: Foreword. In: Groensteen, Thierry: The System of Comics. Übers. v. Bart Beaty u. Nick Nguyen. Jackson, MI: University Press of Mississippi, 2007, S. vii-x.
- Billington, Michael: How Do You Judge a 75-Minute Suicide Note? In: The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2000/jun/30/theatre.artsfeatures>. 30.06.2000. Letzter Zugriff am 10.01.2021.
- Booth, James: The Turf Cutter and the Nine-to-Five Man. Heaney, Larkin, and ›The Spiritual Intellect's Great Work‹. In: Twentieth Century Literature 43.4 (1997), S. 369–393.
- Bronfen, Elisabeth: Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht. München: Carl Hanser Verlag, 2008.
- De Vos, Laurens, Graham Saunders: Introduction. In: Sarah Kane in Context. Hg. v. dies. Manchester/New York: Manchester University Press, 2010, S. 1–9.
- Feckl, Johanna: Fenster öffnen, damit die Seele gehen kann. In: Süddeutsche.de (20.06.2021). <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/ebersberg/auf-station-tod-rituale-1.5327329>. Letzter Zugriff am 25.03.2022.

- Felman, Shoshana, Dori Laub: *Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.
- Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt: Suhrkamp, 2013.
- Gilmore, Leigh, Elizabeth Marshall: *Trauma and Young Adult Literature. Representing Adolescence and Knowledge in David Small's Stitches: A Memoir*. In: *Prose Studies. History, Theory, Criticism* 25.1 (2013), S. 16–38.
- Graumann, Walther, Dieter Sasse. *Compact Lehrbuch Allgemeine Anatomie*. Bd. 1. Stuttgart: Schattauer, 2004.
- Gritzner, Karoline: *The Fading of the Subject in Sarah Kane's Later Work*. In: *Consciousness, Theatre, Literature and the Arts*. Hg. v. D. Meyer-Dinkgrafe. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2006, S. 249–257.
- Groensteen, Thierry: *The System of Comics*. Übers. v. Bart Beaty u. Nick Nguyen. Jackson, MI: University Press of Mississippi, 2007.
- Homberger, Eric: *The Art of the Real. Poetry in England and America Since 1939*. London: Dent, 1977.
- Jacobs, Dale, Jay Dolmage: *Difficult Articulations. Comics Autobiography, Trauma, and Disability*. In: *The Future of Text and Image. Collected Essays on Literary and Visual Conjunctions*. Hg. v. Ofra Amihay und Lauren Walsh. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, S. 69–89.
- Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Hg. v. Jens Ihwe. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1971, S. 142–178.
- Kane, Sarah: *4.48 Psychosis*. London: Methuen, 2000.
- Kaplan, Ellen W.: *The Cage is My Mind: Object and Image in Depicting Mental Illness on Stage*. In: *Studies in Theatre and Performance* 25.2 (2005), S. 115–128.
- Krahé, Peter: *Tod und Vergänglichkeit als Leitmotive in der Dichtung Philip Larkins*. In: *Anglia* 111 (1993), S. 59–74.
- Krahé, Peter: *Philip Larkin, Solitary Man. From Splendid Isolation to Remorse and Fear*. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 62.2 (2014), S. 113–129.
- Larkin, Philip: *Selected Letters of Philip Larkin, 1940–1985*. Hg. v. Anthony Thwaite. London: Faber, 1992.
- Larkin, Philip: *The Complete Poems*. Hg. v. Archie Burnett. London: Faber, 2012.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2011.
- Meteling, Arno: *Wie erzählen Comics? Thierry Groensteens Comictheorie. Teil 2 Comics and Narration*. In: *Closure* 1 (2014), S. 136–138.
- Pankratz, Annette: *Neither Here nor There. Theatrical Space in Kane's Work*. In: *Sarah Kane in Context*. Hg. v. Laurens De Vos und Graham Saunders. Manchester, New York: Manchester University Press, 2010, S. 149–160.
- Poschmann, Gerda: *Der nicht-mehr dramatische Theatertext. Der aktuelle Bühnentexte und ihre dramatische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997.

- Saunders, Graham: *Love me or Kill Me. Sarah Kane and the Theatre of the Extremes*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- Small, David: *Stitches. A Memoir*. New York, London: Norton, 2009.
- Small, David: Interview mit Amazon, o.J. <https://www.amazon.com/Stitches-Memoir-David-Small/dp/0393068579>. Letzter Zugriff am 16.02.2022.
- Thomas, Dylan: *Collected Poems 1934–1953*. Hg. v. Walford Davies und Ralph Maud. London: Phoenix, 2003.
- Tyler, Alicia: Victim, Perpetrator, Bystander. Melancholic Witnessing of Sarah Kane's 4.48 Psychosis. In: *Theatre Journal* 60.1 (2008), S. 23–36.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Small, *Stitches* S. 12, Ausschnitt.
- Abb. 2: Small, *Stitches* S. 171, Ausschnitt.
- Abb. 3: Small, *Stitches* S. 292–293.
- Abb. 4: Small, *Stitches* S. 306.

- 1] Der Beitrag basiert auf einem englischsprachigen Vortrag mit dem Titel »The Light Never Goes Out in the Clinic: Illness and the Experience of the Night«, den ich im Rahmen der Tagung »CorpoRealities: Perceptions of ›Extraordinary‹ Time in Literature and Comics« im Juni 2020 gehalten habe. Ich danke allen Teilnehmer_innen für eine lebhafte und gewinnbringende Diskussion, die diesen Beitrag in vielerlei Weise bereichert hat.
- 2] Arno Meteling versteht in seiner Groensteen-Rezension *arthron* ebenfalls als Gelenk und Verbindungsstelle zwischen Einzelbildern. In der Medizin steht der Begriff der Arthrologie für die Allgemeine Gelenklehre (vgl. Baur, 170).
- 3] Vgl. De Vos/Saunders (5): »Her desire to mould the play's form and to question theatrical representation goes hand in hand with the content of her plays.«
- 4] Vgl. auch Tyler (26): »The play text often seems more like lines of poetry than traditional dialogue, yet it builds dramatic tension.« Ebenso bezeichnet Gritzner das Stück als »dramatic poem« (250 u. 256).
- 5] Kane im Interview mit Nils Tabert, zitiert in Saunders, 111.
- 6] Obwohl diese Pause zu Beginn wohl die eindrucklichste ist, zählt Alicia Tyler »approximately fifty ›silences,‹ ›long silences‹ or ›very long silences‹« (26) in 4.48.
- 7] Der Beginn ist dennoch im Damentext recht stark markiert, denn wir lesen die besagte erste Zeile. Bei der Aufführung des Theaterstücks wird dieser lange Moment des Nicht-Beginns aber zu einer Erfahrung eben jener Auflösungserscheinungen, die im Damentext selbst als zentral verhandelt werden.

- 8] Eckhard Auberlen verknüpft die Tradition der Aubade beziehungsweise die Form der alba nicht allein mit dem Morgenlied der scheidenden Liebenden, sondern ebenso mit einem Morgengebet (»a prayer in which, during the small hours between night and day, the worried sinner seeks the dawn in the religious sense of seeking God and ›casting off the works of darkness‹. Larkin [...] uses the religious tradition as a counterfoil for his own nihilistic interrogations«; 179–180).
- 9] Es ist bemerkenswert, dass Larkins wiederholte Rückkehr zu Gedanken über sein eigenes Ende mit dem Ende seines kreativen Schaffens einherzugehen scheinen. Über das Jahr 1977 bemerkte er etwa »I sort of faded out in 1977« (Larkin 1992, 651). Krahé merkt an, dass »die in diesem Gedicht entwickelten Auffassungen einen Endpunkt markieren, der ein Verstummen des Dichters geradezu zwangsläufig nahelegt« (1993, 60).
- 10] Zu Larkin als »nine-to-five man« vgl. Booth.
- 11] Ähnlich hat Larkin es in seinem Gedicht *Ambulances* beschrieben: »They come to rest at any kerb: / All streets in time are visited.«
- 12] Jacobs und Dolmage verdeutlichen Davids wachsenden Erkenntnisgewinn anhand der Metaphorik des Aufwachens (»he has come to a sort of awakening«, 83) und rekurren damit ebenso auf die temporalen Dynamiken von Tag und Nacht bzw. Licht und Dunkelheit als leitmotivische Repräsentation von Geheimnis/Verdunklung und Erkenntnis.
- 13] Die Szene wiederholt gewissermaßen die Sequenz vom Anfang des Buches, in der der sechsjährige David krank im Bett liegt, und die Mutter, stets mit unfreundlichem Gesicht, ihm Medizin bringt und seinen Teddy aufs Kopfkissen legt (18–19).
- 14] Vgl. Jacobs/Dolmage »[...] comics draw on not only linguistic signs, but also visual, gestural, spatial, audio and multimodal (the combination of all the aforementioned) systems of signs« (70).
- 15] Vgl. Jacobs und Dolmage, die mit Blick auf David Smalls *Stitches* das Konzept der »arthrology« überaus anschaulich und überzeugend darstellen.
- 16] »The panels of a comic constitute a network, and even a system. To the syntagmatic logic of the sequence, it imposes another logic, the associative. Through the bias of a *tele-arthrology*, images that the breakdown holds at a distance, physically and contextually independent, are suddenly revealed as communicating closely, in debt to one another« (Groensteen, 158, kursiv im Original).

Körper-Zeit-Körper

Ulli Lusts Comic-Adaption von Marcel Beyers Roman *Flughunde*

Marina Rauchenbacher (Wien, Austria)

Körper, Zeit, Erzählen

Marcel Beyers Roman *Flughunde* (1995) und Ulli Lusts, gemeinsam mit Beyer erarbeitete gleichnamige Comic-Adaption¹ (2013) sind vielrezipiert und wurden – für deutschsprachige Comics ist dies nach wie vor die Ausnahme – beide ins Englische übersetzt.² Dabei verweisen die englischen Titel, *The Karnau Tapes* (1997) und *Voices in the Dark* (2017) deutlicher noch als der Originaltitel auf die zentrale Rolle von Akustik, Ton und Stimme(n) sowie auf die – Roman und Comic konturierende – Reflexion über die (un-)zuverlässige (Re-)Konstruktion von Geschichte.³

Flughunde wird primär aus der Perspektive zweier autodiegetischer, intern fokalisierter Erzählinstanzen, Hermann Karnau und Helga Goebbels, erzählt. Karnau ist davon besessen, eine »Karte aller Stimmfärbungen« des menschlichen Körpers zu erstellen (FR, 29) und führt zu diesem Zweck in einem nationalsozialistischen Labor Experimente an Menschen durch. Sein Name zitiert eine historische Figur, die dem – dem »Reichsführer SS« unterstellten – Sicherheitsdienst angehörte, »Zeuge beim Verbrennen von Hitlers Leiche gewesen sein« soll (Klein, 301) und den Alliierten die Nachricht von Hitlers Tod überbrachte (Schmidt, 149). Der Name »Helga Goebbels« verweist auf die älteste Tochter von Joseph und Magda Goebbels, die zusammen mit ihren fünf jüngeren Geschwistern zwölfjährig am 1. Mai 1945 im sogenannten »Führerbunker« in Berlin vergiftet wurde.

Flughunde zeichnet sich durch das Wechselspiel von Hermann Karnaus erwachsener und als soziopathisch zu bezeichnender und Helga Goebbels' kindlicher und zunehmend traumatisierter Perspektive aus. An dem Altersunterschied verhandelt *Flughunde* Machtpolitik – nämlich zentral als *Politik des Wissens*. Im Wechsel zwischen den beiden autodiegetischen Instanzen widmet sich der Roman historischen und fiktiven Ereignissen zwischen dem 30.

Oktober 1940 und dem 1. Mai 1945, als die Goebbels-Kinder ermordet wurden – ein Ereignis, das als »Fluchtpunkt« (Klein, 300) des Romans zu verstehen ist. An einer Stelle wird schließlich eine weitere Erzählinstanz eingeführt,⁴ die von der Entdeckung eines »Schallarchivs« im »städtischen Waisenhaus[...] in Dresden« im Jahr 1992 erzählt (FR, 193; FC, 233). Dabei handelt es sich um jenes fiktive Archiv, zu dem Karnau – u. a. durch die Folter von Gefangenen – beigetragen hatte.

Die Forschung zum Comic beschäftigt sich vor allem mit Akustik, Ton und Stimme, (Erzähl-)Stimme/n und deren (Un-)Zuverlässigkeit, Verstummen (Börnchen; Martínez; Mundt; Rauchenbacher i.E.; Reinprecht, passim), strukturellen und narratologischen Aspekten (Reinprecht), medientheoretischen Fragen (Börnchen), Erinnerung und Gedächtnis (Mundt) sowie Gewalt und Kinderspielen (Schotte). Für das Verständnis von Körpern in Comics ist *Flughunde* dabei insofern aufschlussreich, als umfassend *Embodiment*-Prozesse und die narrative Funktionalisierung der Körper nachvollzogen werden können. Anhand der Körper werden – der Komplexität des Romans entsprechend – heterogene Themen wie unterschiedliche Gewaltformen, Flashbacks, (kollektive) Traumata, Folter, Mord sowie Erinnerung und Verdrängung verhandelt. Zudem sind für das Verständnis von *Flughunde* die Darstellung von akustischem als physisches Erleben (u. a. FC, 27, 40–43) sowie (medientheoretische) Reflexionen über den leitmotivisch zu verstehenden Phonographen zentral (v. a. Börnchen; Martínez), der – in einer metaphorischen Wendung – den eingeschriebenen/-geritzten Spuren folgt, sie hörbar zu machen verspricht.⁵

An *Flughunde* kann zudem die zeitliche Verfasstheit von Comic-Körpern bzw. deren Funktionalisierung für die narrative Konstruktion von Zeitlichkeit exzeptionell nachvollzogen werden. Comic-Körper – darauf verweist die Forschung immer wieder – tragen nicht nur die Handlung, sondern sind strukturell konstitutiv (u. a. Chute 2010; Frahm 2010; Klar 2011 und 2014; Krüger-Fürhoff/Schmidt; Szép).⁶ Sie generieren spezifische »Körperzeiten«: Anhand der wiederholten Verkörperung einer Figur wird eine intradiegetische Entwicklung entworfen und eine Vergleichbarkeit der Figuren bzw. ihrer Körper möglich. An den Körpern wird erzählt; sie verdichten Zeit – wie mit Bezug auf das Deleuz'sche »Zeit-Bild« gezeigt werden wird. Gleichzeitig sind die verschiedenen körperlichen Realisationen einer Figur immer schon produktiv disruptiv – sie sind brüchig, prekär, fragmentiert und ambivalent (u. a. Beckmann; Klar 2011 und 2014; Rauchenbacher/Serles; Rauchenbacher 2022) und somit auch kritisch in Hinblick auf die Idee einer kohärenten Narration lesbar.

Körper können in *Flughunde* zudem – spezifisch in Bezug auf Nationalsozialismus und Shoah – als »Zeitkörper« gelesen werden. Sie imitieren Zeitzeug_innenschaft. Dabei wird an den Körpern – auch im Sinne der im Roman angelegten selbst-/metareflexiven Dimension – Erinnerungskritik bzw. Kritik an der (Re-)Konstruktion von Geschichte abgehandelt. Körper als Zeitkörper und ihre spezifischen Körperzeiten zeigen exzeptionell, wie »dargestellte« und »wahrgenommene« Zeit (McCloud, 99) in der spatio-temporalen Anordnung des Comics in

Bezug treten zur ›repräsentierten‹ Zeit. Zudem steht der Autodiegese und internen Fokalisierung der beiden Erzählstränge oft eine Außenansicht auf die Erzählinstanzen gegenüber, was produktiv mit der Innensicht bricht⁷ und die Leser_innen immer wieder in die Position versetzt, die eigene ›Augenzeug_innenschaft‹ zu reflektieren.

Wiederholtes Sehen

Flughunde verhandelt Akte psychischer und physischer Gewalt sowie die zugrundeliegenden strukturellen, normativen und epistemischen Gewaltformen. So erzählt Hermann Karnau apathisch vom Gemetzel auf dem Schlachtfeld sowie von der Folter im Labor und Helga Goebbels von ihren Traumatisierungen und ihrem Leiden an der Unwissenheit über das Tun der Erwachsenen. Verletzte, gefolterte und sterbende Körper werden im Detail gezeigt.

Im fünften Kapitel des Romans wird auf ein historisches Ereignis zurückgegriffen, das für den Verlauf des Zweiten Weltkriegs von entscheidender Bedeutung war. Am 18. Februar 1943 hielt Joseph Goebbels die sogenannte ›Sportpalastrede‹, die als nachgerade ikonisches Beispiel nationalsozialistischer Propaganda gilt und in der Goebbels die Idee des ›totalen Krieges‹ breitenwirksam entwickelte. Im Comic wird diese Szene ausführlich aufgegriffen:

Helga Goebbels ist gezwungen, mit ihrer Mutter der Rede beizuwohnen, wobei sie massiv unter der verbalen Gewalt des Vaters und der aggressiven Atmosphäre leidet. Sie wird als Opfer der ekstatischen und fanatischen Rede des Vaters und des »dritte[n], kollektive[n] ›Sprecher[s]« (Martínez, 115), des ebenso fanatischen Publikums, dargestellt. Mit Helga Goebbels im Zentrum fokussieren diese Szenen auf die marginalisierte Perspektive des (als weiblich gelesenen) Kindes, die dem dominanten Joseph Goebbels und der Masse der Zuhörer_innen gegenübergestellt wird. Ein markantes



Abb. 1: Helga Goebbels bei der ›Sportpalastrede‹. Externalisierung des Leidens.

Beispiel (Abb. 1) zeigt drei annähernd gleich große Details ihres Gesichtes, wobei durch diese Wiederholung der narrative Gehalt jedes einzelnen Panels akzentuiert wird. Gleichzeitig wird durch die detaillierten und sich minimal verändernden Darstellungen Zeitdeckung oder gar -dehnung und jedenfalls eine emotionale Entwicklung Helga Goebbels' angesichts der Rede des Vaters visualisiert. Die einzelnen Realisationen des Körpers dienen dabei als Matrix für die Darstellung und (Um-)Deutung von Geschichte, die dieser marginalisierten Figur folgend neu gedacht wird.⁸ Der historisch beschriebenen Ekstase der Masse bzw. der Präsenz der auch überlieferten Rede des historischen Joseph Goebbels wird eine andere Perspektive gegenübergestellt, die stellvertretend für durch den Nationalsozialismus verursachtes Leid verstanden werden kann. Körper werden dabei in ihrer Qualität als »material site« (Donovan, 242) für emotionale und physische Symptome deutlich.

Gleichzeitig verweigern sich die drei Panels einer homogenen Deutung und legen eine (begleitende) selbstreflexive Dimension nahe: So wird im dritten ein grafisches Muster weiter ausgeführt, das bereits in den ersten beiden angedeutet ist. Es kann als Schweiß gelesen werden, vielmehr jedoch metaphorisch als Überwucherung oder als Gefühl der Überwältigung durch die ekstatische Masse. Zudem wird der Anschein erweckt, als würde das Gesicht mit dem Hintergrund verschmelzen. Verstärkt vom ersten zum dritten Panel wird auch die – für dieses Kapitel kennzeichnende – grüne Farbe eingesetzt, die Helga Goebbels mit dem Hintergrund im vierten Panel verbindet.

Diese Passage ist in Roman und Comic mit detaillierten Beschreibungen / Darstellungen von Hermann Karnauss Folteropfern verwoben. Wie übergreifend für die ›Karnau-Passagen‹ charakteristisch, schließen die Panels unmittelbar, ohne Zwischenraum aneinander an, was – Barbara Postemas Analyse von Dave McKeans *Arkham Asylum* folgend (41) – einen besonderen psychologischen Effekt hat, insofern als die Seiten nachgerade ›klaustrophobisch‹ wirken. Zudem haben die Panels unterschiedliche Formen und Größen und entsprechen durch diesen »restless narrative rhythm« (Mundt, 197) Karnauss psychischem Zustand, seiner Besessenheit. Der Comic setzt damit auch Beyers detaillierte Beschreibungen der Körper und Karnauss Obsession um und zwingt die Leser_innen den Blick des Folterers nachzuvollziehen.

Schon beginnend mit der ersten Seite dieses Kapitels – die dem Anfang des entsprechenden Romankapitels folgt – thematisiert der Comic diesen Blick auf den gequälten Körper (Abb. 2): Die Figur steht auf einer quadratisch strukturierten Fläche, die der Panelanordnung selbst und dem Hintergrund der beiden Panels im oberen Teil der Seite entspricht. Die Seite kann als Splash-Panel und damit in der Funktion einer überblicksartigen Einleitung der Szene verstanden werden, gleichzeitig ist dieses ganzseitige Panel schon zerteilt. So oszilliert die Seite – wie mit Bezug auf Thierry Groensteen (2012) gesagt werden kann – zwischen Verzögerung und Beschleunigung bzw. zwischen quasi-statischer Verdichtung und sequentieller Entwicklung. Die mehrfache Funktionalisierung des Quadratischen spielt nicht nur auf die »kalten Fliesen« (FR, 136) des Labors an, sondern kann als *Mise en abyme* gelesen

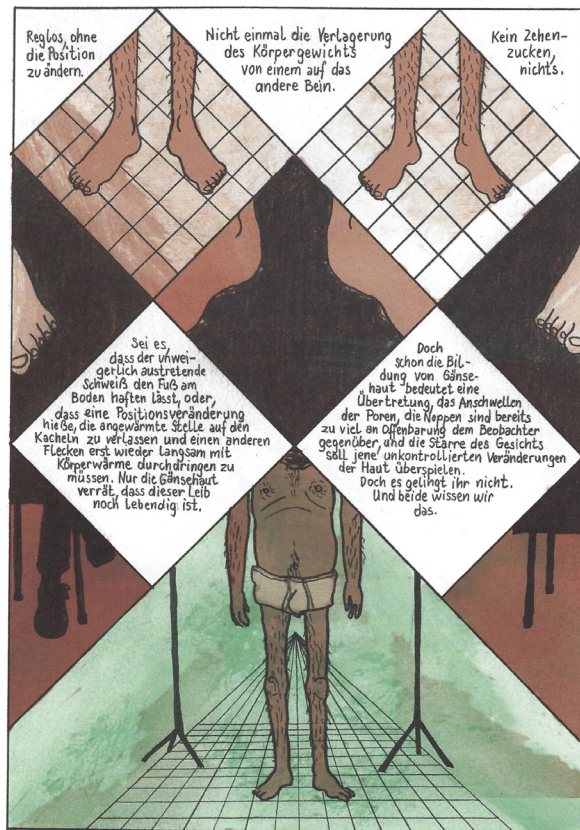


Abb. 2: Karnaus Folteropfer I. Blickführung und Perspektive.



Abb. 3: Karnaus Folteropfer II. Wechsel der Fokalisierung.

werden und diskutiert so die Struktur der Seite selbst. Die damit einhergehende Reflexion über die Gemachtheit des Comics/der Erzählung⁹ wird im untersten Panel noch verstärkt hervorgehoben: Die vertikalen Linien laufen in einem Fluchtpunkt zusammen, verweisend auf die Determination der Wahrnehmung durch die Zentralperspektive. Die Führung des Blicks wird zudem auf der ganzen Seite durch die subtil integrierten Füße des intradiegetischen Betrachters/der Erzählinstanz Karnau und durch die Mikrofonständer thematisiert. Die folgenden Seiten variieren Perspektivierungen des gequälten Opfers und des Beobachters Karnau/der Mikrofone (Abb. 3) – wechselnd zwischen Karnaus autodiegetischer, intern fokalisierter Perspektive auf den Körper, der die Betrachter_innen folgen müssen, und einem Überblick auf Betrachter und Betrachteten.

Die konstitutive Funktion der Wiederholung für das Medium Comics – wie sie auch für diese Szene ausschlaggebend ist – wird in der Forschung ausführlich analysiert (u. a. Balzer; Engelmann; Groensteen 2016; Klar 2011), wobei die subversiv-produktive, Differenz erzeugende Dimension hervorgehoben wird (u. a. Frahm 2010; Rauchenbacher 2022; Sina), die es in besonderer Weise ermöglicht, Entitäten – im Sinne eines dekonstruktiven Ansatzes – nicht

als »einfach gegeben« zu verstehen, sondern »als (vorläufige und prekäre) Produkte eines Spiels von Differenzen« (Babka/Posselt, 50). Wie die analysierten Beispiele zeigen, bietet sich Flughunde für eine dekonstruktive Lesart nachgerade an, verdeutlicht die für die Lektüre von Comics notwendigen Resignifizierungsprozesse »where one must continually loop back to reconsider meanings and make new meanings« (Postema, 50) und damit auch das kontinuierliche Wechselspiel zwischen ›äußerer‹ und ›innerer‹ Differenz (Balzer, 176). Gleichzeitig ist für Krankheitserzählungen ausschlaggebend, dass mittels der Figur der Wiederholung eine Persistenz des Leidens verdeutlicht wird (Krüger-Fürhoff, 111).

Beide Handlungsstränge, also Helga Goebbels' Traumatisierung und Karnaus Folterakte, werden durch das Leitmotiv des Mikrofons miteinander verbunden. So wird Joseph Goebbels' Rede durch ein – in Roman und Comic wiederholt thematisiertes – aufwendiges Soundsystem¹⁰ verstärkt und wird auch aufgezeichnet; aufgezeichnet werden von Karnau auch die Stimmen und die Schreie der Gefolterten. Der Comic unterstreicht die Verschränkung der beiden Erzählstränge/Perspektiven zusätzlich durch eine parallele Anordnung dreier aufeinanderfolgender Doppelseiten: Karnaus akribische Beobachtung des gequälten Körpers wird an einer Stelle durch ein größeres Panel, platziert zu Beginn einer linken Seite, beendet. Während es somit inhaltlich einer ›Karnau-Sequenz‹ zuzuordnen ist, wirkt es aufgrund des Seitenlayouts wie der Beginn der darauffolgenden ›Goebbels-Sequenz‹. Das Panel zeigt den von Stromstößen gequälten Körper; die Schmerzensschreie, lautmalerisch umgesetzt in einer gezackt umrandeten Sprechblase, werden mit der Aussage Karnaus kontrastiert: »Jagt jetzt die Stimme hoch, in oberste Regionen? / Nein, kippt vorher.« (FC, 142) Der Comic übernimmt dieses Layout auch auf den folgenden beiden Doppelseiten. So steht am Beginn der nächsten linken Seite ein ähnlich großes Panel. Es zeigt Joseph Goebbels am Pult stehend und rechts im Vordergrund die Menschenmasse. Dominiert wird das Panel von einer wiederum gezackt umrandeten Sprechblase, die dem Redner zugeordnet ist: »ES MUSS WIE EIN STROM DURCH DAS DEUTSCHE VOLK GEHEN!« (Hervorhebung im Original; FC, 144); auf der verbleibenden Doppelseite wird wieder der ›Karnau-Strang‹ aufgegriffen. Die Parallelisierung der beiden Panels wird darüber hinaus durch die Form der Sprechblasen unterstützt – dem Röcheln des Opfers steht die Propagandarede Goebbels gegenüber bzw. der Propagandarede schließlich das gequälte Opfer. Dieser Aufbau wird auf einer dritten linken Seite fortgesetzt, wobei das entsprechende Panel dort wieder zum ›Karnau-Strang‹ gehört und vor allem die Schmerzensschreie bzw. das (Todes-)Röcheln – lautmalerisch realisiert in einer gezackt umrandeten Sprechblase – zeigt (FC, 146). Die folgenden Panels dieser Doppelseite stellen die fanatisierte Menge und die leidende Helga Goebbels dar.

Die Engführung der beiden Handlungsstränge und die forcierte Kontrastierung der unterschiedlichen Körper sowie die Reflexion über die Konservierung der Stimme(n) denkt einmal mehr die Kritik an der (Re-)Konstruktion von Historie mit. Durch die Konfrontation

der Figuren bzw. die wiederholte Realisierung ihrer Körper (innerhalb der beiden Handlungsstränge und in deren Verschränkung) erschließen sich Machtgefüge und historische Kontexte neu. Helga Goebbels wird so Joseph Goebbels gegenübergestellt und Hermann Karnau dem namenlosen Folteropfer; gleichzeitig aber auch die beiden autodiegetischen Erzählinstanzen einander, genauso wie das namenlose Folteropfer und Joseph Goebbels sowie schließlich die beiden ›Täter‹ zu den beiden ›Opfern‹ in Beziehung gesetzt werden. *Flughunde* arbeitet so vor allem anhand der leidenden Körper differenziert neue Körperzeiten aus, wodurch eine spezifische Zeug_innenschaft dieser Körper in Hinblick auf zeitgeschichtliches Geschehen entworfen wird.

Spur – Verlust

Ulli Lusts Recherchen und ihre Verwendung historischer Fotografien für den Comic hätten ihm klargemacht, so Marcel Beyer, »dass sich unser Bedürfnis nach Bildern in den letzten fünfundzwanzig Jahren enorm verändert« habe. »Nicht nur die Präsenz, sondern auch die Vehemenz, mit der tatsächliche Bilder unseren imaginierten Bildern heute Kontra bieten, ist enorm« (Beyer/Lust/Börnchen, 55).

Nun mag die Unterscheidung von »tatsächliche[n] Bildern« und »imaginierten Bildern« ausgehend von einer phänomenologisch ausgerichteten Bildtheorie und Erkenntnissen der Visual Culture Studies kritisierbar sein, worauf Beyer aber in weiterer Folge produktiv das Augenmerk lenkt, ist eine zentrale medienkritische Dimension des Romans, die durch Lusts Comic-Adaption weitergedacht wird. Das »Wiedererkennen« vermeintlicher historischer Fakten nämlich – so Beyer – »beruht ja selbst auf medialer Vermittlung, wo es um Historisches geht. Insofern gleicht man Medien mit Medien ab, nicht Wirklichkeit mit Fiktion« (Beyer/Lust/Börnchen, 58). Lust zitiert eine Reihe von Fotografien (u. a. Reinprecht, 44–45), wobei eine davon für die narrative Komposition des Comics besonders ausschlaggebend ist. Nach der Befreiung Berlins 1945 durch die Alliierten obduzierte ein sowjetischer Pathologe den Leichnam Helga Goebbels', was durch eine Fotografie dokumentiert ist. Sie zeigt den in die Kamera blickenden Pathologen, der den Leichnam an den Haaren und unter dem Kinn hält und ihn der Kamera präsentiert.¹¹ Diese Fotografie wird im Comic an zentraler Stelle zitiert: Das Schlusskapitel widmet sich in Roman und Comic Hermann Karnau, der sich – nun im Jahr 1992 – jene Aufnahmen anhört, die er in den letzten Nächten vor der Ermordung der Goebbels-Kinder heimlich gemacht hat. Auf vier Seiten wird im Comic die Entstehung der Fotografie (nach-)erzählt und mit Darstellungen des sich erinnernden Karnaus verschränkt (FC, 354–357). Extensiv funktionalisiert wird im Zuge dessen Helga Goebbels' Haar, das schon auf dem Cover der deutschsprachigen Originalausgabe¹² ins Zentrum gestellt wird. Es ist von geradezu »hyperbolischer Länge« (Börnchen, 117).

Die eröffnende Seite dieser Sequenz (Abb. 4) zeigt die Fotografie, hervorgehoben durch ihre Positionierung links unten im Vordergrund. Ein Teil der Szenen im Hintergrund ist durch vertikale Linien überdeckt, indizierend – wie die folgenden Seiten verdeutlichen –, dass es sich um eine Erinnerung oder Imagination Karnauss handelt. Der Fotograf links oben blickt durch die Kamera auf die Leser_innen; rechts oben wird der Akt des Fotografierens dargestellt und rechts unten die Obduktion des Leichnams.

Auf der folgenden Seite wird eine zentrale Frage aufgeworfen und auch grafisch hervorgehoben: »Die Akte spricht von Zöpfen, doch auf dem Totenphoto trägt Helga das Haar offen. Wer hat der Leiche die Zöpfe entflochten?« (FC, 355). Die daran angeschlossene Frage des Romans, »War es die Pathologenhand im Gummihandschuh?« (FR, 262), wird im Comic ausgespart, allerdings wird in den folgenden Panels das Entflechten der Zöpfe durch den Pathologen piktoral erzählt und das Haar dabei besonders hervorgehoben (Abb. 5 und 6).

Die Bedeutung des (entflochtenen) Haars ist intrikat und durchaus mehrdeutig, kann etwa als Akt sexualisierter Gewalt (an der Toten) gelesen werden, was einmal mehr ihre ohnmächtige Position als (als weiblich gelesenes) Kind bestätigen würde. In *Flughunde* steht es auch metaphorisch für (historische) Erkenntnis und Spurensuche – in Hinblick auf das Verbrechen an Helga Goebbels,¹³ aber auch übergreifend hinsichtlich der Verbrechen der Nationalsozialist_innen. Gleichzeitig lädt es zu medientheoretischen Diskussionen im Anschluss an die Bedeutung des Phonographen ein (u. a. Börnchen). Das Haar kann aber auch als Realisation der Spur gedeutet werden, die »für den Comic die Performativität der heterogenen Zeichen« (Frahm 2006, 257) signifiziert, im Kontext des historischen Erzählens just dieses Erzählen produktiv verunsichert und hegemoniale Narrative unterwandert. So sind diese vier Seiten eben auch als Reflexion über das Erzählen, die (historische) (Un-)Zuverlässigkeit der Erzählinstanz(en), über Zeitzeug_innenschaft sowie über die kritische Funktion des Mediums Comic verstehbar. Das Haar verweist auf seine Funktion als Zeichen,



Abb. 4: Foto der toten Helga Goebbels I. Der Akt des Fotografierens.



Abb. 5: Foto der toten Helga Goebbels II. Haar und Spur.

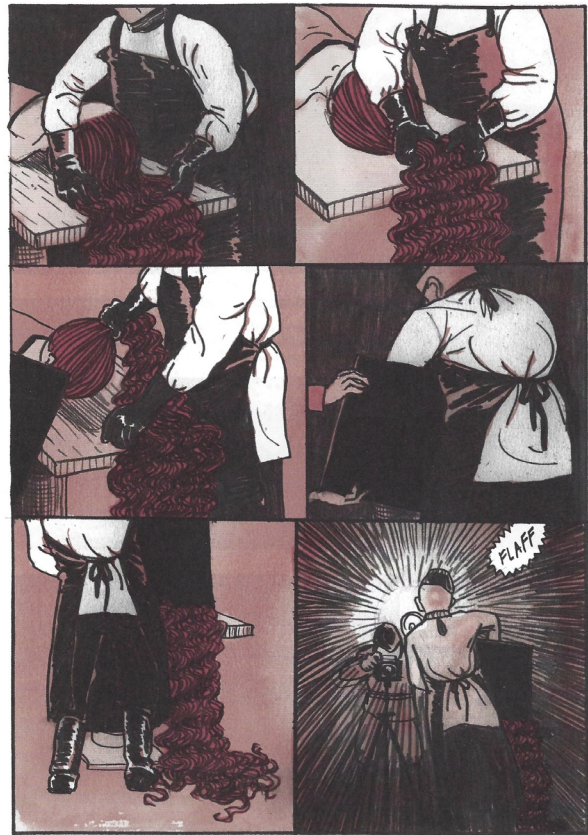


Abb. 6: Foto der toten Helga Goebbels III. Haar, Spur und Akt des Fotografierens.

als »Spuren von Spuren« (Frahm 2006, 257). Der Comic setzt dies auch insofern in Szene, als das Haar eine Entsprechung in den beschriebenen ›Erinnerungs-/Imaginationslinien‹ sowie in den Bewegungslinien hat, die das Blitzen der Kamera bzw. den Akt des Fotografierens bedeuten.

Am Ende der vier Seiten greift der Comic den Moment der Entstehung der Fotografie wieder auf. Nun sehen die Leser_innen von hinten auf den Pathologen, der die tote Helga Goebbels in die Kamera hält. Die Körperhaltung des Fotografen zitiert jene des ersten Panels – die Leser_innen werden also wieder zum Anfang zurückgeführt. Somit wird die Szene noch einmal (und achronologisch) anders erzählt, aus einer neuen Perspektive; die (historische) Spur lässt sich nicht einfach entschlüsseln, Zeit(en) werden geschichtet.¹⁴ Sie muss sondern muss eben immer wieder neu erzählt werden. Das Lesen und Interpretieren des Comics selbst verliert sich somit in einer Schleife; es muss kontinuierlich Bedeutung – nämlich auch in Hinblick auf das historische Geschehen – gesucht werden.

Die Figur des Fotografen bzw. die Blicklenkung bringt diesen Prozess des Lesens und Interpretierens von Spuren in besonderer Weise zum Ausdruck: Zu Beginn erscheint es

nämlich so, als seien die Leser_innen sein Objekt – sie sehen sich unmittelbar mit der Kamera konfrontiert und sehen im Moment des Fotografierens nur Licht/Dunkelheit (Abb. 4). Vielleicht könnte man sogar sagen, dass der_die Leser_in auf dieser Seite zwischen dem Fotografen und dem eigentlichen Objekt positioniert wird und somit buchstäblich als interpretierende/erzählende Instanz zu verstehen ist. Wie Beyer feststellt, »geht [es] uns, indem wir das historische Material vom imaginären trennen, weniger um Erkenntnis als darum, Souverän über den Bereich unserer Gefühle zu bleiben« (Beyer 2016 [2006], 289).

Die wiederholten körperlichen Realisationen der Figur Helga Goebbels – anhand des Fotografie-Zitats und der forcierten Darstellung des Haars – verweisen auf einen produktiv prekären Zeug_innen-Status: Der Körper ist paradigmatisch als leidender zu verstehen und performiert gleichzeitig Erkenntniskritik. Während ersteres eine wiederholte und fortwährende Reflexion über die Vergangenheit garantiert, die Erinnerung herausarbeitet und die Notwendigkeit des historischen Erinnerns ins Bewusstsein ruft, verweist zweiteres auf dessen Konstruktion durch die Interpretation des historischen Materials und die sich verändernde Erinnerung. Der Comic-Körper ist quasi Austragungsort für diese paradoxe Konstitution, er ist die Spur, die er zeigt und vor dem Blick abschirmt – im Dazwischen, zwischen den Rahmen und zwischen den Zeilen/Spuren.¹⁵

Erinnerung – Auslöschung



Abb. 7: Die Vorleseszene. Intratextuelles Zitat I.

Eingerahmt ist diese Fotografie-Passage durch Szenen, die Karnau beim Anhören der geheimen Aufzeichnungen zeigen, die er in den letzten Tagen vor der Ermordung der Goebbels-Kinder gemacht hatte. Besonders aufschlussreich für das Verständnis von Körper und Zeit bzw. Erinnerung und Erzählen ist eine Sequenz von drei Panels (Abb. 7).

Das erste Panel zeigt Karnau im Profil, vor einem Plattenspieler stehend. Auch hier suggerieren die vertikalen Linien Introspektion und Erinnerung. Das zweite Panel wiederholt das erste und kann in Verbindung mit dem dritten Panel als Externalisierung des Erinnerungsprozesses gelesen werden.¹⁶ Die Figur der erzählten Gegenwart verblasst und an ihre Stelle wird im dritten Panel analeptisch ein jüngerer Karnau platziert. Gleichzeitig aber kann diese Sequenz auch als Kommentar zur Entstehung des Comics gelesen werden, kann doch das zweite genauso als schematischer Entwurf des ersten gelten und somit die Sequenz von rechts nach links verstehbar sein – also den Entstehungsprozess zurückgehend. Darüber hinaus sind die bildliche und schriftliche Ebene paradox miteinander verbunden: Während Karnau im ersten Panel darüber reflektiert, ob er die Aufnahmen zerstören sollte oder nicht – mit der Schlussfolgerung im zweiten Panel: »Nein, nicht löschen, das bringe ich nicht über mich.« (FC, 359) –, ist es der Körper, der als verschwindend verstanden werden kann, was wiederum in Opposition zu Karnaus obsessiv angestrebter ›Konservierung‹ von Zeit und Körpern durch Aufzeichnungen steht.

Das dritte Panel zeigt nun eine Erinnerung an eine bestimmte Situation in der Vergangenheit und ist sowohl als narrativer – oder als selbstreflexiver – Rückblick als auch als ›intratextuelles Zitat‹ denkbar, verweist damit auf das »implizite[...] Gedächtnis« – nach Schüwer ein formales Merkmal von Comics (241).

Jene in diesem Panel zitierte Szene ist nur verständlich, wenn das Zitat erkannt wird: Am Abend vor ihrer Ermordung liest Karnau den Goebbels-Kindern vor. Dies wurde zuvor bereits zweimal erzählt: zuerst aus der Perspektive Helga Goebbels' (Abb. 8) und einmal – im Rückblick – aus der Hermann Karnaus (Abb. 9). Diese dreifache Wiederholung lenkt die Aufmerksamkeit auf diese Szene und auf die Erinnerung daran bzw. deren Auslöschung. Bedeutend ist dies nicht nur, weil die Ermordung der Goebbels-Kinder sowohl als historisches Zitat als auch als intradiegetisches Ereignis von



Abb. 8: Die Vorleseszene. Intratextuelles Zitat II.

zentraler Bedeutung ist, sondern auch weil in Roman und Comic immer wieder angedeutet wird, dass Karnau selbst die Kinder ermordet und seine Tat verdrängt haben könnte. Die kindliche Erzählung über den vorlesenden Karnau (Abb. 8) wird konfrontiert mit Karnaus Erinnerung (Abb. 7 und 9) bzw. diese mit der konservierten Stimme Karnaus (Abb. 9). Der Comic schachtelt unterschiedliche Zeit- und Zitatebenen, perspektiviert sie neu und macht sie damit neu verstehbar.

Diese Spur zu Karnaus (angedeuteter) Täterschaft wird auch durch das von ihm Vorgelesene selbst untermauert. Karnau liest nämlich aus dem Grimm'schen Märchen *Van den Machandel-Boom*, in dem eine Frau ihr Stiefkind tötet und dieses vom Vater gegessen wird. Die Knochen werden von der Stiefschwester gesammelt und verwandeln sich in einen Vogel, der sich rächt und die Stiefmutter tötet. An der Stelle, an der sie stirbt, ersteht das Kind wieder auf – im übertragenen Sinn wie die Erinnerung aus den Aufzeichnungen. Die Strophe »KYWITT, KYWITT, WAT VÖR'N SCHÖÖN VOGEL BÜN IK« (Hervorhebung im Original; FC, 320; vgl. 352, 359) schließt einen Refrain ab, den der Vogel im Märchen achtmal singt (Grimm und Grimm, Nr. 47). Das wiederholte Zitat wird zudem – im Gegensatz zu den inneren Monologpassagen Helga Goebbels' und Hermann Karnaus – insofern hervorgehoben, als es immer in Sprechblasen dargestellt wird; auch die lautmalerische Qualität des »Kywitt« steuert die Aufmerksamkeit auf das Märchenzitat.

An der besprochenen Sequenz (Abb. 7) kann so die zeitliche Dimension als »sensorisches Bild« und als »Zeit-Bild« im Sinne Gilles Deleuzes nachvollzogen werden, wie es Schüwer produktiv für den Comic funktionalisiert (210–235). Das Deleuze'sche »Zeit-Bild« dient nachgerade als »Gewährsfigur für die Verdichtung von Bild und Zeit« (Serles, 84); »[t]ime simultaneously makes the present pass and preserves the past in itself« (Deleuze, 98). Für *Flughunde* ist dabei die – von Oliver Fahlke für das Deleuze'sche »Zeit-Bild« akzentuierte – »theoretische Konstruktion von Erinnerung und Vergangenheit« (98) aufschlussreich bzw. lässt sie sich hier exzeptionell zeigen. In der historischen und erinnerungskritischen Ausarbeitung von *Flughunde* werden die »Schichten und Faltungen« (Serles, 88) in ihrer

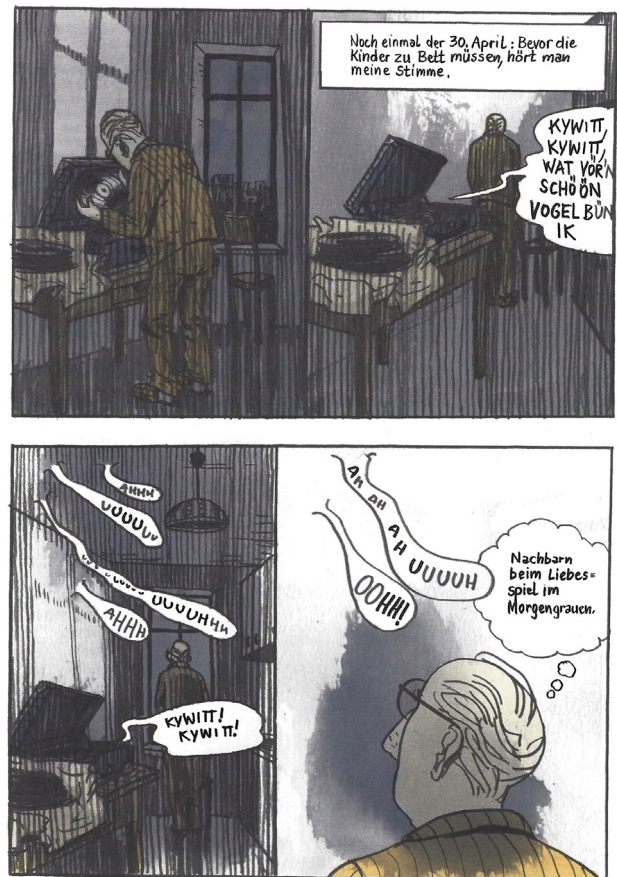


Abb. 9: Die Vorleseszene. Intratextuelles Zitat III.

erkenntniskritischen Dimension deutlich. Comics haben, wie sich damit zeigt, die Fähigkeit, die Vergangenheit im Besonderen als »preserved in time« zu verdeutlichen: »it is the virtual element into which we penetrate to look for the ›pure recollection‹ which will become actual in a ›recollection image‹« (Deleuze, 98).

Resümee: Körpergedächtnis

Ulli Lusts Adaption von Marcel Beyers gleichnamigem Roman *Flughunde* reflektiert an den Comic-Körpern aufschlussreich – und eine zentrale Ebene des Romans aufgreifend – die (Re-)Konstruktion von Erinnerung, die Konstruktion zeitlicher Ebenen (Körperzeit), Zeitzeug_innenschaft (Zeitkörper) und Erzählstrategien selbst. In der Darstellung der Körper, ihrer spezifischen narrativen Funktionalisierung und selbstreflexiven Dimension sowie durch die Konfrontation mit anderen Körpern wird (die) Geschichte als immer wieder neu und anders erzählbar deutlich.

Zentral für das Verständnis der Körper in *Flughunde* ist der Begriff der ›Spur‹. In Roman und Comic wird mit der Idee einer ›Spurensuche‹ gearbeitet, der Vorstellung einer offen gelegten oder ›sichtbar‹ gemachten Verbindung zur Historie bzw. Repräsentation dieser. Gleichzeitig ist die Vorstellung des Körpers als ›Spur‹ auch immer dekonstruktiv zu lesen, der Körper in seiner Zeichenhaftigkeit (Klar) zu begreifen und die ›Spur‹ als gezeichnete und damit artifizielle Linie (u. a. Frahm 2006; Squier/Krüger-Fürhoff, 3) bzw. als medien- und kulturtheoretische Figur zu verstehen (u. a. Börnchen, Huwiler).

Flughunde arbeitet anhand der Spuren an dem eigenen ›Gedächtnis‹ (›intratextuelle Zitate‹) und arbeitet sich an einem kollektiven Gedächtnis ab. An den Figuren kann so auch produktiv – und Comics Studies sowie Kulturtheorie ergänzend – ›Körpergedächtnis‹¹⁷ diskutiert werden. In dem Essay *Spucke* (1998) unterscheidet Beyer zwei Definitionen dieses Terminus: jene, dass »Narben, Falten, Hautzeichnungen, jegliche Spuren [...] Rückschlüsse auf ihre Herkunft zulassen« (Beyer 2016 [1998], 276),¹⁸ und jene, von ihm präferierte, »Körpergedächtnis als ein Gedächtnis« zu begreifen »über das nicht mein Bewußtsein, über das allein mein Körper verfügt«. Dieses könne einem »mitunter in die Quere kommen«, es könne sich »über Generationen hinweg äußern« (277). Die zweite Definition¹⁹ entspricht einem kulturwissenschaftlichen Verständnis von ›Körpergedächtnis‹, das als eng verbunden mit Erkenntnissen der Biologie und Medizin sowie Psychologie zu denken ist und beispielsweise auch in Hinblick auf transgenerationale Traumata diskutiert wird. An *Flughunde* können diese Konzepte für die Comicanalyse fruchtbar gemacht werden. Die Körper tragen Spuren und sind Spuren, an ihnen wird die Diegese entwickelt, gleichzeitig kommen sie sich in ihrer Wiederholung sozusagen in die Quere und verweisen immer wieder auf die Verdichtung (›Zeit-Bild‹) des Erzählten/Erinnerten. Sie sind fragmentiert, situiert, temporär,

geschichtet, widersprüchlich, wiederholt, immer wieder neu aufgeführt, die Leser_innen einladend, sich mit ihnen zu identifizieren, und dies gleichzeitig zurückweisend – und sie erlauben es exzeptionell, die in Beyers Roman verhandelte erinnerungs- und erzählkritische Dimension – zu performieren. Ihre Zeug_innenschaft ist immer schon prekär und eben genau deswegen auch besonders aufschlussreich.

Bibliografie

- Babka, Anna und Gerald Posselt: Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie. Wien: Facultas, 2016.
- Balzer, Jens: Differenz und Wiederholung. Von Tintin zu den Oubapoten. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 51 (1998), S. 175–177.
- Beise, Arnd: »Körpergedächtnis« als kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses. Hg. v. Bettina Bannasch und Günter Butzer. Berlin und New York: de Gruyter, 2007 (Media and Cultural Memory), S. 9–25.
- Beckmann, Anna: Strategies of Ambiguity. Non-binary Figurations in German-language Comics. In: Comic Art and Feminism in the Baltic Sea Region. Transnational Perspectives. Hg. v. Kristy Beers Fägersten, Anna Nordenstam, Leena Romu und Margareta Wallin Wictorin. London, New York: Routledge 2021, S. 129–150.
- Beyer, Marcel: Flughunde. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016 [1995]. (= FR)
- Beyer, Marcel: The Karnau Tapes. Übers. v. John Brownjohn. New York, San Diego und London: Harcourt Brace & Company, 1997.
- Beyer, Marcel: Nachwort [2006]. In: Ders.: Flughunde. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016, S. 285–293.
- Beyer, Marcel.: Spucke [1998]. In: Ders.: Flughunde. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016, S. 271–284.
- Beyer, Marcel, Ulli Lust und Stefan Börnchen: Marcel Beyer im Gespräch mit der Comiczeichnerin Ulli Lust. Roman in Sprechblasen. Moderation: Stefan Börnchen. Köln, 3. November 2015. In: transLIT 2015 (2016), S. 49–80.
- Beyersdorf, Erik Herman: Telling the Unknown. Imagining a Dubious Past in Marcel Beyer's *Flughunde*. In: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association 117 (2012), S. 83–97.

- Birtsch, Nicole: Strategien des Verdrängens im Prozeß des Erinnerns. Die Stimme eines Täters in Marcel Beyers Roman *Flughunde*. In: Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien. Hg. v. Carsten Gansel und Paweł Zimniak. Wrocław und Dresden: Neisse Verlag, 2006 (Beihefte zum ORBIS LINGUARUM 49), S. 316–330.
- Blank, Juliane: Literaturadaptionen im Comic. Ein modulares Analysemodell. Berlin: Ch. A. Bachmann Verlag, 2015.
- Börnchen, Stefan: Laut-Linien. Zur grafischen Darstellung auditiver Phänomene. Marcel Beyers und Ulli Lusts *Flughunde*. In: Text+Kritik 218/219 (2018), S. 100–118.
- Burdock, Maureen: Desire Paths. PathoGraphics and Transgenerational Trauma. In: PathoGraphics. Narrative, Aesthetics, Contention, Community. Hg. v. Susan Merrill Squier und Irmela Marei Krüger-Fürhoff. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State UP, 2020, S. 187–204.
- Chute, Hillary: Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics. New York: Columbia University Press, 2010.
- Chute, Hillary: Why Comics? New York: HarperCollins, 2017.
- Deleuze, Gilles: Cinema 2. The Time-Image. Übers. v. Hugh Tomlinson und Robert Galeta. 5. Aufl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997 [1985].
- Donovan, Courtney: Representations of Health, Embodiment, and Experience in Graphic Memoir. In: Configurations 22 (2014), S. 237–253.
- Eckhoff-Heindl, Nina und Véronique Sina (Hg.): Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics. Wiesbaden: Springer, 2020.
- Engelmann, Jonas: Gerahmter Diskurs. Gesellschaftsbilder im Independent-Comic. Mainz: Ventil Verlag, 2013.
- Fahle, Oliver: Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze. In: montage AV 11.1 (2002), S. 97–112. DOI: 10.25969/mediarep/123.
- Fawaz, Ramzi: A Queer Sequence. Comics as a Disruptive Medium. In: PMLA 134.3 (2019), S. 588–594.
- Frahm, Ole: Die Sprache des Comics. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- Frahm, Ole: Genealogie des Holocaust. Art Spiegelman's *MAUS – A Survivor's Tale*. München: Fink, 2006.
- Georgopoulou, Eleni: Abwesende Anwesenheit. Erinnerung und Medialität in Marcel Beyers Romantrilogie *Flughunde*, *Spione* und *Kaltenburg*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- Giblett, Kylie: The Version That Wanted to Be Written. Writing the Nazi Past as Historiographic Metafiction. Berlin: Erich Schmidt 2021 (Transpositionen/Transpositions Bd. 13).
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: Van den Machandel-Boom. Bd. 1. Berlin: Realschulbuchhandlung 1812, S. 203–217.
- Groensteen, Thierry: The Art of Braiding. A Clarification. In: European Comic Art 9.1 (2016), S. 88–98. DOI: 10.3167/eca.2016.090105.

- Groensteen, Thierry: Die Rhythmen der Comics. Übers. v. Stephan Packard. In: Medien Observationen. <https://www.medienobservationen.de/beitraege/comics>. 26. 03. 2012.
- Huwiler, Elke: Stimmkörper. Schlaglichter auf das Phänomen der Stimme in Marcel Beyers *Flughunde* als Roman und Hörspiel. In: Text – Körper – Textkörper. Hg. v. Carla Dauven-van Kippenberg, Christian Moser, Rolf Parr und Martina Wagner-Egelhaaf. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren, 2019, S. 175–188.
- Klar, Elisabeth: Transformation und Überschreibung. Sprache und Text in ihrer Beziehung zum Körper-Zeichen in den Comics von Alfred. In: Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Hg. v. Susanne Hochreiter und Ursula Klingenböck. Bielefeld: transcript, 2014, S. 169–189.
- Klar, Elisabeth: Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm. In: Theorien des Comics. Ein Reader. Hg. v. Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert. Bielefeld: transcript, 2011, S. 219–236.
- Klein, Christian: Kommentar. In: Marcel Beyer: *Flughunde*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016 [1995], S. 295–334.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Narrating the Lived Reality of Illness in Comics and Literature. Research by the PathoGraphics Team at Freie Universität Berlin. In: DIEGESIS: Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research / Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung 8.1 (2019), S. 109–120.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei und Nina Schmidt: Konstruktion und Subversion von Körperbildern im Comic. Über diese Ausgabe. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 7.5 (2021) <<https://www.closure.uni-kiel.de/closure7.5/ueber>>. 05.07.2021.
- Lust, Ulli (A) und Marcel Beyer (W): *Flughunde*. Berlin: Suhrkamp, 2013. (= FC)
- Lust, Ulli (A) und Marcel Beyer (W): *Voices in the Dark*. Übers. v. John Brownjohn. Übers. adaptiert v. Nika Knight. English Lettering Kevin Cannon. New York: New York Review Comics, 2017.
- Martínez, Matías: Stimmenkonkurrenz und Stimmenkomposition in Marcel Beyers Roman und Ulli Lusts Graphic Novel *Flughunde*. In: Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk. Hg. v. Christian Klein. Stuttgart: Metzler, 2018, S. 111–121.
- McCloud, Scott: *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: Harper Collins, 1994.
- Mundt, Hannelore G.: Framing the Past in Graphic Novels: Ulli Lust's/Marcel Beyer's *Flughunde*, Barbara Yelin's *Irminda*, and Volker Reiche's *Kiesgrubennacht*. In: GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 15 (2016), S. 191–215.
- Postema, Barbara: *Narrative Structure in Comics. Making Sense of Fragments*. Rochester, New York: RIT Press, 2013.
- Rauchenbacher, Marina: Comics – posthuman, queer-end, um_un-ordnend. In: Genealogy+ Critique 8.1 (2022), S. 1–27.
- Rauchenbacher, Marina:] [. Verstummen und Stille in Ulli Lusts Comic-Adaption von Marcel Beyers Roman *Flughunde*. In: Jahrbuch Musik und Gender: Laute(r) Bilder. Musik in Manga, Comic & Co. Hg. v. Melanie Unseld und Akiko Yamada (im Erscheinen).

- Rauchenbacher, Marina und Katharina Serles: Fragmented and Framed. Precarious ›Body Signs‹ in Comics by Regina Hofer, Ulli Lust, Barbara Yelin und Peer Meter. In: Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics. Hg. v. Nina Eckhoff-Heindl und Véronique Sina. Wiesbaden: Springer, 2020, S. 79–93.
- Reinprecht, Silke: „Caught in the Bubble“. Narration und Bild-Text-Relationen in Ulli Lusts Graphic Novels *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* und *Flughunde*. Diplomarbeit. Universität Wien, 2016 (<http://othes.univie.ac.at/42044>).
- Rilke, Rainer Maria: Ur-Geräusch [1919]. In: Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke. Bd. 6. Frankfurt am Main: Insel, 1966, S. 1085–1090.
- Rotaru, Arina: The Sound of Life in Marcel Beyer's *Flughunde* (*The Karnau Tapes*). In: Seminar. A Journal of Germanic Studies 75.4 (2021), S. 360–381.
- Schmidt, Thomas E.: Erlauschte Vergangenheit. Über den Stimmsucher Marcel Beyer. In: Aufgerissen. Zur Literatur der 90er. Hg. v. Thomas Kraft. München und Zürich: Piper, 2000, S. 141–150.
- Schotte, Marcus: Spielformen der Gewalt. Ulli Lust adaptiert Marcel Beyers Roman *Flughunde* als Graphic Novel. In: Wirkendes Wort 66.1 (2016), S. 113–131.
- Schröer, Marie: Ebenbilder und Fremdkörper. Figurenmultiplikationen im Werk von Patrice Killoffer. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 7.5 (2021), S. 146–162. <<http://www.closure.uni-kiel.de/closure7.5/schroeer>>. 05.07.2021.
- Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2008.
- Serles, Katharina: »Time in Comics is infinitely weirder than that«. Zooming/Folding/Building Time bei Marc-Antoine Mathieu und Chris Ware. In: Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Hg. v. Susanne Hochreiter und Ursula Klingenböck. Bielefeld: transcript, 2014, S. 79–96.
- Sina, Véronique: Comic – Film – Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm. Bielefeld: transcript, 2016.
- Squier, Susan Merrill und Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Introduction. In: PathoGraphics. Narrative, Aesthetics, Contention, Community. Hg. v. Squier und Krüger-Fürhoff. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2020, S. 1–6.
- Szép, Eszter: Comics and The Body. Drawing, Reading, and Vulnerability. Columbus: The Ohio State University Press, 2020 (DOI: 10.26818/9780814214541).
- Thomas, Christian: Marcel Beyers *Flughunde* (1995) als Kommentar zur Gegenwart der Vergangenheit. In: NachBilder des Holocaust. Hg. v. Inge Stephan und Alexandra Tacke. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2007, S. 145–168.
- Weigel, Sigrid: Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur. Dülmen-Hiddingsel: tende, 1994.
- Whitney, Tyler: Unsound. Auditory Erasure in Marcel Beyer's Literary Archive of the Third Reich. In: German Studies Review 42.3 (2019), S. 519–536.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Lust, Ulli (A) und Marcel Beyer (W): *Flughunde*. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 151.
Abb. 2: Lust, Ulli (A) und Marcel Beyer (W): *Flughunde*. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 133.
Abb. 3: Lust, Ulli (A) und Marcel Beyer (W): *Flughunde*. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 134.
Abb. 4: Lust, Ulli (A) und Marcel Beyer (W): *Flughunde*. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 354.
Abb. 5: Lust, Ulli (A) und Marcel Beyer (W): *Flughunde*. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 356.
Abb. 6: Lust, Ulli (A) und Marcel Beyer (W): *Flughunde*. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 357.
Abb. 7: Lust, Ulli (A) und Marcel Beyer (W): *Flughunde*. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 359.
Abb. 8: Lust, Ulli (A) und Marcel Beyer (W): *Flughunde*. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 320.
Abb. 9: Lust, Ulli (A) und Marcel Beyer (W): *Flughunde*. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 352.

- 1] Der Terminus ›Adaption‹ wird hier nach Juliane Blank verstanden. Demnach sind Comics dann als Adaptionen zu verstehen, wenn sie sich »1) auf einen einzigen literarischen Text und 2) auf einen solchen Text als Ganzes beziehen, d.h. sowohl Figurenkonstellationen als auch Handlung, Struktur und sprachliche Charakteristika aufgreifen und nicht nur einen einzelnen Aspekt ›zitieren‹ oder weiterentwickeln.« (31)
- 2] Für den Roman gilt im Folgenden die Sigle ›FR‹, für den Comic ›FC‹.
- 3] Die umfangreiche internationale Forschung zu Beyers Roman bespricht diese Themen aus verschiedenen Blickwinkeln (u. a. Beyersdorf; Birtsch; Georgopoulou; Giblett; Huwiler; Klein; Rotaru; Schmidt; Thomas; Whitney).
- 4] Matías Martínez betont, dass es sich nicht – wie mitunter in der Forschung angegeben – um eine ›auktoriale Erzählinstanz‹ handle, sondern um eine »anonyme homodiegetische Stimme« (119).
- 5] In *Flughunde* wird mit der Idee der ›ultimativen Quelle‹ in Anspielung an Rainer Maria Rilkes Essay *Urklang* (1919) gearbeitet (u. a. FC, 244), in dem Rilke die Idee ausführt, einen *Urklang* durch eine Phonographennadel hörbar zu machen, die die Koronalnaht abspielt.
- 6] Die Analyse von Körpern bzw. der spezifischen Konzeption von Körpern in Comics ist in der – vor allem gender-/diversitätstheoretisch basierten – Comicforschung breitgefächert. Bei den angeführten Verweisen handelt es sich um Grundlagenliteratur, jedoch ohne Anspruch auf Vollständigkeit.
- 7] Vgl. u. a. Marie Schröers Ausführungen zu *Autographics* (149).
- 8] Vgl. für das Verständnis des Potenzials literarischer Körper für die Auseinandersetzung mit Geschichte Weigel, 16.
- 9] Paradigmatisch dafür kann auch eine Passage verstanden werden, in der Karnau angesichts eines gequälten Körpers feststellt: »Beide wissen wir, dass der gemusterte Leib nichts verbergen kann, obwohl die Ohren sich Taubheit auferlegt haben, der Mund Stummheit« (FC, 135; vgl. FR, 137). ›Gemustert‹ meint sowohl ›unter Beobachtung stehend‹ als auch ›mit einem Muster versehen‹ und bleibt damit semantisch zweideutig, ist als inhaltliche Beschreibung genauso zu verstehen wie als Meta-Reflexion.

- 10] Vgl. zu Beyers Auseinandersetzung mit technischen Entwicklungen im Nationalsozialismus u. a. Huwiler und Rotaru.
- 11] N.N.: Helga Goebbels, Leiche nach der Obduktion. (Fotografie, 1945). In: <https://www.akg-images.de>, Bildnr. AKG3914. Letzter Zugriff am 31.01.2022.
- 12] https://www.suhrkamp.de/graphic-novel/ulli-lust/flughunde_1017.html. Letzter Zugriff am 31.01.2022.
- 13] Vgl. zur (metaphorischen) Entfaltung von Familiengeschichte und -traumata anhand von Haaren/Zöpfen: Burdock.
- 14] Vgl. dazu die Ausführungen von Chute 2017 zu Zeit in Comics (24).
- 15] Vgl. zum ›Dazwischen‹ in Comics u. a. Eckhoff-Heindl/Sina 2020; Fawaz 2019.
- 16] Vgl. zum Verschwinden des Körpers und dem (Verlust von) Erinnerung auch Krüger-Fürhoff/Schmidt, 2.
- 17] Vgl. zu den extensiven Diskussionen über diesen Begriff, die hier nicht aufgegriffen werden können: Beise.
- 18] Vgl. die weiterführenden Erläuterungen von Beise sowie Birtsch (323).
- 19] Vgl. Huwiler, 185.

Zeitlichkeiten von Folter und Zeugenschaft in Sarah Mirks dokumentarischer Comic-Anthologie *Guantánamo Voices*

Sebastian Köthe (Zürich, Schweiz)

Im Gefangenenlager Guantánamo Bay werden Menschen seit mehr als zwanzig Jahren gefoltert. Neben der Entrechtung, der physischen Gewalt oder den Demütigungen ist es die Zeit selbst, die zum Medium und Instrument der Folter geworden ist. Die Gefangenen wissen nicht, ob sie möglicherweise für immer in Guantánamo inhaftiert bleiben. Sie sind von den soziokulturellen Rhythmen ihrer Familien und Gemeinschaften abgeschnitten. Immobilisiert müssen sie permanent auf Zuwendungen ihrer Wärter_innen warten. In den intensiven Zurichtungen von Isolationshaft und sensorischer Deprivation werden ihre zeitlichen Horizonte zersetzt. Lisa Guenther hat solche Formen der Entzeitlichung als Entleerung menschlichen Weltbezugs beschrieben:

Persons who are structured as intentional consciousness but are deprived of a diverse, open-ended perceptual experience of the world, or who are structured as transcendental intersubjectivity but are deprived of concrete relations to others, have the very structure of their Being-in-the-world turned against them and used to exploit their fundamental relationality. (Guenther, xv; vgl. auch Human Rights Watch 2008)

Die Zerstörung der Zeitlichkeit ist Teil ›sauberer‹ Folter. Diese ›saubere‹ Folter lässt Menschen durch eine Manipulation der Sinnlichkeit leiden und bleibt so oberflächlich spurenarm. Dadurch entziehen sich Verantwortliche zivilgesellschaftlicher Kritik und juristischer Belangbarmachung (vgl. Rejali, 1–64; Hilbrand; Sanders). Gleichzeitig wird die Folter von den USA im ›war on terror‹ gezielt ausgestellt. So war es das US-Verteidigungsministerium selbst, das die heute ikonischen Fotografien von orange kostümierten, im Staub knieenden Gefangenen zuerst veröffentlichte. Sie zeigen die Gefangenen als Trophäen der Macht, drohen in Richtung der nächsten Opfer und sind Wunschbild souveräner Staatsmacht (vgl. Klein).

Diese Konstellation – das intensive Leiden, der komplexe historische Kontext, das Wechselverhältnis von Entzug und Ausstellung von Gewaltspuren – ist eine Herausforderung für jede investigative, aktivistische oder künstlerische Arbeit, die sich im Sinne einer Anti-Folter-Kultur positionieren will. Im Folgenden möchte ich die von Sarah Mirk herausgegebene dokumentarische Comic-Anthologie *Guantánamo Voices* auf die ästhetischen Verfahren hin befragen, mit denen sie die Folter des ›war on terror‹ zu zeigen und zu erzählen versucht.

Nach Jérôme Tubianas und Alexandre Francs *Guantánamo Kid – Die wahre Geschichte des Mohammed el Gorani*, 2018 auf Französisch und 2019 auf Deutsch erschienen, stellt Sarah Mirks im September 2020 veröffentlichte Anthologie *Guantánamo Voices* den zweiten Comic dar, der Guantánamo thematisiert. Als Anthologie vermittelt *Guantánamo Voices* eine Vielzahl interagierender Perspektiven und Zeitlichkeiten: Da sind die auktorialen Kontextualisierungen mit Landkarten, Fußnotenapparat und *timelines*. Da sind die Perspektiven der elf Zeichner_innen. Da sind die jeweiligen Kapitelprotagonist_innen, zu denen ehemalige Gefangene gehören, aber auch Ermittler_innen, Anwält_innen oder Soldat_innen. Und da sind die oft im Bild sichtbaren medialen Quellen wie Fotografien, Dokumente oder Fernseher. Vor dem Hintergrund dieser hybriden Versammlungsarbeit des Comics frage ich im Folgenden: Wie wird die Zeitlichkeit von Folter und Überleben zwischen den Kontextualisierungen, den Erzählepisoden und den einzelnen Zeugnissen des Bandes ausgehandelt? Wie wird die über Guantánamo Bay hinausgehende *longue durée* US-amerikanischer Folter in den Comic als situiertes Wissen eingeschrieben? Wie wird die Zeitlichkeit bestimmter Gewalt- und Widerstandspraktiken visuell dargestellt? Wie wirkt sich schließlich das Anthologische des Comics auf die Modi seiner Zeugenschaft(en) aus? Um diese Fragen zu beantworten, rekonstruiere ich zuerst anhand der Zeugnisse der Überlebenden Guantánamos zentrale Elemente von Folter als Zerstörung von Zeitlichkeit und von Überleben als Restitution dieser Zeitlichkeit. Im Anschluss werde ich auf das Spannungsverhältnis zwischen Visualisierung, Kontextualisierung, Narration und Zeugnis in der Anthologie eingehen, ehe ich mithilfe eines *close reading* die ästhetischen Strategien der Rekonstruktion von Folter und ihrer Zeitlichkeiten befrage. In einem Exkurs möchte ich den Blick auf das Motiv des aufgehängten Gefangenen in Zeichnungen von Militärangehörigen und Überlebenden ausweiten, um die Wiederkehr dieses Motivs im Comic nicht nur textimmanent, sondern auch als Teil einer visuellen Kultur der Folter nach 9/11 zu begreifen. Zum Abschluss möchte ich anhand zweier Kapitel aus Überlebendenperspektive noch einmal die Verfahren der Rekonstitution von Zeit analysieren und sie zu aktuellen Forschungen zu dokumentarischen Comics in Beziehung setzen.

Guantánamo Bay: Zeit der Folter

Folter zerstört multiple zeitliche Einbettungen. Sie zerstört den Rhythmus von Tag- und Nachtwechseln. Sie zerstört juristische Zeitlichkeiten von Untersuchungshaft, Prozess, Urteil und quantifizierter Strafe. Sie zerstört sakrale Zeiten, das Wissen um die Zeit des Gebets, um Jahres-, Feier- und Fastentage, die Synchronizität mit einer Glaubensgemeinschaft. Sie zerstört biografische Erwartungen wie Initiationsriten und die damit verbundenen Hoffnungen, Wünsche und Ziele. Sie zerstört die familiäre und generationale Zeit, in der ältere Generationen für die jungen sorgen, ehe die jungen für die älteren sorgen. Sie zerstört Eigenzeiten: den Rhythmus von Essen und Trinken, Arbeiten und Ruhen, Wachen und Schlafen, Spielen, Träumen oder Trauern.

Die Zersetzung der Zeit hat für viele Gefangene mit einer schockhaften Festnahme begonnen und sich dann über eine Vielzahl von Entführungen und Verschleppungen sowie Schrumpfung des Handlungsspielraumes realisiert. Murat Kurnaz hat etwa erzählt, wie er im November 2001 an einer Grenzstation Pakistans festgenommen wurde, über pakistansische Geheimgefängnisse in die US-Lager Kandahar und Bagram in Afghanistan geschafft und schließlich nach Guantánamo Bay geflogen. In dieser kolonialen Landschaft wurde er über eine Bucht transportiert, durch Minenfelder und Checkpoints in die Gefangenenlager X-Ray und Delta, in das Isolationslager Echo, in dessen Verschlüge, in Käfige in den Verschlügen, in die kein Sonnenlicht und kaum Sauerstoff drang und in denen sein Körper bis in die kleinste Bewegung reguliert wurde. Die sensorische Deprivation durch Kopfhörer, permanente Dunkelheit und Immobilisierung verscharrten ihn ins Dunkel seines Leibes (vgl. Kurnaz).

Solch eine Extraktion aus den sozialen Einbettungen bedeutet die Entfugung von Zeitgenossenschaft. Die Gefangenen werden von politischen Alliierten, Eltern, Partner_innen oder Kindern getrennt. Von Sorge- und Verantwortungsbeziehungen bleibt nur Ohnmacht. Mohamed Ben Soud, auch als Mohamed al-Shoroeiya bekannt, hat das in einem Untersuchungsbericht über CIA-Folter als das größte Leid beschrieben: »The biggest suffering for any prisoner like myself was the situation with our families. When my daughter comes to me and says they prevented her from going to school [...] that is suffering. [...] physical abuse [...] was number 10 on the list of the worst things that I was going through.« (Human Rights Watch 2012, 58; vgl. Boumediene et al., 85, 114, 178–179). Ben Soud wechselt in seiner Aussage kaum merklich zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Während Jean Améry Folter als Enttäuschung der Helferwartung beschrieben hat (Améry, 51–63), betont Ben Soud die andere Seite: die Unfähigkeit, anderen zu helfen. Die einmal zerstörte Verantwortlichkeit für andere, Bedingung auch vertrauensvoller Selbstbeziehung, kann auch nach dem Ende der Gefangenschaft kaum wiedergewonnen werden.

Folter kann die Deregulation der Zeit bedeuten. Sie kann in Verlangsamungen bestehen, wenn Gefangene auf alles warten müssen: auf die Freilassung natürlich, aber auch auf ein Gegenüber, einen Besuch durch Anwalt_innen, eine Flasche Wasser. Folter kann

ebenso die Beschleunigung der Zeit bedeuten: Wenn Kurnaz auf den Hof gebracht wurde, war seine Zeit angeblich sofort abgelaufen. Kaum war er unter der Dusche eingeseift, wurde das Wasser abgedreht (Kurnaz, 145, 163, 166, 190–191). Kodifiziert wurden solche Strategien temporaler Schikane bereits im CIA KUBARK-Handbuch von 1963, das warnt, Deprivation könne von Gefangenen als Routine apathisch angenommen werden. Stattdessen sollten sie derhythmisiert werden: Vernehmer_innen »should [...] disrupt patterns of response [...]. Meals and sleep granted irregularly, in more than abundance or less than adequacy, the shifts occurring on no discernible time pattern, will normally disorient an interrogatee and sap his will to resist more effectively than a sustained deprivation leading to debility« (Anonym/CIA, 93).

Diese Angriffe auf die Zeitlichkeit der Gefangenen basieren auf der Drohung oder Realität verunendlichter Haft. Als *detainees* sind sie bloß Festgehaltene, deren Immobilisierung Selbstzweck ist. Das Konzept des *detainees* suspendiert die quantifizierten juristischen Zeitlichkeiten von Untersuchungshaft, Anklage, Prozess, Urteil oder Strafe. Die *indefinite detention* läuft auf kein Ende zu. Das Vergehen von Zeit führt nicht zur Entlassung, sondern verlängert schlicht die Gefangenschaft. Ahmed Errachidi hat auf den daraus resultierenden Zeitverlust hingewiesen: »we all had trouble with time« (Errachidi, 78). Er erläutert: »there was no sense in starting a countdown to freedom. As a result, as time went on, I cared less and less about it except to note when the religious festivals should be celebrated« (Errachidi, 86).

Folter wirkt einerseits als Verunendlichung, andererseits in jedem einzelnen Moment. Die Zeit selbst wird zum Instrument der Folter. Adnan Latif, dessen Entlassung mehrfach von Militär- und Regierungsinstitutionen empfohlen wurde, der aber bis zu seinem Suizid am 8. September 2012 mehr als zehn Jahre ohne Anklage in Guantánamo unter Folter ausharrte, hat dies in einem Brief an seine Anwält_innen ausgesprochen:

The requirement is to [...] leave this life which is no longer anymore called a life, instead it itself has become death and renewable torture. Ending is a mercy and happiness for this soul [...] I will do whatever I am able to do to rid myself of the imposed death on me at any moment (Worthington 20.02.2011).

Latif bezeugt, dass es unter Folter kein Leben gibt, sondern allein die Erneuerung von Folter und Tod. Sein Leben ist »in jedem Moment« auferlegter Tod. In der Zeit zu sein bedeutet die Aktualisierung der Folter. In einem anderen Brief schrieb er, Folter »makes a person call for death every second; scream asking for it with no hesitation and without a second thought. Laying the body in the grave is better than laying it in fire and torture that I am enduring« (Worthington 10.02.2011).

Dabei setzt der Tod dem Unrecht nicht notwendigerweise ein Ende. Gul Rahman etwa wurde 2002 von der CIA verschleppt, gefoltert und getötet, dann an unmarkierter Stelle verscharrt. Sein Name und Mord wurden allein aufgrund eines Lapsus US-amerikani-

scher Zensor_innen bekannt, die ihn acht Jahre später in einer Fußnote zu schwärzen vergaßen (Pugliese, 161; Siems 09.10.2017). Das Rauben noch des Leichnams verunmöglicht es den Angehörigen, anhand von Ritualen der Bestattung und des kalendari-schen Gedenkens die eigene Trauer wenigstens in die Rhythmen ihrer Leben und kul-tureller Traditionen einzubetten.

Guantánamo Voices: Kontext, Adresse, Verzeitlichung

Die von Sarah Mirk herausgegebene dokumentarische Comic-Anthologie *Guantánamo Voices* erzählt auf gut 200 Seiten Vergangenheit und Gegenwart des Gefangenenlagers Guantánamo Bay aus der Perspektive unterschiedlicher Akteur_innen wie ehemaliger Gefangener, Anwält_innen, Strafverfolger_innen, Ermittler_innen und Soldat_innen. Die Kapitel, die mit Ausnahme des ersten und letzten Kapitels den Namen einer Person tragen und deren individuelle Perspektive verdeutlichen, erzählen vom Überleben unter Fol-ter, von Begegnungen zwischen Anwält_innen und Gefangenen, vom Kampf für ethische Überzeugungen oder vom Wandel politischer Einstellungen. Die Episoden sind in multiple Rahmungen eingebettet: Auf das Titelblatt folgt eine Widmung an zwei Veteran_innen; Zitationen der Folterverbote der US-amerikanischen Verfassung und Genfer Konvention; ein Inhaltsverzeichnis; die beiden Vorbemerkungen »Is Guantánamo a Prison? « und »Is This All Real?«; ein Vorwort des Schriftstellers Omar el-Akkad; gezeichnete Landkarten, Infografiken, historische Dokumente und ein Zeitstrahl von 1903 bis 2019 sowie ein Zitat der Kulturhistorikerin Rebecca Solnit über die Macht der Hoffnung. Auf das letzte Kapitel folgen ein Zitat des Bürgerrechtlers Fred Korematsu über individuelle Handlungsmacht; ein Wiederabdruck von sechs Zeichnungen des bis heute *incommunicado* in Guantánamo festgehaltenen Abu Zubaydah; eine zweiseitige Erklärung *How This Book Was Made* über die Verwendung von Originalfotografien und die Farbpalette; Biografien der Künstler_innen; das Quellenverzeichnis; ein Hinweis auf die Entstehung des Covers – die Nachzeichnung einer Postkarte aus dem Souvenirladen Guantánamos –; sowie eine eineinhalbseitige Dank-sagung. Das Quellenverzeichnis mit etwa 100 Fußnoten und die Biografien unterstreichen, dass eine Vielzahl von Menschen an dem Band mitgearbeitet haben. Das sind nicht zuletzt die Zeichner_innen, die eine Vielfalt lokaler und kultureller Zugehörigkeiten repräsentieren sowie Andy Worthington, einer der führenden Historiker zum Thema Guantánamo, der den Band auf Fehler durchgesehen hat. Die Texte basieren auf Mirks Teilnahme an einer *media tour* in Guantánamo, Memoiren der Kapitelprotagonist_innen, Transkripten des *Rule of Law Oral History Project* der Columbia University sowie von Mirk geführten Interviews. Während die Episoden aus persönlicher Perspektive geschildert sind, insistieren die Rah-mungen auf deren Faktualität und Referenzialität: Die Texte sind nicht erfunden, sondern

Berichte oder Zitate. Die gezeichneten Figuren sind Portraits realer Personen. Landschaften, Architekturen oder Ausrüstungen basieren auf Fotografien.

Der Comic erscheint als zugänglicher Knotenpunkt, als synthetisierende Kompilation. Damit nimmt er in der Debatte um Zeug_innenschaft eine markante Position ein. Prominente Vertreter_innen des Diskurses haben ausgeführt, inwieweit insbesondere Überlebendenzeugnisse auf der Perspektive ihrer Sprecher_innen beruhen, und darum durch Beweise, Indizien oder andere Zeugnisse nicht gänzlich belegbar sind, sondern vielmehr Anerkennungs- und Glaubensbeziehungen verlangen (vgl. Derrida; Weigel; Schmidt). Durch die Verfahren der Rahmung betont *Guantánamo Voices* weniger die existenzielle Singularität insbesondere der Überlebenszeug_innen, und damit die Notwendigkeit, ihnen Glauben zu schenken, als ihre Einbettung in ein diverses, sich ergänzendes epistemisches Gefüge der Zeitgeschichte Guantánamos. Die Multiplizität der Perspektiven relativiert sie nicht, sondern verdichtet alle in wechselseitiger Beglaubigung. So wie der Comic einige markante Panoramen des Gefangenenslagers hervorbringt (Mirk, Cover, iii, 54, 128–129), so schaffen die kontextualisierenden Grafiken und Informationen einen Horizont, in dem die einzelnen Zeug_innen zu Wort kommen. Trotz ihrer unterschiedlichen Situierungen sind ihre Zeugnisse stets komplementär, ›Sorgearbeit‹² um eine konsensfähige, überlappende, (mit-)teilbare Wahrheit. Die US-Regierung machte Guantánamo einerseits durch ständige Veränderungen und ubiquitäre Zensur unleserlich, andererseits bezeichnete sie die Gefangenen als ›worst of the worst‹. Das Anthologische von *Guantánamo Voices* arbeitet hingegen an einer vielstimmigen Wahrheit, in der die singulären Ausdrucksformen – Zeugnisse, Zeichnungen – von den synthetisierten – Karten, Zeitstrahle, Einleitungen – gehalten werden. So antwortet die Anthologie auf ein möglicherweise skeptisches Publikum mit einer vielfach abgesicherten Darstellung, deren Vielstimmigkeit auch eine gewisse Dezentralität des Überlebendenzeugnisses bedeutet.

Die Rahmungen sind nicht allein objektive Darstellung von Tatsachen, sondern selbst von situierten Bezeugungen und Anreden geprägt. Das zeigt sich schon in der Widmung an die Veteran_innen Chris Arendt und Laura Sandow. Ohne die Begegnung mit den beiden, die die Konfrontation mit dem »dark stuff«, wie Mirk es nennt, ermöglicht und begleitet haben, wäre das Buch nicht entstanden (Mirk, ii). Am Anfang der Beschäftigung mit Guantánamo stehen also kontingente Begegnungen. Folgt man der Darstellung von Kapitel 1 »Welcome to Guantánamo« mit den Zeichnungen von Hazel Newlevant, hat Mirk Chris Arendt zufällig im *Independent Publishing Resource Center* in Portland, Oregon getroffen. Beide sind ins Gespräch gekommen, als Arendt gerade an einem Zine über die verbrachte Zeit in Guantánamo arbeitete. »I knew absolutely nothing about Guantánamo. It was just a photo I'd seen in the newspaper [...] It wasn't a real place full of real people« (Mirk, 5). Im Gegensatz zur Fotografie in der Zeitung übt das Basteln des Zines auf Mirk eine realitätskonstituierende Kraft aus: die vertraute Institution des *Resource Center*, das Durcheinander

von Materialien auf dem Tisch, eine koprärente Person. *Guantánamo Voices* fragt auf diese Weise, wann und wie das Leiden anderer wirkmächtig wird, wann eine Adressierung gelingt. Was fotografisch und journalistisch diffus bekannt war, gewinnt durch eine Neu-situierung an Insistenz. *Guantánamo Voices* zielt selbst auf die Erzeugung einer solchen ethisch verantwortlich machenden Ansprache mit ästhetischen Mitteln: hier konkret durch die Nacherzählung der Begegnung mit Arendt und einer Nahaufnahme des Zines *Broken Flowers, Paper Birds*. Im weiteren geschieht dies durch den Titel, der die relative Unmittelbarkeit der Stimme im Interview beschwört, die Zitate, die eine direkte Rede konservieren, und eine dreifache Perspektivierung des Erzählten: durch Mirk als Herausgeberin, die durch die rahmende Erzählung führt, durch die jeweiligen Protagonist_innen der Episoden sowie durch die Gefangenen, deren Zeugnisse oft in das der Protagonist_innen eingefaltet wird. Der Moment der Ansprache wird im Erzählen von *Guantánamo Voices* immer wieder hervorgehoben.

Die Anthologie zielt auf die Rekonstruktion der *longue durée* der US-amerikanischen Folter und vermittelt so die Einsicht, dass Guantánamo kein plötzlicher Zivilisationsbruch ist, sondern ein spezifischer, aber nicht einzigartiger Etappenpunkt US-amerikanischer Geo-, Bio- und Nekropolitik (vgl. Mbembe; Pugliese). Dabei wird diese *longue durée* nicht allein durch die unpersönlichen Grafiken dargestellt, sondern als situiertes Wissen präsentiert, das erst durch biografische Erfahrungen oder disziplinäre Fachkulturen entstanden ist. So werden bereits im ersten Kapitel der Spanisch-Amerikanische Krieg und das erzwungene Leasing Guantánamos von Mirk aufgerufen, die Rückforderungen Fidel Castros in den 1950er Jahren sowie die Internierung haitianischer und kubanischer Geflüchteter in den 1990ern. Die *media tour* erinnert sie darüber hinaus an einen Besuch in einem ehemaligen US-Internierungslager, in dem Menschen mit japanischer Abstammung während des 2. Weltkrieges festgehalten wurden, sowie an die gegenwärtigen Lager an der Grenze zu Mexiko (Mirk, 7, 9).³ An einen anderen Präzedenzfall für die Rechtsstrategien im ›war on terror‹ erinnert Kapitel 6. Aus der Perspektive des zwischenzeitlichen Chef-Anklägers Morris Davis wird die Einberufung von Militärkommissionen im Fall von acht NS-Saboteuren im Jahr 1942 mit den Militärkommissionen Guantánamos verglichen (Mirk, 103). Während die Militärkommissionen im 2. Weltkrieg die souveräne Reaktionsgeschwindigkeit des Staates markieren sollten, figurieren sie in Guantánamo dessen Macht, die juristische Zeit so lange anzuhalten, bis die biologisch-soziale Zeit die Gefangenen dahinrafft (vgl. Butler, 69–120).⁴

In Mirks Eröffnungskapitel wird die lange Dauer der Inbesitznahme Guantánamos durch ikonische Zeichen US-amerikanischer (Hybrid-)Kultur dokumentiert: Ronald McDonald, ein Escape Room, eine Tiki Bar, ein Wanderweg »hikin' in Castro's Backyard« (Mirk, 7). Andere (zeit-)historische Szenen schreiben sich durch Zeitungsüberschriften und die Remedialisierungen von historischen Dokumenten ein (Mirk, 96, 103) oder durch Flashbacks

(Mirk, 95–96). Durch diese narrativen und visuellen Verfahren erscheint der kontextuelle Horizont gleichzeitig im objektivierenden Paratext und in den durch persönliches Wissen, Fächerkulturen oder Dokumente verorteten Kapiteln. Die Ästhetik des Comics – die distinkte, geteilte Farbpalette, die zeichnerische Homogenisierung heterogener Medien, der bruchlose Sprung zwischen den Zeiten – ermöglicht es, die Zeugnisse aus Guantánamo in einem spezifischen Kontext zu verorten, ohne diesen Kontext selbst als neutral oder einfach gegeben vorauszusetzen.⁵

Wie lässt sich die auf Dauer gestellte Zerstörung der Zeitlichkeit der Gefangenen fassen, um sie in ihrem ganzen Ausmaß zu kritisieren und die Zeugnisse der Überlebenden besser verstehen und anerkennen zu können? Die jede Repräsentation herausfordernde Zeit unter Folter wird in *Guantánamo Voices* durch die Darstellungen historischer Zeit und der biografischen Zeit nicht-gefangener Protagonist_innen befragt. Kapitel 8 über die Menschenrechtsanwältin Alka Pradhan verdeutlicht das Andauern des Lagers in Bildern des Zeitgeschichtlichen, die von der Zeichnerin Tracy Chahwan als soziale Erfahrung medial vermittelter Realität (durch sich wandelnder Mediengeräte) umgesetzt werden: Pradhan verfolgt, umgeben von Kommiliton_innen, mit vor der Stirn geschlagener Hand die Invasion des Irak auf einem Röhrenfernseher; wütend sieht sie im *Time Magazine* die Folterfotos aus Abu Ghraib; mit Arbeitskolleg_innen im Anzug verfolgt sie auf einem MacBook Obamas Versprechen, Guantánamo zu schließen. Coming of Age, Medien- und Gewaltgeschichte von 2003 bis 2009 verschränken sich in einer wechselseitigen Sichtbarmachung ihrer Zeitlichkeit. Auch Mirk versucht durch den Vergleich mit dem eigenen Erwachsenwerden eine tastende Kommensurabilität der Zeit der Folter herzustellen: »I think of all the things I've done since 2002, I was in high school then. Some prisoners have been here that long« (Mirk, 17). Im Schlusskapitel 11, das wie das Eröffnungskapitel von Hazel Newlevant gezeichnet ist und damit auch ästhetisch den Kreis schließt, kommentiert sie einen jugendlichen Militärzensor: »He looks maybe 20 years old. The guys at Guantánamo have been in prison his whole life« (Mirk, 173). Diese visuellen und textuellen Fokussierungen auf das biografisch-historische Zeiterleben Nicht-Gefangener kann als Versuch gelten, die Dauer der statischen Gefangenschaft greifbarer zu machen. Ali Hamza al Bahlul und Ridah Bin Saleh al Yazidi sind seit der Eröffnung des Lagers am 11. Janur 2002 bis heute dort gefangen (vgl. Rosenberg);⁶ 15 bis 20 Jugendliche sind in Guantánamo Erwachsene geworden; Gefangene sind unter Folter ergraut und gealtert, sodass sie von ihren Familien bei der Rückkehr nicht wiedererkannt wurden (Boumediene et al., 213; Amnesty International 2006, 12).⁷ Diesen Erfahrungen einer Zersetzung biografischer, körperlicher, familiärer und sozialer Zeiterwartungen stellt sich *Guantánamo Voices* weniger durch eine visuelle Arbeit an der (Un-)Zeit der Gefangenschaft als durch einen Abgleich mit normalisierten historischen und biografischen Zeitlichkeiten.

Portrait unter Folter: Mohammed al-Qahtani

In *Guantánamo Voices* sind es vor allem Bilder der Enträumlichung, die auf die Zerstörung der Zeitlichkeit hinweisen (Mirk, 36, 37, 39, 41, 48, 77, 79, 83, 97, 100 u. 115), wie ich im Folgenden ausführe. Anhand einiger Zeichnungen von Gerardo Alba aus Kapitel 2 möchte ich exemplarisch die Ambivalenzen der Repräsentation von Folter aufzeigen.⁸ Die Episode handelt von dem *Naval Criminal Investigative Service*-Ermittler Mark Fallon und seinem Versuch, die Folter in Guantánamo aufzuhalten: »It was clear to me that we were going to commit war crimes. I was trying to stop what I thought was just a very poor political decision« (Mirk, 34). Sein Streben führt zu einer Dramaturgie knapper werdender Zeit und ablaufender Countdowns, während denen Fallon zwischen Guantánamo und Washington hin und her hetzt. Gleichzeitig werden Details zweier Folterungen dargestellt: Erstens der Folter von Mohammed al-Qahtani in Guantánamo Bay durch das Militär, deren Ausmaß erst durch das 2006 vom *Time Magazine* geleakte *interrogation log detainee 063* bekannt geworden ist (vgl. Duffy/Zagorin 2005) und zweitens der Folter von Abu Zubaydah durch die CIA, die maßgeblich erst 2014 durch den *Senate Report on Torture* öffentlich rekonstruiert wurde (vgl. Senate Intelligence Committee 2014).

Die scheinbar eindeutige Erzählperspektive des Comics wird durch den Einbezug dieser Dokumente doppelt gebrochen: Die Leser_innen erleben das Geschehen einerseits aus der damaligen Sicht Fallons, andererseits aus seinem Rückblick; sie sehen es aus seiner Perspektive – des Ermittlers, der einen privilegierten Sichtpunkt auf die Staatsgewalt hat, und dennoch von manchen Staatsgeheimnissen ausgeschlossen ist –, sowie vermittelt durch Untersuchungsberichte und Täter_innen-Dokumente. Diese Brüche zwischen Erleben und Rückblick, personaler und medialer Vermittlung dienen allerdings nicht der Inszenierung eines Widerstreits zwischen ihnen, sondern synthetisierender Parallelmontagen: Wo das präsentische Erleben nicht ausreicht, ergänzt der Rückblick; wo die Person nicht weiter weiß, helfen die Dokumente. Diese Synthese veruneindeutigt den Status des Synthetisierten. So bleibt beispielsweise unklar, ob Fallon das visualisierte *interrogation log* tatsächlich während seiner Ermittlungen zu Gesicht bekam oder wie die Öffentlichkeit erst Jahre später nach dessen *leak*.

Einerseits zielt das Kapitel auf eine strikte Situierung des Wissens. Das wird durch Fallon als prominent gemachte Erzählinstanz geleistet und durch eine differenzierte Organisation der Texte, die als Zitate in Anführungszeichen stehen, in gelben Insets Fallons Perspektive markieren, in weißen Insets die der Erzählerin oder anderer Quelldokumente, oder die als Sprechblasen Figurenrede markieren. Während die Quellen differenziert werden, bleibt die Zeitlichkeit ihres Publikwerdens unmarkiert: Was sich parallel ereignet hat – die Ermittlungen Fallons, die Folter Mohammed al-Qahtanis in Guantánamo, die Folter Abu Zubaydahs –, aber erst über Jahrzehnte öffentlich wurde, wird visuell verdichtet. Eine Zeichnung zeigt Fallon am Computer, die nächste Mohammed al-Qahtani im Würgegriff.

Während der begleitende Text ein Zitat aus dem *interrogation log* ist, bleibt der Status der Zeichnung uneindeutig: Bezieht die Zeichnung sich auf Fallons Vorstellung des Gelesenen? Auf das von Soldat_innen verfasste Protokoll? Auf die vergangene Realität selbst? Weil die Texte von Quelle zu Comic keinen Mediensprung vollziehen, bleiben sie als Zitate identische Reproduktionen. Die Visualisierungen sind hingegen mit perspektivischen Unschärfen verbunden, da sie von mehreren Quellen – den Personen, den Dokumenten, den Ereignissen – determiniert werden. Hier ermöglicht die Homogenität der Visualisierung die Erzeugung einer linearen Erzählung aus heterogenem Quellenmaterial.

Die Visualisierungen der Folter al-Qahtanis zeigen ihn im Würgegriff; wie er auf einem Bürostuhl gedreht wird; wie er Wasser verweigert; ein Schwarzbild mit weißen Punkten, das seine Zwangsernährung per Einlauf markiert; wie er zusammengesunken im Zwangsernährungsstuhl sitzt. Die Darstellung dieses Stuhls ist ein markantes Beispiel für die Problematik temporaler Verdichtung, da das Folterprotokoll zwischen November 2002 und Januar 2003 verfasst wurde, die ikonischen Stühle aber erst 2005 nach Guantanamo importiert wurden. Das Bild rekuriert also auf eine spätere Material- und Bildsprache der Folter, die den Vorgang dechiffrierbarer macht, verdeckt aber dabei, dass wir nicht wissen, wie die Zwangsernährung Mohammed al-Qahtanis genau vonstattenging. Dieses Nicht-Wissen ist Ergebnis des Angriffs von Folter auf die Rechte der Gefangenen wie auch der Öffentlichkeit und damit selbst eine wichtige Spur, die hier verwischt wird (Abb. 1).

Nach einem Affektbild (vgl. Deleuze, 123–170) Fallons – »They're going to kill him.« (Mirk, 36) – zeigt ein Panel die blutrote



Abb. 1: Mohammed al-Qahtani in der Leere aufgehängt. Da rüber die blutende Signatur George W. Bushs.

Unterschrift George W. Bushs. Ein Inset erklärt, dass Bush das CIA-Folterprogramm nach den Anschlägen vom 11. September initiiert habe. In dem folgenden, rahmenlosen und mehr als halbseitigem Bild hängt Mohammed al-Qahtani in orangenem Einteiler und weißen Schuhen, mit gefesselten, blutenden Handgelenken und einem exponierten, schutzlosen Leib in einer weißen Fläche. Über ihm die vergrößerte Unterschrift Bushs. Die Aufhebung des Bild-Raumes ins Weiß figuriert die Entfähigung des Gefangenen. Während die Fesselung das Subjekt in seinem Bewegungsspielraum einschränkt, sind mit dem Weiß-Raum das Milieu der Bewegung und jede Bewegung selbst neutralisiert. Das Vergehen der Zeit kann keine Veränderung bringen, weil das Bild nichts zeigt, was sich verändern könnte. Einzig das Zucken, Aufbäumen und Klagen des Körpers auf der Stelle könnte sich in der Zeit ereignen. Die Augen, zwei schwarze Punkte, blinzeln nicht, sind weder nach innen hin verschlossen, noch sehen sie etwas im Außen.

Einerseits durchbricht das Bild in seiner Entgrenztheit, Größe und seiner Weiße die zuvor im Kapitel verwendete Panelstruktur und verlangsamt so die Zeit der Betrachtung. Es fordert ein Innehalten auf dem schmerzverzerrten Gesicht, den blutenden Handgelenken, dem exponierten Körper. Andererseits ist es in eine dynamische Narration eingebunden, die die Aufdeckung von Staatsverbrechen sowie den Blick auf weitere Opfer und Dispositive der Folter verspricht. Die Zeit wird also gleichermaßen verlangsamt und beschleunigt. Weil die Zeitlichkeit der Comiclektüre, im Gegensatz zur programmierten des Films, medial nicht determiniert ist, kann ein Spannungsverhältnis zwischen der Betrachtung des Einzelbildes und der narrativen Bildserie entstehen. Durch das Spannungsverhältnis dieser doppelten temporalen Logik, des Innehaltens und des Weiter-Wissen-Wollens, müssen sich Leser_innen positionieren. Warum, wie und wie lang das Bild des Gefolterten ansehen? Warum weiterlesen? Der Modus der eigenen Lektüre kann zur ethischen Entscheidung werden.⁹

Mohammed al-Qahtani ist mehr als 20 Jahre, bis zum 06. März 2022, ohne Anklage in Guantánamo gefangen gewesen. Die *convening authority of military commissions* Susan Crawford räumte 2009 in einem präzedenzlosen Schritt ein, dass er von der USA gefoltert wurde und deshalb niemals angeklagt werde (vgl. Woodward). Von al-Qahtani selbst sind nur wenige Zeugnisse überliefert, eines aber beschreibt Isolationshaft und Entzeitlichung in einem intensiven Bild: »Solitary confinement has destroyed me... It was like a huge mountain that was on top of me. And the pressure on me was so high it squeezed tears out of my eyes... I had no sense of [time] passing, no definition to mark it... I was all alone in the world. I couldn't find a way to stop the torture« (Center for Constitutional Rights 2020). Ohne Kalender, ohne Mitmenschen, ohne Unterbrechungen verliert der Körper die Orientierung in der Zeit. Entzeitlichung, Vereinsamung, Hilflosigkeit üben einen Druck auf den Körper aus, der seine Form sprengt und das Subjekt zerstört. Die Tränen sind nicht solche der Trauer, des Erinnerns oder der Selbstbegegnung, sondern Resultat dieses gewaltvollen Drucks.

Was al-Qahtani als *huge mountain* bezeichnet, ist bei Alba die Hängung des Körpers im Weiß. Während seine Zeichnung Folter als gewaltsame Inversion menschlicher Räumlichkeit und Zeitlichkeit darstellt, ist ihre narrative Situierung zu problematisieren: Die Folter war nicht Teil des CIA-*Rendition, Interrogation and Detention Program*, sondern des militärischen Dispositivs von Guantánamo. Die Signatur des Präsidenten und der Hinweis auf die Entführung Gefangener in Drittländer ist sachlich korrekt, aber für den Fall al-Qahtanis irreführend.

Während al-Qahtani eigentlich an der Decke der Zelle hängen müsste, scheint er hier an der Unterschrift Bushs selbst zu hängen. Die herunterlaufenden, blutroten Schlieren der Schrift setzen sich an seinen Handgelenken fort. Die Unterschrift Bushs ist das Blut des Gefolterten, das Blut des Gefolterten ist die Signatur des Regierungsoberhauptes auf seinem Körper. Diese Text-Bild-Verdichtung verkürzt den Abstand zwischen dem Amt des Präsidenten und der ›sauberen‹ Folter in den Lagern, während die Regierung in Washington die Folterlager auf maximaler geographischer Distanz halten wollte: auf Kuba, in Thailand oder Osteuropa, auf Schiffen in internationalen Gewässern. Ohne dass der Comic dies aufruft, ist es ein ähnliches Bild wie al-Qahtanis Hängung, das Präsident Bush bei seinem angeblich ersten Briefing über die CIA-Foltertechniken im April 2006 beunruhigt haben soll: »the president expressed concern [...] about the ›image of a detainee chained to the ceiling, clothed in a diaper, and forced to go to the bathroom on himself« (Senate Intelligence Committee 2014, 142). Eine solche Dissoziation von Befehlsmacht und Realisierung wird von der Einschreibung der Unterschrift ins Bild der Folter zurückgewiesen. Die Verknüpfung von Unterschrift und Gewalt klagt die anhaltende Straffreiheit der US-amerikanischen Kriegsverbrecher visuell an.

Während Albas Abbildung al-Qahtani mit Kopfhaar und Bart zeigt, hat die tatsächliche Folter seine Gestalt nicht intakt gelassen. Das *interrogation log* verzeichnet vier erzwungene Rasuren (Anonym 2006, 21, 44, 48, 83), die auf die Verletzung seiner religiösen Gefühle zielten (Anonym 2006, 22). Selbst nach 50 Tagen kontinuierlicher Folter trat er aufgrund einer Rasur in Streik und verzichtete auf wir wissen nicht einmal genau was: vielleicht das Essen, das Trinken, das Sprechen. Albas Bildnis al-Qahtanis scheint einer militärischen Fotografie nachempfunden, die Teil eines so genannten *JTF-GTMO Detainee Assessments* aus dem Oktober 2008 war und von Wikileaks geleakt wurde. Die Fotografie zeigt allerdings den älteren al-Qahtani und nicht sein 22- oder 23-jähriges Selbst, das 2002/03 Opfer der US-Folter wurde (vgl. Anonym/New York Times). Ist das als zeichnerische Treue der Fotografie al-Qahtanis gegenüber zu verstehen? Eine Geste, ihn nicht unter Folter zu re-imaginieren – mit rasierten Haaren, von Wasser übergossen, in schmutziger Kleidung, zum Tanzen gezwungen oder als Hund adressiert? (vgl. Anonym 2006, 35, 47) Allerdings ist auch die Fotografie al-Qahtanis von Soldat_innen angefertigt worden und damit Teil der gewalt-samen Bürokratie des Folterdispositivs. Gibt es ein Bild al-Qahtanis unter Folter – egal ob

im Medium der Fotografie oder des Comics –, dessen Reproduktion oder Imagination keine erneute Gewalt bedeutete? Gibt es eine Erzählung, die die Folter anklagt, ohne dass sein Körper allein dazu dient, die Gewalt zu empfangen, Opfer zu sein, der Nekropolitik eine weitere Bestätigung ihrer Macht zu schenken? Wie ein Leben erinnern und erzählen, das maßgeblich durch die Archive der Macht, die seine Entrechtung rechtfertigen, aufgezeichnet ist (vgl. Hartman)?

Die Macht der Bilder betrifft nicht nur die Gefahr einer Verstrickung in das Folterdispositiv, sondern auch ihre kritische Kraft. Das *Center for Constitutional Rights* hat im Auftrag al-Qahtanis über Jahre vergeblich versucht, der Öffentlichkeit Videotapes und Fotografien von ihm zugänglich zu machen. Die Richter_innen des *2nd U.S. Court of Appeals* begründeten den Verschluss der Bilder gerade mit seiner Prominenz und dem offiziellen Eingeständnis seiner Folter: »inasmuch as these disclosures have heightened al-Qahtani's prominence [...] they increase the likelihood that official release of images of al-Qahtani – even images that do not depict abuse or mistreatment – could be exploited by extremist groups« (CRC v. CIA et al., 14). Weiter heißt es: »even innocuous photographs and videos could readily be used to inspire unrest similar to that caused by the dissemination of the (arguably more controversial) Abu Ghraib photos« (CRC v. CIA et al., 14). Gerade weil al-Qahtani gefoltert wurde, sollen er und sein Abbild für immer in der Dunkelheit verbannt bleiben. Guantánamo wurde nicht geschlossen, weil es die Folterüberlebenden lebendig begräbt. Weil die ›saubere‹ Folter keine evidenten Spuren hinterlässt, wird der ganze Körper zu ihrem Signum. Unter dem Vorwand extremistischer Propaganda bleiben auch ›harmlose‹ Bilder der Öffentlichkeit wie al-Qahtanis Familie vorenthalten. Ihm in der Anthologie ein Portrait zu widmen, und wenn auch nur eines, das ihn unter Folter zeigt, das ihn vielleicht sogar auf ein Fallbeispiel reduziert, heißt also auch, auf der Sichtbarmachung eines verbotenen Bildes zu beharren und damit auf der Mündigkeit der Öffentlichkeit und ihrem Recht, das zu sehen, was den Gefangenen in ihrem Namen angetan wurde.¹⁰ Indem der Comic Bilder eingeschlossener Gefangener wie Mohammed al-Qahtani schafft, bestreitet er das Monopol der Staatsgewalt, das eben auch das exklusive Recht einschließt, (fotografische) Bilder herzustellen, zu verwahren und in Zirkulation zu bringen. Doch während die Öffentlichkeit das Recht hat, um die Gewalt zu wissen, die der Staat in ihrem Namen verübt, hat sie kein Recht, das daraus resultierende Leiden der betroffenen Menschen zu sehen; der Comic klagt genau dieses Recht ein.

Exkurs: Aufgehängte – Die visuelle Kultur der Folter

Das Motiv des an der Decke gefesselten Häftlings ist zentral für das Folterdispositiv des ›war on terror‹. Nachdem der afghanische Taxifahrer Dilawar im US-amerikanischen Lager Bagram durch Kniestöße gegen den Oberschenkel zu Tode gefoltert wurde (vgl. Golden),

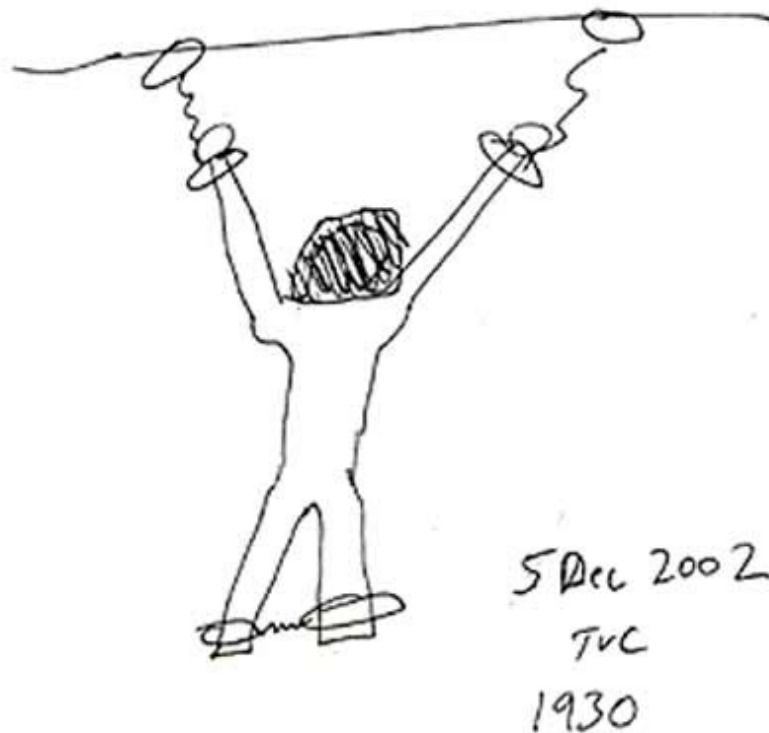


Abb. 2: Zeichnung des Militärpolizisten Thomas V. Curtis der Aufhängung Dilawars.

wurden im Umfeld der Prozesse gegen niedrigrangige Militärangehörige zwei Zeichnungen veröffentlicht. Eine dieser Zeichnungen stammt von dem Militärpolizisten Thomas V. Curtis und wurde von ihm wenige Tage nach Dilawars Tod aus dem Gedächtnis gezeichnet, nach einer Anfrage von Militär-Ermittler_innen (vgl. Gibney). Sie zeigt eine nur aus Umrissen bestehende Figur, die eine Kapuze über dem Kopf trägt. Die Beine sind gefesselt und leicht gespreizt; die Arme sind weit gespreizt und an die Decke, ein horizontaler Strich, gefesselt. Die zweite Zeichnung stammt von dem *polygraph examiner* George Chigi III. Die Figur besteht hier nicht einmal mehr aus Umrissen, sondern nur noch aus Linien, mit kleinen Kreisen für die Füße und Arme sowie einem größeren für das Gesicht. Gepunktete Linien markieren die Fußfesseln sowie eine Kapuze, handschriftliche Ergänzungen verweisen auf Chigi als Zeichner, das Datum der Zeichnung zwei Jahre nach dem Mordfall identifiziert Dilawar als »P[erson]U[nder]C[ontrol] 421« nach »15-30 common pronial strikes« (Abb. 2 u. 3). Während die Abstraktion in Chigis Zeichnung verdinglichend und distanzierend wirkt, entfaltet die krakelige, geradezu kindliche Zeichnung Curtis' eine berührende Intensität.

Ogleich die Militärangehörigen Dilawar mit Maske oder ausgespartem Gesicht gezeigt haben, hat Alba sich im zweiten Kapitel von *Guantánamo Voices* entschieden, al-Qahtani ein Gesicht zu geben und damit einen Gesichtsausdruck zu erfinden. Während Pose, Fesselung und Kleidung forensische Anzeichen der Gewalt sind, überschreitet die Zeichnung des

Gesichtes diesen Horizont. Es vermittelt einen Ausdruck von Schwächung, vielleicht Dissoziation oder Versteinerung. Ausdrucksträger sind einerseits die Kerben und Falten an der Wange und unter den Augen, die hohe Stirn, das abstehende, verschwitzt wirkende Haar und der lange, krause Bart. Der geschlossene Mund, die markante Nase, die Punktaugen ohne jedes Weiß markieren so etwas wie Resilienz, Ausharren, Ungerührtheit. In dem Gesicht kulminiert der Ausdruck des Erleidens, insbesondere weil Alba auf die Zeichnung von Wunden, Körperausscheidungen und –flüssigkeiten verzichtet. Im Gegensatz dazu enthält sich Chigis geometrische

Zeichnung jeden Momentes von Erleiden. Curtis' Zeichnung hingegen ist paradox, als sie eigentlich auf den Tatbestand reduziert ist, aber durch die Krakelei eine eigenwillige Affektivität gewinnt: die wie ausgerenkten Schultergelenke, das wie durchgestrichene Gesicht, die wie zu Fäusten geballten Hände.

Darüber hinaus wird die kontextualisierende Leistung des Comics deutlich. Die Zeichnung von Curtis etwa wurde in der New York Times veröffentlicht und ist heute über Wikimedia aufrufbar. Der Artikel, in dem Dilawars Fall rekonstruiert wird, spricht von einem der Zeitung zugespielten »nearly 2,000-page confidential file of the Army's criminal investigation«, dem die Zeichnung mutmaßlich entnommen ist (Golden). Dieser losen und fragilen Kontextualisierung gegenüber ist Albas Zeichnung von den Panelrahmen des Comics eingebettet. Das ermöglicht ihre Lesbarkeit auf verschiedenen Ebenen: auf der

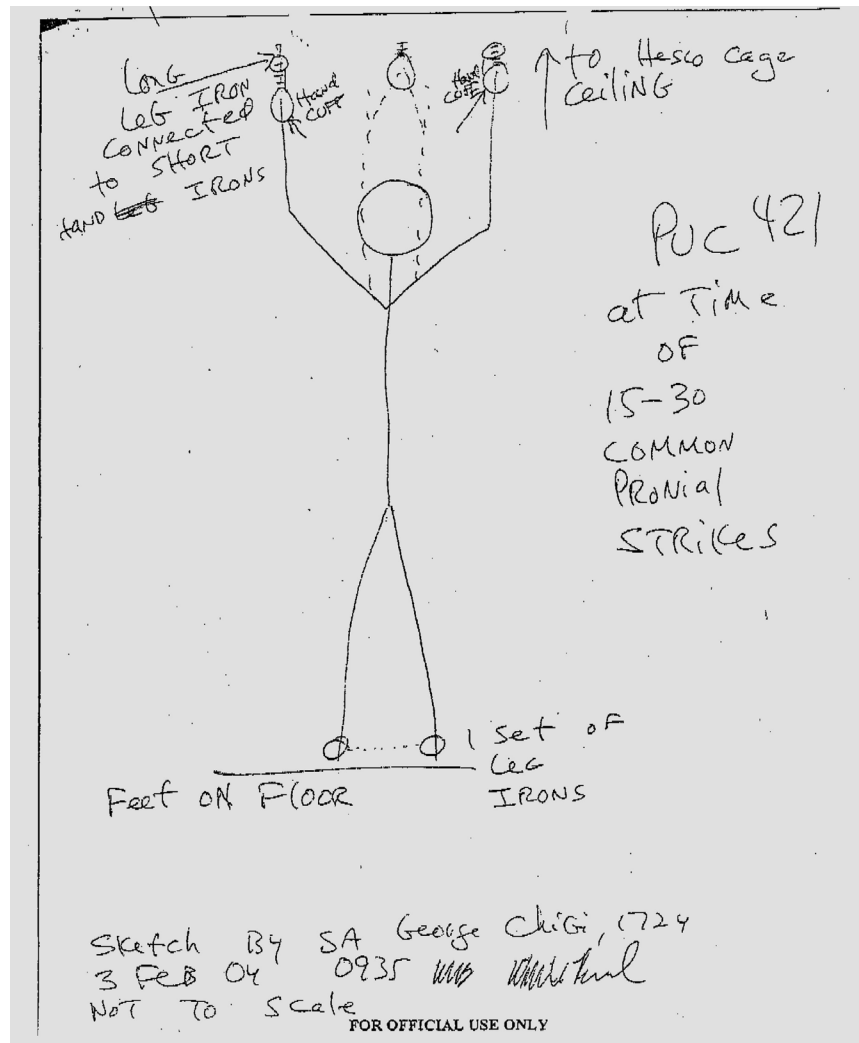


Abb. 3: Zeichnung des Lügendetektor-Spezialisten George Chigi III der Aufhängung Dilawars.

historischen Ebene als Verantwortlichmachung des Präsidenten; auf der forensischen als Rekonstruktion einer Folterpraxis; auf der politischen als Sichtbarmachung eines unsichtbar gemachten Menschen; auf der ethischen als Insistenz auf einem Gesicht; auf der fiktionalen und ästhetischen als Erfindung eines Gesichtsausdrucks und eines Raumes, der kein Raum mehr ist.

2012 und 2016 hat mit Mohamed Ben Soud ein Überlebender des CIA-Folterprogramms selbst eine Reihe forensischer Zeichnungen des Folterdispositivs veröffentlicht. Neben Zeichnungen von ›Waterboards‹, engen Schränken und einer verschlossenen Kiste, in die er eingesperrt wurde, zeigt ein Bild seine Hängung in einem verschlossenen Raum (Abb. 4). In ihrer Schlichtheit vereinigt die Komposition Gegensätze: Während die Figur flach wirkt, ist die Dreidimensionalität des Raumes markant. Während die Darstellung der Foltermethode Gegenstand der Darstellung ist, ist die Zeichnung zugleich ein persönliches Zeugnis, das unlösbar von Ben Souds Erfahrungen ist. Während es ein forensisches Beweisstück der Folter ist, ist es also gleichzeitig eine affektive Schilderung eigener Verletzbarkeit.

Die Zeichnung der Hängung ist von einem vorgeneigten, unebenen Parallelepiped bestimmt, an dessen Vorderseite den Betrachter_innen die Klinke einer geschlossenen Tür zugewandt ist. Das Parallelepiped irritiert durch zwei Schräglagen: durch eine Stange, die unter der transparenten Decke des Raumes befestigt ist, und den Raum selbst, der nach vorne kippt. An einer kurzen Fessel an der Stange ist der Umriss einer Figur zu sehen, ohne Gesicht, Geschlecht oder sonstige Merkmale; die Hände scheinen zu Fäusten geballt, doch das ist nicht sicher auszumachen. Es wirkt, als könnte – und müsste – die Figur mit Fußballen und Fußspitze ihr Gewicht auf dem Boden ausbalancieren. Diese permanente Rejustierung der Balance, der Wechsel von Fußspitze zu Fußballen und zurück, ist die einzige

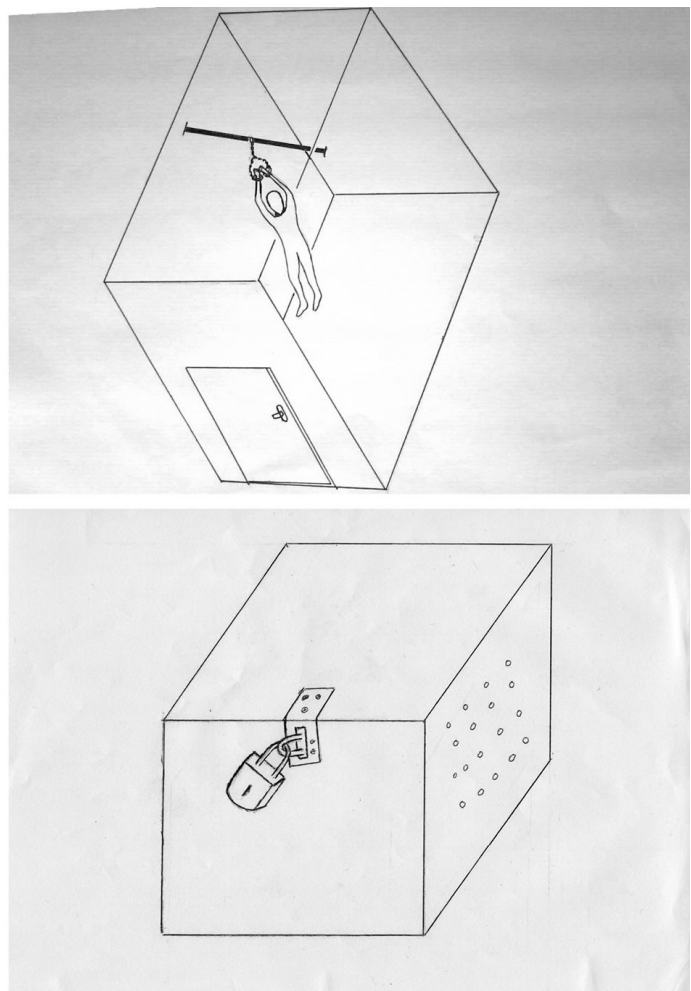


Abb. 4: Zeichnung des Folterüberlebenden Mohammed Ben Soud seiner Folter in einem CIA-Geheimgefängnis.

Bewegung auf der Stelle, die die Stasis des Dispositivs zulässt und gleichzeitig erzwingt. Nichts im Bild deutet an, dass sich in diesem Raum etwas verändern könnte. Seltsamerweise jedoch entspricht die Position der Figur in der Luft nicht dem Kippen des Raumes, sodass eine Spannung zwischen Figur und Raum entsteht. Während die Figur ausdruckslos bleibt und kein Leiden individuiert, sondern Darstellung einer Foltermethode ist, vermittelt das Vornüberfallen des Raumes eine affektive Qualität. Trotz der geometrischen Leere und Stasis des Raumes, trotz des Verlustes der individuellen Expressivität etwa eines Gesichtes, artikuliert sich so in der inkongruenten Komposition aus Raum und Leib ein Schwindel. Er artikuliert sich zwischen der Darstellung des Folterdispositivs und der ausbleibenden Repräsentation von dessen Wirkung in einem individuierten Leib, zwischen der endlosen Stillstellung der Folter und der zeitlosen Ausdruckslosigkeit der Figur. Während sich die Zeichnungen Mohammed Ben Souds mit seinen Zeugenaussagen verbinden lassen, hat er sich entschieden, sie nicht in das Narrativ einer Autobiografie oder eines ausführlichen Berichts zu überführen. Das stellt die Bilder erst einmal relativ von einem historischen Kontext frei, ohne diesen freilich zu negieren, womit der Eindruck einer a-narrativen Endlosigkeit des Leidens entsteht.

Zeit und Überleben

In den Episoden, die *Guantánamo Voices* den Folterüberlebenden widmet, wird deutlich, wie erfinderisch diese um die Restitution der Zeitlichkeit unter Folter gekämpft haben. In Mansoor Adayfis Zeugnis in Kapitel 7 der Comic-Anthologie, gezeichnet von Kane Lynch, das von seiner Freundschaft mit den Leguanen, Hutias und Vögeln Guantánamos handelt, zeigt sich, dass diese Begegnungen vor allem in den begrenzten Anders-Zeiten Guantánamos stattgefunden haben. In Isolationshaft konnte Adayfi einmal wöchentlich für 15 Minuten auf den Hof und traf dort einen Leguan, von ihm *Princess* genannt: »She reminded me every week that I was human and that life still had beauty« (Mirk, 120). Mit den Hutias teilt Adayfi die Mahlzeiten – »They're just in time to share a meal« (Mirk, 122) – und schützt sie nachts vor pfeffersprayenden Soldaten. Ebenfalls nachts werden die Gefangenen von einem tockenden Vogel wachgehalten – »I swear that bird works for the interrogators« –, nehmen ihn gefangen und lassen ihn per Abdruck des Vogelfußes schwören, nur noch dem US-General den Schlaf zu rauben. Die gastfreundschaftlichen Begegnungen mit den animalischen Anderen, die geteilten Pausen und Mahlzeiten, die Synchronisierung von Wach- und Schlafrhythmen stabilisieren die Zeit durch ihre Teilung: mit dem anderen, in unterscheidbare Qualitäten, in Erinnertes und Erhofftes. Lynchs Zeichnungen betonen die Egalität in den Beziehungen, den Tieren werden wie den Menschen Portraits gewidmet. Besonders auffällig ist eine vertikale, halbseitige Inszenesetzung des Leguans in der kubanischen Wildnis,

auf die Adayfi aus einem anderen Panel zu linsen scheint. So wie die Gefangenen und Tiere Beziehungen über die Lagergrenzen hinweg etablierten, so werden sie hier über einzelne Panels hinweg gestiftet (Mirk, 120). Das Portrait in der Wildnis zeigt, dass die Schönheit des Tieres von seiner Freiheit nicht zu trennen ist. Wie auch eine Szene mit fliehenden Hutias (Mirk, 124) betont die visuelle Inszenierung die Fähigkeit der Tiere, Käfig- und Lagergrenzen zu überschreiten. Im letzten Panel sitzt Adayfi, nach fast 15 Jahren Gefangenschaft ohne Anklage in Guantánamo, in einem serbischen Café und trinkt seinen Kaffee – alleine. Im Hintergrund das Portrait eines kleinen Vogels. »This is me now. I struggle to survive. I live in uncertainty« (Mirk, 127). Wie so viele andere Entlassene lebt Adayfi heute in der Fremde eines Drittstaates, von den in Guantánamo geknüpften Verbindungen exiliert, umgeben von einer unvertrauten Kultur und Sprache. Die errungene Teilung der Zeit ist in Einsamkeit kollabiert.

Moazzam Beggs Episode in Kapitel 4, gezeichnet von Omar Khouri, erzählt vom Umgang mit Erinnerungen und inneren Bildern. Nachdem ihm ein Soldat in Bagram mitteilt, dass er Vater geworden sei, sehen wir Begg unter einer Decke weinen: »I had to tell myself: // ›I am not a family member.‹ / ›I am not a father.‹ ›I am not a son.‹ / ›I am not a husband.‹ // ›We're no longer people.‹ / ›We're numbers« (Mirk, 76–77). Im Selbstgespräch versucht er, die Desubjektivierung – »We're no longer people« – mimetisch anzunehmen, um die verdrängten Identitäten als Ehemann, Familienvater oder Sohn zu schützen – und sich selbst vor ihnen zu schützen. Beziehungen bedeuten gleichzeitig Stabilität und Verletzlichkeit. Eine Verletzlichkeit, die sich die Gefangenen nicht oft leisten konnten.

In seinen Memoiren hat Begg die widersprüchlichen Effekte der Erinnerung – Linderung wie Vulnerabilisierung, Selbstöffnung wie Selbstabtötung – anhand eines Briefes an seine Ehefrau dargestellt: »I have to be honest and admit that I try my best not to think of you and the children, as it is so painful thinking about how you are living your lives without me now, and all of our times together in the past« (Begg, 203; vgl. Denbeaux, 332). Er fasst die Widersprüchlichkeit seiner Emotionen im paradoxen Performativ eines Briefes, der seine Adressatin zu vergessen trachtet. Folter kann Erinnerungen zerstören, aber auch als Erinnerung auftreten. Widerstand kann in der Kultivierung von Erinnerungen liegen, ebenso in ihrer Unterdrückung. Folter und Widerstand stehen in einem spiegelbildlichen Verhältnis zueinander. Die Gefangenen, die sich im Verstummen und Vergessen geübt haben, haben die Verbindungen zur Welt suspendiert, damit diese nicht Ansatzpunkt US-amerikanischer Psychotechniken werden. Sie haben in der Selbstentmachtung Selbstermächtigung gesucht, Überleben mit einem Preis, wie es in Guantánamo zum Sprichwort wurde: »you gotta lose to win« (Adayfi; Guthrie).

Erinnerungen und innere Bilder waren mehr als nur Medien der Folter. Später in der Episode zeigt ein Panel, wie Begg mit gefesselten Händen, von zwei Soldaten bewacht,

über den Hof geführt wird. Ein zweites Panel zeigt die Nahaufnahme eines Lochs in einer Plane, dahinter orange-farbene Felsen, Meer, ein Schiff. Ein drittes zeigt Begg auf einem matten, magenta-farben schraffierten Farbfeld im Schneidersitz, umgeben von Weiß (Abb. 5). Obwohl die Gefangenen es riechen und hören konnten, war es ihnen nicht erlaubt, das Meer zu sehen (vgl. Adayfi, 2–4). »That really was the first time I'd seen anything of the outside world for all of these years. Catching a glimpse of something like that, even for two seconds, it left a mark. It left an image in my head that I still have« (Mirk, 79). Das schmale Bild des meditierenden Begg lässt sich als Gegenbild zur Folter al-Qahtanis verstehen. Die Enträumlichung ins Weiß bedeutet hier nicht die Zerstörung von Handlungsfähigkeit und Entweltlichung. Sie deutet vielmehr eine Flucht oder Reise nach innen an, eine Erkundung innerer Bilder, eine transformative Erfahrung: »it left a mark.« Während die »saubere« Folter gerade auf Spurenlosigkeit zielt, bedeutet das Überleben in der Deprivation hier die leibliche Öffnung auf sonst nicht spürbare, unsichtbare Eindrücke. Ein Blick aufs Meer, im Vorbeigehen, in Ketten, durch ein winziges Loch, genügt, sich zu verwandeln: »It left an image in my head that I still have«. Begg, die Uniform, der Boden – das Orange, das zuvor all das überdeckt hat, wurde in eine neue Farbe verwandelt.¹¹

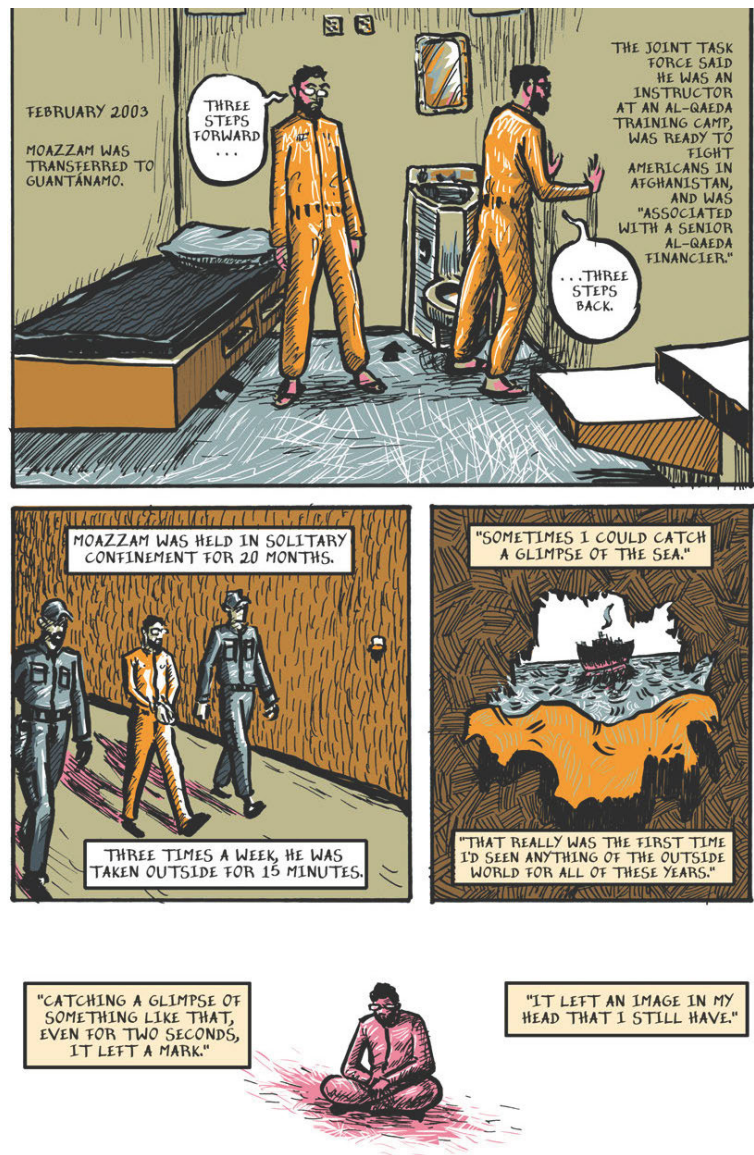


Abb. 5: Nach vielen Jahren der Abschottung entrückt der Anblick des Meeres Moazzam Begg aus der Lagerumgebung.

Folter im Comic gegenwärtig machen

Zum Ende des Artikels möchte ich die Analyse von *Guantánamo Voices* zur aktuellen Forschung zu dokumentarischen Comics in Beziehung setzen, und damit zu den Fragen nach der Situierung von Wissen, der Figuration von Zeit, dem Verhältnis von Narration, Zeuginnenschaft und einer Anti-Folter-Kultur zurückkehren.

Nina Mickwitz hat in *Documentary Comics. Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age* darauf hingewiesen, dass dokumentarische Comics besonders geeignet sind, die Situiertheit von Wissen anzuzeigen: »drawing stresses the subjective as a constitutive factor in the production of the real. The cultural associations of drawing – narrative, embodied, response, becoming, incompleteness – all contribute to an accord between the visual mode of representation in comics and a conception of knowledge as situated. [...] this is a sense of authenticity more readily understood as a particular and partial perspective: reality filtered through individual consciousness« (Mickwitz, 56–57). Anhand von *Guantánamo Voices* lässt sich zeigen, dass eine solche Assoziation des Gezeichneten mit situiertem Wissen voller Reibung ist. Die Bildfolge der Folter al-Qahtanis hat das exemplarisch gezeigt: in der von Mirk herausgegebenen Anthologie ist das Zeugnis des Ermittlers Fallon zu einem Kapitel umgearbeitet, das von dem Künstler Alba visualisiert wurde. In dem Kapitel liest Fallon ein von US-amerikanischen Soldat_innen verfasstes Protokoll, das die Folter aus ihrer Perspektive schildert. Während sich die Folter 2002/2003 ereignete, wurde das Protokoll 2006 geleakt, die Zeichnungen 2020 angefertigt. Die Anthologie situiert das Wissen auf vielfache Weise: in der stilistischen und paratextuellen Abhebung der Erzählperspektiven voneinander; in der Sichtbarmachung von heterogenen Quellen wie Dokumenten, Dingen oder Gesprächspartner_innen im Bild selbst; in dem Verfremdungseffekt der Zeichnungen überhaupt. Innerhalb der Kapitel allerdings werden die heterogenen Akteur_innen, Medien, Materialitäten und dazugehörigen Zeitschichten durch ihre Aufhebung in eine einzige Formensprache homogenisiert. Darüber hinaus verdichten sich in einzelnen Motiven wie dem Zwangsernährungsstuhl oder al-Qahtanis Gestalt unterschiedliche Zeitlichkeiten, Wissensstände und Perspektiven. Die Situierungsarbeit der Comic-Anthologie geht also weit über ein »individual consciousness« der Zeichner_innen hinaus und lässt sich als kollaborative Sammlungsarbeit beschreiben, die zwischen Konkretion und Abstraktion, Entfaltung und Verdichtung, Illustration und Transformation oszilliert.

Während die Folter die Zeitlichkeit der Gefangenen angreift, zeigt *Guantánamo Voices* nicht nur, wie die Gefangenen an der Wiedergewinnung der Zeit gearbeitet haben, sondern konstituiert selbst eine eigene Zeitlichkeit. Diese basiert auf der medialen Eigenheit des Comics, die Chute als »syntactical operation of comics [...] to represent ›time as space« (Chute 2010, 7) beschrieben hat. In *Guantánamo Voices* bedeutet die Repräsentation von Zeit als Raum zum Beispiel die Spannung zwischen einem prominenten Einzelbild und der narrativen Sequenz. Während das raumgreifende Bild der Zeit der Folter al-Qahtanis die

Bindungskräfte des Narratives verunsichert, versucht der Comic in anderen Episoden die Zeit der Folter durch Vergleiche mit anderen Zeitlichkeiten wahrnehmbar zu machen: wenn Protagonist_innen die *longue durée* der Folter an Besuche von Gedenkstätten oder Expertenwissen anbinden, oder wenn das Andauern Guantánamos auf anderen biografischen und historischen Zeitlichkeiten abgebildet wird. Wenn ein Portrait eines jungen Militärzensors dazu dient, zwanzig Jahre unter Folter zu versinnbildlichen – »The guys at Guantánamo have been in prison his whole life« –, ließe sich sowohl argumentieren, dass eine solche Feststellung die Folter auf die Ebene eines gewöhnlichen Lebens reduziert (verstärkt durch die informelle Bezeichnung »the guys«) als auch, dass dies eine geschickte Sichtbarmachung der Gewalt als Dauer selbst ist.

Obwohl die Zeugnisse der Überlebenden eine wichtige Rolle in *Guantánamo Voices* spielen, stehen sie insgesamt nicht im Vordergrund. Die Zeichnungen des Folterüberlebenden Abu Zubaydah bleiben im Anhang separierte, knapp kontextualisierte Auszüge. Visuelle Zeugnisse wie die Zeichnungen Mohammed Ben Souds, Sami Alhajs und Lewis Peakes Bildserie *Sketches of My Nightmare* oder die Gemälde und Skulpturen der Ausstellungen *Ode to the Sea* und *Guantánamo [Un]censored* finden keine Erwähnung. Stattdessen stehen die Menschen im Vordergrund, die sich von den Zeugnissen aus Guantánamo – oder deren Fehlen – haben adressieren lassen: Journalist_innen, Anwält_innen, Ermittler_innen – Gruppen, die als sekundäre Zeug_innen beruflich auf Zeugnisse antworten. Die Künstler_innen des Comics dokumentieren nicht ihr eigenes Erleben visuell, sondern das anderer. Im Anschluss an John Berger hat Chute in *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics and Documentary Form* daran erinnert, dass Zeichnungen nicht Dinge selbst, sondern Perspektiven auf oder Sichtweisen von Dingen zeigen.¹² In Bezug auf Gewalterfahrung bedeutet diese Darstellung von Sichtweisen immer auch ein ethisches Verhältnis zum Gezeigten: »Driven by the urgencies of re-seeing the war in acts of witness, comics proposes an ethics of looking and reading intent on defamiliarizing standard or received images of history, while yet aiming to communicate and circulate« (Chute 2016, 31). In *Guantánamo Voices* geht es nicht um Verfremdung, Dekonstruktion oder Destruktion klischeehafter Bilder, wie Chute hier andeutet, sondern um den zeichnerischen Mit- und Nachvollzug der Zeugnisse anderer. In den Zeichnungen versichern die Künstler_innen – und mit ihnen die Leser_innen – sich, dass sie das Gezeichnete wirklich gesehen, gelesen oder gehört haben, und geben es in der Veräußerung als Bild frei zur Zirkulation in der Öffentlichkeit. So wie sie und eine kleine Anzahl Professioneller von den Gefangenen adressiert wurden, so adressiert auch *Guantánamo Voices* seine Leser_innen.

In Kapitel 11 verlässt Mirk Guantánamo mit dem Flugzeug. Eine Frau spricht sie an, durch ihre Zeichnung aufmerksam geworden, Spiegelbild der Szene zwischen Mirk und Arendt, nur dass es jetzt Mirk ist, die zeichnet, die bezeugt, die adressiert wird und

antwortet. Schnell werden die beiden von einem Mann unterbrochen, dessen Sprechblase in eine Nahaufnahme von Mirks Gesicht ragt. Im nächsten Panel ist sein Zeigefinger schamlos auf sie gerichtet. Was im ersten Kapitel mit der Begegnung zwischen Mirk und Arendt einer Poetik der Ansprache folgt, wird hier zur Gewaltsamkeit der Unterbrechung. »Hey! / Just remember, they're in there for a reason. / They're in there for a reason« (Mirk, 177f.). Mirk und die Frau schauen betreten voneinander weg. Vor dem überwucherten Camp X-Ray, einem weiteren Index der langen Dauer Guantánamos, der Schlusssatz: »What is the reason? Often facts matter less than the stories we tell ourselves« (Mirk, 178). Jedoch hat der Mann keine Geschichte erzählt. Seine Kraft ist die der Unterbrechung (»Hey!«), der Ermahnung (»Just remember«) und Wiederholung (»in there for a reason«). Sie liegt nicht in der Etablierung eines eigenen Diskurses, einer eigenen Geschichte, sondern in der Zerstörung eines tastenden Dialogs zwischen Fremden und damit der Öffentlichkeit selbst. Die Erzählungen, Zeichnungen, Zeugnisse, Szenen der Adressierung und des Adressiert-Werdens in *Guantánamo Voices* konturieren eine solche Öffentlichkeit, die sich als Infrastruktur gegen Folter, als Anti-Folter-Kultur, begreift. Das inkludiert die visuelle und textuelle Aufnahme, Speicherung und Bearbeitung von Zeugnissen, die Konstellierungen von Überlebenden, Herausgeberin, Zeichner_innen und Leser_innen, die Einfaltung heterogener Zeitlichkeiten. Zugleich bleibt aber auch eine gegen Folter gerichtete Arbeit dem Risiko der Repräsentation ausgesetzt: in einer potentiell inadäquaten Rekontextualisierung der Überlebendenzeugnisse, im kaum vermeidbaren Rückgriff auf militärische und geheimdienstliche Quellenmaterialien, im prekären Verhältnis zwischen Abbildung, Bearbeitung und Erfindung, zwischen Konkretion und Abstraktion, in der unvermeidlichen Gewichtung aufeinander irreduzibler Stimmen.

Bibliografie

- Adayfi, Mansoor: In our Prison on the Sea. In: Postprint Magazine. Ode to the Sea: Art From Guantánamo. Hg. v. Charles Shields. <https://indd.adobe.com/view/567dd3ed-81fb-43b9-83c4-869107e21d52>. Ohne Ortsangabe, Oktober 2017, S. 2–4.
- Adayfi, Mansoor und Sebastian Köthe: Art and Survival in Guantánamo. Workshop am Gra-duiertenkolleg »Das Wissen der Künste« der Universität der Künste Berlin, Berlin 2020.

- Améry, Jean: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2015 [1977].
- Amnesty International: *Guantánamo: Lives torn apart – The impact of indefinite detention on detainees and their families*. <https://www.amnesty.org/en/documents/amr51/007/2006/en/>. USA 2006. Letzter Zugriff am 01.02.2022.
- Anonym: *Interrogation Log Detainee 063*. <http://content.time.com/time/2006/log/log.pdf>. Time Magazine. 2006. Letzter Zugriff am 01.02.2022.
- Anonym [Central Intelligence Agency]: *KUBARK Counterintelligence Interrogation*. July 1963.
- Anonym: *The Guantánamo Docket. Mohammed al Qahtani*. <https://www.nytimes.com/interactive/projects/guantanamo/detainees/63-mohammed-al-qahtani>. The New York Times (o.A.). Letzter Zugriff am 01.02.2022.
- Balsom, Erika: *The Reality-Based Community*. In: *e-flux journal* Vol. 83 (2017), S. 1–13.
- Begg, Moazzam und Victoria Brittain: *Enemy Combatant. My Imprisonment at Guantánamo, Bagram, and Kandahar*. London, New York: The New Press, 2006.
- Boumediene, Lakhdar und Mustafa Ait Idir mit Daniel Hartnett Norland, Jeffrey Rose und Kathleen List, Hg.: *Witnesses of the Unseen. Seven Years in Guantanamo*. Redwood City, CA: Redwood Press/Stanford University Press, 2017.
- Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005 [2004].
- Center for Constitutional Rights: *Mohammed al Qahtani*. <https://ccrjustice.org/mohammed-al-qahtani> (08.10.2020). Letzter Zugriff am 01.02.2022.
- Center for Constitutional Rights v. Central Intelligence Agency et al., No. 13-3684-cv, United States Court of Appeals for the Second Circuit, Appeal argued June 25, 2014, decided: September 2, 2014. <http://cases.justia.com/federal/appellate-courts/ca2/13-3684/13-3684-2014-09-02.pdf?ts=1410919638>. Letzter Zugriff am 01.02.2022.
- Chute, Hillary L.: *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge, MA und London: Harvard University Press, 2016.
- Chute, Hillary L.: *Graphic Women. Life Narrative & Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Därmann, Iris: *Widerstands- und Gewaltforschung, überkreuz*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, 4.1 (2019), S. 6–42.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989 [1983].
- Denbeaux, Mark P.: *A Fate Worse Than Guantánamo*. In: *The Guantánamo Lawyers. Inside a Prison. Outside a Law*. Hg. v. Mark P. Denbeaux und Jonathan Hafetz, New York: NYU Press, 2009, S. 320–323.
- Derrida, Jacques: »A Self-Unsealing Poetic Text« – *Zur Poetik und Politik des Zeugnisses*. In: *Zur Lyrik Paul Celans*. Hg. v. Peter Buhrmann, München: Fink, 2000, S. 147–182.
- Duffy, Michael und Adam Zagorin: *Inside the Interrogation of Detainee 063*. <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1071284-1,00.html>. Time Magazine (20.06.2005). Letzter Zugriff am 01.02.2022.

- El Gorani, Mohammed und Jérôme Tubiana: Diary. <https://www.lrb.co.uk/v33/n24/mohammed-elgorani/diary>. London Review of Books, Vol. 33, No. 24 (15.12.2011). Letzter Zugriff am 01.02.2022.
- Felman, Shoshana und Dori Laub: Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. New York: Routledge, 1992.
- Golden, Tim: In U.S. Report, Brutal Details of 2 Afghan Inmates' Death. <https://www.nytimes.com/2005/05/20/world/asia/in-us-report-brutal-details-of-2-afghan-inmates-deaths.html>. The New York Times (20.05.2005). Letzter Zugriff am 01.02.2022.
- Guenther, Lisa: Solitary Confinement. Social Death and its Afterlives. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2013.
- Guthrie, Katherine: Gitmo ›should never have come into existence,‹ says congressman. <https://www.msnbc.com/all-in/gitmo-should-never-have-come-existence-msna58226>. MSNBC (11.05.2013). Letzter Zugriff am 01.02.2022.
- Hartman, Saidiya: Venus in Two Acts. In: Small Axe, Nr. 26 (Vol. 12, Nr. 2), June 2008, 1–14.
- Hilbrand, Carola: Saubere Folter. Auf den Spuren unsichtbarer Gewalt. Bielefeld: Transcript, 2015.
- Hickman, John: Murder at Camp Delta. A Staff Sergeant's Pursuit of the Truth about Guantánamo Bay. New York: Simon & Schuster, 2015.
- Holdbrooks, Terry: Traitor? Charlestone: CreateSpace Independent Publishing Platform, NC [o.J.].
- Human Rights Watch: Locked Up Alone. Detention Conditions and Mental Health at Guantanamo. <https://www.hrw.org/reports/2008/us0608/us0608webwcover.pdf>. USA 2008. Letzter Zugriff am 01.02.2022.
- Human Rights Watch: Delivered Into Enemy Hands. US-Led Abuse and Rendition of Opponents to Gadaffi's Libya. https://www.hrw.org/sites/default/files/report_pdf/libya0912_web_0.pdf. USA 2012. Letzter Zugriff am 01.02.2022.
- Klein, Naomi: The true purpose of torture. <https://www.theguardian.com/world/2005/may/14/guantanamo.usa>. The Guardian (14.05.2005). Letzter Zugriff am 01.02.2022.
- Köthe, Sebastian: Guantánamo bezeugen. Bielefeld: transcript, 2023.
- Kurnaz, Murat und Helmut Kuhn: Fünf Jahre Meines Lebens. Ein Bericht aus Guantánamo. Berlin: Rowohlt, 2007.
- Mbembe, Achille: Nekropolitik. In: Biopolitik – in der Debatte. Hg. v. Marianne Pieper et al. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.
- Mickwitz, Nina: Documentary Comics. Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.
- Mirk, Sarah (W), mit einem Vorwort von Omar El Akkad, illustriert von Gerardo Alba (A); Kasia Babis (A); Alex Beguez (A); Tracy Chahwan (A); Nomi Kane (A); Omar Khouri (A); Kane Lynch (A); Maki Naro (A); Hazel Newlevant (A); Jeremy Nguyen (A); Chelsea Saunders (A); Abu Zubaydah (A): Guantanamo Voices. True Accounts From The World's Most Infamous Prison. New York: Abrams ComicArts, 2020.

- Muhammed, Sahr: *Ally: Speaking through Holes in Glass*. In: *The Guantánamo Lawyers. Inside a Prison. Outside a Law*. Hg. v. Mark P. Denbeaux und Jonathan Hafetz. New York: NYU Press, 2009, S. 339–341.
- Pugliese, Joseph: *Biopolitics of the More-Than-Human. Forensic Ecologies of Violence*. Durham, NC: Duke University Press, 2020.
- Pugliese, Joseph: *State Violence and the Execution of Law. Biopolitical Caesurae of Torture. Black Sites, Drones*. New York: Routledge, 2013.
- Rejali, Darius: *Torture and Democracy*. Oxfordshire: Princeton University Press, 2007.
- Reprieve: *Down the Tubes: The 2013 Hunger Strike at Guantánamo* (11.07.2013). <https://www.statewatch.org/news/2013/july/us-reprieve-report-down-the-tubes-the-2013-hunger-strike-at-guantanamo-bay/>. Letzter Zugriff am 01.02.2022.
- Rosenberg, Carol: *Guantánamo By the Numbers*. <https://www.miamiherald.com/news/nation-world/world/americas/guantanamo/article2163210.html>. Miami Herald (25.10.2016/ letztes Update: 25.10.2018). Letzter Zugriff am 01.02.2022.
- Sanders, Rebecca: *Plausible Legality. Legal Culture and Political Imperative in the Global War on Terror*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2018.
- Sassi, Nizar, in Zusammenarbeit mit Guy Benhamou: *Ich war gefangen in Guantanamo. Ein Ex-Häftling erzählt*. München: Heyne, 2006.
- Schmidt, Sibylle: *Ethik und Episteme der Zeugenschaft*. Paderborn: Konstanz University Press, 2015.
- Senate Select Committee on Intelligence: *The Senate Intelligence committee Report on Torture. Committee Study of the Central Intelligence Agency's Detention and Interrogation Program*. New York, London: Melville House, 2014.
- Siems, Larry: *Inside the CIA's black site torture room*. <https://www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2017/oct/09/cia-torture-black-site-enhanced-interrogation>. The Guardian (09.10.2017). Letzter Zugriff 02.05.2024.
- Slahi, Mohamedou Ould und Larry Siems (Hg.): *Guantánamo Diary*. Edinburgh: Canongate Books, 2015.
- Stafford Smith, Clive: *Eight O'Clock Ferry To The Windward Side. Seeking Justice in Guantánamo Bay*. New York: Nation Books, 2007.
- Tubianas, Jérôme (W) und Alexandra Franc (A): *Guantánamo Kid – Die wahre Geschichte des Mohammed el Gorani*. Übers. v. Ulrich Pröfrock. Hamburg: Carlsen, 2019 [2018].
- Weigel, Sigrid: *Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von identity politics, juristischem und historiographischem Diskurs*. In: *Zeugnis und Zeugenschaft. Jahrbuch des Einsteinforums 1999*. Hg. v. Rüdiger Zill. Berlin: Akademie Verlag, 2000.
- Wittes, Benjamin: *Death at Guantanamo*. <https://www.lawfaremedia.org/article/death-guantanamo>. Lawfare (03.02.2011). Letzter Zugriff am 02.05.2024.
- Woodward, Bob: *Guantánamo Detainee Was Tortured, Says Official Overseeing Military Trials*. <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/01/13/AR20090113033372.html>. Washington Post (14.01.2009). Letzter Zugriff am 01.02.2022.

Worthington, Andy: A Cry for Help from Guantánamo: Adnan Latif Asks, »Who Is Going to Rescue Me From the Injustice and the Torture I Am Enduring?«. <https://www.andy-worthington.co.uk/2011/02/10/a-cry-for-help-from-guantanamo-adnan-latif-asks-who-is-going-to-rescue-me-from-the-injustice-and-the-torture-i-am-enduring/> (10.02.2011). Letzter Zugriff am 01.02.2022.

Worthington, Andy: Another Desperate Letter from Guantánamo by Adnan Latif: »With All My Pains, I Say Goodbye to You«. <https://www.andyworthington.co.uk/2011/02/20/another-desperate-letter-from-guantanamo-by-adnan-latif-with-all-my-pains-i-say-goodbye-to-you/> (20.02.2011). Letzter Zugriff am 01.02.2022.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. Mirk, Sarah (W) und Gerardo Alba (A): Guantanamo Voices. True Accounts From The World's Most Infamous Prison. New York: Abrams ComicArts, 2020, S. 36.

Abb. 2. Curtis, Thomas V.: Ohne Titel, via: Golden, Tim: In U.S. Report, Brutal Details of 2 Afghan Inmates' Deaths. <http://graphics8.nytimes.com/images/2005/05/19/international/abuse.184.1.450.jpg>. The New York Times (20.05.2005). Letzter Zugriff am 02.05.2024.

Abb. 3. Chigi III, George: Ohne Titel, via: Alamy Bilddatenbank.

Abb. 4. Ben Soud, Mohammed: Ohne Titel, via: Apuzzo, Matt, Sheri Fink and James Risen: How U.S. Torture Left a Legacy of Damaged Minds. <https://www.nytimes.com/2016/10/09/world/cia-torture-guantanamo-bay.html>. The New York Times (08.10.2016). Letzter Zugriff am 02.05.2024.

Abb. 5. Mirk, Sarah (W) und Omar Khouri: Guantanamo Voices. True Accounts From The World's Most Infamous Prison. New York: Abrams ComicArts, 2020, S. 79.

Bildunterschriften

Abb. 1: Mohammed al-Qahtani in der Leere aufgehängt. Darüber die blutende Signatur George W. Bushs.

Abb. 2: Zeichnung des Militärpolizisten Thomas V. Curtis der Aufhängung Dilawars.

Abb. 3: Zeichnung des Lügendetektor-Spezialisten George Chigi III der Aufhängung Dilawars.

Abb. 4: Zeichnung des Folterüberlebenden Mohammed Ben Soud seiner Folter in einem CIA-Geheimgefängnis.

Abb. 5: Nach vielen Jahren der Abschottung entrückt der Anblick des Meeres Moazzam Begg aus der Lagerumgebung.

1] Das Folterregime Guantánamo Bays ist in zahlreichen Genres und Medien bezeugt worden. Die Gefangenen haben schon nach den ersten Entlassungen Ende 2002 die Zustände im Lager in Zeitungsartikeln bezeugt und ab 2006 ausführlich in Memoiren Zeugnis ab-

gelegt (vgl. Begg; Kurnaz; Sassi). NGOs wie Amnesty International, Human Rights Watch und Reprieve haben in Untersuchungen immer wieder Einzelaspekte des Lagers untersucht (vgl. Amnesty International 2006; Human Rights Watch 2008; Reprieve). Die ab 2004 im Lager zugelassenen Anwält_innen haben Zeugnisse der Gefangenen kompiliert, die Rechtsgeschichte des Lagers erzählt oder eigene Memoiren verfasst (vgl. Denbeaux und Hafetz; Stafford Smith). Und selbst einige ehemalige Soldat_innen haben kritisch von ihren Erfahrungen Zeugnis abgelegt (vgl. Holdbrooks; Hickman). In meiner Dissertationsschrift »Guantánamo bezeugen« rekonstruiere ich ausgehend von den Zeugnissen der Überlebenden Folter- und Widerstandspraktiken in Guantánamo Bay und setze diese in Zusammenhang mit der Darstellung des Lagers in den Künsten (Köthe 2023).

- 2] Erika Balsom hat nach einer solche Sorgearbeit um Wahrheit als Gegenstück paranoischer, kritischer oder skeptizistischer Lektüre gefragt: »What would it be to instead affirm the facticity of reality with care, and thereby temper the epistemological anxieties of today in lieu of reproducing them? [...] The appearances of the world need our care more than our suspicion. Given primacy to the registration of physical reality can [...] reawaken our attention to the textures of a world that really does exist and which we inhabit together.« (Balsom 2017, 6, 11)
- 3] Auch Rechtsanwalt Thomas Wilner erinnert in Kapitel 5 an die Internierung japanischstämmiger Menschen in den USA sowie an den Bürgerrechtler Fred Korematsu. Korematsu kämpfte in den 1940er Jahren gegen die Internierungen und erhielt 1998 die *Presidential Medal of Freedom*. Er verkörperte die lange Dauer eines über Identitätslinien hinweg solidarischen Widerstands gegen rassistische Staatsgewalt und die Hoffnung auf historischen Wandel. Noch kurz vor seinem Tod trat er als *friend of the court* im Fall Rasul v. Bush Partei für die Habeas-Rechte der Gefangenen Guantánamos ein (Mirk, 95–96).
- 4] So ist etwa Awal Gul 2011 nach neunjähriger Gefangenschaft ohne Anklage mutmaßlich an einem Herzinfarkt im Lager verstorben. (Wittes 03.02.2011)
- 5] Shoshana Felman hat diesen Gedanken entwickelt, der sich auf das Medium Comic übertragen lässt: »In order to gain insight into the significance and impact of the context on the text, the empirical context needs not just to be *known*, but to be *read*; to be read in conjunction with, and as part of, the reading of the text. We thus propose to show how the basic and legitimate critical demand for *contextualization of the text* itself needs to be complemented, simultaneously, by the less familiar and yet necessary work of *textualization of the context*; and how this shuttle movement or this shuttle reading in the critic's work – the very *tension between textualization and contextualization* – might yield new avenues of insight, both into the texts at stake and into their context – the political, historical, and biographical realities with which the texts are dynamically involved and within which their particular creative possibilities are themselves inscribed.« (Hervorhebungen im Original; Felman und Laub, xv).
- 6] Ali Hamza al Bahlul wurde von den illegitimen Militärkommissionen wegen Kriegsverbrechen verurteilt, Ridah Bin Saleh al Yazidi hingegen niemals angeklagt.
- 7] So beschrieb beispielsweise Jameel Qasim seinen eigentlich jüngeren, aber unter Folter rapide gealterten Bruder Mohammed: »He is younger than me but looked older. I could not believe it was him« (Denbeaux/Hafetz, 340).

- 8] Ausgehend von feministischen Comics hat Chute das »risk of representation« unterstrichen, das diese eingingen und mit dem sie sich einerseits gegen Trauma-Theorien des Unsagbaren und Unvorstellbaren wendeten und andererseits gegen eine zunehmende Praxis der Zensur (Chute 2010, 3).
- 9] Das betont auch Chute: »Releasing its reader from the strictures of experiencing a work in a controlled time frame can be a crucial, even ethical difference, especially in presenting traumatic narratives that may include disturbing images« (Chute 2010, 9).
- 10] Während der Streit um die Veröffentlichung dieser Fotografien, wie der Fall Abu Ghraib nur allzu deutlich bestätigt, immer auch eine Inkaufnahme der Reproduktion der Entwürdigungen bedeutet, kann die mediale Artifizialität des Comics auch einen »protective screen« (Mickwitz, 120) darstellen. Was Mickwitz anhand von dokumentarischen Comics wie John Neufelds *Ad New Orleans: After the Deluge* und Benjam Dix' und Lyndsey Pollocks *Meet the Somalis* ausarbeitet, kann auch für *Guantánamo Voices* gelten: der Comic »strives to articulate and validate individual experiences, while its visual representations work to simultaneously screen its subjects from intrusive acts of looking.« (Mickwitz, 149) Dies gilt beispielhaft für das Bild der Aufhängung Mohammed al-Qahtanis, das auf ihn verweist, ohne dass sein Körper an der Bildproduktion teilgehabt hätte. Und noch stärker für das schwarze Bild mit Punkten – vielleicht der Nachthimmel –, das den Widerstand und die Zwangsernährung al-Qahtanis ersetzt.
- 11] Neben den in *Guantánamo Voices* vorgestellten Strategien widerständiger Verzeitlichung – der Ko-Konstitution von Zeit mit Tieren sowie den Ambivalenzen von Vergessen und Erinnerung – haben die Gefangen permanent an der Herstellung ephemerer oder konstanter, kalendarischer, idiorhythmischer oder sozialer Zeitlichkeiten gearbeitet. Sie haben sich in Isolationshaft an den Rhythmen ihrer Wärter_innen orientiert und sich für Minimalunterschiede in der Monotonie sensibilisiert. So hat Mohamedou Slahi beobachtet, dass das Wasser in der Toilette tagsüber heller war als nachts, und Mustafa al-Medhi vor dem Schlafen Wasser verschüttet, um nach dem Aufwachen die Zeit an dessen Verdunstung abzulesen (Slahi, 233, 265; Human Rights Watch 2012, 88). Die Zeit wurde von ihnen regelrecht bearbeitet: Slahi rezitierte täglich zehn Seiten des Korans, sodass er nach 60 Tagen von vorne beginnen konnte. Manchmal zählte er die 4100 Löcher seines Käfigs (Slahi, 286, 288). Begg hingegen machte Listen: von Büchern, die er gelesen hatte und lesen wollte, nützlichen Adjektiven, Etymologien, Staaten und ihren Hauptstädten, oder historisch wirkmächtigen Personen (Begg, 219). Diese Listen stellen nicht zu komplettierende Aufgaben dar und erfüllen ihren Sinn im langsamen Füllen des Blattes mit Tinte, das so eine materielle Indexikalisierung der Zeit leistet wie auch eine kurze Erleichterung von ihrer drückenden Präsenz.
- 12] »To draw is to look, examining the structure of appearances. A drawing of a tree shows, not a tree, but a tree-being-looked at. [...] This is how the act of drawing refuses the process of disappearances and proposes the simultaneity of a multitude of moments« (Berger in Chute 2016, 31).

Diseased Bodies and Notions of Time in Ian Edginton and Davide Fabri's Comic Book Series *Victorian Undead*

Natalie Veith (Frankfurt)

Conventional temporal conceptions of the human body tend to follow a continuous arc from birth, through childhood, maturation to a reproductive age, and eventually to old age and death. Over the course of the ageing process, the body first grows and develops until this development reaches a peak and turns into a steady decrease of bodily functions and physical capacities. Conceptions such as this one rely heavily on juxtaposed notions of being young, strong, and healthy versus being old, sick, and weak. Those are just some of the many dichotomies pertaining to the body in our culture, alongside, for instance, male and female, able-bodied and disabled, and black and white. Obviously, these dichotomies tend to be problematic, not only conceptually (for example in the context of feminist criticism, post-colonialism, or the post-structuralist rejection of binaries), but also culturally (being the foundation for exclusion, discrimination, and the ascription of stereotypes). Therefore, it is important to explore alternative temporalities that break with these dichotomous conceptions.

It is partly this angle from which I will approach Ian Edginton and Davide Fabri's comic book series *Victorian Undead* (2010–2011), focusing on the conjunction of bodies, disease, and time that it presents. The series deconstructs one of the most ›stable‹ of dichotomies, that of living and dead, as the renowned detective Sherlock Holmes¹ has to rid late-Victorian London of zombies and vampires that continually infect more people, thereby steadily increasing their ranks. As will become evident in my argument, these highly liminal figures that are not alive but also not quite dead, not human but also not entirely non-human or Other, enable the depiction of infected and impaired bodies as complex sites of temporality in this comic book series, a depiction that relies on the entanglement of aesthetic, poetic, and narrative elements.

Furthermore, I will show how this depiction also extends to a number of ›bodies‹ that belong to neither zombies nor vampires: the body of Sherlock Holmes, that of the city of London (which is conceptualised as and referred to in terms of a body), a statue of Britannia (the mythological personification of Britain) that is in the process of being erected, and the body of Queen Victoria. The latter three of these also deserve particular attention since these bodies are conflated with imperial ideology, national identity, and history, thus elevating the discourse on bodies, time, and disease to a metaphorical level. As I will show, in *Victorian Undead*, the infected body is turned into a vehicle for a neo-Victorian critique of historical master narratives and (ideological) utilisations of history.

Time for Diseased/Deceased Bodies

Zombies and vampires are both examples of the kinds of gothic monsters that have become popular since the nineteenth century, characterised by their »proximity to humans« and their »peculiarly modern preoccupation with boundaries and their collapse« (Halberstam 1995, 23; see also Fischer-Hornung/Mueller, 12). As such, they make for very convenient figures to negotiate the boundaries of time and of the healthy (human) body. The boundaries threatened by the figure of the zombie were initially rather those of subjectivity and the individual mind. And even though time has long been a key element in much vampire fiction, its combination with a medical context is only a very recent phenomenon. The shift that turned these humanoid monsters' deceased bodies into diseased ones, in a manner of speaking, only took place in the final decades of the twentieth century and is worth taking a closer look at, since it marks a conceptual reorientation. When following a temporal conception of disease, death marks both the transition between and the separation of the diseased and the deceased body. While the diseased body is still part of the life course, the deceased body lies beyond the timespan of a human life and is characterised by its very absence. Where the diseased body ends, the deceased body begins. However, by ›transplanting‹ disease into the bodies of undead monsters, conventional notions of time, especially in relation to bodies, are undermined.

Originating in Haitian folklore, the zombie was initially portrayed as a victimised figure that had to submissively obey the *bokor*, the one controlling it. As Dorothea Fischer-Hornung and Monika Mueller point out, it was mostly through the now classic zombie films by George A. Romero (that were, in turn, strongly influenced by Richard Matheson's seminal dystopian novel *I Am Legend* from 1954) that the general media image of the zombie became more aggressive through the conflation of the figure of the zombie with that of the ghoul (Fischer-Hornung/Mueller, 5–6). Its traditional context of voodoo and folklore was increasingly replaced by more ›scientific‹ origin stories that depict the zombie as a result of an exposure to

a virus, radiation, or toxins. Especially in recent years, the figure of the zombie is increasingly understood »through rubrics such as contagion, microbiology, and neuroscience« (Servitje, 1; see also Servitje/Vint). Today, the viral outbreak has become a standard element in zombie fiction such as the *Walking Dead* franchise (comic book series 2003-2019, TV series since 2010, ongoing) or *World War Z* (novel 2006, film 2013). That infection does not merely connote a static condition, but a dynamic concept evolving over time can easily be seen when considering the key problems addressed in these narratives: *How fast* do the infected transform into zombies and *at which pace* does the virus spread? Also the reactions of the living to the diseased/deceased are characterised by temporal aspects: Can the survivors barricade themselves in some place and gather enough resources *to survive long enough* until help arrives? And what kind of *long-term solution* (a cure, for example) can be envisioned? These generic plot elements show that contemporary zombie narratives are not only medicalised but also temporalized on several levels.

In vampire fiction, time has long been a key element. Vampires are commonly depicted as an ancient evil, whose power is directly connected to their immortality since it enables them to outlive humans and human problems as well as hone their abilities and acquire the experience and wisdom of generations. While human life is organised in the light of its finitude, as Susanne Scholz points out, one could say that the undead have defeated time (Scholz, 137), maybe even appropriated it and turned it into something monstrous in its own right. It is thus not enough for the protagonists of Bram Stoker's seminal novel *Dracula* (1897) that the count flees the country, since they fear his continuing influence as well as his future return, knowing that »he can live for centuries [...]. Time is now to be dreaded« (Stoker, 273). Following Ahment Süner's reading, Stoker's novel can in fact be interpreted as a negotiation of two temporal regimes: »While modernity dictates that different times must be kept apart and that the modern time must always assert its superiority over the already superseded time of pre-modernity, time in *Dracula* does not abide bifurcation« (Süner, 58); it does not branch off into a neatly divided past and future that are only connected by the small moment of the present but do not otherwise mingle. In the form of the vampire, the present remains haunted by the past.²

The additional focus on time in relation to infection and endemic spread, however, has only emerged in vampire fiction over the past decades, around the same time that the figure of the vampire was also increasingly humanised (Fischer-Hornung/Mueller, 5; Mutch, 7–8). While the medical context is generally still much more common in zombie fiction, the topic has achieved a marked popularity in relation to vampires as well: In Kim Newman's novel *Anno Dracula* (1992), there are several old vampiric bloodlines of which some count as pure and others as contaminated and diseased; in the HBO series *True Blood* (2008–2014), vampires can catch the fatal Hepatitis V, which puts an abrupt and painful end to their longevity; and in Guillermo del Toro and Chuck Hogan's recent series *The Strain* (novel trilogy 2009–

2011, TV series 2014–2017), vampirism is transmitted by parasitic bloodworms and rapidly spreads across New York, transforming those affected by it within hours, to name but some examples.

The increasing topicality of time and disease (in monster narratives as well as beyond) needs to be understood in the context of the general popularity of outbreak narratives. Priscilla Wald relates the first larger wave of these narratives to the emergence of HIV in the 1980s, which lead to »accounts of newly surfacing diseases beg[inning] to appear with increasing frequency in scientific publications and in the mainstream media worldwide« (Wald, 2). Sorchá Ní Fhlainn points out that »vampirism quickly lost the dizzying promise of immortality and ab-human dominance, quickly reduced to a poisonous and mortal transformation in the wake of the discovery and fears surrounding the AIDS virus« (Ní Fhlainn, 87). Also Lorenzo Servitje notices a temporal coincidence between »the resurgence of the zombie's popularity« and its increasing medicalisation and discursive reorientation (Servitje, 5). These developments show how vampires and zombies are constantly culturally reinterpreted and resonate with contemporary anxieties. They have indeed turned out to be »highly variable signifiers« (Fischer-Hornung/Mueller, 4).

This introduction of a scientific setting or biological context for undead foes is also present in Edginton and Fabri's comic book series from the early pages onwards. After the discovery of a zombie in 1898, Holmes traces the phenomenon back to an earlier event. He deduces that what was claimed to be a pandemic of the Asiatic Cholera in 1854, was, in fact, also a zombie outbreak that was caused by the passing of an asteroid a few months previously. This asteroid assumedly bore the virus and brought it to Earth, like a »celestial seedbed«, as Holmes quotes from *The Dynamics of an Asteroid*, a supposed scientific publication by Professor Moriarty (Edginton/Fabri 2010, 70), who eventually turns out to be the undead leader of the zombie horde and intends to turn the British Empire into an »Empire of the Dead« with himself as »its Lord and Master« (Edginton/Fabri 2010, 97).

Any supernatural explanations of the undead rising are thwarted and repeatedly denied: While Watson claims with reference to the zombies that »those infernal things out there [...] should not exist. The dead do not walk. They chafe against logic and reason! They defy science!«, Holmes simply replies that this applies only to »science as we [they] know it« (Edginton/Fabri 2010, 86). This exclamation of Holmes' can be taken in the most direct sense, since the setting of the Cholera outbreak in 1854 is actually historically significant, as is also shown by a three-page-sequence that works as a sort of prologue for the first story arc. It depicts a scene between Doctor John Snow and Reverend Henry Whitehead, who discuss the assumed cholera outbreak in London. Snow claims that he is

more certain than ever that the Broad Street water pump is the heart of the infection. [...] // Asiatic cholera is not some mystical miasma spread through the air, it festers and propagates in the kind of conditions not a yard from this or any door hereabouts! There are animal faeces, grease-boiling dens, slaughterhouses and a fetid sea of cess-pits. That such a pestilence should erupt in these environs was not a matter of ›if‹ but ›when.‹ (Edginton/Fabri 2010, 7–8)

He and Whitehead soon realise that it is not just the Asiatic cholera they are facing: Whitehead claims there have been reports of corpses attacking people unless they are beheaded and, only seconds later, this claim is confirmed by them witnessing how the corpse they had just declared dead stands up again (Edginton/Fabri 2010, 8–9).

Except for the reanimated corpse of course, this scene is based on historical circumstances, namely the investigation into the 1854 Broad Street cholera outbreak. By mapping and analysing the spatial pattern of the outbreak in London, the historical John Snow was able to pinpoint the Broad Street water pump as the source of the epidemic, making his findings one of the earliest examples of modern epidemiology. The discovery became a milestone in paving the way for the transition from miasma theory (commonly accepted until the latter decades of the 19th century) to germ theory. According to miasma theory, diseases were caused by bad air; »the earth itself was thought to emit fever-producing vapors, so that fissures, cracked foundations, and recently plowed fields became terrifying threats« (Otis, 9). Also malodorous urban slums were associated with unhealthy air. Germ theory, by contrast, shifted the origin of diseases from people's living environments to the people themselves and their interaction with each other, thus marking not only a turning point in the development of modern medicine, but also changing the general perception of health and disease in the late 19th century (Otis, 8–11; Servitje/Nixon, 7–13). Wald identifies this historical moment as the foundation for a crucial discursive shift:

In different places and at different times, one or another of the theories [on the origin of diseases] would dominate, but they remained more or less in flux until bacteriology, which emerged in the late nineteenth century, demonstrated how specific microbes caused communicable diseases and documented routes of transmission that had hitherto only been suspected. (Wald, 13)

By the 1890s, the time when the main plotline of *Victorian Undead* is set, »Europeans [...] continued to die of cholera and tuberculosis by the thousands,« since the discovery and association of microorganisms with disease did not immediately have an impact on medicine as it was then practised (Otis, 24). Nonetheless, the general acceptance of the germ theory of disease was on the rise and the first discoveries of viruses and bacteria were made.

By choosing this historical moment as their setting, Edginton and Fabri introduce diseased/deceased bodies into a time that just discovered the body as cause and carrier of diseases. They also project a zombie epidemic, a phantasmatic ›virus‹ from contemporary popular culture, into a time and place at which the concept of viral infection originated. The

comic thereby tells the story of a near-formulaic »outbreak narrative« (Wald, 2), situated at a point in history when the scientific knowledge that shaped the communicability of such an outbreak only just emerged. Historically, infection and disease were rendered communicable at this point in time, but in this comic, they also become the medium of communication for other concerns such as power and hegemony.

After the defeat of the zombies, also the following vampire story arc draws on this new paradigm of disease and broadens it on the medical level by also addressing hereditary diseases and on the metaphorical level by entwining it with larger concerns of imperial power: Count Dracula arrives in London and is introduced to Queen Victoria by posing as a foreign specialist on »conditions of the blood« (Edginton/Fabri 2011, 62), whom she intends to consult to find a possible cure for the hereditary haemophilia that runs in the royal family. But his real plan is to infect Queen Victoria with his vampire blood and to take over the Empire by threatening it with a mutated plague strain that only his vampiric minions are immune to. The story thereby creates a resonance between supernatural and scientific elements on several levels: it introduces science-defying monsters into a historical moment that was crucial for the increasing rationalisation and de-mystification of disease; but it also rationalises and biologises phantasmatic, supernatural horror creatures. It can be read as a parable on the rise of modern science in the 19th and early 20th century and on the historic embeddedness of scientific knowledge, while simultaneously fictionalising and distorting this historical moment.

Liminal Bodies and Temporal Disruptions

To address the relation of diseased/deceased bodies to extraordinary concepts of time in the narrative, it is important to take a closer look at how the undead bodies are configured. In visual terms, the undead appear juxtaposed to living and mortal human beings. The zombies' faces are gaunt and grey, sometimes green, with bulging eyes. Their clothes are reduced to torn, stained rags. The vampires have a less rotten appearance, since drinking blood enhances their regenerative capacities, but they are deathly pale and their eyes have a red glow and, once they become plague carriers, they develop red pustules on their skin. Moreover, with the exception of the main adversaries – the zombified Moriarty and the vampiric Dracula – most undead creatures appear as part of de-individualised masses. Their state of disease and physical decay has erased the traces of individuality from their faces (fig. 1), thereby making them pure embodiments of disease and thus abject rather than beings in their own right. This mirrors the fact that they also lack any individual consciousness and are dependent on their respective (individualised) leaders, Moriarty and Dracula.³ The living, by contrast, are all strongly individualised, which is enforced through their similarity to previous medialisations of their characters across a range of films (such as the series of *Sherlock Holmes* films



Fig. 1: Mrs Hudson, Watson, and Holmes observing zombies down in the street. (Edginton/Fabri 2010, 87).

from the 1930s and 40s, starring Basil Rathbone as Holmes and Nigel Bruce as Watson) or distinctive illustrations (notably those by Sidney Paget that were used for the serial publication of the *Sherlock Holmes* stories in *The Strand Magazine*), which entrusts them with a certain familiarity and recognisability.

However, death and disease are not simply defined *ex negativo* as the Other of life and health in the comic series but become more fluent concepts, emphasising the liminal nature of the undead. The undead monsters are »difference made flesh« (Cohen, 7), but not the kind of tangible difference that consists between two juxtaposed elements. They »resis[t] any classification built on hierarchy or a merely binary opposition« (Cohen, 7) and are of a complex, hybrid nature. As I will argue, their existence destabilises established narratives on the development of the body and the life course. Many elaborate academic analyses and critiques of temporal body narratives and scripted life cycles have been made in the field of queer studies, which help explaining nonlinear temporalities that break with these conventions. Judith Halberstam's influential monograph *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005), for example, challenges the naturalisation of a progression through the stages of birth, childhood, maturation, reproduction, old age, and death. According to Halberstam, these trajectories are overshadowed by heteronormative and capitalist economic values and held up by those people who comply with and benefit from them, but they turn out to be

incompatible with nonnormative identities, behaviours, and life cycles (Halberstam 2005, 2–7). Queer studies scholar Elizabeth Freeman has introduced the term »chrononormativity« to refer to these socially sanctioned scripts (Freeman, 3–4), a term I will henceforth borrow to refer to the temporal constructs defied by the undead body, since it adequately captures the linearity and productivity that hegemonic thinking imposes on temporal experience. Freeman’s term emphasises the performative nature and embeddedness of liminal bodies into a larger socio-political power structure and helps to grasp their subversive potential.

The nonchrononormative body of undead creatures like the ones in *Victorian Undead* develops in a manner that cannot be described with recourse to established patterns. It is neither linear nor cyclical and not dependent on particular events. The undead are capable to reproduce without a partner and not only regardless of their sex, but also of their age and state of maturity, through the surrogate act of biting (which has, especially in the case of vampires, often been read as the acting out of a queer desire, since the vampiric mouth is both an orifice and capable of penetration, see Craft, 109–110). The temporal logic of disease normally dictates that the body weakens and ultimately dies (i.e. transforms into the deceased body), but the undead embody a sequel to this narrative: they remain animate or reanimate after death, some of them conscious and rational, and their bodily functions and capabilities are strangely altered yet intact. The readers can witness this development in the early pages of the story told in the comic series when a construction worker is attacked and bitten by a zombie. Even though not too badly wounded, he develops a fever and dies after having a seizure within a few hours, only to reanimate shortly thereafter (Edginton/Fabri 2010, 18–19, 22–23). The zombies have »[n]o body heat at all and... no pulse either« (Edginton/Fabri 2010, 23), as Doctor Watson, in his role as trained medical professional, assures us after examining him, only to be followed up and countered by Holmes: »And yet here he is« (Edginton/Fabri 2010, 23). Despite their increasing decay, their physical capacities are by no means impaired. They are strong, do not tire, and pose an increasing physical threat to London’s human inhabitants – those with chrononormative bodies – threatening to subvert their bodies as well while sustaining their own liminal bodies by preying on the living.

The vampires are in a similar situation, which is best expressed in the comic by Lucy Westenra after her transformation. She states, »In my warm life, all that was expected of pretty little Lucy was to marry well and become a brood mare, squatting out children. / [...] Now I am so much more. I had to die to become fulfilled. I am stronger than all of you, faster – the things I can see and hear... I am extraordinary!« (Edginton/Fabri 2011, 116). It is significant that she refers to her pre-vampiric existence not just as her »life«, but as her »warm life«. By adding a further attribute, it becomes clear that, by implication, also her current state is a form of life (her »cold life,« presumably), though succeeding her death. She also explicitly voices freedom from a life that is prescribed and restricted by her sexual maturity and reproductive capacities that she has now traded in for a wholly different set of physical

abilities that are »extraordinary.« By becoming a vampire, Lucy has transcended the chrononormative phases and body functions of human life.

The threat to chrononormative structures is not restricted to undead bodies. To oppose them, also the humans have to defy temporal order, though on a wholly different level. It becomes apparent that fighting techniques, weapons, and armour from centuries past or even from the future are needed to fight against them (fig. 2). Following the zombie outbreak in 1854, »the creatures were culled using halberds and pikestuffs as much as bullets and bayonets« and the corresponding picture shows policemen protecting themselves from being bitten by wearing knight's armour (Edginton/Fabri 2010, 56). In 1898, a special unit has also developed its own routine way of dealing with the undead by using chemical weapons consisting of »[p]hosphorous and magnesium«, which »[b]urns the flesh off the bone like paper« (Edginton/Fabri 2010, 45), as Holmes remarks, and in a later scene, soldiers can be seen driving tanks through the streets of London based on the Mark I, predating this model's historical usage by Britain in WWI by two decades (Edginton/Fabri 2010, 88–89). The bodies are manifestations of disorderly biological time but, on a metalevel, they also present a threat to the order of historical time.

But not only the undead defy biological time. Sherlock Holmes seems to do so, too. At first glance, Holmes appears to be the epitome of physical fitness and health and seems to have nothing in common whatsoever with the rotting, festering zombies and the pale vampires with their glowing eyes. However, the relationship is more complex, since despite their difference in appearance, they all seem to be driven by inexhaustible energy beyond ordinary human reach. Holmes is indefatigable despite the chain of adventures he is going through.



Fig. 2, left: Policemen fighting zombies in medieval attire (Edginton/Fabri 2010, 56); right: Tanks arriving in Baker Street (Edginton/Fabri 2010, 88).

His physical surface remains completely undisturbed, even in moments of exhaustion or haste. This becomes particularly obvious when contrasting Holmes with other humans. Watson, for example, shows signs of ageing and of physical weakness and exhaustion: his hair and moustache are grey, and he is in a far less athletic shape than Holmes. In one scene, he and Holmes have to walk a considerable distance through London in the blazing sun, since their carriage is stuck in a traffic jam (fig. 3). He admits to Holmes that, even though as a young man he was able to endure the warm climate of Afghanistan, his increased age as well as his stuffy, formal gentleman attire, has rendered him susceptible to the heat. He constantly sweats, wipes his forehead, takes off his jacket, and looks worn out, while Holmes remains completely unaffected (Edginton/Fabri 2011, 44–47).

Also on the rhetorical level, a connection between Holmes and the undead is made: Upon being informed of Holmes' suspicions that Professor Moriarty could be the one directing the undead, Watson claims that this could not be the case since Moriarty is dead. To this, Holmes merely replies by referring to how he faked his death at the Reichenbach Falls: »So was I, remember? For a time at least. / And so are they [the zombies down in the street]... / but that does not seem to bother them in the slightest« (Edginton/Fabri 2010, 71). Instead of marking Holmes as the agent of living humanity to oppose the spreading zombie virus, this rhetoric posits him as a kind of revenant as well. In this regard, he and Moriarty appear as doubles rather than antitheses, putting them on a similar non-human level with the other bodies that do not fulfil chrononormative expectations. Notably, the cover illustrations of the collected volumes concretise exactly those doubled relations that are only subtly hinted at within the stories: the cover of volume I depicts a half-rotten and maggot-infested zombie version of Sherlock Holmes while the cover of volume two shows him baring vampire fangs, thereby creating tension between the titles of those volumes, which posit Holmes and the undead as opponents by means of the preposition ›versus,‹ and their visual amalgamation in the illustrations, providing the readers with ambiguous clues as to what they can expect.



Fig. 3: Repeated depictions of Watson's exhaustion, contrasted with Holmes' indifference (Edginton/Fabri 2011, 44, 45, and 47).

Undead History

This questioning or subversion of body narratives is, however, not the only end to which the undead are used in the comic. *Victorian Undead* uses the diseased/deceased body as a vehicle for a critique of what could be understood as having larger chrononormative ambitions: the attempt to impose teleological narratives of imperial progress and greatness onto historical reality. This happens through the ›bodies‹ of the city of London, of John Flaxmann's Britannia statue, and of Queen Victoria, thereby revealing the comic's neo-Victorian agenda. In *Victorian Undead*, history is neither just a thing of the past, nor is it something that is readily available and can be used selectively at will. Instead, history is a continuum in which everything is connected and that always informs the present. Hence, any attempts to sweep its less desirable aspects under the rug can have severe consequences.

The City of London

To investigate the origin of the first zombie discovered in 1897, Holmes and Watson make their way to a construction site, where the creature was dug up by some workers. There they start digging further down until, to their surprise, they break through a roof and emerge in the attic of an old house that belongs to an entire street of late Elizabethan houses, buried deep underground (fig. 4). Watson is unsure what to make of this discovery when they first reach the abandoned street, but Holmes readily meets Watson's initial disbelief by explaining that »[t]he past has to go somewhere! London is layered with history, decade heaped upon decade, century upon century. / Romans, Anglo-Saxons, Normans, Tudors, Stewarts. Their homes, villas and palaces, roads and even rivers were buried and built upon to facilitate the future« (Edginton/Fabri 2010, 35). The comic displays a progress-oriented society eager to break with its past and – quite literally – bury it, pave over it, and get it out of sight.

But the sediments of time are not as orderly layered as Holmes makes them out to be: in the Elizabethan street, they come upon a pile of corpses that are from a far more recent time than the street in which they lie, which they deduce from the clothes the corpses wear and the letters they find in what appears to be a postman's bag. The elements of the different historical layers have started to mingle. They are unruly and leave their ›allocated‹ space-times until they eventually resurface: the dead, those whose time has passed and who belong underground, have returned and resurfaced as undead. While Holmes would like time to adhere to modernity's values, to be »standard, linear and progressive« and capable to »assert its superiority over the already superseded time of pre-modernity,« to borrow Süner's words once more, »time [...] does not abide bifurcation« (Süner, 58). The city bears a forgotten and concealed past within itself, buried deep underneath and lying dormant with no ›symptoms‹

visible on the surface yet. Pointedly, it is the construction site for the London Underground Central Line, a space that signifies Modernity and progress, where the forgotten past emerges, like a disease breaking out. The city can be read as a body that, though alive, is susceptible to disease, a metaphor that is explicitly taken up by Moriarty:



Fig. 4: Holmes and Watson exploring the buried Elizabethan street (Edginton/Fabri 2010, 35).

The city stirs, its veins and arteries already pulsing, thick with life! A myriad mundane souls, the great swell of humanity here in this heart of empire, torpid with its own arrogance and vanity! / It thinks itself vast... untouchable... eternal... But I shall reacquaint this city... this nation with a sensation to which it had long thought itself immune... I shall teach it fear! (Edginton/Fabri 2010, 59)

Following Moriarty, the city's vulnerability consists in imperial hubris and in cutting ties with the less glorious elements of its past. Befitting his reference to London as the »heart of empire,« he and his zombie horde take over Buckingham Palace from where, standing on the balcony, Moriarty proclaims the empire of the dead. In this desperate situation, Holmes sets out to hunt down Moriarty, and advises the Prime Minister to »sacrifice the capital to save the country,« since, if they should »falter, Britain will fall and this island will become a fortress of the ravenous dead... hungrily eyeing Europe and the rest of the world« (Edginton/Fabri 2010, 104). After losing the battle against the undead hordes street by street and seeing no other way out, the Prime Minister eventually follows Holmes' advice and arranges for London to be blazed down by government soldiers. Meanwhile, Holmes and Moriarty engage in a final battle, in which Moriarty initially seems to prevail. He tells Holmes »Warm flesh is weak, while dead endures all! [...] I am not as easy to kill as I was before!«, to which Holmes replies, »Dead or alive, the human body is only a system of levers and pulleys... It is only a matter of throwing a spanner in the works« (Edginton/Fabri 2010, 134–135).

While Moriarty's metaphor anthropomorphised the city, describing it in terms of a living body, Holmes does the exact opposite and objectifies the human body by describing it in terms of a lifeless, externally controlled machine (which contributes to deepening the divide between Holmes and ›ordinary‹ human bodies). He breaks Moriarty's leg, thereby immobilising him and eventually gaining the upper hand in the battle. After beheading Moriarty (beheading being the only way to kill a zombie), Holmes and Watson flee from the palace, which at this point is already engulfed in flames.

The final panels of this first story arc contain captions that are implied to be an extract from the case narrative that Watson has habitually written:

So began the second great fire of London, which, not unlike its predecessor two centuries before, served to purge the terrible plague that afflicted it. / Even the Thames itself was scoured of any lingering, lurking horrors. / The cost had been high. Thousands dead and millennia of rich history swept away. Yet London, like its people, endures. / Barely three months on, reconstruction has already begun. A new metropolis rising from the ashes of the old. (Edginton/Fabri 2010, 138)

While Watson's narrative emphasises the ultimate victory over the undead, curiously, his precise choice in words and metaphors suggests the opposite. By describing it as phoenix-like (›rising from the ashes‹), the city itself is likened to a mythical creature that regenerates after its death. While Watson probably has the longevity and supposed eternity of the empire in mind when using this expression, the overall context suggests a similarity to the reanimation of the dead. Following this logic, London itself can be read as undead and monstrous. And, indeed, with ›[t]housands dead and millennia of rich history swept away,‹ the question arises whether the zombies or the government's countermeasures caused more damage. The past and its ›lurking horrors‹ as well as the people populating the city are sacrificed for a violent new beginning that may, however, continue to be haunted by and infected with an obliterated past.

Flaxmann's Britannia

The notion of bodies under and as a threat and their link to history is taken up again and intensified in the vampire story arc, which starts with the scene previously mentioned in which Holmes and Watson's carriage is stuck in a traffic jam, causing them to abandon it and continue their journey on foot in the sweltering summer heat. They soon come upon the cause of the traffic jam and hence the ›source of [their] woes! Flaxmann's Britannia!‹ (Edginton/Fabri 2011, 46), or at least her head, which is strapped down with ropes and chains on a cargo train and being transported to its designated site of glory, causing the hold-up by blocking the street (fig. 5). Holmes immediately contextualises the statue in a narrative of imperial progress:

Did you know it was almost a century ago when he [Flaxmann] proposed the construction of his 230-foot colossus? It sadly stalled with the rekindling of the Napoleonic Wars. / However, the rise of Moriarty's revenants and the razing of London have given the city much-needed shoulder room. // Along with better hospitals, public housing, sanitation, transport and so on, such grand designs as these have been dusted off and given their chance to shine... and quite right, too! / Tradition and continuity have their place but for this city... this nation... to prosper, we must look to the future and the shape of things to come. (Edginton/Fabri 2011, 46–47)

Holmes establishes a juxtaposition of past and tradition with progress, conceptualising them as irreconcilable. This is enforced by the metaphorical conjunction of history with the zombie virus in the story, since it is the »culling [of] Moriarty's revenant horde,« a violent separation from the resurging past, that enabled »this explosion of artistic, philanthropic and industrial endeavor« (Edginton/Fabri 2011, 47).

Watson reminds Holmes of the influential role he played in this, fashioning him as an agent of progress and claiming that these developments »can be laid squarely at your [Holmes'] door! Including this wretched traffic jam that is making me sweat like a damned dray-horse« (Edginton/Fabri 2011, 47). On the intradiegetic level, Watson's comment about the traffic jam appears merely as a little tongue-in-cheek comment with which he teases his otherwise perfect and heroic friend but which does not lessen his apparent approval of Holmes' vision of growth and futurity. However, the visual narration during this sequence does not join in this glorification of progress and the justification of the sacrifices made for it. Even though in the very first panel, the readers' gaze is directed towards the construction going on high above the rooftops of London, the perspective is here framed by an iron arch (fig. 6). This creates a frame-within-a-frame effect that narrows down the field of vision, locating the physical origin of the gaze in the shadowy, lower parts of the city at street level, creating a notable contrast between



Fig. 5: The transportation of the head of Flaxmann's Britannia statue (Edginton/Fabri 2011, 46).

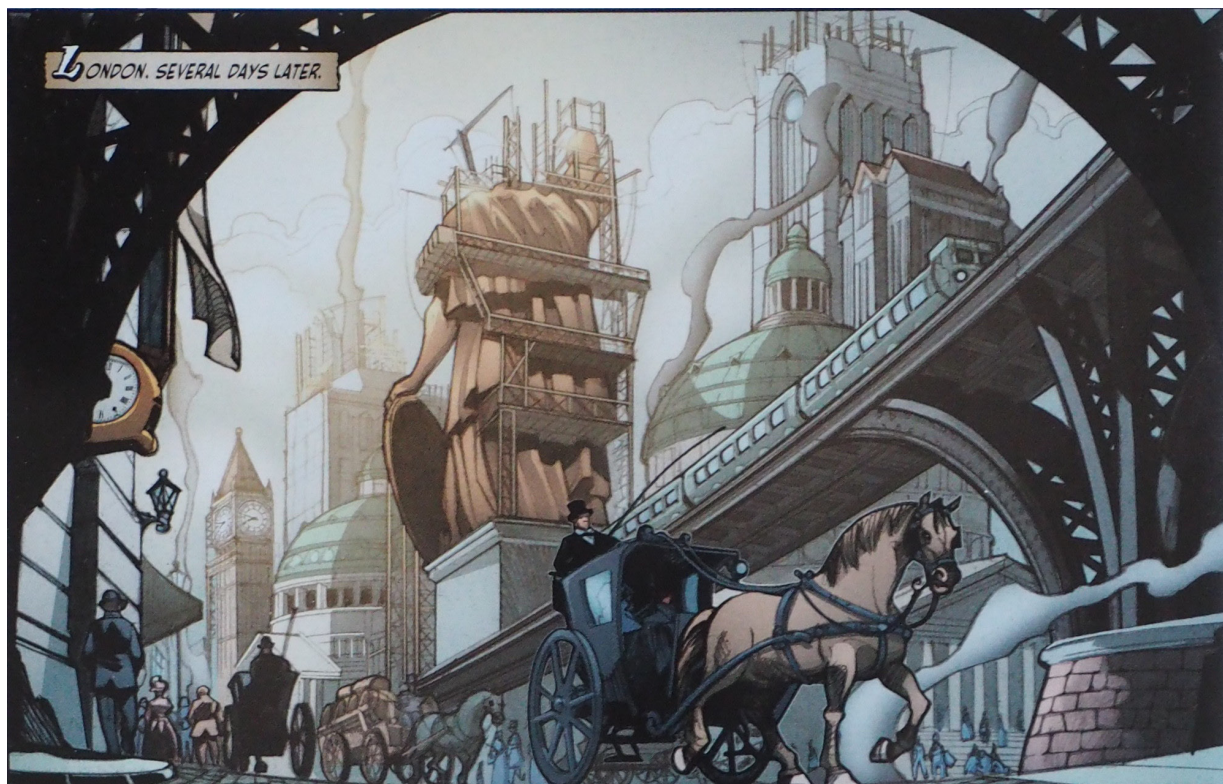


Fig. 6: The framed perspective on the incomplete statue and skyscrapers (Edginton/Fabri 2011, 44).

the brightly lit construction site in the background and the dark, confined foreground and framing (Edginton and Fabri 2011, 44). Despite this visually limited perspective from underneath the iron arch, the city's skyscrapers and the Britannia statue in the background are completely visible, but notably only due to their state of incompleteness: If they were at their full height, the tops of the skyscrapers and Britannia's raised arm and her head/helmet would be decentred and partly cropped from view by the arch/frame. Holmes' intradiegetically figurative statement that »the rise of Moriarty's revenants and the razing of London have given the city much-needed *shoulder room*« (Edginton/Fabri 2011, 46, my emphasis) becomes a literal statement on the discourse level: as there is indeed room for shoulders, but for nothing above them. It is the *headless* body of this allegorical personification of Empire that is emphasised by the perspective.

The transportation of the colossal head to the body and the attempt to make Britannia whole appears as the counter-image of the countless zombies that were beheaded in the first story arc (Moriarty among them). However, just like the undead, the headless Britannia actually also poses a ›threat‹ of sorts to the people of the city: Its »chance to shine« (Edginton/Fabri 2011, 47), as Holmes calls it, can in this scene be taken quite literally, since its golden finish is gleaming in the constant sunlight, enhancing the blazing heat cast over the city and making it all the more unbearable. It thereby stands in ironic contrast to Holmes' statement.

The visual rhetoric of the scene creates a direct correlation of the golden shine emanating from Britannia's body, the sweat and physical exhaustion of the human bodies, and the black smoke and fumes caused by the motorized vehicles caught in traffic and the machines of the construction site that fill the air. On a metaphorical level, the colossal body of Britannia also becomes a threatening, monstrous body: the construction of this icon of imperial progress has caused a traffic jam, a moment of stasis in everything surrounding it, and brought movement in London, the pulsing heart of the British Empire, to a standstill.

Moreover, in the scene in which the ›severed‹ head of the colossus is lying on the ground, the sight is rather reminiscent of the biblical story of the defeated heathen Goliath or other narratives of decapitation that evoke debasement and defeat. When Holmes and Watson walk on by, the face of Britannia looms strangely in the background, bound with chains and ropes like a dangerous monster or the enslaved Other, enshrouded by the billows of smoke produced by the train carrying it and the traffic jam its transportation has caused (Edginton/ Fabri 2011, 46). Britannia's monstrous appearance alludes to the dark underside of colonialism and to the eventual decline of the British Empire in the twentieth century.

Queen Victoria

This ambiguity surrounding the eager attempt to pave over and break with the unwanted past, expressed through a conjunction of diseased/deceased bodies, historical ignorance, and phantasies of progress and improvement, continues throughout the story arc. The events taking place between Dracula and Queen Victoria relate to this exact logic. It becomes clear that, just as Moriarty appears as Holmes' double in the zombie story arc, Dracula works as the double of Queen Victoria in the vampire arc of the narrative. They are both equally entangled in a plot determined by blood, disease, and power. Both characters share their desire for imperial power and are old nobility, whose respective (contaminated) bloodlines date back centuries. While Victoria is a monarch by the grace of God (or so the monarchy is justified), Dracula uses vocabulary reminiscent of the biblical description of the body of Christ as the bread of life (»Whoso eateth my flesh, and drinketh my blood, hath eternal life; and I will raise him up at the last day«, *King James Version*, John 6:54) when he reveals his ultimate plan:

These wretches, diseased by their vices, are closer to death than life. Yet by my blood they shall be restored, enriched... and become mine own, slaved to my will. So shall it be with the heirs of the Empire. / When the plague is set loose, and the streets choked with corpses, only those who have taken of me shall endure and remain untouched. (Edginton/Fabri 2011, 72–73)

Similar to the covers of the comic's collected edition that visually merge Holmes with his adversaries, the mirrored existence of Victoria and Dracula is taken up on the cover of the single issue publication of the third chapter of the vampire arc (reproduced in the collected volume as a dividing image between chapters). It shows her in the manner of the *Portrait of Queen Victoria of England, Empress Victoria of India* by Alessandro Bassano (painted on the occasion of the 1887 Golden Jubilee), but the right half of her face is cast in shadow and the greenish contours of Dracula's face fade into it, cascading down her back, blending into her veil.

The representation of Victoria's blood and body is additionally informed by the dogmatic duality of the monarch's body rooted in the British/English tradition, as famously analysed by Ernst Kantorowicz. The monarch is conceptualised as having both a »Body natural,« consisting of the monarch's mortal body, and the »Body politic,« an immaterial condensation of the sovereign right to rule that immortally passes on from one »Body natural« to the next in line (Kantorowicz, 7–12). In *Victorian Undead*, the immortal Dracula desires the position of power attached to Queen Victoria's Body politic (which is as immortal as Dracula's vampire body), and to get to her, he addresses the weakness of the Body natural, notably a weakness that transcends Victoria's own body since it is hereditary and affects her entire family line.

Victoria's contact to Dracula is ultimately facilitated by the Queen's fear of the hereditary haemophilia. While, on the one hand, she wants to strengthen the Empire's network of power and stability through the intermarriage of her descendants with other royal families of Europe, the »health« of the Empire on a larger scale is, on the other hand, connected to the disease of the people who hold that power. The very blood that authenticates Victoria as the monarch also carries the haemophilia that will be passed on to her descendants, reminiscent of the manner in which Dracula intends to infect her and the entire Royal family with his vampiric blood. The royal bloodline is thereby marked by a temporal continuity that weakens power and sovereignty rather than strengthening it since it is her striving for health and purity, her desire to cleanse her blood and break with her biological, bodily heritage, that makes her fall victim to Dracula's scheme. While Dracula claims to be a foreign blood specialist, capable of curing her, he actually plans to infect her with his own tainted blood and to »inoculate Victoria's ailing progeny«, who are »heirs to a dozen empires across Europe« (Edginton/Fabri 2011, 99).

In contrast with Stoker's novel, Dracula did not choose to come to Britain on his own accord in Edginton and Fabri's comic but hatched this plan in cahoots with Arthur Holmwood. The readers learn through a dialogue among the characters that »after the rise and fall of Moriarty's revenants, certain quarters in the government decided this country should equip itself with its own similarly »alternative« arsenal. [...] Agents were despatched worldwide to follow the slenderest of leads on how we might acquire such a force« (Edginton and Fabri 2011, 103). Arthur Holmwood was one of these agents and, recognising the Count's

abilities, proposed to Dracula to join forces and seize control over the Empire. While Stoker depicts Dracula as an external threat to the British Empire and the (sexual, racial, moral, etc.) purity associated with Englishness (Fischer-Hornung and Mueller, 4; Halberstam 1995, 13–14; Scholz 140), Edginton and Fabri depict the the British government and the Empire itself as the catalyst behind the events. The undead monsters not only defy notions of purity, but they also »revea[l] the suspect ideological stakes of quests for purity« (Halberstam 1995, 119).

Moreover, it is Holmwood who turns into a traitor of crown and country, the only aristocrat out of the group of vampire hunters adapted from Stoker's novel. Stoker paints a reconciliatory picture in which Holmwood »acts as an equal member of this society and whose relationship with the other characters is based on enlightened friendship beyond the bounds of class« (Süner, 61). *Victorian Undead*, by contrast, uses the figure of Holmwood to locate a hunger for power in a social class that – similar to the Queen – strives to ensure the continuity and purity of aristocratic bloodlines. But Holmwood has to pay for his treachery: Lucy, the woman he initially intended to marry and have children with to »ensure the continuity of the ancestral body of the aristocratic family« (Scholz, 143, my translation), turns on him in her vampiric form. She drains his aristocratic blood which now only ensures the continuity of her vampiric (i.e. impure) body.

Eventually it turns out that, unbeknown to Holmwood, Dracula also plans to threaten the empire with a mutated strain of the plague against which only vampires are immune. He claims that he has been cultivating this strain since the Middle Ages and has used it to conquer cities in the past (Edginton/Fabri 2011, 73). Dracula threatens the integrity of the late-Victorian society and its underlying values of purity by weaponising an unwanted past that is supposed to erupt like and indeed as an epidemic. Dracula as well as the Queen and the agents of her Empire seek to establish transtemporal hegemony – the former through contamination and the latter through purity – and both attempts are represented as a threat.

Conclusion

In her oft-quoted monograph *Our Vampires, Ourselves*, Nina Auerbach asserts that »every age embraces the vampire it needs« (145). So what are the vampires (and zombies, as I would add) that we need today? The ones that *Victorian Undead* offers to its readers encourage them to question chrononormative constructs: those of the life course as well as, on a larger scale, those of history and teleological narratives of progress, in the comic exemplified by imperial glory and rulership. As pointed out by Halberstam, traditional Gothic monsters are »narrative technologies that produce the perfect figure for negative identity« (Halberstam 1995, 22): by representing manifestations of deviant subjectivity in the monstrous body, they

simulateously normalise its opposite (Mutch, 8–9; Halberstam 1995, 2). Postmodern narratives, by contrast, rather caution their readers/viewers to »be suspicious of monster hunters, monster makers, and above all, discourses invested in purity and innocence« (Halberstam 1995, 27; see also Mutch, 9), which can also be observed in *Victorian Undead*. As it turns out, the undead monsters are not the only diseased and/or deceased bodies with extraordinary relationships to time and they are certainly not the only horrors lurking between the pages of this comic. If elements of the past that do not facilitate present ideologies are altered or hidden, if not destroyed, the discourse of history itself becomes monstrous, and the present devours the past like the undead feast on the living (see also Cohen 9). Attempts to cast off an unwanted past and to alter the sanctioned narrative of history to one's own advantage are depicted as acts of violence. But in *Victorian Undead*, the unwanted past bites back. The past itself appears as undead, it always returns, with a downright insolent tenacity. Ironically, the same holds true for a certain detective character, who, even though based on stories written over a century ago, continues to return.

Bibliography

- Auerbach, Nina: *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Cohen, Jeffrey Jerome: *Monster Culture (Seven Theses)*. In: *Monster Theory: Reading Culture*. Ed. Jeffrey Jerome Cohen. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 3–25.
- Craft, Christopher: »Kiss Me with those Red Lips«: Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*. In: *Representations* 8 (Autumn 1984), p. 107–133.
- Edgington, Ian and Davide Fabri: *Victorian Undead: Sherlock Holmes vs Zombies*. La Jolla, CA: Wildstorm, 2010.
- Edgington, Ian and Davide Fabri: *Victorian Undead II: Sherlock Holmes vs Dracula*. La Jolla, CA: Wildstorm, 2011.
- Fischer-Hornung, Dorothea and Monika Mueller: Introduction. In: *Vampires and Zombies: Transcultural Migrations and Transnational Interpretations*. Eds. Dorothea Fischer-Hornung and Monika Mueller. Jackson: University Press of Mississippi, 2016, p. 3–18.
- Freeman, Elizabeth: *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Halberstam, Judith: *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press, 2005.
- Halberstam, Judith: *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Kantorowicz, Ernst H.: *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

- Mutch, Deborah: Introduction: »A Swarm of Chuffing Draculas«: The Vampire in English and American Literature. In: *The Modern Vampire and Human Identity*. Ed. Deborah Mutch. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012, p. 1–17.
- Ní Fhlainn, Sorcha: *Postmodern Vampires: Film, Fiction, and Popular Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2004.
- Otis, Laura: *Membranes: Metaphors of Invasion in Nineteenth-Century Literature, Science, and Politics*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- Scholz, Susanne: Kiss of Death – Kiss of Life: Untote Betrachtungen über die *conditio vampirica*. In: *De-Marginalisierungen: Geschenkschrift für Gisela Engel zum 60. Geburtstag*. Eds. Nicole Karafyllis et al. Berlin: trafo, 2004, p. 135–148.
- Servitje, Lorento: Graphic Medicine Contracts the Zombie Craze: Introduction. In: *The Walking Med. Zombies and the Medical Image*. Eds. Lorenzo Servitje and Sherryl Vint. University Park: Penn State University Press, 2016, 1–13.
- Servitje, Lorenzo and Kari Nixon: The Making of a Modern Endemic: An Introduction. In: *Endemic: Essays on Contagion Theory*. Eds. Lorenzo Servitje and Kari Nixon. London: Palgrave, 2016, p. 1–17.
- Servitje, Lorenzo and Sherryl Vint: Preface. In: *The Walking Med. Zombies and the Medical Image*. Eds. Lorenzo Servitje and Sherryl Vint. University Park: Penn State University Press, 2016, xi–xxiii.
- Stoker, Bram: *Dracula*. Eds. Nina Auerbach and David J. Skal. New York: Norton, 1997.
- Süner, Ahmet: The Representation of Time, Modernity and Its Prehistory in *Dracula*. In: *Studia Neophilologica* 90.1 (2018), p. 56–70.
- The Bible: Authorized King James Version with Apocrypha. Introd. and notes by Robert Carroll and Stephen Prockett. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Wald, Priscilla: *Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*. Durham: Duke University Press, 2008.

Table of Figures

- Fig. 1: Mrs Hudson, Watson, and Holmes observing zombies down in the street. (Edginton/Fabri 2010, 87)
- Fig. 2, left: Policemen fighting zombies in medieval attire (Edginton/Fabri 2010, 56); right: Tanks arriving in Baker Street (Edginton/Fabri 2010, 88).
- Fig. 3: Repeated depictions of Watson's exhaustion, contrasted with Holmes' indifference (Edginton/Fabri 2011, 44, 45, and 47).
- Fig. 4: Holmes and Watson exploring the buried Elizabethan street (Edginton/Fabri 2010, 35).
- Fig. 5.: The transportation of the head of Flaxmann's Britannia statue (Edginton/Fabri 2011, 46).
- Fig. 6: The framed perspective on the incomplete statue and skyscrapers (Edginton/Fabri 2011, 44).

- 1] As is common in neo-Victorian works, the comic series borrows characters and elements from works of Victorian literature (in this case the protagonist of Arthur Conan Doyle's famous Sherlock Holmes stories) and inserts them into new stories and contexts (Sherlock Holmes hunting undead monsters instead of criminals), thereby drawing on the original contexts and associations as well as, simultaneously, rewriting them.
- 2] This condition has resulted in many psychological and psychoanalytical approaches to the vampire as the return of the (personally, culturally, and historically) repressed. In fact, gothic monsters such as vampires can even be read as »participat[ing] in the production of something like a psychology of self« (Halberstam 1995, 8).
- 3] This also connects to the late-19th century anxieties related to irrational behaviour in deindividuated crowds as described most prominently by Gustave Le Bon in his seminal work *The Crowd: A Study of the Popular Mind*, 1895.