



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Psychologischer Diskurs im Medium Comic.

Eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung

Verfasserin

Stefanie Miethe M.A.

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 298

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Psychologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Thomas Slunecko



# Inhaltsverzeichnis

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Eins. Eröffnung</b> .....                                                | 1   |
| <b>Zwei. Theorie</b> .....                                                  | 2   |
| <b>1 Comicwissenschaft – Comics als Forschungsgegenstand</b> .....          | 2   |
| <b>2 Comictheorie – Wie Comics funktionieren</b> .....                      | 7   |
| 2.1 Sprache, Schrift und Bild.....                                          | 10  |
| 2.2 Raum .....                                                              | 13  |
| 2.3 Zeit.....                                                               | 15  |
| 2.4 Bewegung.....                                                           | 18  |
| <b>3 Forschungsabsicht und Erkenntnisinteresse</b> .....                    | 21  |
| <b>Drei. Material, Methode, Struktur</b> .....                              | 24  |
| <b>Vier. Analyse</b> .....                                                  | 27  |
| <b>1 Psychische Erkrankung</b> .....                                        | 27  |
| 1.1 <i>Marbles</i> – Bipolar Disorder.....                                  | 27  |
| 1.1.1 <i>A graphic memoir</i> .....                                         | 27  |
| 1.1.2 <i>Bipolare affektive Störung</i> .....                               | 29  |
| 1.1.3 <i>DSM-IV</i> .....                                                   | 32  |
| 1.1.4 <i>Manie</i> .....                                                    | 34  |
| 1.1.5 <i>Depression</i> .....                                               | 40  |
| 1.1.6 <i>Behandlung</i> .....                                               | 48  |
| 1.1.7 <i>Synopsis der stilistischen Mittel</i> .....                        | 60  |
| 1.2 <i>My Mom was a Schizophrenic</i> – Schizophrenie und Gesellschaft..... | 61  |
| 1.3 <i>Psychiatric Tales</i> – Eine kleine Krankheitslehre.....             | 75  |
| 1.4 Zusammenfassung.....                                                    | 90  |
| <b>2 Psychoanalyse</b> .....                                                | 93  |
| 2.1 <i>The Wolf Man</i> – Eine Falldarstellung.....                         | 93  |
| 2.1.1 „ <i>I can't go on living like this!</i> “.....                       | 93  |
| 2.1.2 „ <i>A worthy psychiatrist</i> “.....                                 | 100 |
| 2.1.3 „ <i>Ich habe geträumt, daß es Nacht ist...</i> “.....                | 103 |
| 2.1.4 „ <i>Real or phantasy?</i> “.....                                     | 109 |
| 2.1.5 „ <i>As long as it takes</i> “.....                                   | 113 |
| 2.2 <i>Freud</i> – „ <i>Ein Diwan und sonst nichts</i> “.....               | 125 |
| 2.3 <i>Jimmy Corrigan</i> – Traum und Symbol .....                          | 149 |

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.4 <i>Are You My Mother?</i> – Winnicott oder Selbstanalyse im Comic..... | 160 |
| 2.4.1. „... ein gewisser Winnicott“ .....                                  | 160 |
| 2.4.2 <i>Übergangsobjekte</i> .....                                        | 167 |
| 2.4.3 <i>Wahres und falsches Selbst</i> .....                              | 170 |
| 2.4.4 <i>Spiegel</i> .....                                                 | 176 |
| 2.4.5 <i>Objektverwendung</i> .....                                        | 179 |
| 2.5 Zusammenfassung.....                                                   | 182 |
| <b>Fünf. Ausklang</b> .....                                                | 185 |
| <b>Literatur</b> .....                                                     | 188 |
| <b>Comics</b> .....                                                        | 188 |
| <b>Sekundärliteratur</b> .....                                             | 188 |

*„and what is the use of a book,“ thought Alice „without pictures or conversations?“*

*(Alice's Adventures in Wonderland, by Lewis Carroll)*



## Eins. Eröffnung

Comics ermöglichen ein ganz eigenes, anderes Erzählen, haben ein geradezu avantgardistisches Erzählpotential, konstatiert Martin Schüwer in seiner intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur.<sup>1</sup> Will Eisner, der bedeutende Comicautor und -theoretiker, spricht von „the unique aesthetics of sequential art as a means of creative expression [...]“.<sup>2</sup>

Worin liegt die Einzigartigkeit von Comics, ihre besondere Ästhetik, ihr Suchtpotential? Durch die für das Medium charakteristische Verschränkung von Bild und Text wohnen dem Comic ästhetische Möglichkeiten inne, verfügt er über eine Ausdruckskraft, die jedes der beiden Ausdrucksmittel alleine nicht besitzt. In der Comicforschung wird gelegentlich auf Lessings *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) verwiesen: Während die bildende Kunst immer nur einen Moment festzuhalten im Stande ist, so Lessing, obliegt es der Literatur, Handlungen darzustellen.<sup>3</sup> Comics überwinden diese medialen Grenzen.<sup>4</sup> Doch der Comic „funktioniert“ erst über die Serialität der einzelnen Panels, jener „Fenster“, die Bild und Text vereinen. Erst eine Serie von Einzelpanels wird durch die Vorstellung der Leser\_innen zu einer Geschichte. Der Comic recurriert dabei auf narrative Grundstrukturen, die das uns allen eigene Bedürfnis nach Narration befriedigen. Die Serialität – der Bilder und Sprechblasen im Comic, des Comic-Strips in der Wochenzeitung oder das Erscheinen von Comic-Heften und Comic Books in Serie – verleiht Comics ebenfalls einen nicht geringen Reiz. Wie auch der Protagonist im Superheldencomic eine Reihe von Abenteuern durchlaufen und diverse Kämpfe bewältigen muss, so müssen die Leser\_innen von Comics einen Weg zurücklegen, um die Bild-Text-Verbindungen zu entschlüsseln und die Geschichte zu imaginieren. Dabei stellt der Comic eine unerhörte Forderung an sein Publikum: dieses muss gleichzeitig lesen und betrachten. In diesem Versuch einer kurzen Antwort auf die eingangs gestellte Frage klingen bereits einige formale Spezifika des Mediums an, auf die im Verlauf des folgenden Abschnitts noch ausführlicher eingegangen wird.

---

1 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: WVT, S. 40.

2 Eisner, Will (2008) *Comics and Sequential Art*. New York, London: W. W. Norton & Company, S. XI.

3 Vgl. Engelmann, Jonas (2013): *Gerahmter Diskurs. Gesellschaftsbilder im Independent-Comic*. Mainz: Ventil, S. 42 f.

4 Vgl. ebd., S. 44.

Wie in anderen Kunstformen, existiert auch im Comic psychologischer Diskurs. Versuche der Verständigung über Psychologie, psychologische Themen und psychologische Phänomene als Teil des menschlichen Lebens müssen zwangsläufig auch im Medium Comic als Form der Popkultur ihren Ausdruck finden.

Ziel dieser Arbeit ist es, anhand ausgewählter Comics exemplarisch die Schnittstellen zwischen dem Medium Comic und Ausschnitten des psychologischen Diskurses in den Blick zu nehmen. So geht es etwa darum zu fragen, welche psychologischen Diskurse Comics aufnehmen und reflektieren, in welcher Weise sie das tun, welche Rolle dabei comicspezifische Darstellungskonventionen spielen und ob möglicherweise Interdependenzen zwischen Medium und Diskurs bestehen.

Die Tatsache, dass Comics ein faszinierendes Medium sind und einzigartige Möglichkeiten des Ausdrucks und der Darstellung bieten, soll an dieser Stelle schon hervorgehoben werden. Im Verlauf der Arbeit wird sie sich jedoch immer wieder aufs Neue erweisen.

## **Zwei. Theorie**

### **1 Comicwissenschaft - Comics als Forschungsgegenstand**

In der Einleitung zu Chris Ware, mit dem Guardian First Book Award ausgezeichneten Comic *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid On Earth* äußert sich ein „well-known and highly-decorated researcher of popular culture“ folgendermaßen:

People can hardly form sentences that make any sense anymore; they're making nouns into verbs, and acronyming words out of the first letters of a lot of other words, and using words wrong all the time to mean things that they don't. So I guess little pictures are about the only way we're going to be able to tell stuff in the future, since most anybody can understand them. I think it'll be good, because people like looking at pictures, and I think words have had their day, anyway. [...] I can see the whole of human culture being converted to CS [Comics] – it's convenient, and saleable. Besides, people are getting less smart every day everywhere. It's a real world movement.<sup>5</sup>

---

5 Ware, Chris (2000): *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid On Earth*. New York: Pantheon, o. S.

Chris Ware spielt in diesem scheinseriösen Artikel ironisch auf jene Zuschreibungen und Vorurteile an, mit denen Comics im Verlauf ihrer Geschichte belegt wurden und zum Teil noch werden. Diese reichen von der Förderung des Analphabetismus durch Comics und der Verrohung der Jugend durch in ihnen enthaltene Gewaltdarstellungen und sexuelle Inhalte bis hin zur pauschalen Beurteilung des ganzen Mediums als trivial.<sup>6</sup>

In dieser Arbeit soll indes kein Abriss der Geschichte des Mediums präsentiert werden. Dies ist von anderen bereits unternommen worden und kann im gegebenen Rahmen ohnehin nicht in angemessener Weise geleistet werden.<sup>7</sup> Stattdessen geht es darum, einige Bedingungen und Entwicklungen der noch jungen Comicforschung schlaglichtartig aufzuzeigen.

Doch zunächst wird behauptet: Comicwissenschaft existiert!<sup>8</sup> – freilich nicht institutionalisiert, nicht als akademisches Fach. Gleichwohl konstituiert die breite, disziplinenübergreifende wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Medium Comic, wie sie seit geraumer Zeit stattfindet, eine (nicht im engeren Sinn verstandene) Wissenschaft von den Comics hinreichend – auch ohne die Konvention des institutionellen Rahmens. Allerdings spricht Schüwer hinsichtlich der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Comics von bisher nur „verstreuten Inseln von Aktivität“; die Comicforschung führe noch „eine Existenz am Rande der verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen [...]“.<sup>9</sup>

Immerhin werden Comics nicht nur weltweit geschaffen und gelesen, auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Medium blüht mehr und mehr auf. In den letzten zehn Jahren erschienen allein im deutschsprachigen Raum zahlreiche Sammelbände und wissenschaftliche Arbeiten, die sich mit Comics auseinandersetzen.<sup>10</sup> Unzählige Aufsätze thematisieren Einzelaspekte wie Intermedialität in Comics, Erzähltechniken, Architektur im Comic, Literaturadaptionen, Superheldencomics, Mangas, frühe amerikanische

---

6 Vgl. etwa Frahm, Ole (2010): *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, S. 31 oder Engelmann, Jonas (2013): *Gerahmter Diskurs*, S. 27 und Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 2.

7 Sehr detailliert: Knigge, Andreas C. (1996): *Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer*. Hamburg: Rowohlt.

8 Das Gegenteil, „Comic-Wissenschaft existiert nicht“, behauptet Ole Frahm, freilich provokant, in der Einleitung „Weird Signs“ seiner Monografie zur Sprache des Comics. Frahm, Ole (2010): *Die Sprache des Comics*, S. 31.

9 Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 13.

10 Einen Überblick zum aktuellen Forschungsstand geben u.a. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 12-17 und Frahm, Ole (2010): *Die Sprache des Comics*, S. 12-24.

Zeitungscomics und autobiografische Comics. In der Interdisziplinarität der gegenwärtigen akademischen Comicforschung, wie sie sich beispielsweise in den Sammelbänden *Comics, Mangas, Graphic Novels* und *Theorien des Comics* oder *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums* präsentiert, spiegelt sich dabei die Hybridität der Kunstform Comic.<sup>11</sup>

Auf dem wachsenden Feld der Comicforschung, das sich durch eine Vielfalt an Zugängen zu seinem Gegenstand auszeichnet, machen Stein und Thon „'emerging connections between comics studies and narrative theory'“ aus.<sup>12</sup> Ihr aktueller Sammelband widmet sich in Anbetracht dieser zunehmenden Verbindungen dem Erzählen im Medium Comic und will dabei das Zusammenlaufen und die Schnittpunkte von Comicforschung und Erzähltheorie reflektieren. In ihrer Einleitung reflektieren sie ebenfalls die in der Vielfalt grafischen Erzählens in verschiedenen Kulturen und Ländern begründete Diversität der Bezeichnungen und Definitionen des Phänomens Comic.<sup>13</sup> Zuvor hat bereits Schüwer mit seiner erzählwissenschaftlich fundierten Analyse *Wie Comics erzählen* die erzählerischen Mittel von Comics untersucht und auf diesem Weg die Basis für eine intermediale Erzähltheorie geschaffen.

„Abseits der Vielzahl an akademischen Zugängen sprechen ebenso Comic-Künstler\_innen verstärkt über das Medium.“<sup>14</sup> Diesbezüglich sind vor allem Will Eisners *Comics and Sequential Art* und Scott McClouds *Understanding Comics* zu nennen.<sup>15</sup> An diese wegweisenden Arbeiten schließt „die gesamte systematische Comic-Forschung“ an.<sup>16</sup>

---

11 Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript, Eder, Barbara, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hg.) (2011): *Theorien des Comics*. Bielefeld: Transcript und Arnold, Heinz L., Andreas C. Knigge (Hg.): *Comics, Mangas, Graphic Novels*. (Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband.) München: Richard Boorberg Verlag.

12 Stein, Daniel, Jan-Noël Thon (2015): Introduction: From Comic Strips to Graphic Novels. Graphic Narratives and Narrative Theory. In: Stein, Daniel, Jan-Noël Thon (Hg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin: De Gruyter, S. 2.

13 Vgl. Stein, Daniel, Jan-Noël Thon (2015): Introduction: From Comic Strips to Graphic Novels, S. 4-8.

14 Eder, Barbara, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (2011): Einführung. In: Eder, Barbara, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hg.) (2011): *Theorien des Comics*. Bielefeld: Transcript, S. 9.

15 Eisner, Will (2008): *Comics and Sequential Art*. New York, London: W. W. Norton & Company und McCloud, Scott (2001): *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*. Hamburg: Carlsen. (Original 1994 als *Understanding Comics* bei Harper Collins).

16 Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (2009): Birth of a Notion. Comics als populärkulturelles Medium. In: Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript, S. 10.

Der Paradigmenwechsel des *Iconic Turn* in den Achzigerjahren, der sich gegen die „Unterordnung des Bildes unter die Sprache“ wandte und den Bildern innerhalb der Geisteswissenschaften zu einer Konjunktur verhalf, trug sicherlich ebenfalls dazu bei, dass dem Medium Comic fortan zunehmende Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde.<sup>17</sup> Diese „bildwissenschaftliche“ Strömung betont die Eigenlogik von Bildern, welche über die Sprache nicht eingeholt werden kann; die Logik des Bildes wird über die Wahrnehmung realisiert.<sup>18</sup>

Das seit geraumer Zeit auf zahlreichen Comic-Covern zu findende Label „Graphic Novel“ hat dem Medium das Feuilleton geöffnet und ihm eine stärkere öffentliche Wahrnehmung gesichert.<sup>19</sup> Die Hochkonjunktur der Graphic Novel spiegelt sich auch im Titel des bereits erwähnten Sammelbandes: *From Comic Strips to Graphic Novels*. Will Eisner hatte die Bezeichnung „Graphic Novel“ 1978 erstmals für seinen Kurzgeschichtenband *A Contract with God* gebraucht und dadurch die Idee eines „Comic-Romans“ aufgeworfen.<sup>20</sup> Das Besondere an Eisners Kurzgeschichtenband war die Veröffentlichung gleich in der Form eines Buches (nicht in der ansonsten üblichen Form des Hefts oder des Zeitungsstrips), welches das erwähnte Etikett auf dem Cover trug.<sup>21</sup> Diente die Bezeichnung „Graphic Novel“ zunächst dazu, den Umfang des Comics und die Abgeschlossenheit der Geschichte zu betonen, wandelte sich deren Bedeutung alsbald. Künftig sollte „Graphic Novel“ für höheren Anspruch und Literarizität des so benannten Comics stehen.<sup>22</sup> So ist das Label „ein nützlicher Marketingbegriff [...]“, das ernsthafte Comics als Comic-Romane für Erwachsene populär macht – und nicht nur das! – „Als Graphic Novels sind Comics Kunst geworden“.<sup>23</sup>

Tatsächlich prägte Francis Lacassin schon 1971 in seinem Essay *Pour un neuvième art: La bande dessinée* den Begriff der „Neunten Kunst“ für den Comic<sup>24</sup> und brachte

---

17 Vgl. Engelmann, Jonas (2013): *Gerahmter Diskurs*, S. 32.

18 Brunner, Markus (2014): „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“. Zur Funktion der Bilder in Comic-Sachbüchern („Graphic Guides“). *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 38, 151, S. 103.

19 Vgl. Ditschke, Stephan (2009): Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003. In: Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript, S. 275 f.

20 Vgl. Schikowski, Klaus (2009): „Folks, I'm going to speak plain ...“. Robert Crumb und die Entwicklung der autobiografischen Comic-Erzählung. In: Arnold, Heinz L., Andreas C. Knigge (Hg.): *Comics, Mangas, Graphic Novels*. (Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband.) München: Richard Boorberg Verlag, S. 101 f.

21 Vgl. Ditschke, Stephan (2009): Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003, S. 275.

22 Vgl. ebd., S. 275.

23 Zitiert nach ebd., S. 276 f.

24 Vgl. Frahm, Ole (2010): *Die Sprache des Comics*, S. 393, Anm. 2.

damit den Wunsch zum Ausdruck, Comics als eigenständige Kunstform gleichberechtigt neben den anderen Künsten zu wissen. Die Zeiten, zu denen die Comicforschung stets bemüht war, ihren Gegenstand zu rechtfertigen, sind zwar vorbei.<sup>25</sup> Allerdings, in gewisser Weise als Folge daraus, ist eine Entpolitisierung der gegenwärtigen Debatten über Comics zu bemerken: „Glücklich, ihren Gegenstand nicht mehr als *trash* deklariert zu sehen“, so Ole Frahm, „genügt es den Wissenschaftlern, dass ihre Bilderlektüre nun als Kunst oder Literatur gelten darf, wo doch im Feuilleton über Comics geschrieben wird und nun auch richtige Buchhandlungen die 'grafischen Romane' verkaufen.“<sup>26</sup> Frahm vertritt in seiner Monografie *Die Sprache des Comics* unter anderem die These, dass Comics über eine parodistische Ästhetik verfügen, die rassistische, sexistische und klassenbedingte Stereotypen reproduzieren und zugleich reflektieren kann, dass Comics demnach mit den Mitteln der Parodie strukturelle Erkenntniskritik üben würden.<sup>27</sup> Comics, so Frahm, sind „Parodien auf unsere gängige Vorstellung vom Verhältnis zwischen Zeichen und ihrer Referenz.“<sup>28</sup> Ein Zeichen verweist nach üblichem Verständnis auf ein vorausgehendes Außerhalb der Zeichen, was in der Semiotik durch das Verhältnis Signifikant – Signifikat beschrieben wird. Die strukturelle Parodie des Mediums liegt nun darin, dass es die Kontingenz im Verhältnis zwischen Zeichen und Wirklichkeit darlegt, was sich nicht nur darin zeigt, dass sich die heterogenen Zeichen von Schrift und Bild in ihrer Konstellation aufeinander beziehen; Bild und Schrift im Comic sind immer schon selbstreferenziell in dem Sinne, dass sie „einander im Anspruch imitieren, ein Außerhalb der Zeichen [...] zu bezeichnen.“<sup>29</sup>

Eine neuere Monografie von Jonas Engelman widmet sich, in enger Bezugnahme auf Frahms Erkenntnisse, der Untersuchung von Gesellschaftsbildern in aktuellen Independent-Comics und setzt sich dabei mit Themen wie Rassismus, Krankheit und Religion auseinander. Independent-Comics beziehungsweise alternativen Comics

---

25 Noch im Jahr 2000 fragte der belgische Comicforscher Thierry Groensteen „Why are comics still in search of cultural legitimization?“ In seinem gleichnamigen Text widmet er sich der Geschichte des französischsprachigen Comics und stellt in drei Thesen die Gründe für die ablehnende Haltung gegenüber Comics dar. Vgl. Groensteen, Thierry (2009): *Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?* In: Heer, Jeet, Kent Worcester (Hg.): *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press Mississippi, S. 3-11.

26 Frahm, Ole (2010): *Die Sprache des Comics*, S. 23.

27 Vgl. Frahm, Ole (2010): *Die Sprache des Comics*, S. 11 f.

28 Ebd., S. 33.

29 Ebd., S. 37.

widmet auch Charles Hatfield eine eigene Untersuchung.<sup>30</sup> Ihm geht es jedoch darum herauszufinden, welche kulturellen und wirtschaftlichen Umstände zur Entwicklung und zum wachsenden Aufkommen von alternativen Comics und zu ihrer Wahrnehmung als eigene Literaturform, besonders unter dem Label „Graphic Novel“, beigetragen haben.<sup>31</sup>

## 2 Comictheorie – Wie Comics funktionieren

Weder Literatur noch Kunst, existieren Comics zwischen den Kategorien bürgerlicher Ästhetik. Ihnen fehlt die Epik des Romans, die Feinheit des Gemäldes, die Konzentriertheit eines Gedichts, der Detailreichtum eines Fotos und die Bewegung des Films. [...] Aber daraus erwächst ihnen kein Mangel, denn Comics entstehen, wie Art Spiegelman einmal formuliert hat, aus einem *co-mix*, dem Zusammenmischen von Schrift und Bild.<sup>32</sup>

Was ist nun eigentlich ein Comic? Wie lässt sich der Begriff „Comic“ definieren? Sind Comics, wie zitiert, lediglich eine Mischung aus Schrift und Bild?

Comics unterscheiden sich von illustrierten Texten und von Bildergeschichten, also von klassischen Formen der Bild-Text-Verbindungen, in jener entscheidenden Weise, dass sie die „Hierarchie zwischen den Zeichensystemen und Wahrnehmungsweisen aufheben“.<sup>33</sup> So erfüllt im Comic weder das Bild nur eine rein illustrative Funktion gegenüber dem Text, noch dient der Text lediglich zur Beschreibung einer Abbildung. Vielmehr werden „'das sprachliche Zeichen und die visuelle Darstellung' gerade 'mit einem Schlag' aufgelöst“, es also in der Wahrnehmung der beiden Kanäle keine Hierarchie gibt.<sup>34</sup>

Bisher existiert allerdings keine allgemein anerkannte, einheitliche Definition des

---

30 Hatfield, Charles (2005): *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.

31 Die Bezeichnungen „Independent-Comics“ und „alternative Comics“ werden synonym gebraucht und bezeichnen Comics, die als Nachklang der Underground-Comixs-Bewegung der 60er und 70er Jahre erschienen sind. Sie entstanden unabhängig von der amerikanischen Comic-Industrie, wurden in der Regel von einem einzelnen Autor geschaffen und richteten sich an ein erwachsenes Publikum. Vgl. Hatfield, Charles (2005): *Alternative Comics: An Emerging Literature*, S. 3-31.

32 Frahm, Ole (2010): *Die Sprache des Comics*, S. 325 f.

33 Vgl. Balzer, Jens (2011): Dies ist keine Bildergeschichte. Über Michel Foucault, René Magritte und George Herrimans Krazy Kat-Comics. In: Eder, Barbara, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hg.): *Theorien des Comics*. Bielefeld: Transcript, S. 192.

34 Balzer, Jens (2011): Dies ist keine Bildergeschichte, S. 192.

Comics. Laut Stein, Ditschke und Kroucheva gibt es jedoch ein paar grundlegende Elemente, die sich als konstituierend erwiesen haben, so unter anderem die „Verschränkung von geschriebenen und/oder gezeichneten Worten und bewegungslosen, gezeichneten Bildern, die über das Vorhandensein von Bildunterschriften oder erzählender Prosa hinausgeht und in der Sprechblase ihre typische, vielerorts als hybrid bezeichnete Darstellungsform gefunden hat“; in vielen Fällen das „Erzählen in Sequenzen, d.h. in einer Abfolge von 'Panels' [also von gerahmten Einzelbildern], die durch 'Gutter' [weiße Leerstellen zwischen den gerahmten Einzelbildern] getrennt sind“; darüber hinaus können „Comics als serielles Medium [betrachtet werden], denn sowohl Zeitungscomics als auch *comic books* erzählen in den allermeisten Fällen episodische Geschichten oder Variationen einer sich wiederholenden Grundhandlung“.<sup>35</sup> Nach Scott McClouds sehr weit gefasster, jedoch durch ihre Kürze bestechende, Definition sind Comics „zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen“.<sup>36</sup> McCloud selbst betrachtet demnach auch den Teppich von Bayeux oder manche ägyptische Malereien als Comics!<sup>37</sup> Schüwer stellt fest, dass Comics häufig drei Merkmale zugesprochen werden: die Qualität des Narrativen, die Bildsequenz und die massenmediale Reproduzierbarkeit; keines dieser Merkmale ist jedoch unumstritten.<sup>38</sup> McCloud verzichtet in seiner Definition zum Beispiel auf die narrative Qualität und, ebenso wie andere Definitionen, auf die Reproduzierbarkeit. Schüwers Definition des Comics als

[...] grundsätzlich auf Reproduzierbarkeit angelegte Ausprägung des „Prinzips Bildgeschichte“ [...], die mithilfe von Sequenzen starrer Bilder zeitliche Abläufe vermittelt, dabei überwiegend von der 'engen Bildfolge' Gebrauch macht und verbale Sprache, so sie verwendet wird, formal ins Bild integriert,

versteht er als „Merkmalbündel“, das lediglich den „idealtypischen“ Comic beschreibt.<sup>39</sup> Unverzichtbarer Kern für die Definition des Mediums ist, so Schüwer,

---

35 Vgl. Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (2009): *Birth of a Notion*, S. 13 f.

36 McCloud, Scott (2001): *Comics richtig lesen*, S. 17.

37 Vgl. ebd., S. 18 ff.

38 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 7.

39 Ebd., S. 10.

indes das Merkmal der starren Bildsequenz.<sup>40</sup> McCloud jedenfalls räumt im Anschluss an seinen Versuch einer Definition ein: „Our attempts to define comics are an on-going process which won't end any time soon.“<sup>41</sup> Tatsächlich ist eine endgültige Definition des Comics, auch für die beabsichtigte Untersuchung, weniger von Bedeutung als die Frage danach, was das Medium zu leisten vermag.

Marshall McLuhan verweist in *Understanding Media*<sup>42</sup> auf ein weiteres wichtiges Charakteristikum des Mediums Comic: „Comics [...], die detailarm sind, sind eine stark zum Mitmachen herausfordernde Ausdrucksform [...]“.<sup>43</sup> Comics sind demnach den „kalten“ Medien zuzurechnen, die im Gegensatz zu „heißen“ Medien, zu denen beispielsweise der Film gehört, wenig optisches Informationsmaterial bieten und daher in hohem Maß eine Beteiligung oder Vervollständigung durch das Publikum erfordern.<sup>44</sup> McLuhan bezieht sich, wenn er von „detailarm“ spricht, auf die mehr oder weniger stark ausgeprägte Symbolhaftigkeit von Comics, welche die Mitwirkung der Lesenden ermöglicht, ja geradezu notwendig macht. Darüber hinaus erfordern die schon erwähnten *Gutter* die Mitarbeit der Leser\_innen. „Hier in der Grauzone des Rinnsteins, greift sich die menschliche Fantasie zwei separate Bilder und verwandelt sie zu einem Gedanken.“<sup>45</sup> Dies bedeutet nichts anderes, als dass erst die Leser\_innen die Einzelbilder des Comics verbinden, Zusammenhänge herstellen und somit am Entstehen des Erzählstranges mitwirken.<sup>46</sup> Je fragmentarischer die gebotenen Versatzstücke dabei sind, desto mehr Möglichkeiten der Kombination bieten sich den Leser\_innen und umso höher ist schließlich auch der „Interpretationsaufwand“.<sup>47</sup>

In Anlehnung hauptsächlich an Schüwers Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie des Mediums Comic sollen im Folgenden einige grundlegende Erläuterungen zu den Kategorien Sprache, Schrift und Bild sowie Raum, Zeit und Bewegung gegeben werden.

---

40 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 10.

41 McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: Harper Collins, S. 23.

42 Es ist wohl kaum ein Zufall, wenn McCloud seiner Analyse des Mediums Comic den Titel

„Understanding Comics“ gibt und damit auf McLuhans einflussreiches Werk verweist.

43 McLuhan, Marshall (1970): *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Frankfurt am Main: Fischer. (Original 1964 als *Understanding Media* bei McGraw-Hill), S. 163 f.

44 Vgl. ebd., S. 34 f.

45 McCloud, Scott (2001): *Comics richtig lesen*, S. 74.

46 Vgl. Dittmar, Jakob F. (2008): *Comic-Analyse*. Konstanz: UVK, S. 120.

47 Strouhal, Felix (2011): Stream of Comicness. Chris Wares Erzählen in einem Medium zwischen Massentauglichkeit und Exklusivität. In: Eder, Barbara, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hg.): *Theorien des Comics*. Bielefeld: Transcript, S. 163.

## 2.1 Sprache, Schrift und Bild

Die Wechselwirkung von Sprache, Schrift und Bild ist jene Eigenschaft der Comics, der in der Regel die größte Aufmerksamkeit zukommt und die häufig auch der Definition des Mediums dient.<sup>48</sup> Kritiker des Mediums bewerten dieses Wechselspiel als Zusammenstoß unvereinbarer Gegensätze, nämlich der Anschaulichkeit des Bildes und der Komplexität des Textes.<sup>49</sup> Eine Synthese von Text und Bild, so der kritische Tenor, könne schlichtweg nicht gelingen, weil die Rezeption von Bild und Text sich gegenseitig behindern würden.<sup>50</sup> Die Dichotomie von Schrift und Bild ist jedoch vereinfachend, wenn nicht falsch, so Charles Hatfield; Comics würden diese gerade zum Kippen bringen, würden kontinuierlich an der Destabilisierung des Unterschieds zwischen Worten und Bildern arbeiten: „Yet in comics word and image approach each other: words can be visually inflected, reading as pictures, while pictures can become as abstract and symbolic as words.“<sup>51</sup>

Schüwer verweist in diesem Zusammenhang auch auf den wichtigen Einfluss der Comicproduktion auf die Form, in der die Interaktion zwischen Wort und Bild im Comic gestaltet wird; als künstlerisch ideal bezeichnet er diesbezüglich den Autorencomic, in dem Wort und Bild durch eine Person geschaffen werden, oder zumindest die Annäherung an eine solche künstlerische Personalunion durch die enge Zusammenarbeit von Zeichner\_innen und Autor\_innen.<sup>52</sup> Um das Potenzial des Medium auszuschöpfen, gilt es weder das Bild zur reinen Illustration des Textes, noch den Text zur entbehrlichen Erläuterung des Bildes werden zu lassen, sondern zwischen beiden eine Interaktion zu schaffen.

Die Wechselwirkung zwischen Bild und Schrift ist wesentlich für das Medium Comic. Schüwer unterscheidet vier Dimensionen der Interaktion von Schrift beziehungsweise Sprache und Bild: Die grafische Dimension betrifft Schrift und Zeichenstil, für die erzählstrukturelle Dimension ist die sprachliche Narration von Belang, in einer dritten Dimension geht es um diegetische Bedeutungen, um den Kontakt von Sprache und Bild in der erzählten Welt; die vierte Dimension, die inszenatorische, betrifft schließlich den inhaltlichen Kontakt von Sprache und Bild durch Inszenierung.<sup>53</sup> Im

---

48 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 38 f.

49 Vgl. Hatfield, Charles (2005): *Alternative Comics*, S. 36.

50 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 316.

51 Hatfield, Charles (2005): *Alternative Comics*, S. 36 f.

52 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 477.

53 Vgl. ebd., S. 338.

Folgenden sollen jedoch nur zur grafischen und zur inszenatorischen Dimension Erläuterungen gemacht werden, weil diese für die Comicanalyse in dieser Arbeit von einer gewissen Bedeutung sind.

Um Schrift und Zeichnungen in eine Wechselwirkung zu setzen, können diese auf verschiedenen Wegen angenähert werden. Zunächst wird in den meisten Comics auf gedruckte Schrift verzichtet, um eine Fremdkörperwirkung zu vermeiden; die „Beschriftung“ nehmen die Autorenzeichner selbst von Hand vor oder spezialisierte Letterer übernehmen diese Aufgabe.<sup>54</sup> So können Zeichnungen und Schrift auf homogene Art gestaltet werden. In seltenen Fällen kommt es mit künstlerischer Absicht zum Gebrauch gesetzter Druckschrift – zum Beispiel, um Zeichnungen und Schrift voneinander zu distanzieren.<sup>55</sup> Während die Schrift dem Zeichenstil angenähert werden kann, indem beispielsweise eine Zeichnung in dünnem, nervösen Strich von einer unregelmäßigen oder zittrigen Schrift begleitet wird, kann umgekehrt auch die Zeichnung der Schrift angenähert werden, indem sie durch einen karikaturhaften Stil, durch Symbolhaftigkeit und ikonische Abstraktion die Funktion der Verallgemeinerung mit der Schrift teilt.<sup>56</sup> Schrift, die einerseits Sprache transportiert, ist andererseits auch grafisches Muster und diese bildliche Seite der Schrift wird in Comics intensiv genutzt.<sup>57</sup> Comics bestimmen Lesehaltung und Leseerwartungen auch über ihren Zeichenstil, der sich zwischen den Polen „reality“ und „iconic abstraction“ bewegen kann.<sup>58</sup>

Die verschiedenen Interaktionsformen von Wort- und Bildbedeutung, von Schüwer als inszenatorische Dimension bezeichnet, versucht McCloud in *Understanding Comics* in eine Typologie zu bringen, die sieben Kategorien umfasst.<sup>59</sup> Bei „word specific combinations“ handelt es sich demnach um textlastige Verbindungen, in denen im Wesentlichen Worte den Inhalt vermitteln, während Bilder lediglich der Illustration dienen. In den „picture specific combinations“ herrschen umgekehrte Verhältnisse: Der Text ist dabei nicht viel mehr als der „soundtrack“ zu einer durch Bilder erzählten Sequenz. In „duo specific combinations“ schließlich haben Text und Bild im Ganzen dieselbe Botschaft und schöpfen auf diese Weise das Potenzial, das die Verschränkung von Wort und Bild bietet, nur wenig aus. Eine weitere Kategorie in

---

54 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 340 f.

55 Vgl. ebd., S. 340.

56 Vgl. ebd., S. 345 f.

57 Vgl. ebd., S. 356.

58 Vgl. McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics*, S. 46.

59 Zu den folgenden Ausführungen zu McClouds Typologie vgl. ebd., S. 152-155.

McClouds Typologie bilden die „additive combinations“, bei denen entweder der Text oder das Bild der Hauptbedeutungsträger ist und die jeweils andere Komponente der näheren Ausführung oder Betonung dient. „In parallel combinations, words and pictures seem to follow very different courses – without *intersecting*.“ Es herrscht also keine offensichtliche Verbindung oder Überschneidung von Wort und Bild. Bei dieser Art der Wort-Bild-Kombination sind die Leser\_innen besonders gefordert. Sie müssen zwischen beiden Kanälen eine Verbindung herstellen und Bedeutung schaffen. Einen weiteren Typ der Kombination macht McCloud in der sogenannten „montage“ aus, bei der Wörter zu einem integralen Bestandteil der Bilder werden. Wie Schüwer richtig anmerkt, handelt es sich hierbei jedoch nicht um eine Kombination auf Bedeutungsebene, sondern um eine auf grafischer Ebene, die nicht so recht in die übrige Typologie passen möchte.<sup>60</sup> Schließlich beinhaltet die Typologie die „interdependent combinations“, die nach McCloud wohl gebräuchlichste Kombination von Wort und Bild im Comic. Wort und Bild gehen hierbei in korrelativer Weise Hand in Hand, „to convey an idea that neither could convey alone.“<sup>61</sup>

Die nach McCloud referierten Kombinationen von Wort und Bild wechseln einander im Comic in dynamischer Weise ab.<sup>62</sup> Kaum eine Sequenz wird durchgehend von nur einer der genannten Kategorien bestimmt. In jedem Fall jedoch wird die „Mehrkanaligkeit [...] von Comic-Künstlern in vielgestaltiger Weise zum Erzeugen erzählerischer Komplexität genutzt.“<sup>63</sup>

Wie aber wird Sprache beziehungsweise Schrift ins Comicbild integriert? Schüwer unterscheidet zwischen diegetischer Schrift und Sprache wie etwa Schriftzügen innerhalb der erzählten Welt sowie Dialog- und Gedankentexten und extradiegetischer Schrift wie Erzähleräußerungen; einen gewissen Sonderstatus nehmen Onomatopoetika, sogenannte *soundwords*, ein, die als Lautmalereien oder Geräusche Teil der erzählten Welt sind.<sup>64</sup> Beispiele für Schrift innerhalb der erzählten Welt sind Tagebuchauszüge, der Name eines Cafés über dessen Eingang oder die Schrift eines Filmabspanns im Fernsehen – Schrift also, die auch die Figuren innerhalb der erzählten Welt lesen können. Dialog- oder Gedankentexte werden konventionell in Sprechblasen beziehungsweise in wolkenartig begrenzten

---

60 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 450, Anm. 345.

61 Vgl. McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics*, S. 155.

62 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 455.

63 Ebd., S. 478.

64 Vgl. ebd., S. 331.

Denkblasen dargestellt. Mit gezackt begrenzten Blasen wird verdeutlicht, dass Worte aus einem Telefon, Fernseher oder Lautsprecher dringen. Soundwords werden ohne Umrandung, meist in sehr auffälliger grafischer Form, direkt ins Panel integriert und stellen somit auch ein piktorales Element dar.<sup>65</sup> Die sprachlichen Äußerungen beziehungsweise die Geräuschkulisse der diegetischen Welt sind in ihrer Schriftform wiederum Teil der extradiegetischen Welt.

Orte extradiegetischer Schrift sind Blocktexte und Inserts. „Blocktexte nehmen neben der Bewusstseinsdarstellung alle Arten von Erzähleräußerungen auf, wobei sämtliche aus der geschriebenen Literatur bekannten Spielarten auftreten.“<sup>66</sup> Inserts werden ohne Umrandung ins Panel gesetzt und können dort alle Funktionen des Blocktextes übernehmen.<sup>67</sup>

## 2.2 Raum

Kennzeichnend für die Raumdarstellung im Comic ist, dass sie „in zahlreiche Panels gegliedert ist und in der Sequenz stattfindet.“<sup>68</sup> Wenn von „Raum“ die Rede ist, geht es zudem darum, „[...] how a flat medium can suggest a threedimensional space and how readers (re)construct the diegetic space of a story.“<sup>69</sup> Dabei ist die Sicht der Betrachter\_innen immer durch den Rahmen limitiert. Überdies können sie die Welt innerhalb des Rahmens nur aus jenem Blickwinkel ansehen, den das Bild ihnen bietet.

Die Leser\_innen konstruieren die erzählte Welt mit Hilfe der innerhalb des Panelrahmens sichtbaren Elemente, aber auch mit Hilfe jener, die außerhalb des sichtbaren Panelausschnittes als existent angenommen werden; hinzu kommt der Raum innerhalb der Panelgrenzen, der den Blicken der Betrachter\_innen verborgen bleibt, weil er von anderen Elementen oder von Sprechblasen verdeckt wird.<sup>70</sup> Für den Prozess der Konstruktion des Raumes ist zunächst das Merkmal der Zweidimensionalität jedes Bildes fundamental; so können Zeichner\_innen durch den Einsatz der Perspektive die Illusion der räumlichen Tiefe erzeugen oder, im

---

65 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 333.

66 Ebd., S. 332.

67 Vgl. ebd., S. 333.

68 Ebd., S. 31 f.

69 Lefèvre, Pascal (2009): The Construction of Space in Comics. In: Heer, Jeet, Kent Worcester (Hg.): *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press Mississippi, S. 157.

70 Vgl. Lefèvre, Pascal (2009): The Construction of Space in Comics, S. 157 f.

Gegenteil, die Zweidimensionalität betonen.<sup>71</sup> Über die Tiefe des dargestellten Raumausschnittes bemerkt Schüwer, dass die vergrößerte Darstellung eines Raumausschnittes diesen an Tiefe verlieren lässt und den Betrachter\_innen den Eintritt in den Raum verwehrt. Im Gegensatz dazu gewinnt der Raum durch einen verkleinerten Anblick aus der Nähe an Tiefe; in einen übertrieben tiefen Raum werden die Betrachter\_innen dann geradezu hineingesogen.<sup>72</sup> Dem unbewegten zweidimensionalen Bild stehen neben der Linearperspektive nur monokulare Reize zur Verfügung, um räumliche Tiefe zu suggerieren, so etwa Verdeckung, Überlappung, Interposition, Konvergenz oder der Texturgradient; auch von der Schärfe-Unschärfe-Relation wird in manchen Fällen Gebrauch gemacht.<sup>73</sup> Der visualisierte Raum erscheint immer in den Grenzen des einzelnen Panels, dieses selbst kann jedoch unterschiedliche Größen, Dimensionen und Positionen auf der Comicseite innehaben.<sup>74</sup>

Neben dem diegetischen Raum, also jenem Raum, der sich innerhalb des Panelrahmens auftut, ist im Comic auch der Raum außerhalb der fiktiven Welt von Bedeutung. Dieser extradiegetische Raum umfasst das Weiß zwischen den Panels, aber auch den realen Raum, in dem die Leser\_innen sich befinden und auf den sich eine Figur bezieht, wenn sie über Blicke oder Sprache scheinbar in direkten Kontakt zu den Betrachter\_innen tritt.<sup>75</sup> Der Raum der Comicseite ist deshalb bedeutend, weil in ihm die verschiedenen Panels zu einem Layout organisiert sind und in Beziehung zueinander treten; die Gestaltungsmöglichkeiten reichen dabei von einer strengen, gitterartigen Anordnung bis hin zu einer sehr losen Organisation der Panels.<sup>76</sup>

In der Sequenz der Panels kommt es zu einer Vervielfachung des Raums im Comic. Darüber hinaus ist jede Comicseite durch einen doppelten Raum strukturiert: Sie wird einerseits als Abfolge einzelner Panels rezipiert, also als Erzählung, andererseits wird die Comicseite als Gesamtkomposition wahrgenommen und damit als Tableau.<sup>77</sup> „Die Panels einer Seite [...] werden stets *sowohl* sequentiell *als auch*

---

71 Vgl. Lefèvre, Pascal (2009): *The Construction of Space in Comics*, S. 158.

72 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 108 f.

73 Vgl. Lefèvre, Pascal (2009): *The Construction of Space in Comics*, S. 159 und Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 139. Die unterschiedlichen perspektivischen Darstellungsformen im Comic hat Schüwer ausführlich analysiert und anschaulich an Beispielen erläutert. Vgl. dazu ebd., S. 83-207.

74 Vgl. Lefèvre, Pascal (2009): *The Construction of Space in Comics*, S. 159.

75 Vgl. ebd., S. 160 f.

76 Vgl. ebd., S. 161.

77 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 160 f.

simultan wahrgenommen.“<sup>78</sup>

Schüwer bemerkt, dass die Existenz des diegetischen Raumes, der erzählten Welt, durch die Leser\_innen an die Comicseite herangetragen wird und jedes einzelne Panel dieser Voraussetzung eine etwas konkretere Gestalt verleiht: „Wenn eine Vielzahl von zweidimensionalen Comicbildern im Stande sind, eine einheitliche [...] dreidimensionale Welt ins Leben zu rufen, dann nur deshalb, weil wir das von ihnen erwarten.“<sup>79</sup>

## 2.3 Zeit

Paradoxerweise wird der Zeitverlauf im Comic räumlich spürbar.<sup>80</sup> Es herrscht die „unausgesprochene Konvention, dass Übergänge zwischen Bildern Zeitverlauf markieren [...]“. <sup>81</sup> Die chronologische Panelfolge tritt dabei am häufigsten auf, obwohl im Comic ebenfalls in Rückblenden und Vorausdeutungen erzählt wird und auch simultan stattfindende Ereignisse dargestellt werden.<sup>82</sup>

Wie sich die Dauer vermitteln lässt, in der verschiedene Ereignisse ablaufen, zeigt Scott McCloud. Er verweist zunächst darauf, dass die Leser\_innen auf ihre Erfahrungen zurückgreifen, um die Dauer einer Sequenz abzuschätzen.<sup>83</sup> Soll dagegen angedeutet werden, dass eine Dauer nicht der Erwartung entspricht, können Autor\_innen ein oder mehrere Pausenpanels einfügen – beispielsweise um auf eine Gesprächspause in einem Dialog hinzuweisen. Sie können aber auch die Panelzwischenräume, die Gutter, verbreitern. Schließlich besteht die Möglichkeit, in dem Sinn, dass viel Raum viel Zeit bedeutet, das Panel der Gesprächspause in die Breite zu ziehen; somit würde Zeit tatsächlich in „verräumlichter Form“ ausgedrückt.<sup>84</sup> McCloud verweist zudem darauf, dass ein randloses Panel Zeitlosigkeit suggerieren kann: „Time is no longer contained by the familiar icon of the closed panel, but

---

78 Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 161.

79 Ebd., S. 200.

80 Platthaus, Andreas (2009): Einbruch der Zeit. Zu einem Zwischenraum und einem Textkasten in Frank Kings Gasoline Alley. In: Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript, S. 120.

81 Platthaus, Andreas (2009): Einbruch der Zeit, S. 127.

82 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 216.

83 Vgl. McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics*, S. 100.

84 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 218.

instead hemorrhages and escapes into timeless space.“<sup>85</sup>

Ferner weisen Comics eine doppelte Zeitstruktur auf: „Die Sequenz wird sukzessive als linearer Zeitverlauf rezipiert, das Tableau [die Gesamtkonzeption der Seite] hingegen simultan als Block.“<sup>86</sup> Das einzelne Bild funktioniert als Punkt auf einer imaginären Zeitlinie, als separater Moment, der den vorausgegangenen Moment ersetzt und den nachfolgenden antizipiert; es fungiert aber auch als Element eines umfassenden Seitenlayouts.<sup>87</sup> Das Wechselverhältnis zwischen der linearen Sequenz der einzelnen Panels und dem simultanen Gesamttabelleau der Comicseite, die Spannung also zwischen Sequenz und Tableau, ist ein Kernmerkmal des Mediums und bedeutend für die Zeitdarstellung.<sup>88</sup> „From a reader's point of view [...] there is always the potential to choose: between seeing the single image as a moment in sequence and seeing it in more holistic fashion, as a design element that contributes to the overall balance [...] of the layout.“<sup>89</sup>

Nicht nur eine Sequenz von Einzelbildern vermittelt das Verstreichen von Zeit, auch innerhalb der Grenzen eines einzelnen Panels besteht die Möglichkeit den Verlauf der Zeit wahrnehmbar zu machen - zum Beispiel durch sogenannte Bewegungslinien, auf die im nächsten Abschnitt noch ausführlicher einzugehen ist. Der Zeitverlauf wird im Comic also nicht nur räumlich spürbar, sondern auch in der Bewegung. Und nicht nur das! „Words introduce time by representing that which can only exist in time – sound.“<sup>90</sup>

Schließlich verweist McCloud auf etwas, das er „Polyptychon“ nennt, das im Comicjargon aber auch als „Split-Panel“ bezeichnet wird: Dabei bewegen sich eine oder mehrere Figuren in verschiedenen Panels vor einem durchgehenden Hintergrund, dessen Kontinuität nur durch die Panelgrenzen unterbrochen wird.<sup>91</sup> Diese Split-Panels treiben die Spannung zwischen linearer Sequenz und Tableau gleichsam auf die Spitze.

---

85 McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics*, S. 103.

86 Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 301.

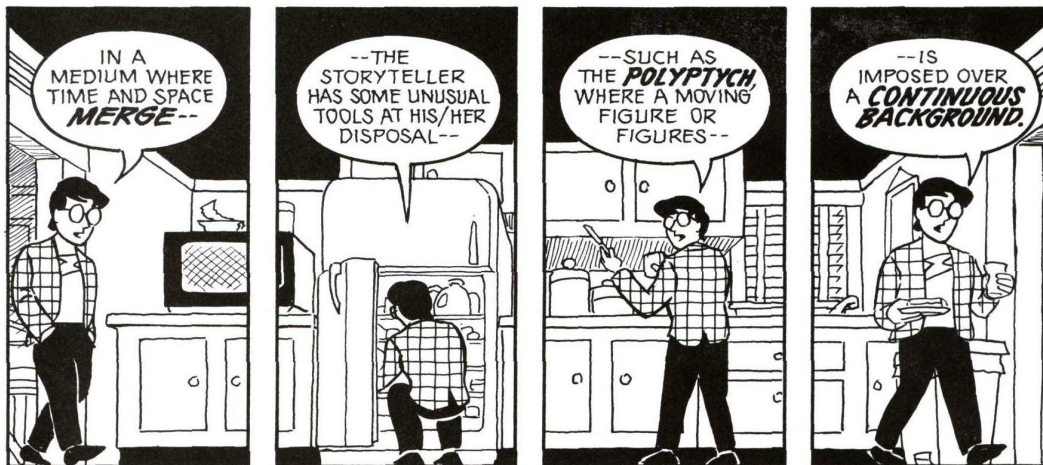
87 Vgl. Hatfield, Charles (2005): *Alternative Comics*, S. 48.

88 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 209 f.

89 Hatfield, Charles (2005): *Alternative Comics*, S. 52.

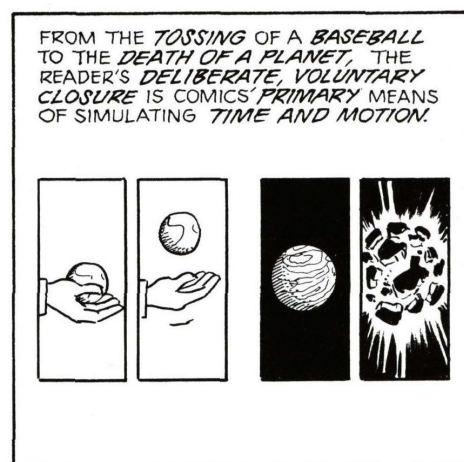
90 McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics*, S. 95.

91 Vgl. ebd., S. 115.



McCloud (1994): 115

Ob die Betrachter\_innen ein Split-Panel als Moment oder Momente lesen, ob sie dem Verlauf der Zeit und der Handlung in der Sequenz folgen oder mit einer gewissen Distanz im Tableau das Ganze wahrnehmen, der Comic ist zweideutig und stellt sie vor die Wahl – und er setzt auf ihr Mitwirken: „From the tossing of a baseball to the death of a planet, the reader's deliberate, voluntary closure is comics' primary means of simulating time and motion.“<sup>92</sup> Nach den Bemerkungen zur Zeit müssen daher noch einige zur Bewegung gemacht werden.



McCloud (1994): 69

<sup>92</sup> McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics*, S. 69.

## 2.4 Bewegung

In seinen Überlegungen zur Bewegungsdarstellung im Comic stellt Schüwer die Frage, warum gerade im Comic, einem Medium der starren Bilder, das Superheldengenre, das von der hypertrophierten Bewegtheit seiner Helden charakterisiert ist, gedeiht.<sup>93</sup>

Eine fundamentale Tatsache ist, dass Comics Bewegung durch starre Bilder ausdrücken müssen. Nach Schüwer ist zwischen der Bewegungsdarstellung im einzelnen Panel und der Gestaltung von Bewegungsabläufen durch Bildsequenzen zu differenzieren.<sup>94</sup> Innerhalb eines Panels lässt sich Bewegung etwa durch einen Momentschnitt, also durch das Erfassen eines Bewegungsablaufes in einem beliebigen Moment, darstellen.<sup>95</sup> Andererseits kann eine Bewegung durch eine Folge von Panels strukturiert werden, wobei Dauer und Dichte der Bewegung durch die Koordination der Panelfolge graduell variiert werden können; Schüwer spricht vom „Rhythmus der Dauer“.<sup>96</sup> Ein und derselbe Bewegungsablauf kann durch lediglich zwei Panels oder aber sehr dicht in mehreren Panels wiedergegeben werden. Der erhöhte Rhythmus der Dauer kann dabei die Bedeutung einer Szene hervorheben.

Wie in einem mehrfach belichteten Foto können auch innerhalb eines einzelnen Panels mehrere Bewegungsstadien, gleichsam in einer panelinternen Rhythmisierung, dargestellt werden – beispielsweise um die besondere Schnelligkeit oder Wendigkeit einer Figur zu veranschaulichen.<sup>97</sup>

Während sich die Bewegungspose als Mittel der Bewegungsdarstellung schon in der Antike findet und die Bewegungssequenz mit den Bilderbögen des 19. Jahrhunderts verstärkt auftritt, ist ein weiteres Mittel der Bewegungsdarstellung – die Bewegungslinie – erst seit der Wende zum 20. Jahrhundert im Zeitungscomic zu finden.<sup>98</sup> Die Bewegungslinie, die zu den comicspezifischen Darstellungskonventionen gehört, ist nicht als Abstraktion einer unendlichen Anzahl von Momentschnitten zu verstehen, sondern zeichnet den Weg der Bewegung nach, die eine Linie durchläuft.<sup>99</sup> Bewegungslinien haben den Zweck, den Leser\_innen die

---

93 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 41.

94 Vgl. ebd., S. 51.

95 Vgl. ebd., S. 46.

96 Vgl. ebd., S. 64.

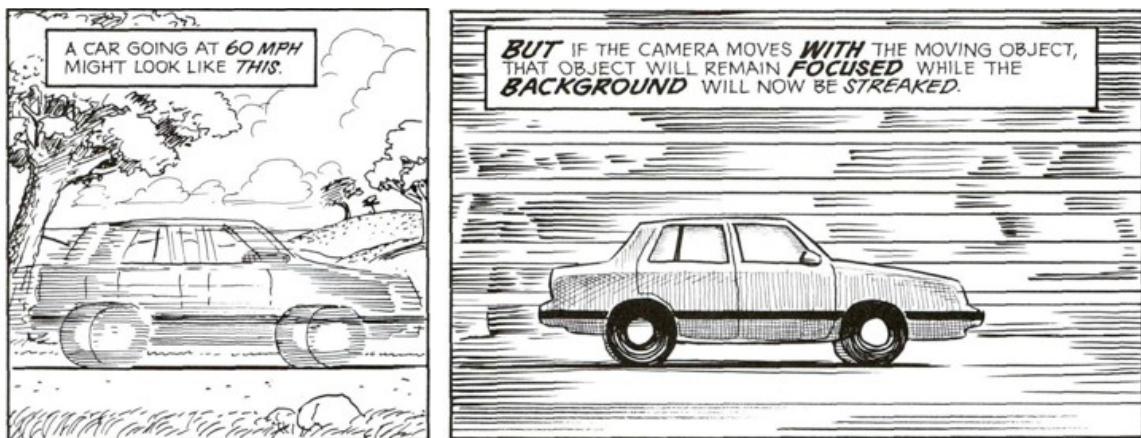
97 Vgl. ebd., S. 64 f.

98 Vgl. ebd., S. 67.

99 Vgl. ebd., S. 66 f.

„motorische Seite eines Bewegungsablaufs nachvollziehbar zu machen“.<sup>100</sup> Dabei sind sie längst nicht immer in Form geometrischer Linien präsent, sondern werden in ihrer vielfältigen Gestaltung zu einem mitunter maßgeblichen Bildelement.<sup>101</sup>

Von der Bewegungslinie ist die Fließlinie zu differenzieren. Während Bewegungslinien sich auf Bewegungen innerhalb einer unbewegten Welt beziehen, gerät mit Hilfe der Fließlinien gleichsam die Welt in optisches Fließen: „[D]as Panel macht die Bewegung des Objekts zu seiner eigenen“ und versetzt somit die Betrachter\_innen in die Bewegung hinein.<sup>102</sup> Die Linien optischen Fließens haben ihr Vorbild im Film: Wenn die Kamera mit dem sich bewegenden Objekt „mitzieht“, bleibt das Objekt scharf, während der Hintergrund verwischt.<sup>103</sup>



McCloud (1994): 113

Ein weiterer Unterschied zwischen Bewegungslinie und Fließlinie besteht darin, dass die erste nur die Vergangenheit der Bewegung anzeigt, während die Fließlinie anzeigt, wohin die Bewegung führt.<sup>104</sup> Beide haben jedoch für die Bewegungsdarstellung vor allem eine verstärkende Funktion.<sup>105</sup>

Nachdem die Spezifika des Mediums Comic anhand der Kategorien Sprache, Schrift und Bild sowie Raum, Zeit und Bewegung erläutert worden sind, sollen noch einige

100 Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 68 f.

101 Vgl. ebd., S. 69.

102 Ebd., S. 73 f.

103 Vgl. McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics*, S. 113.

104 Vgl. ebd., S. 74.

105 Vgl. ebd., S. 76.

Bemerkungen zur Materialität von Comics gemacht werden, da diese die Bedeutung von Text und Bild ebenfalls kommunizieren oder unterstreichen kann. Die Materialität umfasst dabei nicht nur das Layout der einzelnen Comicseiten, sondern auch die äußere Aufmachung des Textes, also Merkmale wie Größe, Form, Bindung, Papier und Druck.<sup>106</sup>

„In fact style in comics is often profoundly influenced by technological and economic means, and many cartoonists develop highly self-conscious relationships with those means, relationships that, from a reader's point of view, can become fraught with significance.“<sup>107</sup> In diesem Zusammenhang sind auch Linework und Farbe zu erwähnen. So wird oftmals der Stil der *Ligne Claire*, der auf Hergés *Tintin* (1929) zurückgeht, einer expressionistischen oder groben Linienführung gegenübergestellt.<sup>108</sup> Die *Ligne Claire* ist durch präzise Konturen und flächige, einfarbige Kolorierung gekennzeichnet und verzichtet auf Schraffuren, Schatten und Farbverläufe.<sup>109</sup> Ein expressionistisches Linework dagegen betont die grafische Oberflächenstruktur als Mittel des unmittelbaren, emotionalen Ausdrucks.<sup>110</sup> So macht Hatfield eine ironische Spannung „between simplified cartoon vocabulary and roughhewn graphic technique“ mancher alternativer Comics aus: „This tension often serves to express a violent and absurdist worldview colored by apocalyptic anxieties [...]“.“<sup>111</sup>

In *Understanding Comics* widmet sich McCloud auch dem Thema Farbe. Er stellt unter anderem fest, dass eine vollflächige Kolorierung, wie sie etwa den Stil der *Ligne Claire* kennzeichnet, die Konturen der abgebildeten Gegenstände oder Lebewesen tendenziell hervorhebt, die dargestellten Objekte demnach vergegenständlicht und somit das Augenmerk der Betrachter\_innen viel mehr auf die äußere Gestalt zu lenken vermag als schwarz-weiße Zeichnungen.<sup>112</sup> In Schwarz-Weiß würden die Ideen der Kunst direkter vermittelt, während vollflächige Farben der Form selbst mehr Gewicht verleihen würden.<sup>113</sup>

In Hinblick auf die Materialität von Comics sei schließlich noch auf Fotos, Skizzen, Zeitungsausschnitte oder Tagebucheinträge verwiesen, die Comicmacher\_innen

---

106 Vgl. Hatfield, Charles (2005): *Alternative Comics*, S. 58.

107 Ebd., S. 60.

108 Vgl. ebd., S. 60 f.

109 Vgl. ebd., S. 60.

110 Vgl. ebd., S. 61.

111 Ebd.

112 Vgl. McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics*, S. 188 f.

113 Vgl. ebd., S. 192.

mitunter integrieren. Solche Einfügungen sollen in der Regel (auto-/biografische) Intimität erzeugen oder den dokumentarischen Charakter eines Comics unterstreichen.<sup>114</sup>

Zweifelloso trägt ein Bewusstsein der Leser\_innen für die Materialität von Comics zum Verständnis von Inhalten und Bedeutungen bei.

### 3 Forschungsabsicht und Erkenntnisinteresse

Die Motivation zu dieser Arbeit speist sich zunächst natürlich aus meinem ganz persönlichen Interesse daran, das für mich so faszinierende Medium Comic mit dem nicht minder faszinierenden Bereich der Psychologie zu vernetzen und diese Verbindung idealerweise wissenschaftlich fruchtbar zu machen.

Die wachsende Popularität der Graphic Novel in den letzten Jahren führte zu einer größeren thematischen Breite. So widmen sich Comics vermehrt auch psychologischen Inhalten, beispielsweise in autobiografischer Form, und finden ein Publikum. Eine autobiografische Auseinandersetzung mit einer psychischen Erkrankung oder die Adaption einer psychoanalytischen Fallstudie in einer anderen als der Comic-Langform wären vermutlich auch nur schwer umsetzbar. Das Forschungsinteresse hinter dieser Arbeit liegt also zu einem gewissen Teil auch in dieser Entwicklung begründet.

Am Beginn meines Nachdenkens über Psychologie und Comics standen die Fragen danach, welche psychologischen Diskurse Comics transportieren und welche Bedeutung die einzigartige Sprache der Comics für deren Darstellung haben kann. Die Beschäftigung mit dem Medium Comic führte mich jedoch natürlich auch zu einem Nachdenken über Bilder und Bildlichkeit. In diesem Zusammenhang sind die Erkenntnisse des Soziologen Ralf Bohnsack zu erwähnen. Bohnsack erachtet es als wichtig, zwei sehr unterschiedliche Arten der bildhaften Verständigung zu differenzieren: „Es gilt, eine Verständigung *über* das Bild zu unterscheiden von einer Verständigung *durch* das Bild [...]“<sup>115</sup> Er konstatiert, dass im Alltag eine Verständigung durch Bilder stattfindet, was zur Folge hat, dass Bilder die

---

114 Vgl. Hatfield, Charles (2005): *Alternative Comics*, S. 64.

115 Bohnsack, Ralf (2009): *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich., S. 28.

gesellschaftliche Wirklichkeit nicht nur repräsentieren, sondern auch konstituieren.<sup>116</sup>

Die Konstitution der Welt durch Bilder ist dabei eine Konstitution in doppelter Hinsicht: Sowohl die Deutung der Welt vollzieht sich wesentlich im Medium der Ikonizität, die Bilder haben aber auch eine handlungsanleitende Qualität.<sup>117</sup> Dies bedeutet, dass soziales Lernen in Form von mentalen Bildern stattfindet; soziale Situationen und Szenen werden im Medium des Bildes erinnert, sind „bildhaft im Gedächtnis sedimentiert“.<sup>118</sup> Bohnsack stellt weiter fest, dass „[d]ie bildhafte Verständigung [...] in die stillschweigenden oder ‚atheoretischen‘ Wissensbestände [eingelassen ist] [...]“, dass sie also weitgehend vorreflexiv und implizit stattfindet.<sup>119</sup> Das Medium des Bildes vermittelt demnach im Wesentlichen atheoretisches oder implizites Wissen.<sup>120</sup> Dabei ist, so Bohnsack, „[d]ie Simultaneität [...] wesentliches Element der Eigenlogik des Bildes [...]“.<sup>121</sup>

Simultaneität bezeichnet die Gleichzeitigkeit von zeitlich und räumlich auseinanderliegenden Ereignissen im Bild. Weiter oben wurde bereits festgestellt, dass Simultaneität den Comic insofern kennzeichnet, als die Panels einer Seite immer simultan als Sequenz und als Gesamtkomposition wahrgenommen werden. Simultaneität ist demnach im Comic auf zweifache Weise präsent: in der Simultaneität des einzelnen Bildes und in jener der Wahrnehmung der Panels einer Comicseite. Im Zugang zur Simultaneität sieht Bohnsack die „Voraussetzung für die Erfassung von Ganzheitlichkeit“.<sup>122</sup>

Markus Brunner stellt in seinen Überlegungen zur Funktion von Bildern in Comic-Sachbüchern fest, dass der präsentative Gehalt von Bildern auf Konnotationen verweist, ihre Bedeutung also nicht festgelegt, sondern von subjektiven, emotionalen und assoziativen Bedeutungshöfen umgeben ist.<sup>123</sup>

In präsentativen Symbolen können gerade Phantasien erscheinen, die aus der diskursiven Sprache als Verdrängte oder als Noch-Nicht-Benannte ausgeschlossen werden. Zumindest die komplexeren Bilderwelten in den Graphic Guides können so als Versuch gelesen werden, etwas einzuholen, was dem theoretischen Text entgeht: die

---

116 Vgl. Bohnsack, Ralf (2009): *Qualitative Bild- und Videointerpretation*, S. 28.

117 Vgl. ebd.

118 Ebd.

119 Ebd., S. 29.

120 Vgl. ebd.

121 Ebd., S. 47.

122 Ebd., S. 51.

123 Vgl. Brunner, Markus (2014): „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“, S. 103 f.

Im Anschluss an die Aussagen Brunners kann behauptet werden, dass im Medium Comic das Bild näher am Affekt und an der Phantasie ist als der Text. Die vorangegangenen Überlegungen zum Bild finden, insofern sie das Bildmedium Comic charakterisieren, ihren Niederschlag in den Fragestellungen der Arbeit. Sie sollen daher auch mit in die Analyse getragen und in diese einbezogen werden.

Ziel dieser Arbeit ist es, dem psychologischen Diskurs in Comics „auf die Spur“ zu kommen. Getragen zudem von der Absicht, gesellschaftliche Bilder und Stereotype über psychische Erkrankungen und Psychoanalyse zu bestimmen und ihre Repräsentation jenseits solcher Stereotype im Comic zu erfassen, soll die Untersuchung von einem Zusammendenken formaler und inhaltlicher Betrachtungsweisen geleitet sein. Dabei wird von besonderem Interesse sein herauszuarbeiten, welche Bedeutung der spezifischen Sprache des Mediums für die Auseinandersetzung mit psychologischem Diskurs zukommt und inwiefern das strukturelle Instrumentarium des Comics psychologischen Diskurs herausfordern kann.

Das Erkenntnisinteresse der Arbeit lässt sich in den beiden folgenden Fragen konkretisieren, wobei die erste Frage auf eine eher inhaltliche Dimension (den psychologischen Diskurs) zielt, während die zweite Frage formale Aspekte (des Mediums Comic) betrifft:

1. Wie baut das popkulturelle Medium Comic mit an diskursiv erschaffenen Realitäten psychologischen Wissens beziehungsweise psychologischer Praxis, stellt es sie in Frage, bestätigt oder kontrastiert es psychologischen Diskurs?
2. Welchen Bedingungen ist psychologischer Diskurs im Comic, etwa durch formale Spezifika des Mediums, unterworfen?

---

124 Brunner, Markus (2014): „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“, S. 104.

### Drei. Material, Methode, Struktur

Das Erkenntnisinteresse der Arbeit führt logischerweise zu Überlegungen zum Material, auf dessen Grundlage die aufgeworfenen Fragen untersucht werden sollen und zum methodischen Vorgehen, das zu einer Beantwortung führen soll sowie auch zur Struktur, die sich daraus für die Analyse ergibt.

In der Auswahl der Comics, die psychologischen Diskurs in sich tragen, des Materials der vorliegenden Untersuchung, bin ich hauptsächlich durch meine persönliche Lesebiografie bestimmt und geleitet worden. Daraus ergibt sich naturgemäß eine gewisse Limitation. Der Rahmen einer Diplomarbeit erlaubt zudem nur einen begrenzten Materialkorpus. Eine Typologie psychologischer Inhalte, des psychologischen Nachdenkens im Medium Comic stellt sicherlich eine verlockende Herausforderung dar. Dieser steht allerdings – zumindest in diesem Rahmen – die Unmöglichkeit einer vollständigen Erfassung aller Comics, die potentiell psychologischen Diskurs in sich tragen, entgegen. Bei den für die vorliegende Untersuchung ausgewählten Comics handelt es sich demnach gleichsam um eine Ad-hoc-Selektion, die aus den genannten Gründen begrenzt sein muss.

Die Auswahl ließ zwei größere Diskursfelder sichtbar werden – eines zu psychischen Erkrankungen und ein weiteres zur Psychoanalyse –, die sich in der Struktur der Arbeit widerspiegeln. Ein Aspekt psychologischen Diskurses bildet also die Reflexion über psychische Erkrankungen sowie die Auseinandersetzung mit psychischen Erkrankungen aufgrund direkter oder indirekter Erfahrung. Grundlage der Ausführungen zu diesem Themenbereich sind die Comics *Marbles* von Ellen Forney, *My Mom was a Schizophrenic* von Chester Brown und *Psychiatric Tales* von Darryl Cunningham. Für die Analyse des Diskurses zur Psychoanalyse – als psychologische Theorie sowie als psychotherapeutische Behandlungsform – bilden folgende Comics die Basis: *The Wolf Man* von Richard Appignanesi und Sława Harasymowicz, *Freud* von Corinne Maier und Anne Simon, Chris Ware's *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid On Earth* und Alison Bechdel's *Are You my Mother?*.

An dieser Stelle erscheint ein Hinweis auf das Genre der „Graphic Guides“, in der deutschen Übersetzung Sachcomic oder Comic-Sachbuch genannt, und eine Abgrenzung zu diesem sinnvoll, denn gerade auch Sachcomics widmen sich mitunter psychologischen Themen, sollen hier aber nicht betrachtet werden. Markus Brunner

präsentiert in seinem Text über die Funktion von Bildern in Comic-Sachbüchern *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten* zwar einen kurzen Abriss über die Geschichte des Genres, jedoch keine Definition. Immerhin spricht er vom „Genre der Theorie- und Gedankenvermittlung“. <sup>125</sup> Will Eisner geht in *Comics and Sequential Art* ebenfalls kurz auf Graphic Guides ein. Er spricht von „Instructional Comics“ und verweist auf „the application of sequential art to teach something specific“. <sup>126</sup> Zur Abgrenzung dieses Genres mag auch das Label „non-fiction comic books“ dienlich sein, das der Herausgeber von *Marx for Beginners* im Vorwort verwendet. <sup>127</sup> In Sachcomics geht es demnach nicht um das Erzählen eines (fiktionalen) Geschehens, sondern darum, in der Kombination von Text und Bild gezielt Informationen zu bestimmten Themen und Sachverhalten zu vermitteln. Im Vergleich zu Comics fehlt ihnen also die Qualität des Narrativen. Häufig sind auch die von Schüwer geforderte enge Bildfolge und die formale Integration der Sprache in das Bild nicht vorhanden.

Die vorliegende Arbeit versteht sich als kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem psychologischen Diskurs im Medium Comic. Der Begriff Diskurs wird dabei im Sinne eines Nachdenkens, einer Verständigung und der Äußerung über Psychologie und psychologische Themen gebraucht.

Ein hermeneutisch-deskriptiver Zugang hat sich der Fragestellung und dem Material als angemessen erwiesen. Dicht an den vorliegenden Comics, lässt sich das Vorgehen dabei in gewisser Weise durch deren jeweiligen Charakter leiten. Das deskriptiv-hermeneutische Vorgehen verfolgt den Zweck, ein Gefühl für das Medium Comic und sein Funktionieren zu vermitteln und die Interdependenzen zwischen der medienspezifischen Form und den psychologischen Inhalten aufzuzeigen.

In der Analyse dessen, wie das Medium psychologischen Diskurs aufgreift, wie es am psychologischen Diskurs baut und welche Spezifika des Mediums dabei wirksam werden, wird es hin und wieder notwendig werden, die vorkommenden Inhalte in gewissem Maße aufzuarbeiten und zu erklären, historisch und theoretisch gleichsam ein wenig auszuholen.

Der analytische Teil der Arbeit gliedert sich, wie bereits angedeutet, in zwei Abschnitte. Der erste Abschnitt widmet sich dem Diskurs über psychische Erkrankungen im Comic und der zweite jenem über die Psychoanalyse. Die

---

<sup>125</sup> Brunner, Markus (2014): „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“, S. 100.

<sup>126</sup> Eisner, Will (2008) *Comics and Sequential Art*, S. 151.

<sup>127</sup> Vgl. Brunner, Markus (2014): „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“, S. 100.

einzelnen Kapitel jedes Abschnittes dienen jeweils der Analyse eines Comics. An Stellen, wo es sinnvoll oder notwendig erscheint, illustrieren Abbildungen die Analyse. Zwischenresümees beschließen die beiden großen Abschnitte.

## Vier. Analyse

### 1 Psychische Erkrankung

„Das Wissen der Gesellschaft über psychische Erkrankungen ist zum überwiegenden Teil medial vermittelt. Ratgeberlektüre, Zeitungen, Belletristik und Film sind die wesentlichen Informationsquellen für medizinische Laien.“<sup>128</sup> Diese Medien prägen demnach den Alltagsdiskurs über psychische Erkrankungen – so auch das Medium Comic.

In welcher Weise werden psychische Erkrankungen im Medium Comic thematisiert? Welche medienspezifischen Mittel stehen zur Verfügung, um den Rezipient\_innen einen Eindruck von psychischen Erkrankungen und vom Erleben derselben zu vermitteln? Welchen Bedingungen ist die Darstellung psychischer Erkrankungen durch Medienspezifika unterworfen? Diese Fragen versucht der vorliegende Abschnitt zu beantworten.

Die drei zu untersuchenden Comics vermitteln sowohl eine Außensicht auf psychische Erkrankungen und die Betroffenen als auch persönliche Erfahrungen mit psychischen Erkrankungen. Zu nennen wäre hier zum Beispiel Ellen Forneys Comic *Marbles*. Wie sie die Möglichkeiten des Comics nutzt, welche Mittel sie sich im Einzelnen bedient, um sich der bipolaren affektiven Störung anzunähern und ihre persönlichen Erfahrungen den Leser\_innen zugänglich zu machen, soll unter anderem Gegenstand der folgenden Ausführungen sein. Eine detaillierte stilistische Analyse von Forneys *Marbles* soll zudem eine Grundlage für das Verständnis des Mediums schaffen und mit notwendigen Begriffen der Comictheorie vertraut machen, sofern diese nicht schon in Kapitel Zwei – „Comictheorie – Wie Comics funktionieren“ – eingeführt worden sind. Es folgen Betrachtungen zu Chester Browns *My Mom was a Schizophrenic* und zu Darryl Cunninghams *Psychiatric Tales*.

#### 1.1 *Marbles* – Bipolar Disorder

##### 1.1.1 *A graphic memoir*

Ellen Forney, die seit 1992 als professionelle Cartoonistin arbeitet und am Cornish

---

<sup>128</sup> Stompe, Thomas (2015): Psychose im Film. *Spectrum Psychiatrie*, 1, S. 18.

College of the Arts „comics and graphic novels as literature“ unterrichtet, veröffentlicht regelmäßig Comics und Cartoons in diversen Zeitungen und Magazinen. Diese kürzeren Arbeiten sind bisher in den Bänden *Monkey Food*, *I Love Led Zeppelin* und *Lust* gesammelt erschienen.

Mit *Marbles* legte sie 2012 ihr erstes längeres Werk vor. Forney bezeichnet es als „my graphic memoir“. <sup>129</sup> Sie verarbeitet darin die Erfahrungen mit ihrer bipolaren Störung – eine Auseinandersetzung, die für sie ein Meilenstein gewesen ist.

*Marbles* setzt mit dem Besuch in einem Tattoostudio ein: „Chemicals released from the pain raced through my head and my body. I was stepping through a flaming doorway. I was walking on red hot coals. I was being transformed.“ <sup>130</sup> Rückblickend erweist sich das Stechen ihrer Tätowierung für die Hauptfigur Ellen als Initiationsritual. Schon bald darauf wird sie mit der Diagnose „bipolare affektive Störung“ konfrontiert. Zu diesem Zeitpunkt befindet sie sich in einer manischen Episode. Die erste Auseinandersetzung mit ihrer Diagnose verläuft dementsprechend im Zeichen der Manie. Ellens „manic-me“ schmiedet in grenzenlosem Optimismus Pläne für eine künftige depressive Episode. Psychopharmaka kommen für sie nicht in Frage. Das Stereotyp des „crazy artist“ spielt eine nicht unwesentliche Rolle in Ellens Überlegungen. Die Depression kommt zwangsläufig. Die nächsten Jahre sind vom Umgang mit ihrer Erkrankung, Stimmungsschwankungen und der Suche nach der adäquaten Medikation geprägt. Ellen versucht durch Yoga Balance zu finden, beschäftigt sich mit Künstlern, die ebenfalls an affektiven Störungen litten und muss immer wieder Rückschläge bezüglich der richtigen Medikation hinnehmen. Vier Jahre nach ihrer Diagnose stellt sie fest: „Well, I can't say things are always easy, but they're good! And yeah – I'm okay!“ <sup>131</sup>

Forney möchte *Marbles* auch als Hilfsangebot für Betroffene verstanden wissen. So zeigt sie sich frustriert darüber, dass ihre Erfahrungen mit der bipolaren Störung – weil in Form des Comics – in Buchgeschäften und Bibliotheken ausschließlich in der Comicabteilung zu finden sind, nicht jedoch in jener für Psychologie. <sup>132</sup>

In der Form des Comics findet Forney jedenfalls ein geeignetes Mittel, um ihre Geschichte verständlich zu machen. Comics haben für sie das Potential,

---

129 The Comics Journal. Zugriff: 05.08.2014. Verfügbar unter: <http://www.tcj.com/women-and-autobio-comics-roundtable/>

130 Forney, Ellen (2012): *Marbles. Mania, Depression, Michelangelo and Me*. New York: Gotham, S. 5.

131 Ebd., S. 235 ff.

132 Vgl. The Comics Journal.

Geschichten auf intime, handgeschriebene, unmittelbare und zugängliche Art und Weise zu erzählen, wie es sonst vielleicht nur ein handschriftlicher Brief kann.<sup>133</sup> Mit dieser Erfahrung bestätigt sie Scott McCloud, der in *Understanding Comics* dem Medium geradezu unbegrenzte Möglichkeiten attestiert.<sup>134</sup> Mit Hilfe der Intimität der Literatur und der Bildkraft von Malerei und Film bieten Comics jene Bewegungsfreiheit und Vielseitigkeit, die es Zeichner\_innen und Autor\_innen ermöglichen, sich mitzuteilen, ohne Zugeständnisse machen zu müssen.<sup>135</sup>

In seiner Auseinandersetzung mit dem autobiografischen Element in Alan Moores Arbeiten konstatiert Andreas Platthaus dementsprechend: „Comics sind das ideale Medium für individuellen Ausdruck. Es ist kein Zufall, dass dem Wort 'autobiografisch' der Begriff 'grafisch' eingeschrieben ist.“<sup>136</sup> Trotzdem kann nicht erwartet werden, ein Spiegelbild der Wirklichkeit zu finden, denn der autobiografische Comic ist eine Art egozentrischer Diskurs, der Interpret\_innen voraussetzt. So wird auch das Autobiografische im Comic zum Gegenstand der Interpretation und „verliert dadurch seinen scheinbaren Charakter als Information aus erster Hand.“<sup>137</sup> Diese Überlegungen sind auch für eine Beschäftigung mit dem vorliegenden Comic Forneys, die den überwiegenden Teil ihrer Arbeiten als „autobiografisch“ bezeichnet, aufschlussreich.

### 1.1.2 Bipolare affektive Störung

Unter der Bezeichnung „Zirkuläres Irresein“ beschrieb Jean-Pierre Falret in der *Gazette des Hôpitaux* im Jahr 1851 die bipolare affektive Störung erstmals als eigene Form der psychischen Erkrankung.<sup>138</sup> Das Jahr 1966 markiert durch Arbeiten von Jules Angst und Carlo Perris die „Wiedergeburt“ der bipolaren Erkrankungen und ist Ausgangspunkt für deren umfassende Erforschung.<sup>139</sup>

Bei einer bipolaren affektiven Störung

---

133 Vgl. The Comics Journal.

134 McCloud, Scott (2001): *Comics richtig lesen*, S. 212.

135 Vgl. ebd., S. 212.

136 Platthaus, Andreas (2005): „Sprechen wir über mich“. In: Diekmann, Stefanie, Matthias Schneider (Hg.): *Szenarien des Comic – Helden und Historien im Medium der Schriftbildlichkeit*. Berlin: SuKuLTuR, S. 195.

137 Platthaus, Andreas (2005): „Sprechen wir über mich“, S. 195 f.

138 Vgl. Marneros, Andreas (2013): Bipolare Störungen im historischen Überblick. In: Assion, Hans-Jörg, Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.): *Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 15.

139 Vgl. ebd., 17 f.

handelt es sich um eine Störung, die durch wiederholte [...] Episoden charakterisiert ist, in denen Stimmung und Aktivitätsniveau des Betroffenen deutlich gestört sind. Bei dieser Störung treten einmal eine gehobene Stimmung, vermehrter Antrieb und Aktivität (Manie oder Hypomanie) auf, dann wieder eine Stimmungssenkung, verminderter Antrieb und Aktivität (Depression).<sup>140</sup>

„What is a mood disorder anyway?“ fragt sich Ellen.<sup>141</sup> Eine Auflistung der „main types“ in Anlehnung an das DSM-IV Kapitel „Mood Disorders“ bildet im Comic die Antwort und stellt gleichzeitig den Annäherungsprozess Ellens an ihre Erkrankung anschaulich dar.

Wie Ellen sich die Stimmungszustände der verschiedenen affektiven Störungen vorstellt, zeigt sich anhand der Darstellung eines Karussells, bei dem der Galopp der Pferdchen den Gemütszustand der Reiter symbolisiert.

Ellen hält ebenfalls fest, dass bipolare Störung und manische Depression dasselbe sind. Die veraltete Bezeichnung „manische Depression“ ist in der Fachsprache nicht mehr gebräuchlich, umgangssprachlich jedoch noch recht weit verbreitet. Die Anmerkung Ellens zeigt, dass aufgrund des Nebeneinanders der beiden Bezeichnungen in Laienkreisen möglicherweise die Annahme besteht, dass es sich um verschiedene Erkrankungen handelt.

Auf die Nachfrage ihrer Psychiaterin Karen lässt Ellen sich von ihrer Mutter auflisten, ob und welche Familienmitglieder an affektiven Störungen litten beziehungsweise leiden. Ein ganzseitiges Panel zeigt die familiäre Erkrankungsgeschichte in einer Art Stammbaum.<sup>142</sup> Inklusive ihrer Mutter verzeichnet die Liste auf mütterlicher Seite sechs Familienmitglieder Ellens, die von diversen affektiven Störungen betroffen waren oder sind – darunter eine Cousine, die an einer bipolaren Störung litt und Suizid beging. Die bisherige klinisch-genetische Forschung hat nicht nur ergeben, dass genetische Faktoren die bipolare Störung zu einem wesentlichen Teil bedingen, wobei es sich jedoch um eine komplex-genetische Ätiologie handelt, also bei der Pathogenese zahlreiche Umweltfaktoren mit multiplen Genen zusammenwirken.<sup>143</sup> Tatsächlich erbrachten Familienuntersuchungen mehrfach auch eine stärkere

---

140 Internationale Klassifikation Psychischer Störungen. ICD-10, Kapitel V (F). Klinisch-diagnostische Leitlinien. Bern: Huber, 2011, S. 164.

141 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 59.

142 Vgl. ebd., S. 58.

143 Vgl. Domschke, Katharina, Andreas Reif und Jürgen Deckert (2013): Genetik der bipolaren Störung. In: Assion, Hans-Jörg, Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.): *Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 49.

Vererbung der bipolaren Störung von mütterlicher als von väterlicher Seite.<sup>144</sup> Dieses Faktum erklärt einerseits Karens explizite Nachfrage und zum anderen die Existenz des Panels im Comic als ein weiteres Mosaiksteinchen in Ellens „Erforschung“ ihrer Erkrankung.

Dass eine bipolare affektive Störung überfordern kann, verdeutlicht das erste Panel auf Seite 168. Es zeigt Ellen, verzweifelt schreiend, umringt von Symbolen, die ihren Zustand veranschaulichen sollen: eine heftig schwingende Schaukel, ein Kastenteufel, eine Gewitterwolke mit Blitz und ein rasant kreisendes Karussell. Ihre Stimmungsschwankungen, die langwierige medikamentöse Einstellung sowie die Nebenwirkungen einiger Medikamente zermürben Ellen: „I quit, I don't want to be bipolar anymore!“<sup>145</sup> Aus einer bipolaren Störung lässt sich jedoch nicht aussteigen wie aus einem Karussell, das sich zu schnell dreht.

Ellen empfindet ihre Erkrankung zuweilen wie eine Spaltung ihrer selbst in zwei Personen. „Manic, I knew the „up“ me was the true me („I'm exponentially me!“); depressed, I knew the „low“ me was the true me (a waste of space).“<sup>146</sup> Offenbar ist das so unterschiedliche Befinden während der manischen Phase einerseits und andererseits während der bipolaren Depression für Ellen nur sehr schwer zu integrieren.

Was bedeutet es, an einer bipolaren Störung zu leiden? Im Yin und Yang zweier Hände, die eine klauenartig, schwarz, die andere weiß und in positiver Geste, sind die zentralen Fragen als Text formuliert.<sup>147</sup> Ist die bipolare affektive Störung ein Fluch und eine Quelle der Qual und des Schmerzes, ein gefährliches und oftmals lebenslang zu behandelndes Leiden? Oder ist sie ein untrennbarer, sogar essentieller Teil vieler kreativer Persönlichkeiten, eine Quelle der Inspiration und der künstlerischen Arbeit? Im folgenden Panel greifen die Hände ineinander – ein Symbol für die Antwort, die Ellen nach jahrelangem Leben mit der Erkrankung für sich gefunden hat: „I suppose it's both. For better and worse, bipolar disorder is an important part of who I am and how I think.“<sup>148</sup> Wie Yin und Yang für zwei entgegengesetzte, jedoch aufeinander bezogene Kräfte stehen, kann Ellen an ihrer Bipolarität eine dunkle und eine helle Seite ausmachen und mit beiden hat sie zu

---

144 Vgl. Normann, Claus (2013): Zur Neurobiologie bipolarer Störungen. In: ebd., S. 29. Normann erörtert auch mögliche Gründe für dieses Phänomen.

145 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 168.

146 Ebd., S. 78.

147 Vgl. ebd., S. 225.

148 Ebd., S. 226.

leben gelernt.

„Bipolar disorder is for keeps [...]“<sup>149</sup> - dass eine bipolare Störung nicht einfach verschwindet, sondern einer lebenslangen Behandlung bedarf, macht diese Erkrankung zur Herausforderung. Ein ganzseitiges Panel zeigt Ellens vielschichtigen Behandlungsplan. Symbolhaft ist hier dargestellt, dass nicht nur die planmäßige Einnahme von Medikamenten und regelmäßige Psychotherapie feste Bestandteile der Behandlung sind, sondern dass auch eine gewisse Anpassung der Lebensführung notwendig ist, um erneuten bipolaren Episoden vorzubeugen und Stabilität zu erreichen. Dazu gehören neben Sport und einer ausgewogenen Ernährung die Unterstützung durch Freunde und Familie, die Selbstbeobachtung von Stimmung und Schlafverhalten, das Führen eines Stimmungstagebuchs, aber auch die Kontrolle der Blutwerte.

### 1.1.3 DSM-IV

„Let's take a look at the symptoms.“<sup>150</sup> Gleich zu Beginn ihres zweiten Besuchs bei Karen wird Ellen mit dem *Diagnostic and Statistic Manual of Mental Disorders – DSM-IV*, von ihr als „large blue book“ beschrieben, konfrontiert. Das DSM ist Ellen nicht unvertraut. Erinnerungen an ihr Pflichtpraktikum auf einer psychologischen Station im Rahmen ihres Psychologie-Hauptfachs am College steigen in ihr auf. Als eines der beiden führenden diagnostischen Klassifikationssysteme für psychische Störungen ist das DSM im amerikanischen Gesundheitswesen weit verbreitet und kommt im klinischen sowie im psychotherapeutischen Kontext standardmäßig zum Einsatz. In Ellens Erinnerung sind die Patienten nicht nur mit dem diagnostischen Code ihrer Störung versehen, sondern geben auch eine kurze klischeehafte Darstellung dieser Störung. So wischt der Patient mit dem Etikett „Obsessive Compulsive Disorder 300.3“ über die Türklinke seines Zimmers, während Stanley mit dem Label „Paranoid Schizophrenia 295.3“ Ellen wissen lässt, dass die CIA sein Zimmer wieder einmal abhört.<sup>151</sup>

---

149 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 229.

150 Ebd., S. 15.

151 Ebd., S. 15.



Forney (2012): 15

Karen geht mit Ellen die Kriterien für eine manische Episode laut DSM-IV durch.<sup>152</sup> Die Veranschaulichung der Kriterien in den Panels entspricht in Nummerierung und Wortlaut dem realen Manual.<sup>153</sup> Die wolkenartig gerahmten Panels, gefüllt mit Ellens Vorstellungen und erinnerten Szenen, sind den Diagnosekriterien gegenüber gestellt. Der zuerst skeptischen Ellen wird schnell klar, dass sie jedes einzelne Kriterium erfüllt. Und so erhält auch sie das passende Etikett: „Bipolar I Disorder 296.4“.<sup>154</sup>

Das DSM ist in Forneys Darstellung geradezu die Verkörperung psychischer Störungen mit der Macht, ein Urteil über die Persönlichkeit zu sprechen. Dieses große blaue Buch verzeichnet und codiert jede einzelne Störung und es hält für alle „Gestörten“ den passenden Code bereit. Ihre gerade noch brillante, einzigartige Persönlichkeit sieht Ellen plötzlich säuberlich in einem unbelebten Stapel Papier, dem DSM-IV, verzeichnet – nichts weiter als eine Störung, die sie mit einer Gruppe anderer Menschen teilt. Das „Let's take a look at the symptoms“ ihrer Ärztin wird in Anbetracht dessen, was das DSM-IV schwarz auf weiß verzeichnet, zum Stereogramm. In dessen Tiefe erscheint unwiderlegbar ihr eigenes Urteil über sich selbst: „You Are Crazy“.<sup>155</sup>

Zu einem späteren Zeitpunkt, während einer depressiven Episode, sucht Ellen – verwirrt, ängstlich, einsam und unfähig zu sozialen Kontakten – Trost in Büchern.

<sup>152</sup> Vgl. Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 15-18.

<sup>153</sup> Vgl. Diagnostisches und statistisches Manual psychischer Störungen DSM-IV. Göttingen: Hogrefe, 1996, S. 393.

<sup>154</sup> Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 19.

<sup>155</sup> Ebd., S. 20. Bei der Zeichnung auf Seite 20 handelt es sich um die Simulation eines computergenerierten Stereogramms. Ein echtes Stereogramm findet sich auf Seite 240. Vgl. dazu auch Forneys Kommentar auf Seite 241.

Das DSM-IV taucht erneut auf, nicht jedoch als Medium, das eine unheilvolle Diagnose verkündet. Vielmehr spielt es mittlerweile eine wichtige Rolle für Ellen und ist ihr schon deshalb vertraut, weil der überwiegende Teil der Literatur zum Thema Depression die Symptome laut DSM-IV zitiert.<sup>156</sup> Dass das DSM zu einer festen Größe für Ellen geworden ist, zeigt sich auch daran, dass es zentral außerhalb jeden Rahmens steht.

#### 1.1.4 Manie

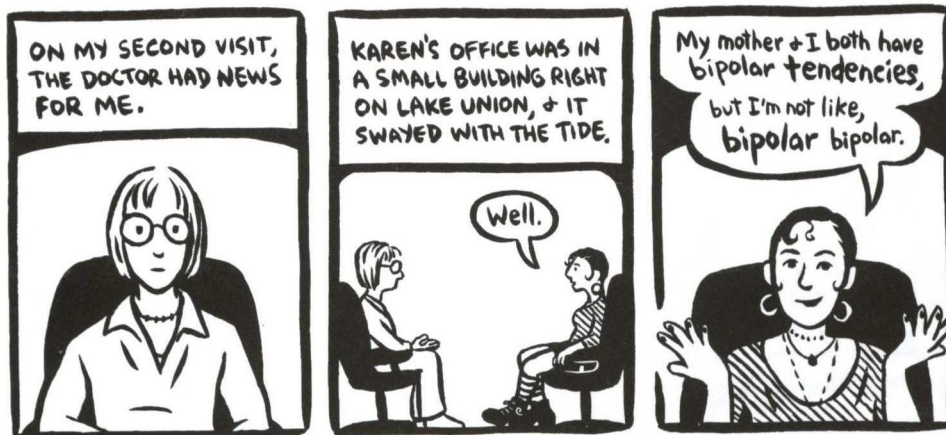
Ellens Bipolarität wird während einer manischen Episode diagnostiziert. Eine Therapeutin, die sie seit eines Stimmungstiefs in der Vergangenheit aufsuchte, verwies sie an eine Psychiaterin, weil ihr Ellens Stimmung zunehmend mehr als nur überdreht erschien. In maniformen Zuständen suchen Betroffene weniger oft professionelle Hilfe als in depressiven, da die aktuelle Stimmung in der Regel nicht als Problem erscheint, viel mehr als Phase der Kreativität und Produktivität; so werden abweichendes Verhalten oder Veränderungen meist nur von Freunden oder Angehörigen wahrgenommen.<sup>157</sup> In diesem Sinn berichtet die Ich-Erzählerin im vierten Panel auf Seite 15: „I'd barely slept in months, and I'd lost a lot of weight. I felt GREAT!!“ Ein vermindertes Schlafbedürfnis ist eines der Kriterien, die der Diagnose einer manischen Episode zugrunde liegen. Im ersten Panel derselben Seite verkündet Karen die Diagnose. Die Psychiaterin ist in frontaler Perspektive dargestellt, wie nur zwei weitere Male im Comic. Da es im Bild keinerlei Dynamik gibt, wird ein gewisses Innehalten induziert. Den Leser\_innen wird dadurch vermittelt, dass etwas Wichtiges passiert. Ellen ist anderer Ansicht, wie sie im dritten Panel erklärt: „My mother and I both have bipolar tendencies, but I'm not like, bipolar bipolar.“ Ihre Geste ist ignorierend. Die beiden zitierten Panels der Diagnose und der Reaktion bilden den Rahmen für ein drittes, dessen Textfeld eine Beschreibung von Karens Büro enthält. Offenbar liegt dieses in einem kleinen Gebäude an einem See und es schwankt mit jeder Welle – ein Symbol für die Erkrankung. So stehen diese drei Panels in der Art eines Triptychons für die Bipolarität und die Beziehung, welche jene zwischen der Betroffenen und der Psychiaterin herstellt.

---

156 Vgl. Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 85.

157 Vgl. Hautzinger, Martin, Thomas D. Meyer (2011): *Bipolar affektive Störungen* (Fortschritte der Psychotherapie Bd. 43). Göttingen: Hogrefe, S. 10.

I'D BEEN SEEING A SOCIAL WORKER/THERAPIST SINCE THE PREVIOUS SUMMER, WHEN I'D BEEN FEELING DOWN. BUT A FEW WEEKS AFTER I GOT MY TATTOO, SHE STOPPED REFERRING TO MY NEW MOOD AS "JAZZED," & REFERRED ME TO A PSYCHIATRIST.

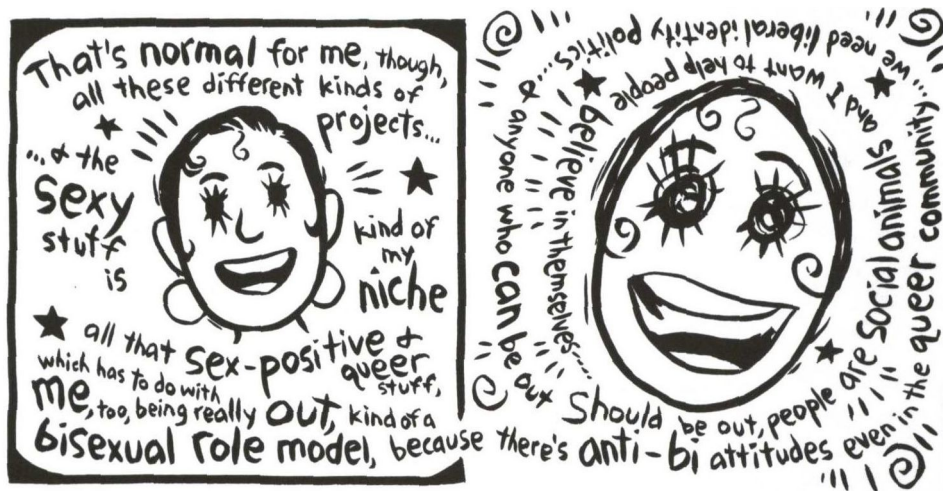


Forney (2012): 15

Forney bedient sich zahlreicher genretypischer stilistischer Mittel, um der Manie in all ihren Symptomen Ausdruck zu verleihen. Das Eruptive in Ellen, ihre Überaktivität, ihr Rededrang, ihre Ideenexplosionen manifestieren sich zeichnerisch beispielsweise in einer großen Menge von Sprechblasen oder in übergroßen Sprechblasen, in zahlreichen vielgestaltigen Bewegungslinien, gehäuften Lautmalereien, in weit aufgerissenen, lachenden Mündern oder in großen oder zu Sternen werdenden Augen.

Ellens Körperhaltung ist als kraftvoll, gespannt, getrieben, ihre Kleidung als exzentrisch dargestellt. Ihre Mimik und Gestik sind als lebendig bis übertrieben, ihre Aktivität als überrollend gezeichnet. Sie redet laut und viel, was unter anderem am *Lettering* innerhalb der Sprechblasen, hier an der Verwendung von Großbuchstaben oder Fettdruck, erkennbar ist. Zahlreiche manische Auffälligkeiten manifestieren sich auf diese Weise in der zeichnerischen Gestaltung der Hauptfigur. Die fünf Panels der Seite 65 können dafür als beispielhaft zitiert werden: In diesen ist Ellens überzogene Gestimmtheit im Kontrast zu ihrer Psychiaterin besonders auffällig: selbst im Gespräch mit Karen ist sie permanent in Bewegung, gestikuliert ununterbrochen. Im dritten Panel der Seite 49 wird die Sprechblase ob des nicht zu stoppenden Redestroms von Ellen überflüssig. Ihr Sprechen füllt den gesamten Raum des Panels, durchbricht dessen Rahmen, windet sich weiter in das vierte Panel, und bildet schließlich in Form einer Sprachschlange eine Art Rahmen. Mit der Aufzählung ihrer sportlichen Aktivitäten füllt Ellen sogar eine Sprechblase, die sich über die zwei

Seiten erstreckt.<sup>158</sup> Da während des Sprechakts, den im Comic ein Sprechblase zeichnerisch darstellt, Zeit vergeht, verdeutlicht sich hierin die besondere Länge der Aufzählung, die Leser\_innen müssen währenddessen sogar umblättern. Auf diese Weise werden die Rastlosigkeit und das mangelnde Ruhebedürfnis Ellens, die sich auch in ihren sportlichen Exzessen äußern, unterstrichen.



Forney (2012): 49

Die Ich-Erzählerin bemerkt, dass sie damals immer ein Notizbuch bei sich trug, „because I had ideas like popcorn“<sup>159</sup>. Das dazugehörige doppelseitige Panel veranschaulicht diesen Prozess so unmittelbar, dass die Lautmalereien „KRAK!!“, „dzzzt!“, „ping!“ geradezu hörbar werden: explosionsartig breiten sich die Ideen zu einem Netz aus. Durch die gezackte Umgrenzung dieses Netzes und blitzartige Symbole erhält der Vorgang etwas Energiegeladenes.

In der Darstellung der Manie bedient sich Forney überdurchschnittlich oft einbeziehungsweise zweiseitiger Panels. Das „grenzüberschreitende Verhalten“ Ellens während einer manischen Episode macht Rahmen gewissermaßen überflüssig, so dass die Seite oder gar die Doppelseite zum Panel wird und den Rahmen der Handlung bildet. Will Eisner spricht von der Seite als Meta-Panel.<sup>160</sup> Jede Seite stellt einen sorgfältig komponierten Zufallsausschnitt mit eigener Lesedauer, eigenem Zeithorizont und eigenem Rhythmus dar und ist ebenso wie das Panel als Einheit zu betrachten.<sup>161</sup> Eisner konstatiert weiter: „Where the actors are displaying powerful

158 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 25 f.

159 Ebd., S. 6 f.

160 Vgl. Eisner, Will (2008): *Comics and Sequential Art*, S. 65.

161 Vgl. ebd., S. 65.

and sophisticated emotions – where their postures and gestures are subtle and critical to the telling of the story – the panel outlines become a liability [...]“<sup>162</sup>. Ihren heftigen Gefühlen nach einer mehr als fünfstündigen Sitzung im Tattoostudio verleiht Ellen dadurch Ausdruck, dass sie sich geradezu auf ihren Tätowierer stürzt und ihn lebhaft küsst.<sup>163</sup> Sind die beiden vorausgehenden Szenen der Seite noch in Panels dargestellt, fällt die zitierte gleichsam aus jedem Rahmen. In dieser Szene findet auch der Verlust sozialer Hemmungen als Symptom der Manie Ausdruck.

Zwei weitere, jeweils doppelseitige Panels thematisieren Ellens übersteigerten Tatendrang und ihre erregte Betriebsamkeit. Das Betrachten der beiden Seiten löst ob deren Überfülle an Informationen im ersten Moment ein Gefühl der Überforderung aus – eine Wirkung, die beabsichtigt ist, soll doch sowohl Ellens Gestimmtheit verdeutlicht werden als auch der Eindruck, den sie auf andere macht. Das erste Panel beeindruckt vor allem durch die Größe seiner Abbildungen und entspricht darin Ellens Plänen und ihrer gehobenen Stimmung.<sup>164</sup> Die Darstellung Ellens während eines ihrer „energy-burning walks“ erstreckt sich über beide Seite: Arme und Beine dehnen sich fast von einem Seitenrand zum anderen, Mund und Augen sind weit geöffnet. Ellen hat eine Idee, „another explosive, electric idea“, die in Form einer großen, strahlenden Glühbirne in Erscheinung tritt. Zeichnerische Betonung finden vor allem die Worte und Wendungen „BIG PARTY“, „BIGGER BOOK RELEASE PARTY“, „not enough“, „TOGETHER“, „ONE BIG BIRTHDAY PARTY“, „EVERYONE“. Sie werden damit ebenso zu Symbolen der Gestimmtheit Ellens. Zahlreiche Pfeilsymbole und Bewegungslinien sorgen für Dynamik und Emotionalität in der Darstellung, eine große Zahl an Ausrufungszeichen verleihen Ellens „I need“ besondere Dringlichkeit. Das Symbol eines Tortenstücks ist ironischerweise mit „Ellien“ beschriftet, ein Anklang an „Alien“, der eine Bewertung impliziert, die wohl erst die Distanz der Rückschau ermöglicht.

Das folgende doppelseitige Panel hat die umfangreichen Pläne Ellens für ihre Geburtstagsparty zum Thema.<sup>165</sup> Ein Geäst von Armen segmentiert das Über-Panel der Seite in mehrere kleine Panels und symbolisiert zugleich die Aktivierung zahlreicher Freundinnen und Freunde für die Planung und Umsetzung der Party durch Ellen. Knotenpunkt inmitten der Arme ist das Symbol eines Kopfes, wiederum

---

<sup>162</sup> Eisner, Will (2008): *Comics and Sequential Art*, S. 65.

<sup>163</sup> Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 9.

<sup>164</sup> Ebd., S. 50 f.

<sup>165</sup> Ebd., S. 52 f.

mit aufgerissenen Augen und großem, lachendem Mund versehen und durch die charakteristische Frisur als Kopf Ellens erkennbar. Eines der kleineren Panels zeigt Ellen krakenartig mit sechs Armen und fünf Beinen die Vorbereitungen dirigierend. Beiden Doppelseiten ist die Symbolik der ausgreifenden beziehungsweise multiplen Arme sowie der übertriebenen Mimik Ellens gemeinsam. Hierin findet die unerschöpfliche und in gewissem Maß auch ansteckende Energie der manischen Ellen Ausdruck. Die Ich-Erzählerin charakterisiert ihren Zustand folgendermaßen: „I couldn't stop – every time I had an idea, I was compelled to pursue it“.<sup>166</sup>

Nicht nur die gesteigerte Betriebsamkeit Ellens findet Darstellung im Comic, auch ihr übersteigertes, bis zur Selbstüberschätzung reichendes, Selbstwertgefühl kommt zum Ausdruck. Ellen berichtet ihrer Psychiaterin von einer brillanten Idee, die sie im Hinblick auf ihre Stimmungsschwankungen hat: „I'll plan various comics projects to do when I'm depressed! The manic-me-now will take care of the depressed-me-then!!“<sup>167</sup> In einem größeren, rahmenlosen Panel wird Ellens Begeisterung für die eigene Genialität mit Strahlen voller Blumen und Sterne umgesetzt. Im folgenden, kleineren und gerahmten Panel versucht die Psychiaterin Ellen zu erden: „Do you think you can do that?“ - „Of course!“ lautet die Antwort in der Sprechblase, „I can do anything!“ jene in der Denkblase. Die Funktion des Panelrahmens beziehungsweise seines Fehlens liegt hier auf der Hand: Ellens expansive Ideen und ihre Begeisterung benötigen keine Begrenzung, Karens Nachfrage hingegen verweist auf die Realität und soll, verstärkt durch die Rahmung, an gewisse Grenzen gemahnen.<sup>168</sup> Das Gefühl, alles zu können, die vollkommene Kontrolle zu haben, lässt Ellen annehmen, dass sie in ihrem gegenwärtigen Hochgefühl sogar ihr zukünftiges Befinden beherrschen kann.

Die Erinnerung an ihre letzte Depression ist verschwommen: im Angesicht von Müdigkeit und Energielosigkeit gab es doch immerhin die Wahl zwischen einem Nickerchen und einem Kaffee, ein paar Tränen wirkten immer auch entspannend und reinigend. Die Erzählerin kommentiert zu dieser Wolke der Erinnerung, was sie erst geraume Zeit später von ihrer Psychiaterin erfahren sollte: „Memory is mood-

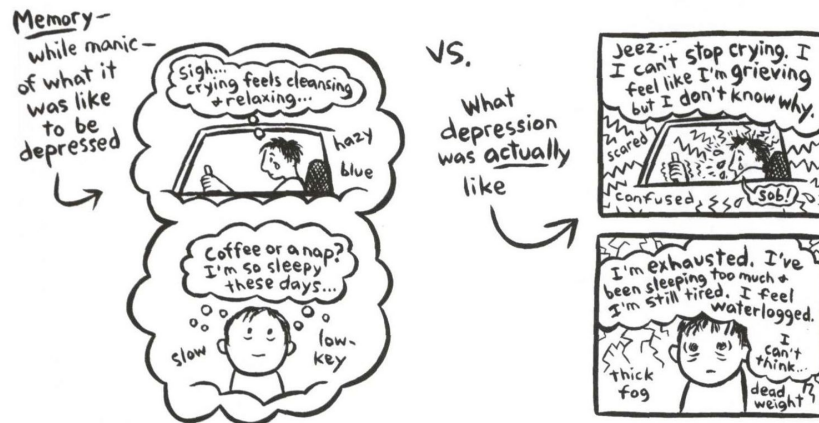
---

<sup>166</sup> Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 54.

<sup>167</sup> Ebd., S. 29.

<sup>168</sup> Vgl. hierzu Eisner, Will (2008): *Comics and Sequential Art*, S. 45: „A frame's shape (or the absence of one) gives it the ability to become more than just a proscenium through which a comic's action is seen: it can become a part of the story itself. It can be used to convey something of the dimension of sound and emotional climate in which the action occurs [...]“.

BUT MY MEMORY OF WHAT IT WAS LIKE TO BE DEPRESSED WAS FUZZY, + HEAVILY-INFLUENCED BY MY MANIA. KAREN WOULD LATER TELL ME, "Memory is mood-specific."



Forney (2012): 30

Kennzeichnend für Personen in einem maniformen Zustand ist auch deren Neigung zu leichtsinnigem Verhalten, zu Aktivitäten mit möglicherweise nachteiligen Konsequenzen. Dazu zählen unter anderem übermäßiges Geldausgeben oder ein risikoreiches Sexualverhalten. Im Zusammenhang mit ihrer Geburtstagsparty erklärt die Erzählerin auf einer sich lang windenden symbolischen Rechnung: „[...] it wound up costing me a lot of money. I didn't care. It was a great party. Money hadn't ever figured into my plans at all, anyway.“<sup>170</sup> An anderer Stelle bemerkt Ellen gegenüber ihrer Psychiaterin zum Thema Geld: „Something always works out. I feel like the universe will provide. Money is an abstraction.“<sup>171</sup> Während der Manie ist ihr Optimismus grenzenlos, doch im Verlauf ihrer Erkrankung wird Ellen feststellen, wie viel Geld Therapie und Medikamente verschlingen und dass sie auf die Unterstützung ihrer Mutter angewiesen ist.

Die Konfrontation mit dem DSM-IV-Diagnosekriterium „excessive involvement in pleasurable activities“<sup>172</sup> ruft in Ellen spontan die Erinnerung an zwei Episoden wach, in denen sie Sex mit ihr völlig fremden Personen hat. Der zu den beiden Panels gehörende Blocktext lautet: „I found strangers fascinating, like presents to open.“ Erst

169 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 30.

170 Ebd., S. 60.

171 Ebd., S. 49.

172 Ebd., S. 18.

retrospektiv charakterisiert sie ihre Sexualverhalten während der Manie als „hypersexuality“.

Im Rückblick auf frühere manische Episoden ist Ellen eine differenzierte Anschauung möglich. Die Manie erscheint ihr janusköpfig: „The euphoric parts were amazing. Colors were vivid [...] I felt powerful and sexy and full of love and curiosity.“<sup>173</sup> „The exhausting parts, though, sucked. I was insatiable... impatient... restless... compelled...“<sup>174</sup> Im Panel illustriert unter anderem die Zeichnung eines kleinen, mechanisch trommelnden Aufziehspielzeugs diesen anstrengenden Zustand. Die Manie ist, so die Erzählerin, ein ruhender Vulkan, den sie nicht wieder geweckt sehen möchte.

### 1.1.5 Depression

Am Ende von Kapitel drei kippt Ellens Stimmung. Vor der Aufführung einer Bühnenversion einiger ihrer Comic-Strips verfällt Ellen in Angst und überlegt, die Show abzusagen.<sup>175</sup> Alles verläuft gut, aber sie fühlt sich fragil. Eine Woche später erleidet Ellen eine Panikattacke, im Panel wird ihr Kopf zu einem Käfig voller verrückter, scharfzahniger Ratten. Die ebenmäßigen Rahmenlinien der Panels verschwinden zugunsten beängstigender Zacken.<sup>176</sup> In ihrer Verzweiflung ruft Ellen ihre Psychiaterin Karen an.



Forney (2012): 69

173 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 231.

174 Ebd., S. 232.

175 Vgl. Ebd., S. 69.

176 Vgl. Ebd.

Wie einschneidend sie diesen Stimmungswechsel empfindet, wie hilflos sie dieser Panikattacke ausgeliefert ist, verdeutlicht Forney durch einen abrupten Stilwechsel. Das folgende, ganzseitige Panel besteht aus einer Handzeichnung auf Schreibpapier.<sup>177</sup> Die Skizze, vermutlich ein Selbstbildnis, zeigt eine Person, die mit einem Ausdruck des Schreckens, ohne Chance auf einen Halt, von einer Klippe rutscht. Es handelt sich hierbei nicht nur um ein eindrucksvolles Bild für eine äußerst belastende Facette der bipolaren Erkrankung. Durch das unvermittelte Einfügen der Skizze betont Forney auch die Authentizität ihrer Erfahrung. „Im Comic signalisiert die Handarbeit der Zeichnung sowohl authentische Wahrnehmung als auch unbedingte Subjektivität.“<sup>178</sup> Folgt man dieser Sichtweise von Andreas Platthaus, geschieht hier eine Übersteigerung in der Darstellung: Vom „Außerhalb“ des Comics, das in der Wahrnehmung durch die Handarbeit der Comic-Zeichnung als authentisch und subjektiv ausgewiesen wird, wird eine handgearbeitete Zeichnung eingefügt, welche die Authentizität und Subjektivität des „Innerhalb“ des Comics untermauern soll.

Kapitel vier zeichnet vollständig das Bild der Depression. Forney beginnt die Darstellung äußerst ausdrucksstark mit einer Seite kleiner rahmenloser Panels, die in sehr reduziertem Stil den Tagesablauf der depressiven Ellen zeigen.<sup>179</sup> Allerdings ist der Abstraktionsgrad der Zeichnungen und damit ihr Identifikationspotential so hoch, dass sie nicht mehr nur für Ellen stehen. Alle, die an Depressionen leiden oder sich schon einmal in einer bipolaren oder auch unipolaren depressiven Episode befanden, können sich leicht in dieser Sequenz kleiner, aus nur wenigen Linien bestehender, Zeichnungen wiederfinden – darin besteht ihre Ausdruckskraft. Im ersten dieser Panels ist ein Rechteck mit einer darüber befindlichen Wölbung zu sehen, im zweiten kommt am Ende dieser Wölbung eine weitere, viel kleinere Wölbung zum Vorschein. Im dritten Panel ist wieder nur das Rechteck mit der Wölbung zu sehen. Was hier dargestellt ist, erschließt sich erst beim Betrachten der gesamten Sequenz: Ein Strichmännchen liegt in einem Bett unter einer Decke. Langsam kriecht es unter der Decke hervor, setzt sich auf, hüllt sich in die Decke und verlässt durch eine Tür den Raum, um sich in einem weiteren Raum auf einer Couch niederzulassen und sich dann, wieder vollständig in die Decke eingehüllt, erneut

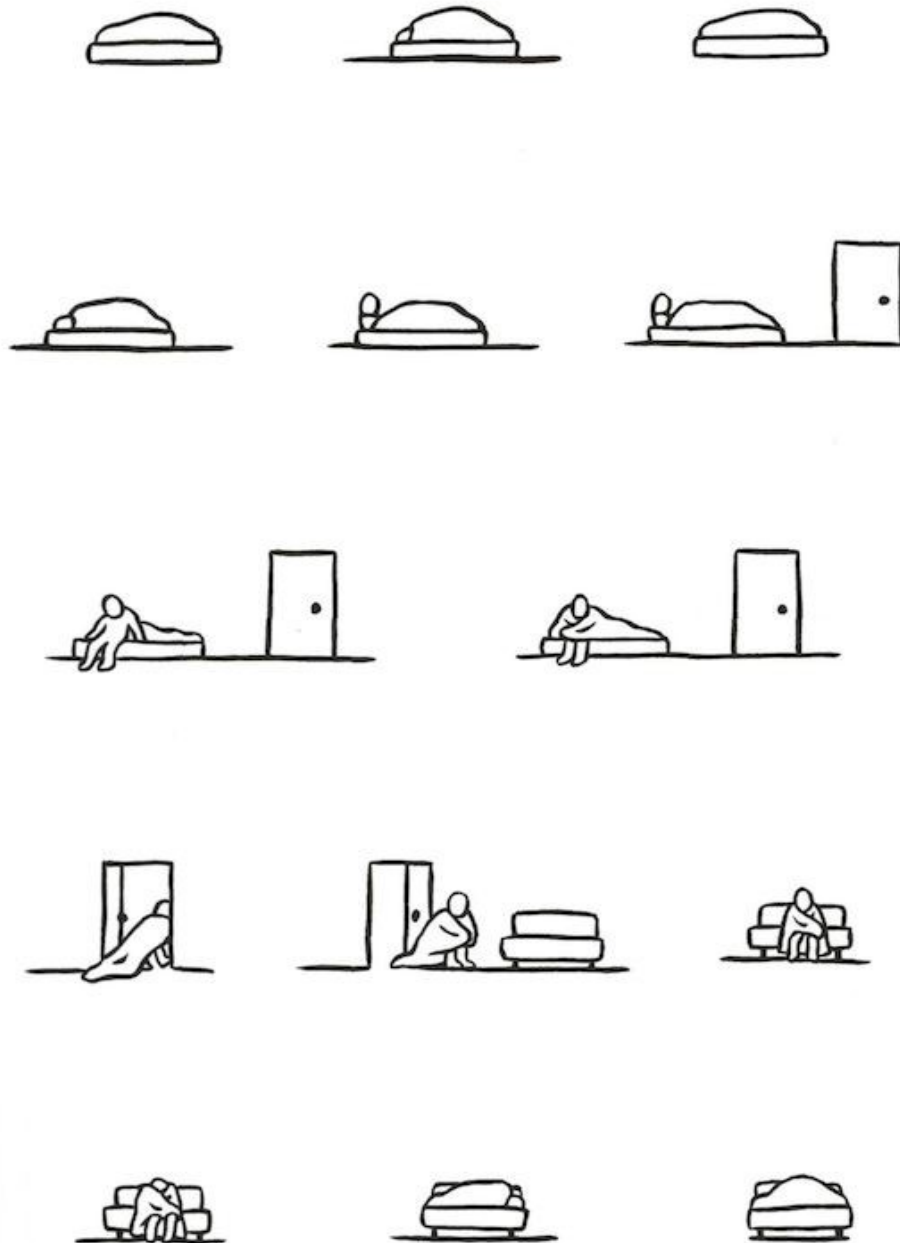
---

177 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 70.

178 Platthaus, Andreas (2005): „Sprechen wir über mich“, S. 196.

179 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 77.

hinzulegen. Wie viel Zeit mit dieser Szene verstreicht, ist unklar. Die Panelrahmen, die als Leitfaden durch Zeit und Raum dienen, fehlen.<sup>180</sup>



Forney (2012): 77

<sup>180</sup> McCloud, Scott (2001): *Comics richtig lesen*, S. 110.

Ob hier zehn Minuten, eine Stunde oder sogar mehrere Stunden vergehen, wird nicht deutlich, allerdings ist dies auch nicht von Bedeutung. Vermutlich kennen von Depressionen Betroffene diese oder ähnliche Szenen und haben ein eigenes Gefühl für deren Dauer. Ebenso wenig wird ein bestimmter Tag in Ellens Leben dargestellt. Vielmehr vermittelt diese Szene das Gefühl, dass jeder ihrer Tage auf die gleiche Weise verläuft, wobei nicht gesagt werden soll, dass eine depressive Episode ohne jede Schwankung in Befinden und Stimmung verläuft.

Scott McCloud spricht in Hinblick auf den hohen Abstraktionsgrad vieler Comics vom Begriff *Cartoon*: „Der Cartoon ist nicht bloß eine Art zu Zeichnen, er ist eine Art zu sehen.“ Er ist eine Form der „Betonung durch Vereinfachung“ und seine Sprache ist universell: „Je cartoonhafter ein Gesicht ist, desto mehr Menschen stellt es dar.“<sup>181</sup> Die beschriebene Szene verdeutlicht durch ihren cartoonhaften Stil auf universelle Art einen beliebig langen Ausschnitt eines beliebigen Tages im Leben einer an Depressionen leidenden Person und bietet somit ein besonders hohes Identifikationspotential.

Schon am Ende von Kapitel drei steht die Couch wie Unheil im Raum, füllt bedrohlich die Hälfte des ganzseitigen Panels.<sup>182</sup> Die Couch, mit der in ihre Decke gehüllten Ellen findet sich dann leitmotivisch im gesamten vierten Kapitel. Unter der Kapitelüberschrift leitet eine kleine Zeichnung von Couch und Decke symbolhaft Forneys Erinnerungen an eine ihrer depressiven Episoden ein. Das Symbol ist passend gewählt, versinnbildlicht es doch treffend einige Symptome der bipolaren Depression: Energielosigkeit, ständige Müdigkeit sowie Erschöpfung, aber auch psychomotorische Verlangsamung. „I could barely drag myself out of bed and to the couch“, kommentiert Ellen. Als sie einmal ihrer Mutter und ihrer Psychotherapeutin erzählt, dass sie es geschafft hat, aus ihrem Bett aufzustehen, um dann auf der Couch einzuschlafen, gratulieren ihr beide „for getting out of bed“.<sup>183</sup>

Doch die Couch und die Hülle der Decke, die sich auch als Rückzugsort darstellen, schützen die depressive Ellen nicht vor dem Leben und seinen Ansprüchen. So wird sie von Verpflichtungen und Plänen eingeholt, die sie vor dem Einsetzen der Depression eingegangen ist und die sie schon vor geraumer Zeit für sich gemacht hat. Verzweifelt und weinend stellt Ellen fest, dass sie einen Termin für ein Interview

---

181 McCloud, Scott (2001): *Comics richtig lesen*, S. 38 f.

182 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 73.

183 Ebd., S. 81.

mit einer Künstlerin vergessen hat. „I can't, I can't“ denkt sie während des Telefonats mit ihrer Editorin, welche sie an den Termin erinnert. Später, während des Interviews, bemüht sich Ellen durchzuhalten und nicht zu weinen, aber ihre Belastungsgrenze ist bald erreicht: „I cried with relief in my car when it was over.“<sup>184</sup> In dieser Szene werden wiederum Symptome deutlich, die für eine Depression kennzeichnend sind: Traurigkeit, Interesselosigkeit, Konzentrationsprobleme, Energielosigkeit, Erschöpfung und ein verringertes Selbstwertgefühl. Für Ellen bedeutet das in dieser Episode, dass sie nicht nur den Interviewtermin mit der von ihr bewunderten Autorin vergessen hat, sondern sich auch nicht darauf freut. Sie hat das Interesse für eine Sache, die ihr normalerweise Spaß machen würde, völlig verloren. Stattdessen fühlt sie sich überfordert und macht das Interview nur, weil sie muss – und sie muss dafür all ihre Energie aufbieten. Während des Gesprächs ist sie verunsichert und muss sich selbst vom Weinen abhalten, danach bricht sie in Tränen der Erschöpfung aus. Die Anstrengung und die Überwindung, deren es bedarf, um das gewohnte Leben während einer depressiven Episode in Ansätzen weiter zu führen, verdeutlicht eine weitere Szene: Im oberen Drittel der Seite sieht man Ellen kokonhaft in ihre Decke gehüllt auf ihrer Couch liegen. Der Kokon ist mit „gained weight“, „not training“ und „exhausted“ beschriftet und dort, wo sich unter der Decke vermutlich Ellens Kopf befindet, ist ein gestricheltes Oval mit besorgten Gesichtszügen eingezeichnet.<sup>185</sup> Die Sorgen, Befürchtungen und Überlegungen, die sie unter ihrer Decke umtreiben, finden sich aufgelistet neben der Zeichnung. Ellen hatte sich für ihren ersten Triathlon angemeldet. Voller Spannung und in Vorfreude hatte sie allen davon erzählt.



Forney (2012): 82

184 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 78.

185 Ebd., S. 83.

Nun hat sie Angst davor anzutreten, aber als Verliererin möchte sie auch nicht gelten. Letztendlich tritt sie an. Ihr Körper verfällt, zu ihrer Erleichterung, in alte, durch das Training vertraute Muster und absolviert den Triathlon gleichsam automatisch. Dieses automatische Abrufen körperlicher Leistung findet in einem Panel Ausdruck, das, dazu passend, einem Filmstreifen ähnelt. Drei kleinere Einzelrahmen im Panel zeigen, dass Ellen den Triathlon „abspult“ wie eine Filmrolle: „I swam, I biked, I ran.“ Das „in-the-moment“ des Wettbewerbs, das dazu führt, alle unwichtigen Gedanken abzuschalten sowie die freigesetzten Endorphine lassen Ellen, zumindest für ein paar Stunden, „aus dem Nebel“ auftauchen. Allerdings dringt das Lob ihrer Freundin Di nach dem erfolgreich absolvierten Triathlon nicht wirklich zu ihr durch: Im Panel ist ihr Kopf mit Wölkchen voller selbstkritischer und negativer Gedanken umgeben. Dieses Dickicht der Negativität kann Lob nur schwer durchdringen. Gedanken wie „I'm a terrible runner“, „I'm out of shape“ und „I'm just posing as an athlete“ repräsentieren weitere für eine depressive Episode typische Symptome: Gefühle von Wertlosigkeit, ein geringes Selbstwertgefühl, der Gedanke, unfähig zu sein, Selbstvorwürfe. Eine weitere Kaskade solcher negativer Gedanken entstehen während einer Yoga-Klasse in Ellens Kopf: so nimmt sie grundlos an, dass die Yoga-Lehrerin sie hasst.<sup>186</sup> Im folgenden Panel, ihrer zweiten Yoga-Einheit, ist Ellen dann völlig überrascht, dass die Lehrerin sie freundlich willkommen heißt.

Einfache, sehr alltägliche Tätigkeiten können während einer Depression sehr anstrengend sein, was sicherlich durch Freudlosigkeit, Erschöpfung, Antriebslosigkeit oder auch dem Gefühl eines verlangsamten Denkens begründet ist. Ellen muss feststellen, dass das Lesen ihr große Mühe bereitet. Sie kauft sich ihre liebsten Kinderbücher – nicht nur weil die Schrift größer und die Sprache weniger anspruchsvoll ist als in Büchern für Erwachsene, sondern auch weil die Geschichten „predictibly safe“ sind, also einen sicheren Rückzugsraum bieten.<sup>187</sup> Ein ganzseitiges Panel zeigt sie auf ihrer Couch unter einem Himmel von Kinderbüchern, in denen sie sich, wie in einem Kosmos, völlig verliert. Das Auftauchen aus diesem Kosmos bringt Ellen in ihre traurige Realität zurück: „When I'd finish the last page, I'd be half-surprised and so disappointed to find myself back in the joyless reality of my apartment.“<sup>188</sup>

---

186 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 110.

187 Ebd., S. 89.

188 Ebd.

Neben rezidivierenden depressiven Störungen haben bipolare affektive Störungen die höchste Suizidrate unter allen psychischen Erkrankungen; besonders in der bipolaren Depression sind die Betroffenen gefährdet, sich das Leben zu nehmen.<sup>189</sup> In einem von sechs gleich großen Panels, die Ellen, wiederum komplett in eine Decke gehüllt, auf ihrer Couch zeigen, wird dieser Punkt aufgegriffen. Die sechs Panels stehen offensichtlich für eine Phase schwerer Depression. Dem Textbereich ist zu entnehmen, was diese Phase für Ellen charakterisiert und welchen Gedanken sie nachhängt. So erfahren die Leser\_innen, dass sie jeden Tag ihre Mutter anruft, um sich ihrer Liebe zu versichern und damit eine Rechtfertigung dafür zu haben, dass sie Luft „weg atmet“.<sup>190</sup> Im fünften Panel erfährt man, dass Ellen keinen Suizid beabsichtigt, weil dies ihrer Mutter das Leben ruinieren würde. Darüber hinaus erscheint ihr ein Suizid im Zustand der Erschöpfung und Antriebslosigkeit aber auch mit schrecklich viel Mühe verbunden. Stattdessen wünscht sich Ellen einfach zu verschwinden. „Verschwinden“ ist im Gegensatz zum Suizid mit keinerlei Anstrengung verbunden und auch alle Schuldgefühle sowie jegliche Traurigkeit, überhaupt alle Leiden der Depression sind mit dem Verschwinden sofort hinfällig. Das Sich-Vergraben in einer Decke auf der Couch steht somit in der Realität wie auch in der Darstellung der Depression im Comic für den Wunsch und den Versuch, zu verschwinden.

In ihrer zeichnerischen Darstellung der Depression geht Forney ins Detail. Im Vergleich zur manischen Phase fallen die veränderte Frisur Ellens sowie ihr veränderter Kleidungsstil auf. Die Anpassung der Gesichtszüge der Figuren an deren emotionalen Zustand gehört hingegen zum stilistischen Standardrepertoire des Comics. So hat Forney Ellens Gesicht mit Falten des Kummers, mit Augenringen und mit nach unten weisenden Mundwinkeln versehen. Diese Zeichen sind leicht mit Traurigkeit, Erschöpfung und Sorgen zu verbinden. Regelmäßig wird Ellen weinend dargestellt: durch symbolische Tränen, die in dicken Tropfen fließen, die unter den Händen, die das Gesicht schirmen, hervorquellen oder die sich gleich einem Springbrunnen in gestrichelten Fontänen ergießen. Während Ellen in der manischen Episode eine auffällig gestylte, feminine Kurzhaarfrisur trägt, ist das Haar der depressiven Ellen ungekämmt und zerzaust. Während der Zeit ihrer größten

---

189 Vgl. Brieger, Peter (2013): Suizid und Suizidalität. In: Assion, Hans-Jörg, Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.): *Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 232 ff.

190 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 81.

Niedergeschlagenheit kräuselt sich sogar ein Kranz kleiner, vergrämter Löckchen direkt um Ellens Gesicht.<sup>191</sup> Die auffällige Kleidung der manischen Ellen, ihre Ohrringe und Halsketten weichen unauffälligen Hosen und Pullis, die womöglich sogar den Schutz einer Kapuze bieten.

Diese bis ins Detail reichende Darstellung der Depression wird durch Sprachbilder ergänzt. Der Beginn ihrer Depression fühlt sich für Ellen an, als würde sie in ein Loch fallen.<sup>192</sup> Weiterhin findet sich das Bild des Nebels<sup>193</sup>, das die Depression wie einen meteorologischen Zustand erscheinen lässt, der das Licht, die Orientierung und die Beweglichkeit raubt. Das Gefühl der Schutzlosigkeit und Verletzlichkeit zeigt sich in der Metapher der fehlenden Haut<sup>194</sup>, ihre Interesselosigkeit findet in der Aussage „everything was flat“<sup>195</sup> Ausdruck.

Das Gefühl, mit ihrer Depression nicht völlig allein zu sein, gibt Ellen die Lektüre von William Styrons *Darkness Visible*.<sup>196</sup> Styron verarbeitet in seinem autobiografischen Text seine eigenen Depressionen, in deren Verlauf ihn, trotz psychotherapeutischer Behandlung, immer hartnäckigere Suizidgedanken quälen. Schließlich plant er seinen Freitod, ein Chorwerk von Johannes Brahms hindert ihn jedoch an der Ausführung seines Plans. Ellen ist erstaunt darüber, viele ihrer eigenen Dämonen in Styrons Erinnerungen wieder zu finden. Ihre Rezeption von *Darkness Visible* ist in einem einseitigen Panel dargestellt, in dem kleine, wie aus Styrons Text herausgerissene, Fragmente jene Dämonen visualisieren, die Ellen genauso wie Styron plagen und ihn für sie zu einer vertrauten Gesellschaft werden lassen: „self-hatred“, „fragility“, „smothering confinement“, „infantile dread“, „an immense and aching solitude“.<sup>197</sup> Auf ganz persönliche Weise stellt sich Ellen ihren emotionalen Dämonen jedoch in ihrem Skizzenbuch: „The drawings both scared me and gave me comfort.“<sup>198</sup> So gibt ihre Kreativität Ellen die Möglichkeit, sich ihrer Gefühle zu entäußern – das Ergebnis ist nicht nur tröstlich. Und Forney verfährt mit ihrer Krankheitserfahrung wie Styron mit der seinen: sie überführt sie in Kunst und überformt sie mittels Kunst.

Einige der Skizzen Ellens sind in den Comic eingefügt. Spontan fühlt man sich

---

191 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 104.

192 „... so I fell into the hole anyway“, ebd., S. 72.

193 „I was in a fog“, ebd., S. 83.

194 „I felt like missing my skin“, ebd., S. 84.

195 Ebd., S. 104.

196 Styron, William (1990): *Darkness Visible. A Memoir of Madness*. New York: Random House.

197 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 91.

198 Ebd., S. 92.

dadurch an Magrittes Gemälde *La Trahison des Images* gemahnt, denn genau genommen sind natürlich keine Skizzen in den Comic eingefügt. Vielmehr handelt es sich um den Druck von Fotos von Seiten eines Skizzenblocks.<sup>199</sup> Aber wie gelangt Forney in den Besitz der Zeichnungen, die Ellen im Comic anfertigt? Hier verschränken sich die Wirklichkeit und die in der Form des Comic überformte Wirklichkeit. Die Skizzen sind Symbol des Autobiografischen.

Die Lektüre Styrons bringt Ellen eine weitere Erkenntnis: „The book was also evidence that depression might go away, and creativity might come back.“<sup>200</sup> In den letzten sechs Panels von Kapitel Vier beginnt sich der Nebel der Depression für Ellen ein wenig zu lichten. Sie zeigen Ellen schwimmend. Nach dem Schwimmen sieht sie in der Dusche ein Phantasiebild in den Tropfen auf der Wand: „I'd forgotten how I used to see things in other things – and I realized my depression was finally lifting.“<sup>201</sup>

#### 1.1.6 Behandlung

Die Behandlung einer bipolaren affektiven Störung besteht in der Regel in der Kombination von Pharmakotherapie und Psychotherapie. Jedoch lässt sich weder durch medikamentöse Therapie noch durch Psychotherapie eine Heilung der bipolaren affektiven Störung erreichen. Eine dauerhafte Stabilisierung ist indessen möglich – meist aber nur durch eine lebenslange Behandlung.<sup>202</sup>

Ein wesentlicher Aspekt an einer Behandlung, gerade in Hinblick auf deren langfristige Notwendigkeit, sind die dafür anfallenden Kosten. Der Blocktext des fünften Panels auf Seite 82 gibt über die Geldsituation Ellens Auskunft: „Mom paid for Karen and for half of my rent. I had health insurance but it didn't cover mental health.“ Ein weiteres ganzseitiges Panel ist diesem Gegenstand gewidmet. Mit der primären Absicht, zu informieren, zeigt es sachlich diese sehr profane Dimension der bipolaren affektiven Störung: Münzen, eine Dollarnote und eine Quittung symbolisieren die Kosten, welche für Ellen durch ihre Erkrankung regelmäßig entstehen. Im Panel

---

199 Vgl. dazu die Erklärungen zur Sprache des Comics: McCloud, Scott (2001): *Comics richtig lesen*, S. 32 f.

200 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 91.

201 Ebd., S. 113.

202 Vgl. Geissler, Dietmar (2013): Patientenratgeber Bipolare Störung. In: Assion, Hans-Jörg, Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.): *Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 273.

bildet eine Dollarnote den Rahmen für Ellens Resümee, das als Überschrift vorweggenommen ist: „Ironically, this is not a disease for an artist's budget.“<sup>203</sup> In aller Regel verfügen Künstler\_innen nicht über ein umfangreiches und häufig auch nicht über ein regelmäßiges Einkommen. Dem Blocktext des Panels ist zu entnehmen, dass für eine Behandlung leicht mehrere tausend Dollar pro Monat anfallen können. Neben den Kosten für Medikamente und psychotherapeutische Behandlung können auch solche für Laboruntersuchungen und mögliche Krankenhausaufenthalte, für alternative medizinische Behandlungen wie Akupunktur, für Pflegeprodukte und Medikamente gegen Nebenwirkungen sowie für Vitaminpräparate und entspannende Aktivitäten wie Schwimmen oder Yoga anfallen. Während einer akuten Episode kann es darüber hinaus zu geringerer beruflicher Produktivität und damit zu einem Verdienstausschlag kommen.

Die Gespräche Ellens mit ihrer Psychiaterin Karen sind fast durchgehend in sechs gleichgroßen Panels pro Seite dargestellt. Ausnahmen in dieser Anordnung bilden lediglich eingeschobene Erinnerungen, Gedanken und Vorstellungen Ellens sowie ausufernde Redeanteile<sup>204</sup> während einer manischen Episode. Die in diesen Panels dargestellte Therapiesituation bildet die eigentliche Rahmenhandlung des Comics, die chronologisch durch die Krankengeschichte Ellens führt. Alle übrigen Panels des Comics stellen Rückgriffe, Erläuterungen und Illustrationen der Ich-Erzählerin dar.

Die bildliche Darstellung der Therapiesituation betont deren dialogischen Charakter. Karen und Ellen sitzen sich überwiegend in zwei gleichartigen Sesseln gegenüber, so dass die Leser\_innen die Gespräche der beiden aus seitlicher Perspektive verfolgen können. Dass es sich um ein Gespräch auf Augenhöhe handelt, wird nicht nur durch die Sitzmöbel, sondern auch durch die gleiche Sitzhöhe der Gesprächspartnerinnen, die gleichmäßige Ausleuchtung des Raumes und einen im Ganzen symmetrischen Bildaufbau deutlich.

Karen trägt eine Brille, stets unauffällige Kleidung und sitzt in immer gleicher Haltung in ihrem Sessel. Mitunter gestikuliert sie leicht mit den Händen, häufig macht sie sich Notizen in einen Block, manchmal reicht sie Ellen Taschentücher oder stellt Rezepte aus. Sie vermittelt Professionalität und strahlt Ruhe aus.

---

203 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 230.

204 Vgl. beispielsweise ebd., S. 26: Die übliche Darstellung der Therapie in sechs Panels pro Seite ist zugunsten der Darstellung in zwei Panels gewichen. Der restliche Raum der Seite wird durch eine sehr lange Erklärung Ellens zu ihren Bewegungsgewohnheiten eingenommen, die in einer übergroßen, den Platz von vier Panels einnehmenden, Sprechblase platziert ist.

Die formale Darstellung der Therapiesituation im Comic symbolisiert die Ankerfunktion, welche die Psychotherapie für Ellen hat: Die Gespräche mit Karen geben Ellen in jeder Phase ihrer Erkrankung Halt – und dem Comic Struktur.

Welche Bedeutung die Psychotherapie für Ellen – vor allem während der bipolaren Depression – hat, stellt das ganzseitige Panel auf Seite 84 besonders eindrucksvoll dar. Der schon beschriebene Rahmen der Therapie ist hier nicht in der üblichen Weise dargestellt. Der Therapieraum ist stattdessen auf allen Seiten von wasserartigen Strichen umgeben und mit der Beschriftung „pocket of safe space“ versehen. Der Besuch bei der Psychiaterin wird so zur sicheren Insel in einem aufgewühlten Gewässer.



Forney (2012): 84

Im Blocktext kommentiert die Ich-Erzählerin die Szene: „I saw Karen once or twice a week, and her office was the only place I could really relax.“<sup>205</sup> Ellens Psychiaterin schafft es, ihr während einer schwierigen Phase Halt und Sicherheit zu geben und so ist der Ort der Therapie in dieser Phase der einzige, an dem sie wirklich Entspannung findet. Die beiden ersten Panels auf Seite 98 bekräftigen diesen Umstand vor allem zeichnerisch. Im ersten Panel verlässt Ellen Karens Praxis, einen hellen Raum, der vom Dunkel umgeben ist. Im folgenden Panel blickt Ellens Gesicht in vollständiges Dunkel. Der dazugehörige Text lautet: „When I'd leave Karen's office, I'd sometimes feel desperate, knowing I wouldn't be back in that safe space for at least a few days.“<sup>206</sup>



Forney (2012): 98

Dass Forney ihrer Psychiaterin *Marbles* „with immense gratitude“ widmet, ist vor diesem Hintergrund nur allzu verständlich und verleiht der autobiografischen Dimension erneut Prägnanz.

Die Therapiesituation zeigt Ellen in der gesamten Bandbreite ihrer wechselnden Gemütszustände. Diese spiegeln sich in der Darstellung ihrer Mimik, Gestik, Kleidung und Sitzhaltung, aber auch in ihrem Redeanteil, der Redelautstärke und dem Redetempo. So zeigt eine zittrig begrenzte Sprechblase im ersten Panel auf Seite 147 die unsichere Stimme Ellens. Im folgenden Panel zittert auch das „Ich“ in der Sprechblase. Hier endet die sprachliche Äußerung, die im Comic gewöhnlich durch Sprechblasen markiert wird, um durch Lautmalerei ersetzt zu werden: dabei

205 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 84.

206 Ebd., S. 98.

wird „die grafische Seite der Schrift benutzt [...], um jene lautlichen Aspekte zu transportieren, die nicht an Phoneme gekoppelt sind.“<sup>207</sup> Das Geräusch des Aufschluchzens wird durch die Onomatopöie „BAW!“ dargestellt. Karens Stetigkeit, Sicherheit und Kontrolle über die Therapiesituation spiegeln sich ebenfalls in ihrer äußeren Darstellung. Im Gegensatz zu Ellen, an deren Sitzhaltung allein häufig schon ihre Verfassung offenkundig wird, ist jene Karens meist nur minimal variiert. Karen ist naturgemäß auch mit einer sehr viel sparsameren Mimik ausgestattet.

Welcher Therapieschule Karen angehört, geht nicht eindeutig aus den Darstellungen hervor. Im ersten Panel auf Seite 23, relativ bald nach Ellens Diagnose, sagt Karen, dass die bipolare affektive Störung für gewöhnlich am effektivsten mit einer Kombination aus „talk therapy and medications“ zu behandeln ist. Möglicherweise ist daraus abzuleiten, dass sie selbst die Richtung der *Gesprächstherapie* beziehungsweise der *Klientenzentrierten Psychotherapie* vertritt.

Zu einem späteren Zeitpunkt der Therapie empfiehlt Karen Ellen das Buch *Feeling Good* von David D. Burns, einem amerikanischen Psychiater und Schüler von Aaron T. Beck, mit dem Hinweis „This is really the best book about CBT – though I'd recommend ignoring the insipid title.“<sup>208</sup> Bei *Feeling Good* handelt es sich um ein sogenanntes Selbsthilfebuch für Menschen, die an Depressionen leiden. Wohl auch aufgrund dessen, dass Selbsthilfebücher als eher umstritten gelten, findet sich in der deutschen Ausgabe noch vor der Titelseite ein kurzer Text, der sich wie eine Rechtfertigung gegen etwaige Vorurteile liest. Dieser verweist auf weltweit drei Millionen verkaufte Exemplare von *Feeling Good* und auf diverse Studien, welche die Nützlichkeit des Buches beweisen sollen.<sup>209</sup> Tatsächlich verhalf Burns durch sein Buch der *Kognitiven Verhaltenstherapie*, die unter anderem auf Aaron T. Beck zurück geht, zu Popularität.<sup>210</sup>

Auch Ellen ist *Feeling Good* gegenüber offenbar skeptisch eingestellt, wie ihre Nachfrage in Anbetracht des Titels im zweiten Panel auf Seite 87 sowie der spöttische Kommentar „these are rainbow stripes“, mit dem die Abbildung des

---

207 Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: WVT, S. 364.

208 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 87. Aaron T. Beck entwickelte gemeinsam mit Albert Ellis zu Beginn der sechziger Jahre das kognitive Modell. Darauf aufbauend konzipierte er die kognitive Therapie, die v.a. bei Depressionen Anwendung findet. Vgl. dazu Comer, Ronald J. (1995): *Klinische Psychologie*. Heidelberg, Berlin, Oxford: Spektrum, S. 67-69.

209 Vgl. Burns, David D. (2011): *Feeling Good. Depressionen überwinden und Selbstachtung gewinnen*. Paderborn: Junfermann, S. 1.

210 Vgl. dazu das Vorwort Aaron T. Beck's in: Ebd., S. 9 f.

Buchdeckels von Burns' Werk versehen ist, zeigen. Ellen räumt ein, dass *Feeling Good* sehr viele gute Informationen liefert, jedoch „...in an annoying self-helpy way“.<sup>211</sup>

Karen hört Ellen zu, sie stellt gezielte Fragen, sie zeigt Verständnis, sie kommentiert und informiert. Bei einem wesentlichen Aspekt einer psychischen Erkrankung ist Karen auch Ratgeberin: Wem soll Ellen von ihrer Bipolarität erzählen? Ist es überhaupt notwendig, dass Freund\_innen und Bekannte davon erfahren? Welches Maß an Offenheit ist im Umgang mit der eigenen Erkrankung angebracht? Wann ist der richtige Zeitpunkt für Offenheit? Ellen ist unsicher. Karen beruhigt sie: „You don't have to tell anyone.“ Für Ellen bedeutet Schweigen jedoch, die Erkrankung wie etwas Schamvolles zu behandeln. Sie möchte, dass ihre Freund\_innen wissen, was mit ihr los ist und wer sie ist. Karen rät ihr: „Well, be careful. Protect yourself.“<sup>212</sup> Die möglichen negativen Reaktionen, die Ellen befürchtet und die in den ersten drei Panels der Seite 145 dargestellt sind, zeigen ihre Unsicherheit und ihre Verletzlichkeit bezüglich ihrer Bipolarität und die Wahrnehmung der eigenen Erkrankung als „wunden Punkt“.

Am Ende von *Marbles* ist Ellen selbst die Psychotherapeutin. Sie fühlt sich gut und hat ihre Balance gefunden. Sechs beziehungsweise vier Panels auf einer Doppelseite, dem Aufbau nach analog zu jenen, die schon für die Therapie Ellens bei Karen beschrieben wurden, zeigen sie im Gespräch mit ihrem früheren Ich.<sup>213</sup> Im unteren Blocktext der vorhergehenden Seite kommt der Wunsch der Ich-Erzählerin zum Ausdruck, dass ihr in den ersten Jahren nach der Diagnose jemand versichert hätte „that everything was going to work out“.<sup>214</sup> Dieser Wunsch wird nun, zumindest im Comic, erfüllt. Ellen macht ihrem früheren Ich Mut und zerstreut dessen Ängste. Sie ist mit ihrer Erkrankung einen mehrjährigen Leidensweg gegangen und hat zahlreiche Kompetenzen im Umgang mit ihr erworben.

Dass die Autorin Forney ihre Erfahrungen im Medium Comic nicht nur verarbeitet, sondern auch teilen möchte, ist nachvollziehbar. Die Intention, mit *Marbles* potentiell Betroffenen unter den Leser\_innen möglicherweise Mut zu machen und gleichsam den Comic als Ratgeber zu präsentieren, kann Forney zumindest unterstellt werden. Obwohl in der Pharmakotherapie bipolar affektiver Störungen eine Vielzahl an

---

211 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 87.

212 Ebd., S. 144.

213 Ebd., S. 234 f.

214 Ebd., S. 233.

Medikamenten zur Anwendung kommt<sup>215</sup> und auch Ellen in *Marbles* Erfahrung mit mehreren Medikamenten macht, kommt Lithium im Comic eine zentrale Bedeutung zu.

Der Grund hierfür ist darin zu sehen, dass die Wirkung Lithiums sowohl als Phasenprophylaktikum, also als Stimmungsstabilisierer, wie auch seine antimanische Wirkung schon seit etwa 50 Jahren beschrieben und auch durch Langzeitstudien überzeugend bestätigt worden sind.<sup>216</sup> In der Langzeittherapie der Bipolar-I-Störung ist Lithium nach wie vor das Mittel der ersten Wahl.<sup>217</sup>

So konstatiert die Erzählerin dann auch: „Lithium made it official: I was Bipolar 1 Crazy“<sup>218</sup>, so dass der Eindruck einer festen Verbindung zwischen dem Psychopharmakum einerseits und der Affektstörung andererseits entsteht. Diese Verknüpfung in Ellens Kopf zwischen Medikament und Erkrankung wird in einer weiteren Szene deutlich. Das sechste Panel auf Seite 82 zeigt einen typischen amerikanischen Drugstore. Vor den Augen einer Familie muss Ellen ihre Arznei entgegennehmen. Die Verkäuferin kommentiert freundlich-indiskret und deutlich vernehmbar: „Here's your LITHIUM, Miss Forney!“ Die Peinlichkeit für Ellen wird im Panel durch eine blinkende „CRAZY“-Beschriftung über ihrem Kopf verdeutlicht. Allein aufgrund des Wortes „Lithium“ wissen Ellens Ansicht nach nun alle Umstehenden von ihrer Erkrankung. Ob in der nicht fachspezifisch gebildeten Allgemeinheit tatsächlich ein Bezug zwischen Lithium und Bipolarität beziehungsweise irgendeiner Art von psychischer Erkrankung hergestellt wird, kann hier nicht erörtert werden. Für Ellen jedenfalls besteht ein solcher Bezug angesichts ihrer psychologischen Vorbildung. Möglicherweise schließt sie unbedacht, dass alle über dieses Wissen verfügen müssten.

Ellens Wahrnehmung des Medikaments Lithium ist durch die Erinnerung an den 19-jährigen Jeffrey, einen bipolaren Patienten auf der psychologischen Station während ihres Praktikums, geprägt. Zwei Panels stellen die Begegnung Ellens und Jeffreys rückblickend dar: Das erste zeigt Jeffrey in lebhafter Rede, wild gestikulierend, im

---

215 Zu nennen wären hier Psychopharmaka mit antidepressiver, antimanischer, antipsychotischer und phasenprophylaktischer Wirkung. Vgl. dazu Hautzinger, Martin, Thomas D. Meyer (2011): *Bipolar affektive Störungen*, S. 42.

216 Vgl. Freyer, Tobias, Dietrich van Calker (2013): Pharmakologische Wirkprinzipien bei bipolaren Störungen. In: Assion, Hans-Jörg, Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.): *Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 109.

217 Vgl. Grunze, Heinz, Jörg Walden (2013): Optionen der Langzeittherapie bipolarer Verläufe. In: Assion, Hans-Jörg, Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.): *Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 174.

218 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 71.

zweiten – nach seiner ersten Dosis Lithium – wirkt er merkbar gedämpft. Die Dissonanz zwischen Jeffreys Wirkung auf Ellen und seiner Aussage „I feel a lot better“<sup>219</sup> hinterlässt einen tiefen Eindruck bei ihr.

„No, I really don't want to take lithium.“<sup>220</sup> Für Ellens ablehnende Haltung gegenüber einer Medikation mit Lithium und ebenso gegen jene mit anderen Psychopharmaka am Beginn ihrer Behandlung sind auch ihre Überlegungen zum Thema Kreativität von wesentlicher Bedeutung. Als „new member“ des „Club Van Gogh“ sieht sie sich in einer Reihe von namhaften Künstlerinnen/Künstlern, die möglicherweise an Bipolarität oder anderen affektiven Störungen litten. Das mit „I was officially a crazy artist“ überschriebene Panel zeigt Ellen inmitten der Umrisse Virginia Woolfs, Vincent van Goghs, Sylvia Plath' und Jimi Hendrix'.<sup>221</sup> Ein großes rahmenloses Panel auf Seite 23 stellt Ellens romantische Vorstellung des „crazy artist“ dar: „Verrücktheit“ und Kreativität sind dieser Idee nach nicht voneinander zu trennen, die Verrücktheit bedingt geradezu die Kreativität, welche auf diese Weise gleich einem entfesselten, prallen Ballon in ungeahnte Höhen schießt. Ellens Angst, wie demnach eine Künstlerin/ein Künstler unter Medikamenten sein müsse, spiegelt sich in der Zeichnung eines kleinen, schlaffen, durch einen Ziegelstein am Boden gehaltenen, Ballons.<sup>222</sup> Affektive Störungen erscheinen als Quelle der Kreativität und eröffnen die Mitgliedschaft im erlesenen „Club Van Gogh“. Medikamente dagegen hemmen, ja ersticken jede Kreativität. Diese für Ellen beängstigende Vorstellung ist in drei Panels umgesetzt, die durch ihre gewellten Rahmen als Phantasien ausgewiesen sind: In der Front eines Autos würde sie nie wieder ein Gesicht sehen, so Ellens Angst. Als Schalterbeamtin würde sie nur noch seelenlose Gespräche über das Wetter führen. „We wouldn't have created our best work if we were sane“, flüstern im dritten Panel die Stimmen aus dem „Club“.<sup>223</sup>

---

219 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 24.

220 Ebd., S. 23.

221 Ebd., S. 22. Ellen bezieht ihre Informationen aus *Touched With Fire: Manic-depressive Illness and the Artistic Temperament* von Kay Redfield Jamison, was die Leser\_innen auf Seite 42 des Comics erfahren.

222 Ebd., S. 23.

223 Ebd., S. 24.



Forney (2012): 24

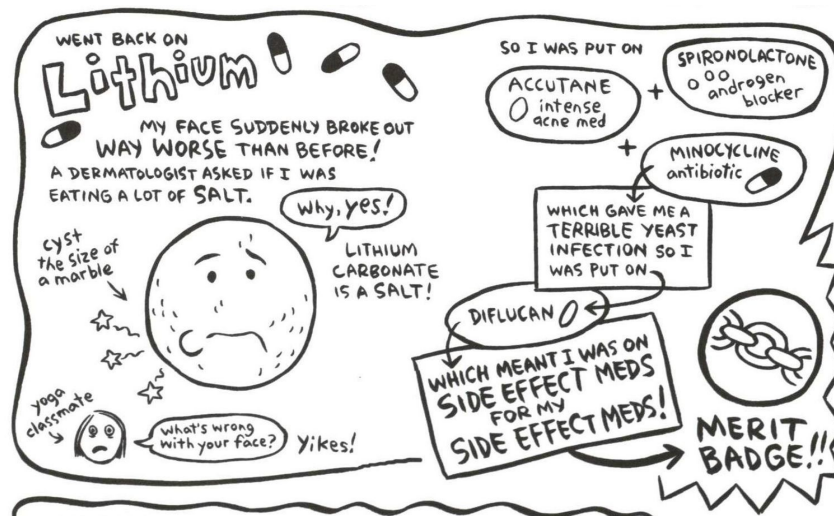
„Club Van Gogh“ ist Ellens Bezeichnung für jene Künstler\_innen, die an einer bipolaren oder an einer anderen affektiven Störung litten. Der Aufarbeitung der Frage, ob „crazy artist“ lediglich ein Stereotyp ist, oder ob es tatsächlich eine Beziehung zwischen Bipolarität und Kreativität gibt, ist das gesamte achte Kapitel von *Marbles* gewidmet. Wie Ellen sich dieser Frage nähert und zu welchem Ergebnis sie kommt, soll in diesem Rahmen jedoch nicht thematisiert werden.

Panel Zwei und Drei auf Seite 25 verdeutlichen perspektivisch Ellens Opposition gegen eine Medikation mit Lithium, die ihr Karen verordnen möchte. Ellen geht nicht auf Karens Vorschläge ein, ihre Haltung bleibt ablehnend. Die Zeichnung Ellens in frontaler Ansicht unmittelbar folgend auf die Darstellung Karens in der gleichen Perspektive unterstreicht die gegensätzliche Haltung von Psychiaterin und Patientin in diesem Punkt – jede vertritt ihre Position und ein Dialog ist für den Moment nicht mehr möglich. Das Risiko, durch Medikamente ihre Kreativität zu verlieren, erscheint Ellen zu hoch, auch der Hinweis Karens auf eine hohe Suizidrate, auf die Gefahr der Einweisung in ein Krankenhaus und die Zunahme bipolarer Episoden überzeugt Ellen nicht.<sup>224</sup> Das letzte Panel des zweiten Kapitels zeigt Ellen unter einem Damoklesschwert sitzend, welches sie jedoch nicht ängstigt. Sie nimmt es als „the gothic, dramatic edge of Club Van Gogh“ in Kauf. Ihre Entscheidung ist gefallen: „I don't want balance, I want brilliance! Meds would hold me down!“<sup>225</sup>

224 Vgl. die Panels Fünf und Sechs in Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 39.

225 Ebd., S. 45.

Auf Dauer kann Ellen sich einer Medikation mit Lithium nicht verschließen, doch aufgrund der zahlreichen Nebenwirkungen behält diese immer einen gewissen Schrecken für sie.<sup>226</sup> Die für Ellen unangenehmste Nebenwirkung der Behandlung mit Lithium sind die „skin problems“. Lithium beziehungsweise die Salze des Lithiums<sup>227</sup>, die als Phasenprophylaktika zum Einsatz kommen, können zu heftigen Ausschlägen im Gesicht führen. Das zweite Panel der Seite 184 zeichnet das Bild dieses, für Ellen besonders verdrießlichen „side effects“: Das *Icon* eines Gesichts ist entstellt durch eine „cyst the size of a marble“<sup>228</sup> - ein Schrecken, der titelgebend wurde.



Forney (2012): 184

Eine der eingefügten Skizzen setzt sich bitter-ironisch mit den nicht immer erwünschten Folgen der Pharmakotherapie der bipolar affektiven Störung auseinander: Diese Skizze zeigt eine deutlich von Nebenwirkungen gezeichnete Ellen, die sich wie ein Phoenix aus der Asche der früheren, in anderer Weise leidenden Ellen erhebt.

Die Suche nach der passenden medikamentösen Einstellung stellt sich im Behandlungsverlauf als langwierig und quälend dar. Forney findet dafür das Bild eines Verwirrspiels aus Pfeilen, eines nicht endenden „trial and error“. Kein Rahmen begrenzt dieses unabsehbare Ausprobieren. Die Inserts lauten: „How long before

226 Vgl. Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 72: Ein weißes Panel auf schwarzem Grund verzeichnet die potentiellen Nebenwirkungen von Lithium – u.a. „weight gain“, „hand tremor“, „mental slowness“, „skin problems“, „thirst“ etc.

227 Lithiumacetat, Lithiumaspartat und Lithiumcarbonat. Vgl. dazu Benkert, Otto (2009): *Psychopharmaka. Medikamente – Wirkung – Risiken*. München: Beck, S. 72.

228 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 184.

we'd find the right meds? Or the right cocktail of meds? We had been trying for YEARS."<sup>229</sup>



Forney (2012): 109

---

<sup>229</sup> Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 177.

Eine „med history“ dokumentiert die Suche nach dem richtigen Cocktail. Mit der Dauer der Suche, die dem Ertragen einer großen Bürde gleichkommt, steigt das Verdienst, das in Form einer Schärpe und zahlreicher Abzeichen mit grimmigem Stolz vorgewiesen werden kann. Eine Auflistung aller Medikamente, die Ellen im Lauf ihrer Behandlung in verschiedenen Dosen und Kombinationen eingenommen hat, gibt Einblick in die Pharmakotherapie der Bipolar-I-Störung. Neun Panels auf drei Seiten geben jeweils eine Kurzcharakteristik der einzelnen Präparate.<sup>230</sup> Symbolhaft sind in ihnen Wirkungen und Nebenwirkungen sowie Ellens ganz persönliche Erfahrungen damit dargestellt.

Für das Finden der passenden Medikamente und deren richtige Dosierung ist es nützlich, ja erforderlich, für die eigenen Stimmungen und Gefühle sensibel zu sein und diese in ihren Ausprägungen zu bewerten. Die Erzählerin stellt sich die Frage „When are emotions 'out of normal range'? – It can be hard to tell from the inside.“<sup>231</sup> Die diagrammartige Zeichnung auf Seite 153 gibt eine Orientierung im Auf und Ab der Emotionen. Aber was, wenn eine klare Unterscheidung zwischen Hochgefühl und Niedergeschlagenheit nicht möglich ist, wenn der momentane Zustand nur durch „upside-down“ beschrieben werden kann? Das Panel auf Seite 154 besteht aus einer, aus einem Notizblock gerissenen Skizze und verdeutlicht die Verwirrung ob dieses Zustands. Sind bei einer Bipolar-I-Störung sowohl manische als auch depressive Symptome vorhanden, ohne jeweils vorzuherrschen, wird von gemischten Episoden, sogenannten „mixed states“ gesprochen.<sup>232</sup> In den sechs Panels der Seite 155 klingt die Problematik des Drogenkonsums bei Bipolarität an. Ellen muss sich eingestehen, dass ihr Kokainkonsum während eines Besuchs bei Freunden eine schlechte Idee war. Ihre Psychiaterin ist fassungslos. Allerdings findet Ellen nach wie vor genug Gründe, die gegen eine Einstellung ihres Cannabiskonsums sprechen. „I'm not convinced it's all that risky“ ist nur eine in einer Reihe von Rechtfertigungen, die in Form kleiner Rauchwolken die Seite füllen.<sup>233</sup> Nicht nur die unschönen Auswirkungen Lithiums auf ihre Haut machen Ellen zu schaffen, die Probleme mit ihrem Gedächtnis machen sie geradezu verrückt. Episodenhaft bilden weitere sechs Panels ab, wie sich ihr eingeschränktes Erinnerungsvermögen im Alltag bemerkbar

---

230 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 182-184.

231 Ebd., S. 153.

232 Vgl. dazu Assion, Hans-Jörg, Jürgen Höffler (2013): Diagnostik, Klassifikation und Differenzialdiagnose. In: Assion, Hans-Jörg, Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.): *Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 66.

233 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 156.

macht.<sup>234</sup> Auch hinsichtlich dieses Punkts kommt Ellen zu dem Schluss, dass sie sich getäuscht hat, dass sie anstatt ihrer Lithiumdosis vielmehr ihren Cannabiskonsum „anpassen“ sollte. Angesichts der fortwährenden Gedächtnisprobleme und einer neuerlichen Anpassung der Lithiumdosis schlägt die kleine Waage, die bisher in Ellens Vorstellung immer „risk“ und „benefit“ des Potrauchens abgewogen hat und sich wie ein roter Faden durch den Comic zieht, nun zum ersten Mal in Richtung Risiko aus. Ihrer Psychiaterin gesteht sie: „Right now I'm smoking almost every day so that could be what's going on with my memory. I didn't want to tell you, because I didn't want to hear you tell me to stop [...]“. Karens Antwort lautet: „Let's discuss the patient/psychiatrist relationship.“<sup>235</sup>

### *1.1.7 Synopsis der stilistischen Mittel*

Der Komplexität des Themas und den vielschichtigen Erfahrungen Ellens mit der bipolar affektiven Störung, entspricht Forney, indem sie sich bei der Umsetzung in ein Comic einer Vielzahl stilistischer Mittel bedient.

Die Einfachheit der Zeichnungen, deren klare Linien und ihr Schwarz-Weiß bilden einen Kontrast zur thematischen Komplexität. Auf diese Weise wird der inhaltlichen Ebene die größtmögliche Aufmerksamkeit eingeräumt – keine Farbe, kein zu realistischer Strich lenken die Leser\_innen ab. Dennoch ist der Comic sowohl auf der Bild- als auch auf der Textebene äußerst detailreich und jedes Detail ist gleichsam mit Bedeutung aufgeladen.

Forney beleuchtet alle erdenklichen Aspekte der bipolar affektiven Störung. Die stilistischen Mittel, die sie für ihre Annäherung nutzt, gehen weit über die klassische Panelfolge hinaus. Einerseits findet kein stringentes chronologisches Erzählen statt. Die narrative Struktur ist durch zahlreiche erklärende Einschübe und Rückgriffe gekennzeichnet. Andererseits ist auch die klassische Panelstruktur vielfach aufgebrochen. Einen Rahmen bildet die in ihrer Darstellungsweise durchgehend einheitlich gestaltete Therapiesituation zwischen der Psychiaterin Karen und der Patientin Ellen. Auffällig sind zahlreiche Panels, die sich über eine ganze Seite beziehungsweise sogar über eine Doppelseite erstrecken. Diese bremsen den

---

234 Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S.191.

235 Ebd., S. 194.

Erzählfluss, lassen die Leser\_innen innehalten und dienen der Betonung der dargestellten Situation.<sup>236</sup>

Besondere Nähe und Authentizität entstehen durch die eingefügten Handzeichnungen und Tagebucheinträge. Auf diese Weise erhält die ohnehin schon sehr persönliche Darstellung eine noch intimere Dimension. Forney lässt die Leser\_innen die Annäherung Ellens an ihre Erkrankung aus größtmöglicher Nähe erleben, ja lässt sie nicht nur mittels Denkblasen an Ellens Gedanken teilhaben – dafür sorgen neben den schon erwähnten Tagebucheinträgen und Handzeichnungen auch Notizen und Tabellen sowie Einblicke in Ellens Lektüre.

*Marbles* erhält den Charakter eines Handbuches beziehungsweise einer Anleitung, wenn Auflistungen, diagrammartige Zeichnungen und Schaubilder Ellens Erkenntnisse zusammenfassen und mitunter sogar recht detailliertes Wissen zur bipolar affektiven Störung vermitteln.

Durch die charakteristische korrelative Verbindung von Text und Bild im Comic, also durch die gegenseitige Assistenz von Wort und Bild, ist das Medium eine adäquate Form der Vermittlung, mit deren Hilfe Forney das Krankheitsbild der bipolar affektiven Störung und die Erfahrungen mit dieser Erkrankung in einer Weise darstellen kann, wie es mit jedem der beiden Ausdrucksmittel allein nicht möglich wäre.<sup>237</sup>

## **1.2 *My Mom was a Schizophrenic* - Schizophrenie und Gesellschaft**

Der Entstehung des Comics ging der Tod von Chester Browns Mutter in einer psychiatrischen Anstalt und eine, durch dieses Ereignis ausgelöste, länger andauernde Auseinandersetzung mit Schizophrenie und in weiterer Folge mit der Antipsychiatrie voraus.<sup>238</sup> Erst jedoch die Begegnung mit dem Werk von Thomas Szasz im Jahr 1990 veranlasste ihn dazu, einen kurzen Comic in der Art einer „introduction-to-anti-psychiatry“<sup>239</sup> zu machen – zu einem Zeitpunkt allerdings, als die Bewegung der Antipsychiatrie längst schon ihr Ende gefunden hatte.

Die Auseinandersetzung mit dem Thema Schizophrenie im Comic erfolgt in Kongruenz zu jener in einer wissenschaftlichen Arbeit. Der Titel des Comics, *My*

---

236 Vgl. Dittmar, Jakob F. (2008): *Comic-Analyse*. Konstanz: UVK, S. 123.

237 Vgl. zur Text-Bild-Verbindung McCloud, Scott (2001): *Comics richtig lesen*, S. 63.

238 Vgl. Brown, Chester (1998): *The Little Man*, S. 171.

239 Ebd.

*Mom was a Schizophrenic*, gibt der Arbeit nicht nur einen Namen, sondern kann auch als Motivation der „Untersuchung“ gelesen werden – finden doch auch nicht wenige akademische beziehungsweise wissenschaftliche Arbeiten ihre Veranlassung in persönlichen Interessen oder Begebenheiten. Dass das Schicksal der Mutter lediglich als Triebfeder diene, zeigt sich dann auch in der Tatsache, dass es im Comic keine weitere Erwähnung findet.

Der Comicmacher Chester Brown erscheint in seinem Comic als er selbst und führt, ganz wie der Verfasser einer wissenschaftlichen Abhandlung, durch seine Argumentation. Der Comic besteht aus sechs Seiten zu je drei mal drei gleichgroßen Panels, zeichnet sich durch einen auffallend reduzierten und sachlichen Stil aus und entspricht darin der Absicht einer wissenschaftlichen Untersuchung auch formal.

Der Schaffung des Comics gingen Überlegungen zu den Möglichkeiten der Publikation und, in Abhängigkeit davon, zu Format und Länge des Comics voraus. In der Absicht, eine größtmögliche Leserschaft zu erreichen, entschied sich Chester Brown, neben der ursprünglich lediglich als Mini-Comic geplanten Veröffentlichung, auch zu einer Publikation des Comics in seiner bei *Drawn and Quarterly* verlegten Serie *Underwater*.<sup>240</sup> Eine Betrachtung dieser Überlegungen ist insofern interessant, weil die thematische Auseinandersetzung mit dem Thema Schizophrenie infolge dessen einem zuvor festgelegten Rahmen angepasst werden musste, der Inhalt also von vornherein gewissen formalen Grenzen unterworfen war.

Chester Brown argumentiert mit Hilfe diverser Autoren, die stets vor schwarzem Hintergrund im Brustbild wiedergegeben sind und ihre Auffassungen wie oftmals üblich in Sprechblasen mitteilen. Die Äußerungen der jeweiligen Autoren, die in Form von Brustbildern dargestellt sind, entsprechen den wörtlichen Zitaten in einer wissenschaftlichen Arbeit. Seine eigenen Überlegungen teilt Chester Brown, immer in gleicher Weise vor einem hellem Hintergrund stehend, ebenfalls in Sprechblasen mit. Eine weitere Entsprechung zu einer wissenschaftlichen Arbeit bilden die Anmerkungen, die der Autor zu beinahe jedem Panel macht und die als Endnoten in der Publikation erscheinen.<sup>241</sup> Diese Orientierung an einer wissenschaftlichen Arbeit gerade im Medium Comic mutet ausgesprochen komisch an, zieht einen gewissen Witz eben aus dieser Widersprüchlichkeit.

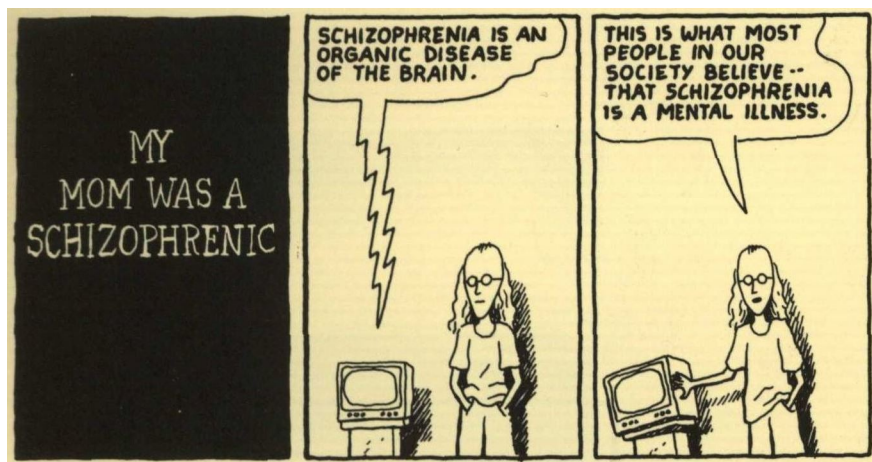
Welche Argumentation verfolgt nun Chester Brown in seinem Comic? Schizophrenie,

---

240 Vgl. Brown, Chester (1998): *The Little Man*, S. 172.

241 Vgl. ebd., S. 171-176.

so wird am Beginn des Comics im Fernsehen erklärt, „is an organic disease of the brain.“<sup>242</sup> Diese Aussage beinhaltet das, was die meisten Menschen über Schizophrenie denken. Das Fernsehgerät im zweiten und dritten Panel des Comics repräsentiert die öffentliche Meinung, da das Medium Fernsehen umfassend und nachhaltig das Denken der meisten Menschen prägt und somit auch den Alltagsdiskurs über Schizophrenie beeinflusst. Chester stößt das Fernsehgerät um, so dass es zu Bruch geht. Nur eine vollständige Befreiung von verbreiteten Auffassungen ermöglicht neue Sichtweisen und Antworten auf seine Fragen zum Thema Schizophrenie.



Brown (1998): 152:1-3

Die heute verbreiteten Ansichten über Schizophrenie lassen sich auf Emil Kraepelin und Eugen Bleuler zurückführen, die, im Comic als bärtige, ältere Herren dargestellt, sich selbst vorstellen – Kraepelin als Entdecker einer neuen Erkrankung, der „Dementia Praecox“ und Bleuler als derjenige, der dieser Erkrankung den Namen „Schizophrenie“ gab. Tatsächlich beschrieben Kraepelin und Bleuler um 1900 aufgrund ausführlicher Symptomatologie- und Verlaufsuntersuchungen erstmals jenen Komplex psychischer Störungen, der heute als Schizophrenie oder als Gruppe der Schizophrenien bezeichnet wird und prägten damit die Schizophrenieforschung des 20. Jahrhunderts.<sup>243</sup>

Der Bleuler des Comics äußert sich dazu wie folgt: „I believe that schizophrenia is the outcome of a pathological, anatomical, or chemical disturbance of the brain.“<sup>244</sup> Diese

242 Brown, Chester (1998): *The Little Man*, S. 152.

243 Vgl. Schott, Heinz, Rainer Töle (2006): *Geschichte der Psychiatrie*, S. 392 und 397.

244 Brown, Chester (1998): *The Little Man*, S. 152.

Äußerung Bleulers zieht im Comic den Auftritt von Thomas Szasz nach sich, der sowohl Bleuler als auch Kraepelin unsanft beiseite stößt und noch dazu die Leser\_innen wissen lässt, dass er für völlig unerheblich hält, was die beiden Psychiater glaubten.



Brown (1998): 152:8

Thomas Szasz steht im Comic für die Bewegung der Antipsychiatrie, war er doch einer von deren Mitbegründern.<sup>245</sup> Der Thomas Szasz des Comics formuliert eine scharfe Kritik an Kraepelin und Bleuler: „Kraepelin and Bleuler did not discover the diseases for which they are famous – they invented them.“<sup>246</sup> Sie seien zudem nicht in der Lage, auch nur den geringsten Beweis für ihre Annahmen zu liefern. Chester Brown setzt hier die Kernthese der Antipsychiatrie in Szene: die Verneinung psychischer Erkrankung an sich. Tatsächlich konnten „[...] neuroendokrinologische, neuroimmunologische und molekulargenetische Forschungen [...] trotz großer weltweiter Forschungsintensität in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Ätiologie der Schizophrenien nicht aufklären.“<sup>247</sup> Während also die Psychiatriegeschichte von dem Bemühen um eine Krankheitslehre durchzogen ist - ein Bemühen, in dessen Dienst vor allem Kraepelin stand - negierte die Bewegung der Antipsychiatrie nicht nur jegliche Krankheitslehre, sondern verleugnete die

---

245 Der Comicautor Alan Grant gibt dem psychopathischen Superbösewicht und Gegenspieler Batmans den Namen Dr. Victor Zsasz und bezieht sich dabei auf Thomas Szasz, auf dessen Werk er in einer Bibliothek eher zufällig stieß, wie er im Vorwort des Trade Paperback von "Shadow of the Bat" *Batman: The Last Arkham* schreibt. Wie Ironie mutet es an, dass der Schurke Zsasz im vierten Teil *Shadow of the Bat #4* in der psychiatrischen Anstalt Arkham Asylum endet. Vgl. Grant, Alan, Norm Breyfogle (1996): *Batman: The Last Arkham*. DC comics, S. 3.

246 Brown, Chester (1998): *The Little Man*, S. 153.

247 Schott, Heinz, Rainer Töle (2006): *Geschichte der Psychiatrie*, S. 401.

Existenz psychischer Erkrankung an sich.<sup>248</sup> Stattdessen bewertete die Antipsychiatrie „psychische Störungen als Folge sozialer Missstände und sah in den psychisch Kranken Opfer gesellschaftlicher Repressionen.“<sup>249</sup>

Erste Anzeichen einer Antipsychiatrie, so Schott und Tölle, zeigten sich bereits „als der Verdacht aufkommt und sich bald auch die Gewissheit einstellt[e], dass Charcot die von ihm beschriebene hysterische Krise selbst erzeugte“; sie sehen darin ein Äquivalent zur Entdeckung Pasteurs, „wonach der Arzt selbst für die Ausbreitung der Krankheiten sorgte, die er eigentlich bekämpfen sollte.“<sup>250</sup> Verhält es sich ähnlich womöglich auch mit der Schizophrenie? Der Vorwurf Szasz' im Comic, Bleuler und Kraepelin hätten die Schizophrenie „erfunden“, legt diese Überlegung nahe.

Von den von Chester Brown im Comic zitierten Autoren ist Thomas Szasz der einzige, der – zumindest in einem Panel – in Bewegung dargestellt ist, während alle übrigen sich durch eine völlig statische Haltung auszeichnen. Tatsächlich ergibt sich eine gewisse Parallele zwischen der Wucht, mit welcher der Szasz des Comics die Psychiater Kraepelin und Bleuler „aus dem Weg räumt“ und der Heftigkeit der antipsychiatrischen Bewegung, die zwar nur von kurzer Dauer war, aber dennoch nachhaltige Impulse setzte.<sup>251</sup> „Die Antipsychiatrie der Jahre 1965 bis 1975 [...] prangerte nicht nur Missstände, Fehlentwicklungen und Einseitigkeiten an, sondern stellte die Psychiatrie an sich in Frage, und zwar radikal, vehement und mehr mit gesellschaftskritischen und politischen als mit psychiatrischen Argumenten.“<sup>252</sup>

Die antipsychiatrische Bewegung, die in der 1960er Jahren aufkam, wurde unter anderem durch gesellschaftskritische Schriften Michel Foucaults vorbereitet.<sup>253</sup> So diente *Wahnsinn und Gesellschaft*, das 1961 erschien, als „Plattform für die Bewegung der Anti-Psychiatrie [...], der sich Foucault in einigen Initiativen anschloss.“<sup>254</sup>

Beim Lesen von Chester Browns Comic ergibt sich ebenfalls ein Bezug zu Foucaults *Ordnung des Diskurses*: Die Produktion des Diskurses in einer jeden Gesellschaft, so Foucault, wird „kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert“ – und zwar durch

---

248 Vgl. Schott, Heinz, Rainer Tölle (2006): *Geschichte der Psychiatrie*, S. 337.

249 Ebd., S. 337.

250 Lagrange, Jacques (2005): Zusammenfassung der Vorlesung. In: Foucault, Michel: *Die Macht der Psychiatrie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Original 2003 als *Le Pouvoir psychiatrique* bei Gallimard), S. 497.

251 Vgl. Schott, Heinz, Rainer Tölle (2006): *Geschichte der Psychiatrie*, S. 213.

252 Ebd., S. 206.

253 Ebd., S. 209.

254 Ruffig, Reiner (2008): *Michel Foucault*. Paderborn: W. Fink, S. 36.

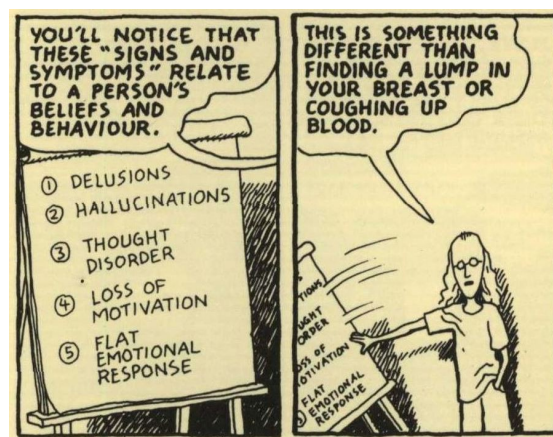
Ausschließung.<sup>255</sup> Ein Prinzip der Ausschließung liegt in der Grenzziehung zwischen Vernunft und Wahnsinn: das Wort des Wahnsinnigen „gilt für null und nichtig, es hat weder Wahrheit noch Bedeutung.“<sup>256</sup> Diese Grenzziehung findet ihre Bestätigung auch darin, dass der Diskurs über Schizophrenie gerade nicht von jenen geführt wird, die von den „Vernünftigen“ mit dem Etikett der Schizophrenie belegt werden.

Für Foucault ist, wie er in *Wahnsinn und Gesellschaft* darlegt, eine Kultur ohne Wahnsinn nicht denkbar; er bezieht sich dabei etwa auf Riten, religiöse Feste und magische Praktiken.<sup>257</sup>

Bei Foucault klingen mehrere Aspekte an, die den zeitgenössischen Diskurs über Schizophrenie bestimmten und die auch Chester Browns Comic aufgreift: Stigmatisierung und *labeling*, aber auch das Problem der scharfen Grenzziehung zwischen Vernunft und „Wahnsinn“. Von beidem soll im Folgenden die Rede sein.

So thematisierte die Antipsychiatrie die Frage „ob ein Begriff wie 'Schizophrenie' eine Krankheit bedeute oder nichts als eine Übereinkunft sei. Zu Recht kritisierte die Antipsychiatrie das *labeling*, das Etikettieren eines Menschen mit einem psychiatrischen Begriff, mit der Folge einer Stigmatisierung und sozialen Diskriminierung.“<sup>258</sup> Die Antipsychiater sahen in diesem *labeling* die Ursache der Geisteskrankheiten.

Chester Brown stellt die Diagnosekriterien der Schizophrenie, so wie sie in der Schrift *Understanding Schizophrenia* des Ontario Ministry of Health von 1994 angeführt werden, in Frage.



Brown (1998): 153:4-5

255 Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a. M.: Fischer (Original 1971 als *L'ordre du discours* bei Gallimard), S.11 f.

256 Ebd., S. 11 f.

257 Vgl. Ruffig, Reiner (2008): *Michel Foucault*, S. 28.

258 Schott, Heinz, Rainer Töle (2006): *Geschichte der Psychiatrie*, S. 337 f.

Im Comic wird dafür ein weiteres Mal das Mittel des Aus-dem-Bild- beziehungsweise Aus-dem-Panel-Beförderns des Symbols einer abgelehnten Meinung verwendet. Auf einer Flipchart finden sich die Symptome der Schizophrenie aufgelistet. Chester stößt diese mit dem Argument beseite, dass die Symptome lediglich mit den Überzeugungen und dem Verhalten einer Person in Zusammenhang stehen würden, jedoch nicht für eine Diagnose hinreichen. Damit stellt er plakativ klinisches Wissen und Übereinkünfte wie Diagnosekriterien in Frage.

Die Psychiatrie steht seiner Ansicht nach also vor dem Problem des fehlenden Korrelats der Schizophrenie. Stattdessen, so Chester weiter, würde Schizophrenie noch immer so wie zu Zeiten Kraepelins und Bleulers diagnostiziert: „– not looking for signs of disease but by looking for socially unacceptable beliefs and behaviour.“<sup>259</sup> Mit dieser Ansicht bewegt sich Chester Brown im Fahrwasser der Antipsychiatrie, die Schizophrenie, wie bereits erwähnt, nicht als Krankheit anerkennt, sondern in ihr eine Übereinkunft der Psychiatrie sieht – in den Worten des Szasz im Comic: eine Erfindung Kraepelins und Bleulers.

Ronald D. Laing, neben Szasz einer der wichtigsten Vertreter der Antipsychiatrie, erklärte sein Verständnis von Schizophrenie wie folgt: „Wenn ich den Terminus »Schizophrenie« benutze, meine ich damit nicht irgendeinen Zustand mehr geistiger als physischer Art oder einer Krankheit wie Pneumonie, sondern ein Etikett, mit dem etliche Leute andere Leute unter bestimmten sozialen Umständen versehen.“<sup>260</sup> Die Position der Antipsychiatrie gegenüber der Schizophrenie lässt sich also folgendermaßen zusammenfassen: Bei Schizophrenie handelt es sich um eine Erfindung der Psychiatrie, welche Menschen, deren Ansichten und Verhalten nicht den sozialen Normen entsprechen, mit dem Etikett und Stigma der Geisteskrankheit versieht und sie auf diese Weise oder durch die Verwahrung in Psychiatrien aus der Gesellschaft ausschließt.

Laut Laing liegen jedoch die eigentlichen Ursachen seines Zustands für den „Schizophrenen“ in der Unerträglichkeit einer Situation, der er mit der Strategie schizophrenen Verhaltens und schizophrener Erfahrung begegnen muss, weil seine Position unhaltbar, er geradezu mattgesetzt ist.<sup>261</sup>

Das Problem der Etikettierung Schizophrener durch die Psychiatrie und ihre

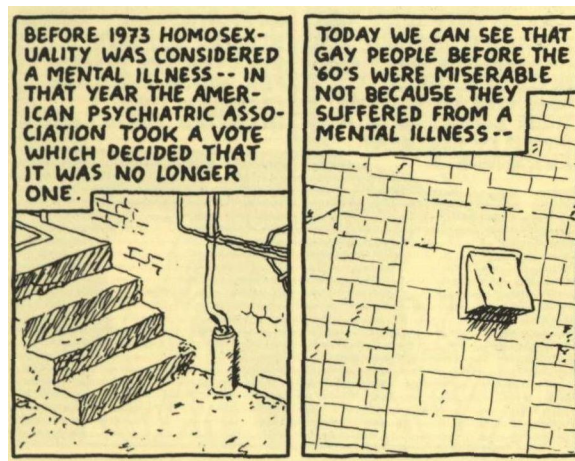
---

259 Brown, Chester (1998): *The Little Man*, S. 153 f.

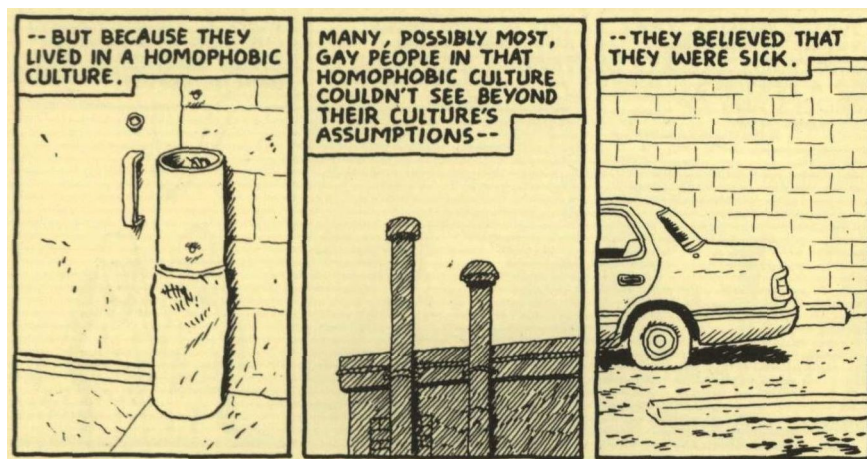
260 Laing, Ronald, D. (1969): *Phänomenologie der Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Original 1967 als *The Politics of Experience*), S. 93.

261 Vgl. Laing, Ronald, D. (1969): *Phänomenologie der Erfahrung*, S. 104.

Stigmatisierung in der Gesellschaft stellt Chester Brown im Comic dar, indem er eine Parallele zwischen Schizophrenie und Homosexualität herstellt. Dazu gestaltet er fünf Panels, die sich von den übrigen vollkommen unterscheiden. Während er im übrigen Comic seine Argumentation durch Zitate stützt, bedient er sich jetzt der Metapher, um seinen Vergleich von Schizophrenie und Homosexualität zu untermauern. Handelt es sich bei einer Metapher im weiteren Sinn um bildliches, besonders anschauliches Sprechen, wird die Metapher hier im Comic zeichnerisch umgesetzt. Auf den ersten Blick entsteht der Eindruck, als hätten Text und Zeichnungen in diesen fünf Panels nichts miteinander zu tun.<sup>262</sup>



Brown (1998): 154:2-3



Brown (1998): 154:4-6

<sup>262</sup> Zu den zahlreichen Kombinationsmöglichkeiten von Text und Bild im Comic siehe McCloud, Scott (2001): *Comics richtig lesen*, S. 152-155.

Im Erzähltext ist zu erfahren, dass Homosexualität vor 1973 als psychische Krankheit betrachtet wurde. Tatsächlich wurde Homosexualität erst in der siebten Ausgabe des DSM-II, die 1974 erschien, nicht mehr als Krankheit aufgeführt. Noch im Jahr 1992 listete das bis dahin gültige ICD-9 Homosexualität als psychische Erkrankung. Erst in der zehnten Revision des ICD fiel die entsprechende Kategorie weg. Vor den 1960er Jahren, so der Erzähltext weiter, waren Homosexuelle „miserable“, weil sie in einer homophoben Kultur lebten, nicht, weil sie an einer psychischen Erkrankung litten. Diese Homophobie war jedoch nicht so leicht als solche erkennbar, so dass vermutlich viele Homosexuelle tatsächlich in dem Glauben lebten, krank zu sein. Chester Brown argumentiert, dass Schizophrenen, ebenso wie zuvor Homosexuellen, von der Psychiatrie und der Gesellschaft vermittelt wird, sie seien psychisch krank. Das Etikett der psychischen Erkrankung verdecke jedoch lediglich eine Kultur der fehlenden Akzeptanz, ja Intoleranz. Weder Homosexuelle noch Schizophrene leiden also unter einer vermeintlichen Krankheit, sondern unter einer Gesellschaft, die sie meidet und ausschließt und an den Rand drängt. Zeichnerisch findet Chester Brown für diesen gesellschaftlichen Ausschluss die Metapher des Hinterhofs. Die fünf zugehörigen Panels stellen eine Hinterhofszenerie dar: rissiges Gemäuer mit alten Leitungen, ein Luftschacht, ein Aschenbecher am Hinterausgang eines Gebäudes, Schornsteine, ein altes Auto mit plattem Reifen. Dort, so die Botschaft des Comics, verortete die Gesellschaft noch vor nicht allzu langer Zeit die Homosexualität und in diesen metaphorischen Hinterhof verweist sie noch immer die Schizophrenen.

Soziokulturelle Erklärungsansätze gestörten Verhaltens schreiben abnormes Erleben und Verhalten auch der Beeinflussung durch gesellschaftliche Etiketten und Rollen zu: Diese würden dazu führen, dass Betroffene allmählich „die zugewiesene Rolle [...] akzeptieren und [...] spielen und sich immer gestörter [...] benehmen“, so dass das Etikett irgendwann völlig gerechtfertigt erscheint.<sup>263</sup> In einem Experiment konnte David Rosenhan 1973 diese Labeling-Theorie belegen.<sup>264</sup>

Das von Foucault formulierte Problem der Grenzziehung zwischen Vernunft und Wahnsinn spiegelt sich im Diskurs über die Schizophrenie. Diesen Diskurs berührt

---

263 Comer, Ronald J. (1995): Klinische Psychologie, S. 56.

264 Vgl. ebd., S. 56: Rosenhan schickte acht gesunde Psychologen in verschiedene Krankenhäuser, wo diese jeweils aufgrund der Klage, Stimmen zu hören, als schizophren diagnostiziert und stationär aufgenommen wurden. „Die Dauer der Hospitalisierung reichte von sieben bis zu 52 Tagen, obwohl sich die Pseudopatients normal verhielten, sobald sie stationär aufgenommen waren.“

Chester Brown auszugweise auch in seinem Comic. So lässt er Aldous Huxley mit einem Zitat aus seinem „Meskalin-Essay“ *The Doors of Perception* von 1954 auftreten: „The schizophrenic is like a man permanently under the influence of mescaline.“<sup>265</sup> Die Eindrücke während seines Meskalinrausches verglich Huxley demnach mit dem Erleben Schizophrener. Huxley hatte sich dem kanadischen Psychiater Dr. Humphry Osmond für dessen Meskalinforschungen zur Verfügung gestellt; das Experiment, in dessen Zuge er 400 Milligramm Meskalin, aufgelöst in einem halben Glas Wasser, zu sich nahm, wurde für ihn zu einem Schlüsselerlebnis, das er schließlich in dem erwähnten Essay schilderte.<sup>266</sup>

In den 1950er bis 1970er Jahren wurde Schizophrenie verstärkt im Zusammenhang mit spiritueller Erfahrung, mit dem Gebrauch von psychotropen Substanzen und mit Schamanismus diskutiert. Der Comic zitiert den Mythologen Joseph Campbell<sup>267</sup>, der das LSD-Phänomen als vorsetzlich herbeigeführte Schizophrenie bezeichnete und sich damit an der, zu dieser Zeit aktuellen, Debatte, ob LSD und andere Halluzinogene psychedelisch oder psychotomimetisch wirken, beteiligte.

Die sogenannte *experimentelle Psychose* oder *Modellpsychose* begründete der französische Psychiater Jacques Joseph Moreau durch seine Überlegungen, mittels induziertem Rausch zu einem Verständnis des psychotischen Bewusstseins beizutragen.<sup>268</sup>

Einerseits gab es also wissenschaftliche Bestrebungen, mit Hilfe psychoaktiver Substanzen zu einem besseren Verständnis psychotischen Erlebens beizutragen, andererseits ist die europäische Kultur, laut dem Philosophen, Psychologen und Biologen Terence McKenna, durch eine gewisse Distanz beziehungsweise Furcht vor „psychedelischen Dimensionen“ gekennzeichnet, die häufig mit Schizophrenie assoziiert und deshalb abgelehnt werden.<sup>269</sup>

In seiner Untersuchung von Aldous Huxleys Werk stellt Kupfer fest, dass dieser mit seinen „begeisterten Äußerungen über das Erlebnis des Meskalin- und LSD-Rausches [...] in der westlichen Gesellschaft jedoch an ein Publikum [geriet], das Erleuchtungen aller Art mit großem Misstrauen begegnet[e].“<sup>270</sup> Huxley hoffte, die

---

265 Brown, Chester (1998): *The Little Man*, S. 154.

266 Kupfer, Alexander (2006): *Die künstlichen Paradiесе. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*. Stuttgart: Metzler, S. 631.

267 Vgl. Brown, Chester (1998): *The Little Man*, S. 154 und Campbell, Joseph (1985): *Lebendiger Mythos*, S. 223.

268 Vgl. Kupfer, Alexander (2006): *Die künstlichen Paradiесе*, S. 145.

269 Vgl. Brown, Chester (1998): *The Little Man*, S. 154 f.

270 Kupfer, Alexander (2006): *Die künstlichen Paradiесе*, S. 625.

ideale Droge zu finden, die für ihn mit dem Bedürfnis, der „spirituellen Armut unserer Gesellschaft entgegenzuwirken“ in unmittelbarem Zusammenhang stand.<sup>271</sup> Welche Rolle die Droge für Huxley spielen konnte, erklärt Kupfer: „Sie kann einen Einblick in ein anderes als das gewohnte Bewusstsein gewähren, wobei das letztere entsprechend getrübt oder verdrängt wird.“<sup>272</sup> Huxley ging es jedoch nicht darum, das herrschende Bewusstsein durch ein anderes zu ersetzen, sondern darum, den Horizont des Wachbewusstseins zu erweitern.<sup>273</sup>

Aus dem bisher Gesagten wird eine Divergenz zwischen der westlichen Kultur einerseits und andererseits einem Raum, in dem Schizophrenie, Schamanismus, Spiritualität und die durch psychotrope Substanzen induzierten Zustände als vergleichbare Phänomene verortet sind, ersichtlich. Psychotisches Erleben oder auch nur erweiterte beziehungsweise veränderte Bewusstseinszustände werden in der westlichen Kultur abgelehnt oder aber pathologisiert. Diese Botschaft vermittelt Chester Brown den Leser\_innen seines Comics durch seine Argumentation und eine entsprechende Auswahl von Zitaten. Auf diese Weise wird Comic zu einem Medium, das am Diskurs teilnimmt und ihn akzentuiert.

Im Comic spricht der bereits erwähnte Joseph Campbell weiter: „The shaman is a person... who in early adolescence underwent a severe psychological crisis, such as today would be called a psychosis.“<sup>274</sup> Das Zitat ist seinem Buch *Myths To Live By* entnommen.<sup>275</sup> In diesem stellt Campbell eine Entsprechung zwischen „allgemeingültigen, archetypischen, in der Seele verankerten symbolischen Themen und Motiven aller traditionellen Mythologien“ und der Verfassung eines Schizophrenen fest.<sup>276</sup> Klaus E. Müller spricht konkreter von auffallenden Übereinstimmungen beziehungsweise unmittelbaren Entsprechungen zwischen dem Krankheitsbild Schizophrener und den Initiationserfahrungen werdender Schamanen wie etwa Wiedergeburtserlebnissen, Metamorphosen in tierliche Existenzen, Flügellebnissen und Geisterglauben.<sup>277</sup> In einer aktuellen Untersuchung geht auch René Dehnhardt der häufig diskutierten Frage nach einem Zusammenhang zwischen

---

271 Kupfer, Alexander (2006): *Die künstlichen Paradiese*, S. 627.

272 Ebd., S. 637.

273 Vgl. ebd.

274 Brown, Chester (1998): *The Little Man*, S. 155.

275 In deutscher Übersetzung: Campbell, Joseph (1985): *Lebendiger Mythos*. München: Dianus Verlag, S. 218.

276 Campbell, Joseph (1985): *Lebendiger Mythos*. München: Dianus Verlag, S. 216.

277 Müller, Klaus E. (1997): *Schamanismus. Heiler, Geister, Rituale*. München: C.H. Beck, S. 106.

Schamanismus und Schizophrenie nach.<sup>278</sup>

Er kommt zu dem Ergebnis, dass Schizophrene ihre Erlebnisse in der Psychose zum Teil „als bewusstseinserweiternd im Sinner tieferer Einblicke in übersinnliche Sphären des Überbewusstseins“ empfinden.<sup>279</sup> In der westlichen Kultur käme es allerdings aufgrund mangelnder Integrationsmöglichkeiten meist zu einer Pathologisierung der Symptome der Schizophrenie, in schamanistischen Kulturen hingegen wird schizophrenietypisches Erleben als direkter Kontakt zur Welt der Geister gesehen.<sup>280</sup> Psychische Erkrankungen in unserem Sinn werden demnach in schamanistischen Kulturen anders kategorisiert und behandelt, so dass abweichende Persönlichkeiten nicht ausgegrenzt oder als „krank“ stigmatisiert werden.<sup>281</sup> Die Ausgrenzung Schizophrener, ja eigentlich das schlichte Existieren der Schizophrenie in der westlichen Kultur erklärt Dehnhardt folgendermaßen:

Psychotisches Erleben lässt sich in der Regel nicht in das westliche Weltbild integrieren, da dies durch eine analytische und auf Prinzipien der klassischen Logik zurückzuführende Wissenschaft geprägt ist. Die beobachtbare und reproduzierbare Realität hat einen eindeutigen Vorrang vor der individuell erlebten Realität. Die in der westlichen Kultur damit notwendig verbundene Kollision des psychotischen Erlebens als nur dem individuellen Subjekt zugängliche [...] Realität mit dem Weltbild führt damit erst zu einer Krankheit, wie der Schizophrenie, und muss sich damit unbedingt negativ auf den weiteren Verlauf der Störung auswirken.<sup>282</sup>

Letztendlich, so Dehnhardt weiter, entscheidet die „umgebende Kultur oder Gruppe, ob ein Mensch mit psychotischem Erleben als 'Kranker' klassifiziert wird [...].“<sup>283</sup> Laut Foucault kann es den Wahnsinn nur in einem gesellschaftlichen

---

278 Dehnhardt definiert den Schamanismus als religiöses Weltbild, in dem die Existenz von Geistwesen von zentraler Bedeutung ist. „Dem Schamanen kommt [...] die Aufgabe zu, die vielfach negativen Einwirkungen der Geister zu erkennen und für Abhilfe zu sorgen. Dazu muss er im Stande sein, mit den Geistern direkt oder indirekt zu kommunizieren, sowie seine Seele in die anderen Schichten der Welt reisen zu lassen. Dort fängt er, in Form seiner vom Körper losgelösten Seele, die verlorenen Seelen anderer Menschen ein, oder bringt von dortigen Geistern die Gründe für ihre Verstimmung in Erfahrung, die sich in der Welt der Menschen in verschiedensten negativen Auswirkungen zeigt.“ Dehnhardt, René (2003): Schamanismus und Schizophrenie. *Europäische Hochschulschriften*, 63. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 9 f.

279 Ebd., S. 105.

280 Vgl. ebd., S. 105 f.

281 Vgl. Riese, Berthold: Vorwort. In: Dehnhardt, René (2003): Schamanismus und Schizophrenie. *Europäische Hochschulschriften*, 63. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 8.

282 Dehnhardt, René (2003): Schamanismus und Schizophrenie, S. 105.

283 Ebd.

Beziehungssystem geben: „Den Wahnsinn findet man nicht im Naturzustand. Der Wahnsinn existiert nur in einer Gesellschaft, er existiert nicht außerhalb der Formen der Empfindsamkeit, die ihn isolieren, und der Form der Zurückweisung, die ihn ausschließen oder gefangen nehmen.“<sup>284</sup>

Ungewöhnliche Bewusstseinszustände, so der Psychiater und Psychotherapeut Stanislav Grof im Comic, können mittels berauschender Pflanzen oder einer kombinierten Technik aus monotonem Tanz, religiösem Gesang und Trommeln, mittels spezieller Atemtechniken, aufgrund sensorischer Überlastung oder aber sozialer und sensorischer Isolation sowie auch durch Fasten oder Schlafdeprivation erreicht werden; die resultierenden Erfahrungen lassen sich, egal, ob sie rauschinduziert sind oder von einer der genannten Techniken herrühren, nicht unterscheiden.<sup>285</sup> Neben diesen intentional hergestellten Zuständen veränderten Bewusstseins stellt Chester Brown Schizophrenie gleichsam als zufällig auftretenden veränderten Bewusstseinszustand dar, der ihn in Anbetracht steriler Großstädte, medialer Überfrachtung, monotoner Arbeitsabläufe sowie Isolation und Einsamkeit in der modernen Gesellschaft nur wenig befremdet.<sup>286</sup> Warum also wird Schizophrenie durch die Gesellschaft noch immer problematisiert und abgelehnt?

Chester Brown stellt in seinem Comic nicht, wie die Antipsychiatrie, die Schizophrenie als Erkrankung in Frage, vielmehr fragt er sich und die Leser\_innen, warum beziehungsweise woran als schizophren diagnostizierte Menschen leiden: „Is it because they have an illness, or is it because of the set and setting that this society gives them?“<sup>287</sup> Möglicherweise, so Brown, wird das Leiden Schizophrener also vorwiegend durch ihre Umwelt verursacht, welche mit ihren Vorbehalten und Ängsten gegenüber Schizophrenie, einem „negative mind-set“, wiederum auf unbewusste Einstellungen der Betroffenen zurück wirkt. Chester Brown zieht einen Vergleich zur Wirkungsweise von Halluzinogenen, die je nach Set und Setting einen völlig anderen „Trip“ auslösen, also unterschiedliche Erlebnisse hervorrufen können.

---

284 Zitiert nach: Ruffig, Reiner (2008): *Michel Foucault*, S. 34.

285 Vgl. Brown, Chester (1998): *The Little Man*, S. 155.

286 Vgl. ebd., S. 156. In seinen Anmerkungen räumt Chester Brown ein, dass er um das Vorkommen von Psychosen im Rahmen von Schizophrenien weiß und dass diese nicht lediglich mit einem veränderten Bewusstseinszustand gleichzusetzen sind. Vgl. dazu ebd., S. 173. Stanislav Grof möchte weder die Persönlichkeit und Verhaltensweisen von Schamanen als Schizophrenie „abqualifiziert“, noch Spiritualität als „ernstzunehmendes Phänomen eines psychisch vollkommen gesunden Menschen“ mit psychotischen Erlebnissen „in einen Topf geworfen“ wissen. Grof, Stanislav (1994): *Das Abenteuer der Selbstentdeckung. Heilung durch veränderte Bewusstseinszustände. Ein Leitfaden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 321.

287 Brown, Chester (1998): *The Little Man*, S. 157.

Die letzten sechs Panels des Comics gehören dem bereits erwähnten Ronald D. Laing, der die sogenannte Normalität mit Entfremdung gleichsetzt: „... what we call 'normal' is a product of repression, denial, splitting, projection, introjection and other destructive action on experience [...] can we not see that this voyage [schizophrenia] is not what we need to be cured of – but that it is itself a natural way of healing our own appalling state of alienation called normality?“<sup>288</sup> In diesem Zitat Laings, das Chester Brown dessen *The Politics of Experience* entnommen hat, wird noch einmal deutlich, worum es der Antipsychiatrie ging: Sie wandte sich gegen die klassische Psychiatrie, „indem sie dem einzelnen die Aufgabe stellt und das Recht gibt, seinen Wahnsinn bis an sein Ende zu führen, in einer Erfahrung, zu der die anderen beitragen können, aber niemals im Namen einer Macht, die ihnen angeblich aufgrund ihrer Vernunft oder ihrer Normalität zusteht [...].“<sup>289</sup> Schizophrenes Erleben kann also der Selbsterkenntnis dienen und die mit der sogenannten Normalität einhergehende Entfremdung möglicherweise revidieren. Auf keinen Fall aber stehe es irgendeiner Macht oder Instanz zu, eine Krankheit zu produzieren, um sie dann zu institutionalisieren. Mit dem Kampf der Antipsychiatrie „[...] mit, in und gegen die Institution“<sup>290</sup> ist am Ende dieser Betrachtungen wiederum ein Bogen zu Foucaults *Die Macht der Psychiatrie* geschlagen worden.

Durch die bereits erwähnte, mit der Publikationsform in Zusammenhang stehende, Limitation des Comics in Umfang und Länge kann der Autor lediglich ausgewählte Positionen vorstellen, welche er in Form kurzer Zitate präsentiert. Die Leistung von Chester Browns Comic ist nicht so sehr, die Position der Antipsychiatrie beziehungsweise einen persönlichen Standpunkt zu vermitteln oder ausführlich zu erörtern. Sie besteht vielmehr darin, Diskurse anzureißen und Türen in diverse Denkrichtungen aufzustoßen, wie durch die Aufbereitung einiger inhaltlicher Aspekte gezeigt werden sollte.

---

288 Brown, Chester (1998): *The Little Man*, S. 157.

289 Lagrange, Jacques (2005): Zusammenfassung der Vorlesung, S. 503 f.

290 Ebd., S. 501.

### 1.3 *Psychiatric Tales* - Eine kleine Krankheitslehre

*Psychiatric Tales*, ein Comic des englischen Cartoonisten und Autors Darryl Cunningham, beschäftigt sich, eingebettet in einen autobiografischen Rahmen, mit verschiedenen psychiatrischen Themenfeldern. Cunningham war längere Zeit als „health care assistant“ auf einer psychiatrischen Station tätig und wollte seine Aufzeichnungen aus dieser Zeit adäquat umsetzen, nachdem er von einem reinen Prosawerk abgekommen war. In der Einleitung zu seinen „tales“ spricht Cunningham von den Vorteilen einer Umsetzung als Comic, führt jedoch nicht aus, worin er diese sieht. Darüber hinaus bekennt er sich in seiner „Introduction“ explizit zu einer Agenda: „'Psychiatric Tales' is intended to be a stigma-busting book. This is needed because fear and ignorance of mental illness remain widespread in society.“<sup>291</sup> So beanstandet Cunningham: „Yet many people still believe mental illness to be a result of failure of character and self-discipline.“<sup>292</sup> Es gäbe hingegen keine Berechtigung, psychische Erkrankungen anders zu betrachten als andere Erkrankungen des Gehirns wie einen Schlaganfall oder Tumor.<sup>293</sup> Gleichzeitig spricht er einleitend von psychischen Erkrankungen als „most mysterious group of illnesses“.<sup>294</sup> In dieser Aussage kann leicht eine Rechtfertigung der besagten Ängste, Vorurteile und Spekulationen in der Gesellschaft gesehen werden, welche gegenüber etwas Unerklärlichem oder im Dunkel liegenden durchaus nachvollziehbar wären.

Eine Analogie zu Chester Browns *My Mom was a Schizophrenic* ergibt sich durch den Befund Cunninghams, dass zwar Sexismus und Rassismus mittlerweile weitgehend durch die Gesellschaft abgelehnt, psychisch Erkrankte jedoch immer noch diskriminiert und als „Freaks“ ausgegrenzt würden.<sup>295</sup> Ähnliches konstatiert Brown speziell in Hinblick auf Schizophrene. Cunningham sieht die Verantwortung für die Entstehung und Verfestigung von Stereotypen bezüglich psychischer Erkrankungen offenbar bei den Medien. Diese Ansicht demonstriert er durch ein Panel, das einen sensationslüstern blickenden Leser der englische Tageszeitung „THE SUN“ zeigt. Im Hintergrund ist das Alter Ego Cunninghams zu sehen, das die Leser\_innen wissen lässt: „Mockery, discrimination, and stigma persist despite

---

291 Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*. New York: Bloomsbury, S. IX.

292 Ebd., S. 27.

293 Vgl. ebd., S. 26.

294 Ebd., S. IX.

295 Vgl. ebd., S. 25.

research showing mental illness to be as real as any other illness.“<sup>296</sup>



Cunningham (2011): 25

Implizit übt der Autor hier Kritik am auflagenorientierten, populistischen Boulevardjournalismus, für den „The Sun“ exemplarisch steht. Brown steht der mediengesteuerten öffentlichen Meinung ebenfalls skeptisch gegenüber, bezüglich der Realität psychischer Erkrankungen, speziell der Schizophrenie, vertritt er jedoch eher eine antipsychiatrische Position.

Bei den elf „Tales“ handelt es sich um eine Kombination von Anekdoten aus der psychiatrischen Praxis und der Präsentation von Basisinformationen zu einzelnen Krankheitsbildern, zu psychischen Erkrankungen im Allgemeinen oder zu den Abläufen in einer psychiatrischen Station. Darin zeigen sich Parallelen zu einem Sachcomic. Es liegt jedoch keine thematische Strukturierung wie in einem Sachcomic vor. Die einzelnen „Tales“ behandeln völlig unterschiedliche Themen und Krankheitsbilder. Dem Thema Autoaggression beziehungsweise selbstverletzendes Verhalten sind sogar zwei Kapitel – „Cut“ und „Blood“ – gewidmet.

Genau genommen sind die „Tales“ jedoch auch keine „Tales“, dafür ist die Abgrenzung zum Sachcomic wiederum nicht klar genug – auch wenn die überwiegende Zahl der Kapitel den narrativen Kern einer Anekdote enthält. Einen roten Faden bildet der autobiografische Anteil. Die Geschichte des Autors bildet den Rahmen der „Tales“ in Form eines einleitenden sowie eines abschließenden Kapitels, obwohl Cunningham als reflektierender Erzähler und als Figur auch darüber hinaus im Comic präsent ist. So thematisiert Cunningham die Konfrontation und den

---

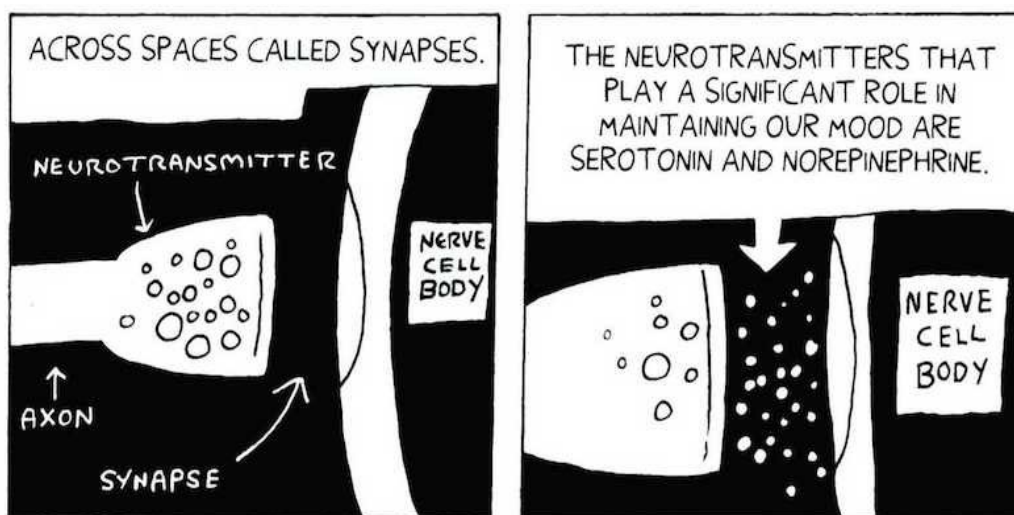
<sup>296</sup> Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*, S. 25.

Umgang mit psychischen Erkrankungen im Rahmen seiner beruflichen Tätigkeit und erzählt auf diese Weise immer auch von sich selbst.

Typischerweise sehen die Lesenden Cunninghams Alter Ego in einer Szene oder einem Dialog mit Patienten, während in einem Blocktext Sachinformationen vermittelt werden. Ausgangspunkt oder narrativer Kern eines Kapitels ist regelmäßig eine Episode, die der Autor im Rahmen seiner Tätigkeit als Pfleger erlebte und anhand derer der entsprechende Sachgehalt vermittelt wird.

*Psychiatric Tales* ist von einem äußerst reduzierten, minimalistischen Zeichenstil und einem reinen Schwarz-Weiß der Darstellungen bestimmt. Cunningham bedient sich dabei häufig der Inversion von Schwarz und Weiß, wobei sowohl die Bilder wie auch der Text betroffen sind. Auffallend ist die überwiegende Darstellung der Figuren in Weiß auf flächigen schwarzen Hintergründen. Schwarz dient Cunningham nicht nur für Rahmen- und Begrenzungslinien und für die Schrift, er setzt es vielmehr großflächig und kontrastierend ein.

Reduktion ist gleichwohl nicht immer das Mittel der Wahl. So verwendet Cunningham auch Fotografien, komplexe anatomische Zeichnungen oder Drucke chemischer Strukturformeln. Gleichzeitig jedoch erläutert er beispielsweise den komplexen Wirkmechanismus der Neurotransmitter zwischen den Nervenzellen äußerst vereinfacht mithilfe einer minimalistischen Zeichnung.<sup>297</sup>



Cunningham (2011): 33

297 Vgl. Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*, S. 33.

Einzelne psychiatrische Problemfelder oder Krankheitssymptome werden mitunter auf sehr plakative Weise symbolisiert: Drei riesige, eine Person bedrohlich umringende Schlangen versinnbildlichen die Halluzinationen, die mit Schizophrenien einhergehen können und eine Achterbahn steht für die „terrifying ups and downs of bipolar disorder“<sup>298</sup> – wobei das Bild der Achterbahnfahrt insofern trügerisch ist, als eine solche ja gemeinhin positiv mit Spaß und Nervenkitzel assoziiert wird. Die bei Depression erhöhte Suizidgefahr wird schlicht durch eine Hand mit einem charakteristischen Schnitt in den Pulsadern dargestellt und für das hohe Suizidrisiko psychisch Erkrankter im Allgemeinen stehen die Bilder eines Tablettenfläschchens sowie einer Ertrinkenden.<sup>299</sup>

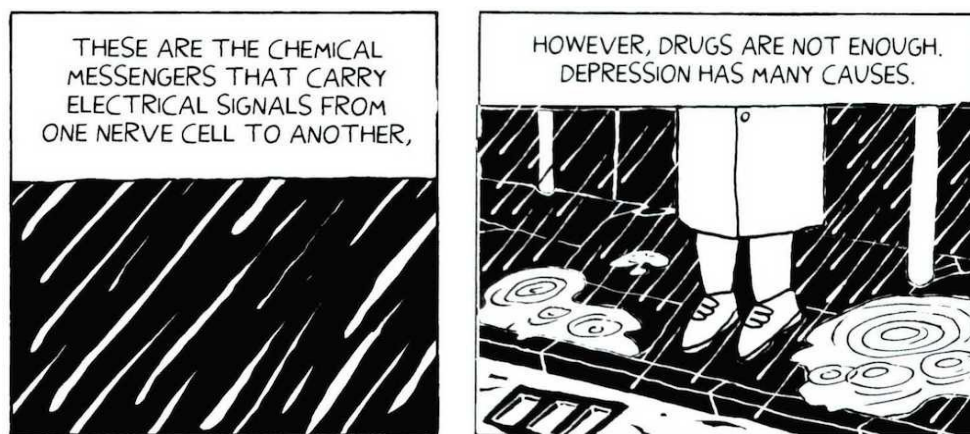


Cunningham (2011): 26, 27

Diese stark akzentuierte Darstellungsweise geht mit enormer Vereinfachung beziehungsweise Verkürzung einher, erhöht jedoch die Eingängigkeit. Das Kapitel „Darkness“, das sich der Depression widmet, wird symbolisch von Dauerregen durchzogen. Der Autor findet damit ein so gewöhnliches wie ausdrucksstarkes Mittel, um grafisch darzustellen, was Depression bedeutet. Das Alter Ego Cunninghams steht gleich einem Reporter, von einem Schirm geschützt, im Regen und liefert den Leser\_innen die „hard facts“ über Depression. Während der Regen ein Panel komplett füllt und in einem anderen große Pfützen hinterlässt, erfahren die Leser\_innen, dass die Erkrankung neben psychosozialen auch neurobiologische Ursachen haben kann, dass Betroffenen jedoch mit Psychopharmaka wie auch durch Psychotherapie geholfen werden kann.

<sup>298</sup> Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*, S. 26.

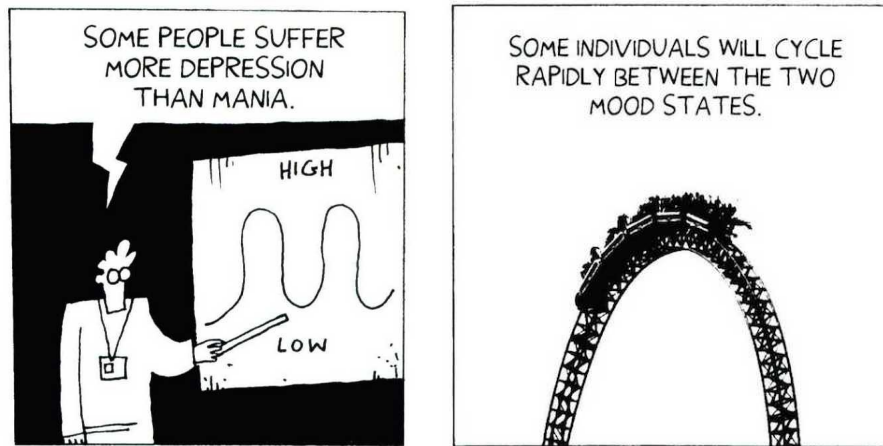
<sup>299</sup> Vgl. ebd., S. 26 f.



Cunningham (2011): 33, 36

Am Ende des Kapitels faltet der Cunningham des Comics seinen Regenschirm zusammen. Die Sonne geht auf und füllt das letzte Panel. Die Einfachheit der Regen-Sonne-Metapher kann der Erkrankung Depression nur in begrenztem Maß gerecht werden. Durch die Kombination eingängiger Bilder und Symboliken, die Stimmungen transportieren, mit Blocktexten und Sprechblasen, die leicht verständliche Basisinformationen zur Erkrankung vermitteln, entsteht für Laien eine zwar verkürzte, aber griffige Illustration der Depression, die geeignet ist, der Intention des Comics zu dienen.

Das Kapitel „Bipolar Disorder“ ist in seinem Bildanteil ebenfalls stark von Symbolen und Metaphern geprägt. Als einleitendes Bild wählt Cunningham eine schwarzweiß gefleckte Kuh, die wohl für die beiden Pole der Erkrankung stehen soll. Das Auf und Ab der Erkrankung, den Wechsel zwischen Manie und Depression versucht der Autor vor allem in seinen Landschaften umzusetzen: Das erste Panel zeigt weiße Wolkenberge an einem schwarzen Himmel, ein Bild das kurz darauf erneut auftaucht – jetzt allerdings invertiert. Wolkenberge, die, ebenso wie die Wiesen, auf denen die symbolische Kuh grasst, durch ihre ausgeprägten Bögen und Hügel auffallen, ziehen sich durch das gesamte Kapitel. Anhand einer Sinuskurve veranschaulicht das Alter Ego Cunninghams den Wechsel manischer und depressiver Episoden. Dieser Wechsel kann auch innerhalb kurzer Zeitspannen stattfinden, was der Autor durch eine Achterbahnfahrt demonstriert, die sich unmittelbar am Gipfel eines Anstiegs befindet, am Höhepunkt einer Manie also, der zwangsläufig eine depressive Episode folgt.



Cunningham (2011): 81

Cunningham beschränkt sich in seiner Schilderung der Symptome der Bipolarität auf jener der Manie, was in Anbetracht eines eigenen Kapitels zur Depression nachvollziehbar ist. Die, eine manische Episode kennzeichnenden, Symptome stellt der Autor durch die Fortsetzung der einleitenden Anekdote, aber auch anhand einer weiteren kurzen Geschichte sowie durch einen Cartoon dar.<sup>300</sup> Die kurze Geschichte wie auch der Cartoon widmen sich unpassendem oder persönlichkeitsfremdem Verhalten, wie es während einer manischen Episode auftreten kann. Im Cartoon führt ein Mann seiner Frau oder Freundin sein neues Auto vor: „I've bought a car.“ Die Pointe besteht in ihrer Reaktion, die zugleich auf das befremdliche Verhalten des Mannes verweist: „You can't even drive.“ Die kurze Geschichte erzählt von einer Frau, die während einer manischen Episode ihr Haus verkauft und umzieht, jedoch erst nach ihrer Genesung ihr, für eine Manie symptomatisches, leichtsinniges oder unüberlegtes Tun realisiert und bereut. Auch alle übrigen Symptome der Manie finden Erwähnung – eingebettet in die Anekdote eines Patienten in einem gestreiften Pullover, möglicherweise ein früherer Patient Cunninghams, sowie in den Erzählungen von dessen Alter Ego. Als Beispiel für das risikoreiche beziehungsweise leichtsinnige Verhalten während einer manischen Episode nennt der Autor neben dem Missbrauch von Drogen auch „inappropriate sexual liaisons“<sup>301</sup>, die recht klischeehaft durch ein Paar Handschellen dargestellt werden.

Analog zum Kapitel über die Depression werden den Leser\_innen Basisinformationen zur bipolar affektiven Störung vermittelt. So kommt die

300 Bei einem Cartoon handelt es sich um eine komische Geschichte, die in der Regel über eine Pointe verfügt und im Gegensatz zu einem Comic aus nur einem Panel besteht, also in einem Bild erzählt wird.

301 Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*, S. 85.

Schwierigkeit der Diagnose in Abhängigkeit von der gegenwärtigen Befindlichkeit des Betroffenen und daraus resultierende Fehldiagnosen zur Sprache. Das erste Panel auf Seite 82 zeigt einen fälschlich als depressiv oder schizophren Diagnostizierten, der unter einer Regenwolke steht, also von seinem Psychologen oder Psychiater gleichsam im Regen stehen gelassen wurde. Die Leser\_innen erfahren weiterhin, dass es für die von der bipolaren Störung Betroffenen keine Heilung gibt und lediglich durch Psychopharmaka eine gewisse Stabilisierung der Stimmung erreicht werden kann. Der Patient im gestreiften Pullover erklärt, dass Medikamente für ihn unverzichtbar sind. Diese in einer Phase des Wohlbefindens wegzulassen, würde geradezu ins Desaster führen, wie sein Sturz von einer Klippe den Leser\_innen vor Augen führen soll. Kurz darauf liegt er zufrieden im Grünen und erklärt, dass er auf regelmäßigen Schlaf achtet, Alkohol nur in moderatem Ausmaß genießt, auf Drogen ganz verzichtet und auch Stimulantien wie Koffein vermeidet, um Rückfällen vorzubeugen; die wichtigste Hilfe sind ihm indes seine Familie und seine Freunde.<sup>302</sup> Erwähnenswert ist die Raumdarstellung. Immer wieder schauen die Lesenden auf leere Flure des „psychiatric ward“. Die Arbeit mit Kontrasten und Strukturen verleiht einigen der Räume und Landschaften eine fast hypnotische Qualität.



Cunningham (2011): 10, 60, 110

Mitunter entnimmt Cunningham einzelne Elemente eines Raumes, vergrößert diese, füllt ganze Panele mit ihnen und greift sie immer wieder auf. So sehen die Lesenden im Kapitel „Suicide“ bei einem Patientengespräch auf einer Parkbank eine schwarze Spiralsonne über den Protagonisten. Im folgenden Panel schwebt die nun weiße Spiralsonne dicht über den Köpfen von Patientin und Pfleger: Das Gesicht der

<sup>302</sup> Vgl. Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*, S. 87.

Patientin ist rein schwarz – „an expressionless mask“<sup>303</sup>. Das nächste Panel zeigt allein die scharze Spiralsonne, im übernächsten schwebt dieselbe Sonne beinahe drohend über dem Alter Ego des Autors und der Patientin, während die Patientin als „cold“, „hostile“ aber „calm“ im Erscheinungsbild beschrieben wird – in ihr ist jedoch „still much anger“.<sup>304</sup> Der Pfleger lässt die Patientin allein zurück auf der Parkbank. „One hour later she was dead.“<sup>305</sup> Fortan steht die nun leere Parkbank für ihren Suizid, ja für Suizid im Allgemeinen.



Cunningham (2011): 109, 112, 118

Die schwarze Spiralsonne begleitet die Leser\_innen weiter durch das Kapitel. Sie ist sogar auf den Bildern an den Wänden der psychiatrischen Station und in Form von Blüten auf Topfpflanzen präsent, bis sie von einem weißen Mond abgelöst wird, der für den Freitod eines weiteren Patienten steht, den der Autor in seiner Zeit als Krankenpfleger erlebte.

Bemerkenswert ist Cunninghams mitunter äußerst abstrakte Darstellung von Figuren. Vor allem wenn er allgemeine Aussagen trifft, verlieren seine Figuren jedes individuelle Merkmal, was den Aussagewert untermauert und das Identifikationspotential für die Leser\_innen erhöht. Die Figuren seiner Anekdoten gestaltet er dagegen individuell, verleiht ihnen spezifische Züge, Frisuren und stattet sie mit Kleidung aus.

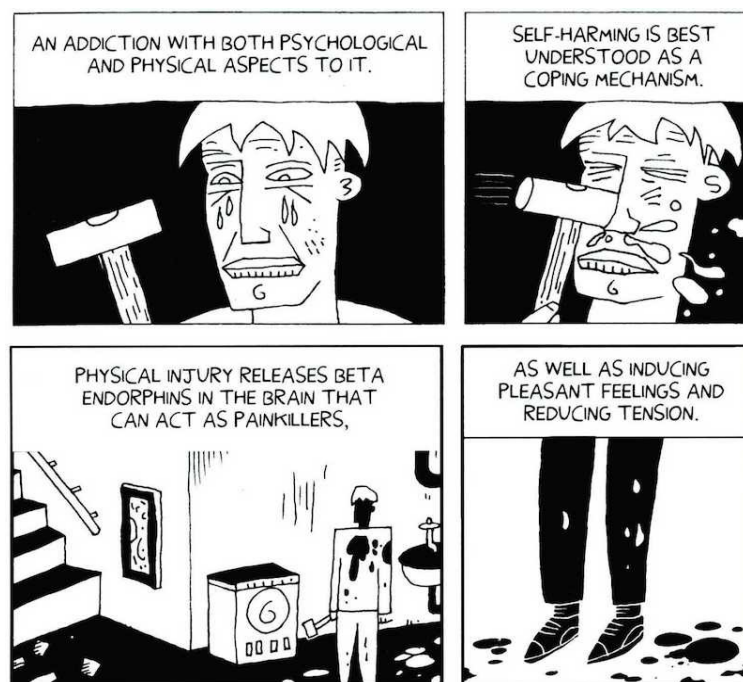
Mitunter verfügen Cunninghams einfache Zeichnungen über eine Drastik, die stark emotionalisiert. Im Kapitel „Blood“ erzählt er die Geschichte eines Mannes, der sich regelmäßig selbst verletzt. Mit fast kindlicher Einfachheit setzt er den Vorgang des Sich-ins-Gesicht-Schlagens mit einem Hammer in Bildern um und erläutert in den

303 Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*, S. 108.

304 Ebd., S. 109.

305 Ebd.

zugehörigen Blocktexten Gründe und Auswirkungen eines solchen Verhaltens. Der Blocktext eines Panels, in dem der Hammer das Gesicht des Patienten trifft, so dass das Blut spritzt, vermittelt sachlich die Information, dass selbstverletzendes Verhalten am besten als Coping-Mechanismus verstanden werden kann. Das folgende Panel zeigt eine Szene, die so auch aus einem Horrorfilm entnommen sein könnte: Eine Person mit blutiger Kleidung und einem Hammer in der Hand steht in einem Waschkeller, dessen Boden mit Pfützen von Blut bedeckt ist. Der zugehörige Sachtext lautet: „Physical injury releases beta endorphins in the brain that can act as painkillers, as well as inducing pleasant feelings and reducing tension.“<sup>306</sup>



Cunningham (2011): 71

Durch die Möglichkeit des Mediums Comic, Sachinformationen und drastische Zeichnungen auf so kontrastreiche Weise zu verbinden, erzielt es eine größere Wirkung als Text oder Bilder es für sich genommen könnten. Durch die große Nähe des Bildes zum Affekt, besonders bei Bildern einer gewissen Intensität, erhöht sich potentiell auch die Einprägsamkeit der Sachinformation, die Cunningham vermitteln möchte.

Unter allen übrigen Kapiteln fällt jenes mit dem Titel „People with mental illness enrich our lives“ durch Abweichungen von der ansonsten vorherrschenden

<sup>306</sup> Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*, S. 71.

inhaltlichen Strukturierung sowie durch eine modifizierte Gestaltung als eine Art Exkurs auf. Arbeitet Cunningham im übrigen Comic vereinzelt mit Kopien von Schwarzweißfotos, so überwiegt diese Technik in diesem Kapitel und wird nur gelegentlich durch Zeichnungen des Autors ergänzt. Auch dessen Alter Ego hat keinen Auftritt, handelt es sich bei den dargestellten Inhalten doch auch nicht um von Cunningham erlebte.

Blocktexte vermitteln Geschichten über prominente Personen wie Winston Churchill, Judy Garland oder Brian Wilson, die an einer psychischen Erkrankung litten. Mitunter kommen diese selbst zu Wort. Wie der Titel des Kapitels zeigt, geht es Cunningham hier speziell darum, Betroffenen Mut zu machen, ihren Selbstwert zu steigern und möglicherweise auch darum, um Verständnis für psychisch Erkrankte zu werben, also zu einer Entstigmatisierung psychischer Erkrankung beizutragen. Dies verhindert allerdings nicht, dass das Kapitel unter den übrigen fremd und auch ein wenig bemüht wirkt. Zudem schöpft Cunningham in der Gestaltung allein mit Fotos und Blocktexten die stilistischen Möglichkeiten, die das Medium bietet, nur wenig aus.

Dass Cunningham sich der Biografien Prominenter bedient, mag daran liegen, dass diese durch ihr mehr oder weniger öffentliches Leben in gewissem Maß eine Vorbildfunktion besitzen oder Orientierungspunkte darstellen. In einer Situation der Hilflosigkeit aufgrund einer eigenen psychischen Erkrankung beziehungsweise auf der Suche eines Umgangs mit letzterer, bietet das Wissen um eine herausragende Persönlichkeit mit einem ähnlichen Schicksal möglicherweise tatsächlich einen gewissen Trost. Allerdings suggeriert das Kapitel, dass eine psychische Erkrankung lediglich bereichernd ist, wenn sie in irgendeiner Weise Kreativität freisetzt oder andere bemerkenswerte Leistungen mit sich bringt. Hier klingt die häufig geführte Diskussion über den Zusammenhang von Kreativität und psychischer Erkrankung an. Im schon besprochenen Comic *Marbles* setzt sich das Alter Ego Ellen Forneys im Verlauf ihrer Erkrankung speziell mit Künstler\_innen auseinander, die an der bipolar affektiven Störung litten.<sup>307</sup> Ihr Interesse speist sich vor allem aus Überlegungen und Ängsten hinsichtlich ihrer eigenen Bipolarität und deren vermeintlicher Wirkung auf ihre Kreativität und ihr künstlerisches Schaffen als Comiczeichnerin. In *Psychiatric*

---

307 Forneys Alter Ego setzt sich vor allem mit Vincent van Gogh, Edvard Munch und Georgia O'Keeffe auseinander und versucht deren Erkrankungen anhand ihrer Biografien und Werke nachzuvollziehen. Vgl. Forney, Ellen (2012): *Marbles*, S. 117-122, 140-142 sowie 216-222.

*Tales* erfahren die Leser\_innen im Zuge der Informationen zum Komiker Spike Milligan: „Mental illness will tend to hinder the creative process as much as help it. It is despite Milligan's illness that he was a successful author, not because of it.“<sup>308</sup>

Schizophrenie zählt zu den medial stark thematisierten psychischen Erkrankungen, was besonders zwei Gründe hat: Erstens wurde und wird Schizophrenie in der öffentlichen Wahrnehmung häufig mit dissoziativen Störungen, speziell mit der Multiplen Persönlichkeitsstörung, verwechselt,<sup>309</sup> die nicht erst seit Hitchcocks "Psycho" (1960) ihren Eingang in den kulturellen Mainstream gefunden hat. Zweitens werden Gewalttaten im Zusammenhang mit Schizophrenie oftmals als besonders spektakulär dargestellt und als Bedrohungsszenario aufgebauscht – obwohl die Schizophrenie keine Krankheit ist, die in besonderer Häufung in der Gesamtbevölkerung auftritt. Aus diesem Grund ist die eventuelle Befürchtung, Opfer schizophrener Täter\_innen zu werden, statistisch vernachlässigbar.

Mit der Verneinung dieser beiden verbreiteten Annahmen über Schizophrenie leitet Cunningham das Kapitel ein, welches dieser Erkrankung gewidmet ist. Laut Cunningham tragen die Medien beträchtlich zu der Annahme bei, dass Schizophrenie in besonderem Ausmaß mit Gewalttaten in Verbindung steht. „Murders committed by people with this illness are quite rare, despite media sensationalism.“<sup>310</sup> lautet der Blocktext eines Panels, das eine entsprechende Schlagzeile einer Boulevardzeitung zeigt. Ebenso wie Chester Brown konstatiert Cunningham, dass die Meinung der Gesellschaft über Schizophrenie überwiegend durch Angst und Ignoranz gekennzeichnet ist – eine Haltung die er boulevardesk mit der Zeichnung einer blutigen Axt in Szene setzt. Diese Angst und Unwissenheit machen es dem Boulevardjournalismus leicht, ohne großen Aufwand Stories zu produzieren, welche die Quoten beziehungsweise Auflagen in die Höhe treiben. Im entsprechenden Panel informiert ein Fernsehnachrichtensprecher über einen „Mad killer!“<sup>311</sup> Später im Kapitel greift Cunningham das Gewaltstereotyp noch einmal auf: „If people have no record of violence before they develop symptoms and are not substance abusers, then they are unlikely to commit crimes after they are ill.“<sup>312</sup> Tatsächlich gilt Suchtmittelmissbrauch in der Schizophrenieforschung als

---

308 Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*, S. 61.

309 Owen, Patricia R. (2012): Portrayals of Schizophrenia by Entertainment Media: A Content Analysis of Contemporary Movies. *Psychiatric Services*, 63, S. 658.

310 Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*, S. 91.

311 Ebd., S. 92.

312 Ebd., S. 96.

zusätzlicher Risikofaktor für die Entwicklung gewalttätigen Verhaltens; darüber hinaus jedoch ist die Datenlage zu Schizophrenie und Gewaltdelinquenz uneindeutig.<sup>313</sup>

Schizophrenie, so erfahren die Leser\_innen, führt zu Verzerrungen der Wahrnehmung und des Denkens: „The sufferer's reality can be twisted and distorted in bizarre ways.“<sup>314</sup> Eine schwarze, sich kräuselnde Wasserfläche füllt das dazugehörige Panel. Die schöne Regelmäßigkeit der Kräusel lässt allerdings kaum an Absonderlichkeiten oder bizarre Störungen denken. Nicht informierten Leser\_innen erklären im Folgenden Betroffene, wie sich derartige Störungen des Denkens und der Wahrnehmung äußern können. Auf diese Weise werden psychopathologische Phänomene der Schizophrenie laut ICD-10 beziehungsweise DSM-5 wie zum Beispiel Gedankeneingebung, Gedankenlautwerden, Wahnwahrnehmungen, Stimmenhören etc. vermittelt. Schizophrenie geht vielfach auch mit kognitiven Defiziten einher. So kann sie die Merkfähigkeit wie auch die Fähigkeit zu Planen und zu Organisieren beeinträchtigen. Dafür findet Cunningham das Bild des Labyrinths, das in seiner Komplexität und Vielgestaltigkeit die Herausforderungen illustriert, vor denen Schizophrene stehen. Die folgenden drei Panels zoomen dieses Labyrinth immer näher heran. In den zugehörigen Blocktexten erfahren die Leser\_innen von den Schwierigkeiten Schizophrener, ein „normales“ Leben zu führen und einen Lebensunterhalt zu verdienen. Im letzten der drei Panels wird eine Person sichtbar, die sich offenbar völlig in den Gängen des Labyrinths verloren hat. Nicht nur die Schwierigkeiten im alltäglichen Leben, die Schizophrenie mit sich bringt, sondern auch das Gefühl des Ausgegrenztseins werden so verdeutlicht. Dieses Gefühl des Ausgegrenztseins wird Schizophrenen nicht nur von der Gesellschaft im allgemeinen, sondern mitunter sogar durch Freunde und Familie vermittelt. Die Symptome der Schizophrenie wirken störend und befremdlich und rufen Verständnislosigkeit hervor. „If I'd had cancer, people would have rallied around, but because I had schizophrenia, few wanted to know.“<sup>315</sup> Indem Cunningham eine seiner Figuren über dieses schmerzliche Ausgegrenztsein, über

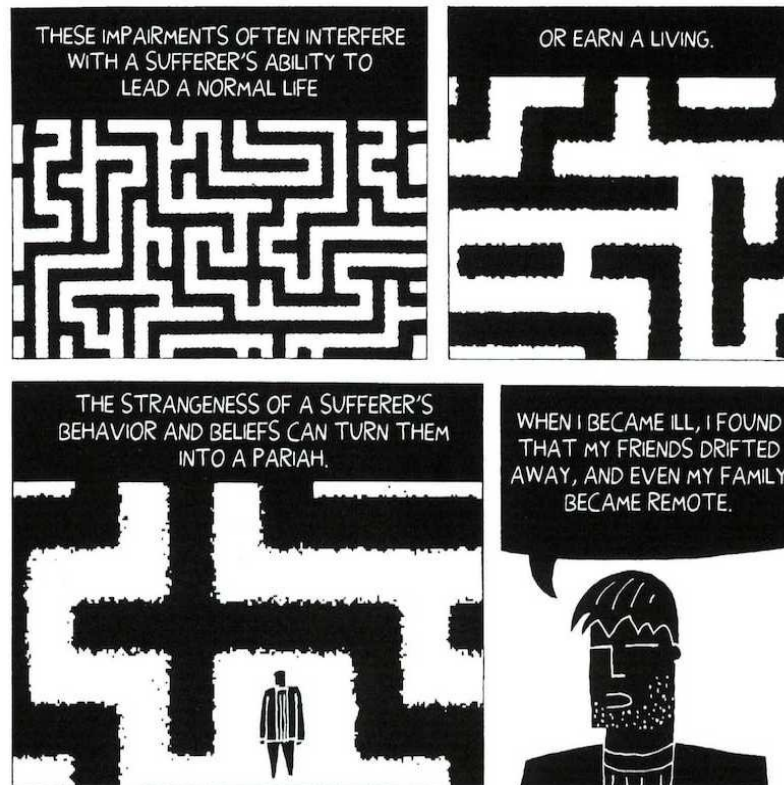
---

313 Vgl. dazu u.a. Hodgins, Sheilagh, Rüdiger Müller-Isberner (2014): Schizophrenie und Gewalt. *Nervenarzt*, 85, 273-278 und Piontek, Kristina, Sven-Uwe Kutscher (2010): Straffälligkeit schizophrener Patienten – überraschende Anlasstat aus dem Nichts? In: Saimeh, Nahlah (Hg): *Kriminalität als biografisches Scheitern - Forensik als Lebenshilfe?* Bonn: Psychiatrie-Verlag, S. 85-95.

314 Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*, S. 92.

315 Ebd., S. 95.

den unfreiwilligen Status des verrückten Sonderlings zu Wort kommen lässt, erreicht er Mitgefühl und Verständnis und schafft womöglich tatsächlich mehr Offenheit gegenüber den an Schizophrenie Leidenden.



Cunningham (2011): 95

Dass an Schizophrenie Erkrankte obendrein auch eine Zielscheibe für Spott und Feindseligkeiten sind, zeigt Cunningham anhand der Geschichte eines Patienten aus seiner Zeit als Krankenpfleger. Dieser lebte offenbar weitgehend hilflos und unbetreut in seiner Wohnung, während Jugendliche sich diese als ihren Treffpunkt wählten, sie verwüsteten und sogar versuchten, die Sozialhilfe des Mannes zu erlangen.<sup>316</sup> Durch diese Anekdoten, die wiederholt als Ausgangspunkt der einzelnen Kapitel fungieren beziehungsweise wie hier in den Verlauf eines Kapitels eingebettet sind, gelingt es dem Autor, über die bloßen Sachinformationen hinaus, individuelle Schicksale zu erzählen und die Emotionen der Leser\_innen zu erreichen.

Das Ätiologieproblem der Schizophrenie thematisiert Cunningham durch eine Aufzählung möglicher verursachender Faktoren beziehungsweise Risikofaktoren, die etwa durch Kopien hirnanatomischer Abbildungen, ein Labyrinth, durch chemische

<sup>316</sup> Vgl. Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*, S. 97 f.

Strukturformeln und ein Kreuzworträtsel illustriert werden.<sup>317</sup> Durch diese Bilder wird die Komplexität und eine gewisse Rätselhaftigkeit der Schizophrenie suggeriert.

Das einleitende Symbol eines Puzzleteils greift der Autor am Ende noch einmal auf. Es steht für eine Erkrankung, bei der zum Verständnis von Entstehung und Therapie noch viele (Puzzle-)Teile fehlen.

Im letzten Kapitel „How I lived again“ wird die Struktur von Anekdote und Sachinformation aufgebrochen. Die autobiografische Dimension kommt nun gänzlich zum Tragen und verleiht dem Werk Tiefe. Der Autor erzählt in sehr persönlicher Weise seine eigene Geschichte, thematisiert seine Depressionen und seine soziale Angststörung. Sachinformationen sind hier nicht mehr von Belang. Zusammen mit der „Introduction“ bildet das letzte Kapitel den autobiografischen Rahmen der „Tales“ und macht das Comic auch zu einer persönlichen Aufarbeitung, zu einer Selbstreflexion.

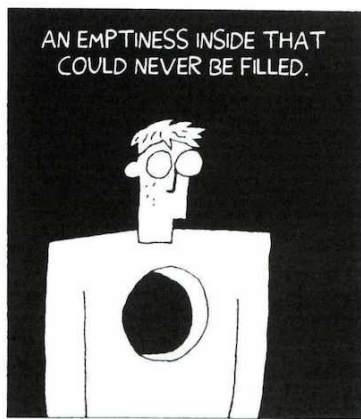
Für seine Ängste und Depressionen findet Cunningham ausdrucksstarke Bilder, in denen auch andere Betroffene sich wiederfinden können – so zum Beispiel eine weiße Figur in einem gänzlich schwarzen Panel, die trotz ihrer starken Abstraktion leicht als traurige Person identifiziert werden kann. Das zackig gestörte Bild eines Fernsehers ist zugleich Bild für extreme Angst und Anspannung als auch ein niedriges Selbstwertgefühl. Der Autor fühlte sich offenbar selbst so „gestört“ wie ein gestörtes Fernsehbild: „I had a strong belief that I was socially inept and inferior to others.“<sup>318</sup> Ganz wörtlich gestaltet Cunningham die nicht zu füllende Leere, die er in sich fühlte, als großes Loch im Torso seines Comic-Alter Egos. Eine schwarze Sonne scheint auf eine, mit einem großen Loch versehene, Person, die, leer und einsam, einen langen Schatten wirft – auch dieser trägt das Loch: „The brightest, sunniest days were dark with loneliness.“<sup>319</sup>

---

317 Vgl. Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*, S. 98 ff.

318 Ebd., S. 127.

319 Ebd., S. 129.



Cunningham (2011): 129

Einen tiefen Einschnitt bedeutete für Cunningham der Abbruch seiner Ausbildung zum Pfleger für psychisch Kranke. Sehen die Leser\_innen sein Alter Ego in einem Panel noch vor einer Szenerie mit Haus und Garten, steht es im folgenden Panel gleichsam im Nichts und trägt wiederum ein Loch in seiner Brust – ein Wechsel der Darstellung, der Zukunftsangst, Einsamkeit und Armut abbilden soll. Es folgt ein zur Gänze schwarzes Panel: „Darkness“<sup>320</sup>, das nur mehr Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit vermittelt. Das nächste Panel greift das Bild der Parkbank wieder auf, das im Kapitel „Suicide“ zum Symbol für den Freitod einer Patientin Cunninghams wurde. Im Folgenden sehen die Lesenden das Alter Ego des Autors, das noch immer das Loch in seiner Brust trägt, aus vier verschiedenen Perspektiven auf dem Dach eines Hochhauses stehen: „Thoughts of death brought not fear, but an inner peace.“<sup>321</sup> Cunningham schaffte den Weg zurück ins Leben – auch mit Hilfe medikamentöser Behandlung.

Wenn Cunningham schreibt „I redeemed myself in my own eyes“<sup>322</sup> ist damit der, durch die Kunst wiedererlangte, Selbstwert gemeint. Der Autor stellt sich hier nicht mehr kastig als Comicfigur dar wie bisher, sondern verwendet die Kopie eines Fotos von sich selbst. Die folgenden Panels zoomen dieses Foto sukzessive heran, bis ein Auge Cunninghams schließlich so stark vergrößert ist, dass aus ihm eine Landschaft hervortritt: „Now a new landscape had emerged, full of possibilities.“<sup>323</sup>

320 Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*, S. 134.

321 Ebd.

322 Ebd., S. 136.

323 Ebd., S. 137 f.

## 1.4 Zusammenfassung

Ziel dieses Kapitels war es, ein Themenfeld des psychologischen Diskurses im Comic, die psychische Erkrankung, in Hinblick auf die in Kapitel Zwei formulierte Fragestellung zu untersuchen.

Der Entstehung der drei betrachteten Comics gingen jeweils persönliche Erfahrungen ihrer Autor\_innen mit psychischen Erkrankungen voraus, die, wenngleich völlig verschiedener Natur, einen Prozess der Reflexion evozierten, der schließlich in das Medium Comic Eingang fand. So setzt Forney auf sehr persönliche und dichte Weise die Erfahrungen mit ihrer bipolar affektiven Störung um. Cunningham vermittelt auf Basis seiner jahrelangen Tätigkeit in einer psychiatrischen Station anekdotenhaft klinisches Basiswissen und verarbeitet zugleich seine eigenen Depressionen und seine soziale Angststörung. Für Brown hingegen war der Tod seiner psychisch kranken Mutter Anlass für die Beschäftigung mit dem geisteswissenschaftlichen Diskurs über Schizophrenie.

Gemeinsam ist den drei Comics, dass sie gesellschaftliche Stereotype sowie Unwissenheit bezüglich psychischer Erkrankungen feststellen und beklagen sowie Stigmatisierung und Ausgrenzung von psychisch Erkrankten kritisieren. Das Wissen der Gesellschaft über psychische Erkrankungen erscheint gering. Die Motivation, sich zu informieren ergibt sich häufig erst durch eigene Betroffenheit wie es ja auch am Beispiel der drei Comicmacher\_innen zu sehen ist.

Die aufgezeigten gesellschaftlichen Vorurteile umfassen ein breites Spektrum: Betroffene werden verspottet, gemieden, ihnen wird mit Unsicherheit, Angst und Unverständnis begegnet. Mitunter werden sie in ihrem Leiden nicht ernst genommen, sie werden als „Freaks“ abgetan oder gar als Gewalttäter vorverurteilt. Cunningham stellt fest, dass die ablehnende Haltung gegenüber psychisch Erkrankten sich sogar auf die, in einer Psychiatrie tätigen, Pfleger\_innen ausweiten kann: „Even psychiatric nurses are discriminated against. I've worked with general nurses who didn't consider psychiatric nurses to be nurses at all.“<sup>324</sup> Forneys Heldin Ellen hat vor solchen Einstellungen Angst, wenn sie sich überlegt, wie offen sie mit ihrer Bipolarität umgehen kann und sogar zögert, Freunde und Bekannte „einzuweihen“. Verdrängung und Nichtwissenwollen spielen im Zusammenhang mit psychischen Erkrankungen eine nicht unwesentliche Rolle, wie Brown anhand seiner

---

<sup>324</sup> Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*, S. IX.

Hinterhofmetapher verdeutlicht. Jedoch ist in der Gesellschaft auch ein Bild des „Wahnsinns“ etabliert, das künstlerisches Genie beziehungsweise Kreativität mit psychischer Krankheit verknüpft.

Einleitend zu diesem Abschnitt wurde festgestellt, dass das gesellschaftliche Wissen über psychische Krankheiten hauptsächlich medial vermittelt wird. Brown wie auch Cunningham sehen die Massenmedien, vor allem das Fernsehen, in der Verantwortung für die Verbreitung und Verfestigung stereotyper Sichtweisen bezüglich psychischer Erkrankungen. Das Medium Comic nutzen beide, um in ihrem Sinn Aufklärung zu betreiben, Stigmata aufzuzeigen und diese auszuräumen. Im Medium Comic, so lässt sich zumindest für die ausgewählten Beispiele konstatieren, wird der Alltagsdiskurs um psychische Erkrankungen aufgegriffen, Unwissenheit und Ressentiments, die diesen kennzeichnen, werden entlarvt.

In der Betrachtung von Browns *My Mom was a Schizophrenic* sowie des Kapitels „Schizophrenia“ in Cunninghams *Psychiatric Tales* wird deutlich, in welcher unterschiedlicher Weise, jedoch mit ähnlichen Motiven, beispielsweise das Thema Schizophrenie im Medium Comic behandelt wird. Während Cunningham auf Basis des herrschenden Alltagsdiskurses seinen Leser\_innen auf einfache Weise Basisinformationen zum Krankheitsbild Schizophrenie vermittelt, um Vorurteilen zu begegnen, thematisiert Brown weniger die Erkrankung als den geisteswissenschaftlichen Diskurs um diese – mit einem Fokus vor allem auf die Bewegung der Antipsychiatrie. Ausgehend von in der Gesellschaft verbreiteten Ansichten über Schizophrenie und die von ihr Betroffenen zeigt er alternative Denkrichtungen auf.

Forney wie auch Cunningham orientieren sich bei der Schilderung von Krankheitssymptomen an den Klassifikationssystemen DSM und ICD. Ihre Darstellungen werden von klinischem Standardwissen gespeist beziehungsweise setzen es direkt um. Beide sind diesem Wissen in gewisser Weise unterworfen – Forney durch ihre Erkrankung, Cunningham durch seine berufliche Tätigkeit. Hier findet demnach weder eine Bestätigung noch Kontrastierung klinischen Wissens statt, sondern vielmehr eine Aufbereitung. Die Autoren erweitern den Alltagsdiskurs also durch Fachwissen. Brown dagegen stellt auch klinisches Wissen, speziell die Diagnosekriterien für Schizophrenie, in Frage.

Einerseits verbreiten und verfestigen Medien Stereotype, sie können andererseits aber auch der Reflexion von Vorurteilen dienen, bestehende Sichtweisen ergänzen

oder korrigieren und neue Denkrichtungen aufzeigen, wie anhand der drei untersuchten Comics offenbar wird.

Durch die Unmittelbarkeit der Bilder vermögen Comics zu emotionalisieren und auf diesem Weg eine größere Wirkung zu erzielen als Worte alleine. Die Bilder eröffnen den Assoziationen und Emotionen der Leser\_innen einen unendlichen Raum, so dass die Möglichkeiten des Mediums Comic sich in der Vermittlung psychologischer Sachinformationen bei weitem nicht erschöpfen. Dies macht sich beispielsweise Cunningham zunutze, wenn er sachliche Texte mit emotionalisierenden Bildern kombiniert und auf diese Weise nicht nur Assoziationen evoziert, sondern auch atheoretisches oder implizites Wissen vermittelt<sup>325</sup>.

Es kann ebenfalls konstatiert werden, dass weniger die medienspezifischen Darstellungsweisen den Diskurs über psychische Erkrankungen beeinflussen, sondern dass vielmehr die Art der psychologischen Inhalte sich auf die Art der Darstellung im Comic, auf die stilistischen Mittel, die zum Einsatz kommen, auswirkt. So fordert der Stoff das Medium oftmals heraus, wie vor allem in Forneys *Marbles* sichtbar wird. Die Komplexität der bipolar affektiven Störung und ihre Auswirkungen auf das Erleben der Heldin lassen die Autorin zu einer Vielzahl stilistischer Mittel greifen, die weit über die klassische Panelfolge, über Sprechblasen und Blocktexte hinausreichen. Der komplexen Bilderwelt des Comics gelingt jedoch leicht eine Entsprechung zur Komplexität psychischer Erkrankungen, ja sie fängt diese gleichsam spielend ein.

---

325 Bohnsack, Ralf (2009): *Qualitative Bild- und Videointerpretation*, S. 29.

## 2 Psychoanalyse

Die Comics, denen in diesem Abschnitt das Interesse gilt – eine psychoanalytische Fallstudie, eine Comicbiografie, eine Comicerzählung und ein autobiografischer Comic – eröffnen in ihrer Verschiedenartigkeit ein weites Panorama auf die vielgestaltige Präsenz der Psychoanalyse in diesem Medium. Diese näher zu betrachten und zu analysieren ist das Ziel der folgenden Darlegungen.

Im Dienst des Erkenntnisinteresses der Arbeit sollen die Ausführungen dieses Abschnitts auch von folgenden Fragen geleitet sein: Welcher Art ist die Präsenz der Psychoanalyse in den Comics *The Wolf Man*, *Freud*, *Jimmy Corrigan* und *Are You My Mother?* Wie wird psychoanalytisches Wissen vermittelt? Welches Bild zeichnet das Medium Comic vom Begründer der Psychoanalyse? Mit welchen Mitteln findet beispielsweise das Prozesshafte einer psychoanalytischen Behandlung Darstellung? Selbstanalyse im Comic – ist das möglich und auf welche Weise?

### 2.1 *The Wolf Man* - Eine Falldarstellung

#### 2.1.1 „I can't go on living like this!“

Die wohl berühmteste Fallstudie Sigmund Freuds, jene vom „Wolfsmann“, verarbeiten Richard Appignanesi und Sława Harasymowicz in *The Wolf Man*.<sup>326</sup> Als Quellen dienten Richard Appignanesi, ebenfalls Autor des Comicsachbuchs *Introducing Freud*<sup>327</sup>, neben Freuds Fallstudie *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* vermutlich die verschriftlichten Erinnerungen des Wolfsmannes an sein Leben und seine Analyse bei Freud ebenso wie die Darstellungen Ruth Mack Brunswicks, einer Schülerin Freuds, die den Wolfsmann in der Folge analysierte sowie Aufzeichnungen Muriel Gardiners über ihre Begegnungen mit dem Wolfsmann. Letztere fungierte dann auch als Herausgeberin eines Bandes, der das genannte Material zum Wolfsmann versammelt.<sup>328</sup>

In ihrer künstlerischen Arbeit benutzt die Zeichnerin des Comics, Sława Harasymowicz', hauptsächlich Zeichnungen, Drucke und archivisches Foto- und

---

326 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*. London: SelfMadeHero.

327 Appignanesi, Richard, Oscar Zarate (2007): *Introducing Freud*. London: Icon Books.

328 Gardiner, Muriel (Hrsg.) (1972): *Der Wolfsmann vom Wolfsmann. Sigmund Freuds berühmtester Fall. Erinnerungen, Berichte, Diagnosen*. Frankfurt am Main: Fischer.

Filmmaterial und bedient sich dabei der Techniken und Ideen der Wiederholung, Überarbeitung und Collage. In *The Wolf Man*, ihrer ersten Arbeit in diesem Genre, setzt sie vorwiegend Bleistift- und Kohlezeichnungen ein, verwendet jedoch auch gedrucktes und vereinzelt fotografisches Material. Vor allem die Montage ausgeschnittener Zeichnungen und die Komposition dieser Ausschnitte für die einzelnen Panels verleihen dem Comic eine einzigartige und für das Medium völlig untypische Optik.

Der Comic beginnt mit der ersten Begegnung Sergei Pankejeffs mit Sigmund Freud, um dann dessen viereinhalb Jahre dauernde Analyse bei Freud in der Berggasse nachzuzeichnen. Anhand der eigenen Aufzeichnungen des Wolfsmanns sowie jener der Psychoanalytikerin Ruth Mack Brunswick verfolgt der Comic Pankejeffs Lebensweg auch nach der für ihn so prägenden analytischen Behandlung bei Freud. Was ist nun aus psychoanalytischer Sicht der Kern dieses berühmten Falles? Nedelmann beantwortet diese Frage folgendermaßen: „Wollte man [...] die Geschichte vom 'Wolfsmann' auf eine einfache Formel bringen, so ließe sich sagen: es ist die Geschichte vom 'negativen Ödipuskomplex'.“<sup>329</sup> Der Ödipuskomplex beschreibt bekanntlich die Liebe des Kindes zum jeweils gegengeschlechtlichen Elternteil und die daraus resultierende Rivalität zum eigengeschlechtlichen. Die Phantasie des Kindes, den eigengeschlechtlichen Rivalen beseitigen zu wollen, stürzt es in einen bedrohlichen Konflikt und die Angst vor Bestrafung durch diesen ja ebenfalls geliebten Elternteil.<sup>330</sup>

Vom „negativen Ödipuskomplex“ als Teil des „vollständigeren Ödipuskomplexes“ spricht Freud in *Das Ich und das Es*. Demnach hat „der Knabe [...] nicht nur eine ambivalente Einstellung zum Vater und eine zärtliche Objektwahl für die Mutter“, den positiven Ödipuskomplex, sondern zeigt auch eine „zärtliche feminine Einstellung zum Vater und die ihr entsprechende eifersüchtig-feindselige gegen die Mutter“ - den negativen Ödipuskomplex.<sup>331</sup>

Im Comic beginnt die Analyse des Wolfsmanns, die ödipales Material so reichlich zu Tage fördern sollte, mit dessen Klage: „I can't go on living like this!“<sup>332</sup> und „I am

---

329 Nedelmann, Carl (1996): Einleitung. In: Freud, Sigmund: *Zwei Krankengeschichten. Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 44.

330 Vgl. Staufenberg, Heidi (2013): Psychosexualität der Frau. In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hrsg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 163.

331 Freud, Sigmund (1992). *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 272.

332 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 2.

drifting hopelessly without an aim in my life...“<sup>333</sup>. Freud formuliert das Problem des Wolfsmanns wie folgt: „Seine Hauptklage war, daß die Welt für ihn in einen Schleier gehüllt sei oder er durch einen Schleier von der Welt getrennt sei. Dieser Schleier zerriß nur in dem einen Moment, wenn beim Lavement der Darminhalt den Darm verließ, und dann fühlte er sich auch wieder gesund und normal.“<sup>334</sup> Zum Zeitpunkt des Behandlungsbeginns bei Freud litt der Wolfsmann schon jahrelang an Störungen der Darmfunktion, denen er mit regelmäßigen Einläufen beizukommen versuchte. Anhand dieser Problematik der Darmstörungen lässt sich exemplarisch verdeutlichen, auf welche Weise der Fall des Wolfsmanns im Comic umgesetzt wird. Einerseits ist eine Reduktion auf wesentliche Bausteine, auf Schlüsselinformationen des Wolfsmannfalls feststellbar. Andererseits muss Appignanesi die narrative Falldarstellung Freuds zwangsläufig in eine dialogische Struktur bringen, um der für Comics konstitutiven zeitlichen Unmittelbarkeit gerecht zu werden, die in der Regel mit Hilfe von Sprechblasen ihren Ausdruck findet.

Eine Verdichtung des Materials aus Freuds Darstellung kommt durch die, für das Medium typische, Verschränkung von Text und Bild zustande. Bild und Text ergänzen sich hier in der Veranschaulichung der Schlüsselinformationen.

Freuds Ausführungen in der Studie lauten: „Wir sind darauf vorbereitet zu hören, daß er in seiner späteren Erkrankung an sehr hartnäckigen [...] Störungen der Darmfunktion litt. Als er in meine Behandlung trat, hatte er sich an Lavements gewöhnt, die ihm ein Begleiter machte; spontane Entleerungen kamen Monate hindurch nicht vor [...]“<sup>335</sup> Im Comic gestaltet Appignanesi dazu folgenden Dialog zwischen Freud und seinem Klienten: „I wouldn't be surprised if you had intestinal problems.“ - „The veil is torn only after I have an enema.“ - „Given, I suppose, by a man?“ - „Oh yes, always by a man.“<sup>336</sup> Hier klingt auch die verdrängte Bisexualität des Wolfsmanns an, die im negativen Ödipuskomplex wurzelt und die laut Ruth Mack Brunswick in jeder der Beziehungen des Wolfsmanns zum Ausdruck kommt.<sup>337</sup> Ein rahmenloses Panel auf Seite 82, das den Wolfsmann leidend und getrennt von der lebendigen Welt hinter einem dunklen, dichten Tuscheschleier zeigt, illustriert die

333 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 3.

334 Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten. Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 199.

335 Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S.199.

336 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 82 f.

337 Vgl. Mack Brunswick, Ruth (1972): Ein Nachtrag zu Freuds „Geschichte einer infantilen Neurose“. In: Gardiner, Muriel (Hrsg.): *Der Wolfsmann vom Wolfsmann. Sigmund Freuds berühmtester Fall. Erinnerungen, Berichte, Diagnosen*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 341.

oben zitierte „Hauptanklage“ des Wolfsmanns wie Freud sie formuliert. Die Zeichnung mehrerer Klistierspritzen und der Rückansicht eines Männertorsos bilden darüber hinaus den Hintergrund für das Gespräch zwischen Freud und dem Wolfsmann, das in Panels mit gedruckten Rahmen dargestellt ist. In nur wenigen Zeichnungen und einem kurzen Dialog stellt der Comic auf diese Weise verdichtet den Leidenszustand des Wolfsmanns dar. Im Comic greift ein weiteres ganzseitiges Panel die Klage des Wolfsmanns über sein Leben hinter einem Schleier auf. Es zeigt den alten und kranken Freud, der im Garten seines Londoner Exils über seinen früheren Klienten sinniert und sich fragt, ob seine Behandlung einen Nutzen für diesen hatte. Er trägt einen Schleier, der Fliegen von seinem, üble Luft verströmenden, krebsskranken Rachen fernhalten soll: „Now it is my turn to wear a veil“.<sup>338</sup>

In *The Wolf Man* kontrastieren weiche, unscharfe, häufig unvollständige Bleistift-beziehungsweise Kohlezeichnungen mit gedruckten Panelrahmen, Sprechblasen und Blocktexten. Alle Erinnerungen, Phantasien, Träume – die Assoziationen des Wolfsmanns während seiner Sitzungen bei Freud – werden in der Regel ohne jenen Rahmen dargestellt, der das Panel im Comic begrenzt. So entsteht ein Eindruck von Weichheit, Verschwommenheit und Unabgeschlossenheit – ganz so, wie es der Welt der Erinnerungen und Träume eigen ist. Die Situation der Analyse hingegen, die Szenen des Hier und Jetzt, sind immer in gerahmten Panels dargestellt. Die Rahmen sind nicht, wie häufig im Comic, von Hand gezeichnet, sondern gedruckt, was ihre abgrenzende Funktion noch mehr betont. Auf diese Weise gelingt auch die Orientierung der Leser\_innen in der komplexen Darstellung der Analyse und Lebensgeschichte des Wolfsmanns, seiner Innenwelt und der äußeren Geschehnisse.

Die Zeichnungen von Sławka Harasymowicz korrespondieren geradezu mit der psychoanalytischen Grundregel der freien Assoziation, setzen diese gleichsam bildlich um. Ebenso wie Sergei sich während seiner Analyse seinen Assoziationen hingibt, tauchen die Leser\_innen in dessen Gedankenwelt ein: bruchstückhafte, manchmal nur schattenhafte Bilder, Erinnerungsfetzen, unvollständigen Träume, Symbole – Ordnung oder Chronologie sind hier nicht von Bedeutung. Rick Poyner charakterisiert den Stil von Harasymowicz folgendermaßen:

---

<sup>338</sup> Appignanesi, Richard, Sławka Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 161.

[...] she draws most of the image in pencil, carving out her formally clothed figures, often lost in thought, with an emphatic line and vigorous shading. Her drawings are passionate, emotional and fiercely committed to the subject matter. There is an energetic looseness and a dream-like lack of finish in details that need only be implied that give her images great expression and vitality. [...] By cutting up her drawings and moving the parts into position, she achieves dramatic overlaps and transitions. At times the demarcations between panels are so understated that the spread becomes a single layered yet integrated composition.<sup>339</sup>

Die Komposition ausgeschnittener Zeichnungen hat nicht nur einen dramatischen Effekt. Sie stellt auch eine Referenz zur Tätigkeit des Analytikers her, der das in der Analyse hervorgebrachte Material ordnet und verortet, um auf diese Weise ein Bild zu integrieren und Bezüge zwischen einzelnen Teilen zu schaffen, die für sich genommen lediglich Ausschnitte blieben.

Die Gestaltungsweise des Settings der Analyse weicht stark von jener des in der Analyse zu Tage geförderten Materials ab. Die Zeichnungen hierfür sind zwar ebenfalls intensiv und mit kräftigen Schatten ausgeführt, die Anordnung der Ausschnitte innerhalb von begrenzenden Panelrahmen hat jedoch eine völlig andere Wirkung als jene offenen, häufig ganzseitigen, durch starke Überlappungen und bewegte Übergänge der Ausschnitte gekennzeichneten Darstellungen der Gedanken, Erinnerungen und Assoziationen des Wolfsmanns. Für die Gestaltung des analytischen Materials wird der klassische Aufbau der Comicseite aus Sequenzen von Einzelbildern und Guttern aufgelöst. Die besondere Beschaffenheit des Stoffes macht also ein Abweichen von medienspezifischen Strukturen notwendig.

Im Comic wird die Situation der Analyse überwiegend in folgender Weise dargestellt: Sichtbar sind Freud oder der Wolfsmann oder aber beide – häufig nur in einem Ausschnitt ihrer Gesichter. Wird auch das Behandlungszimmer sichtbar, sieht man Merkmale des Raumes wie die gestreiften Tapeten, das Stück einer Tür, ein Bord mit Teilen von Freuds archäologischer Sammlung und mitunter kleinere Einrichtungsgegenstände wie eine Uhr, oder einen Kalender. Diese wiederkehrende Anordnung vermittelt Ruhe, Stetigkeit und Sicherheit. Freud sitzt in einem Fauteuil, gelegentlich raucht er Zigarre, der Wolfsmann liegt auf der Couch. Schon früh

---

339 Poynor, Rick (2012): *The woman who took on the Wolf Man*. Zugriff am 04.06.2014. Verfügbar unter: <http://www.eyemagazine.com/opinion/article/the-woman-who-took-on-the-wolf-man>

äußerte sich Freud in verschiedenen Schriften zu diversen Aspekten des Ablaufs der psychoanalytischen Behandlung: „Ich halte an dem Rate fest, den Kranken auf einem Ruhebett lagern zu lassen, während man hinter ihm, von ihm ungesehen, Platz nimmt.“<sup>340</sup> Zu dieser Regel veranlasste ihn, neben dem persönlichen Motiv nicht acht Stunden täglich „angestarrt zu werden“, auch die Erkenntnis, dass sich so die Übertragung besser von den Assoziationen des Patienten isolieren lasse.<sup>341</sup> Dieses Setting wird von Psychoanalytikern nach wie vor gepflegt. Das Bild des Analytikers im Sessel und des Patienten auf der Couch ist indessen zum populären Sinnbild für jedwede Art von Psychotherapie geworden.

So wechseln sich in *The Wolf Man* der geordnete Raum der Analytestunde und die stellenweise chaotische Gedanken- und Erinnerungswelt des Wolfsmanns ab. Manchmal jedoch sind seine inneren Bilder so übermächtig, dass die Analysesituation für diese nicht mehr den Rahmen bildet, sondern gleichsam zurücktritt und nur mehr als kleines Panel innerhalb dieser Bilder dasteht.<sup>342</sup>

Eine für das Kleinkind Sergei mit großer Angst besetzte Szene, an die sich der Wolfsmann während einer Sitzung erinnert, wird durch den Zusammenschnitt eines übergroßen, lachenden Frauenmundes, einem Teil der nackten Rückansicht eines Mannes mit erigiertem Penis, dem Schatten eines knienden Frauenkörpers und dem Gesicht eines schreienden Kleinkindes in einem Gitterbettchen dargestellt.<sup>343</sup> Das ganzseitige Panel vermittelt die Angst und Verstörung des Kindes in Anbetracht der offenbar beobachteten Szene<sup>344</sup>. So wird einerseits sichtbar, was der Wolfsmann seiner Erinnerung nach als Kleinkind sah und andererseits wie er sich dabei fühlte. In über das Panel verteilten Blocktexten zeigen sich die Bemühung des Wolfsmanns, diese Fragmente seiner Erinnerung zu verbalisieren.

Für dieses Panel lassen sich mehrere Darstellungs- beziehungsweise Bedeutungsebenen erkennen, die es zu einem hoch komplexen Gebilde machen: Zum einen sind da jene verbalen Informationen, die der Psychoanalytiker während einer Analyse von seinem Klienten erhält. Diese Informationen hat der Autor

---

340 Freud, Sigmund (1999): Zur Einleitung der Behandlung. In: Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, Bd. 8: Werke aus den Jahren 1909-1913*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 467.

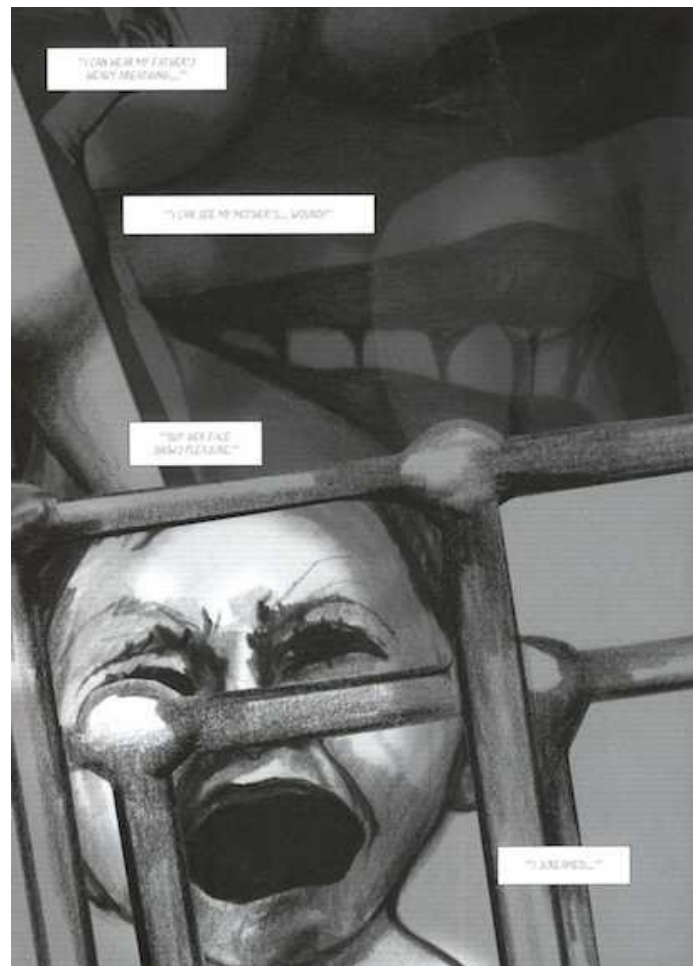
341 Ebd.

342 Vgl. beispielsweise Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 77.

343 Ebd., S. 68.

344 Den beobachteten Koitus der Eltern bezeichnete Freud und fortan die psychoanalytische Literatur als „Urszene“. Vgl. Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 164, Nedelmann, Carl (1996): Einleitung, S. 42 sowie die Ausführungen weiter unten.

Appignanesi aus Freuds Fallstudie *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* entnommen und zu einem (Block-)Text verarbeitet, den der Wolfsmann so oder in ähnlicher Form in seiner tatsächlichen Analyse gesagt haben könnte. Allerdings berichtet auch Freud in seiner Fallstudie nur der Erinnerung nach, so dass wir es im Comic natürlich mit mehrfach prozessierten Aussagen des Wolfsmanns wie auch Freuds zu tun haben. Auf gestalterischer Ebene findet die Integration der möglichen inneren Bilder des Wolfsmanns zu der erinnerten Szene sowie die der Vermittlung der damit für ihn wahrscheinlich verbundenen Emotionen in der Zeichnung des schreienden Kleinkindes statt. Wie bereits ausgeführt, verfügen Bilder über eine größere Nähe zum Affekt als Text. So verdeutlicht das Bild eines schreienden Kindes das Gefühl der Angst sehr viel eindrücklicher als die bloße Aussage „I screamed...“.<sup>345</sup>



Appignanesi, Harasymowicz (2012): 68

<sup>345</sup> Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 68.

### 2.1.2 „A worthy psychiatrist“

In seiner Fallstudie schreibt Freud zur Erkrankung des Wolfsmanns: „Ich kann von dieser letzteren nur angeben, daß der Kranke ihretwegen lange Zeit in deutschen Sanatorien zugebracht hat und damals von der zuständigsten Stelle als ein Fall von »manisch-depressivem Irresein« klassifiziert worden ist.“<sup>346</sup> Mit der „zuständigsten Stelle“ meint Freud Emil Kraepelin, der ab 1903 in einer psychiatrischen Klinik in München tätig war. Nedelmann verweist auf die „wohlgefällige Ironie gegen Emil Kraepelin“, derer Freud sich bedient, ohne indes Kraepelins Namen zu nennen.<sup>347</sup> Dass der Wolfsmann vor seiner Analyse bei Freud unter anderem bei einem der führenden Psychiater seiner Zeit in Behandlung war, ist der Fallstudie Freuds nicht direkt zu entnehmen. Man erfährt es jedoch aus den *Erinnerungen des Wolfsmannes*. Sein Vater litt zeitweise an „Melancholie“ und schätzte von den Ärzten, die er in Deutschland zurate gezogen hatte, besonders Emil Kraepelin, welchen er auch seinem Sohn zu konsultieren empfahl.<sup>348</sup>

Die oben zitierte Anspielung Freuds auf Kraepelin kommt in *The Wolf Man* sehr viel expliziter zur Darstellung, was darin begründet sein mag, dass nicht – wie in einem wissenschaftlichen Text – die Professionalität zu wahren ist. Im analytischen Text ging es Freud mutmaßlich um nicht viel mehr als eine kleine Spitze gegen einen anerkannten Kollegen, der fachlich eine völlig andere Auffassung vertrat. Der Leserschaft des Comics würde diese Anspielung des analytischen Textes gegen einen Kollegen wohl entgehen, wenn sie auf eben diese subtile Weise im Comic umgesetzt wäre. Vielmehr möchte der Comic gerade die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis der beiden Männer lenken, das durchaus als Antagonismus bezeichnet werden kann. Im entsprechenden Panel fasst der Wolfsmann seine Krankengeschichte Freud gegenüber wie folgt zusammen: „Three years of psychiatric treatments have done nothing for me. Professor Kraepelin classified my case as manic depressive insanity.“ Freud antwortet: „Ah yes, Kraepelin, a worthy psychiatrist. I am his arch-enemy.“<sup>349</sup> Während die Äußerung des Comic-Analytikers, „a worthy psychiatrist“, gleichsam als öffentlich noch vertretbares Schimpfwort

---

346 Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S., 134.

347 Nedelmann, Carl (1996): Einleitung, S. 37.

348 Wolfsmann (1972): Die Erinnerungen des Wolfsmannes. In: Gardiner, Muriel (Hrsg.): *Der Wolfsmann vom Wolfsmann. Sigmund Freuds berühmtester Fall. Erinnerungen, Berichte, Diagnosen*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 68.

349 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 5.

Freuds gegenüber dem international anerkannten Psychiater Kraepelin gelten kann, ist „arch-enemy“ ein außerordentlich starker Ausdruck, der dem Freud des Comics wohl in den Mund gelegt wurde, um eine ausgeprägte Gegnerschaft zu dokumentieren und auch zu betonen, wenn nicht sogar zu verfestigen. Ob Freud Kraepelin realiter jemals als Erzfeind bezeichnet oder auch nur betrachtet hat, muss offen bleiben. *The Wolf Man* geht in seiner Darstellung jedenfalls weit über die feine kollegiale Spitze der Fallstudie hinaus. Im Comic manifestiert sich somit eine professionelle Spannung beziehungsweise Differenz, die tatsächlich zwischen Kraepelin als führendem Kopf der Psychiatrie einerseits und Freud als Gründervater der Psychoanalyse andererseits bestanden hat.

Katharina Trede bemerkt zu Freud und Kraepelin: „They were, in their time, the two most influential individuals in psychiatry. They wrote and thought about similar topics in the field yet came to quite different conclusions.“<sup>350</sup> Beider Ziel war der Versuch, die Psyche zu verstehen: Kraepelin arbeitete auf eine psychiatrische Klassifikation hin, während es Freuds Ziel war, das Unbewusste zu begreifen – beide schauten aus verschiedenen Blickwinkeln auf ganz ähnliche Themen.<sup>351</sup>

Im Comic erfahren wir, dass drei Jahre psychiatrischer Behandlung keinen positiven Effekt auf den Wolfsmann hatten, dass er zudem von Kraepelin falsch diagnostiziert wurde: „He later admitted to me that his diagnosis was wrong.“ – „It is. You have been looking for the cause of your illness in your chamber pot.“<sup>352</sup> Freud bestätigt die Fehldiagnose Kraepelins und verweist auf die Defizite, welche er in der Psychiatrie sieht, die Kraepelin repräsentiert und praktiziert. In seinen Erinnerungen geht der Wolfsmann auf diese Defizite ein und liefert damit eine Erklärung für das Symbol des „chamber pot“: „Es war eben der Fehler der »klassischen« Psychiatrie, daß sie, in Unkenntnis der Eigengesetze des Unbewussten und dessen Mechanismus, alles vom Somatischen, vom Körperlichen ableitete.“<sup>353</sup>

Freud war der Ansicht, „daß dieser Fall so wie viele andere, die von der klinischen Psychiatrie mit mannigfaltigen und wechselnden Diagnosen belegt werden, als Folgezustand nach einer spontan abgelaufenen, mit Defekt ausgeheilten Zwangsneurose aufzufassen ist.“<sup>354</sup> Die Kritik liegt klar auf der Hand: Die klinische

---

350 Trede, Katharina (2007): 150 Year of Freud-Kraepelin Dualism. *Psychiatr Q*, 78, S. 237.

351 Ebd., S. 238.

352 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 5.

353 Wolfsmann (1972): Meine Erinnerungen an Sigmund Freud, S. 172.

354 Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S., 134.

Psychiatrie und deren Begründer Kraepelin widmen sich allzu häufig nur der Diagnostik, nicht aber den Ursachen einer psychischen Erkrankung. Freud dagegen sah „psychoanalysis as an important tool for psychiatry by helping to understand the origin of symptoms and providing a method for doing more than just content itself with a diagnosis and prognosis“.<sup>355</sup>

Die Methoden der Psychiatrie finden ihre Darstellung in einem Panel, dass Pankejeff in einem weiß gefliesten Behandlungsraum in einer Badewanne zeigt. Diverse Rohre verlaufen durch den Raum, das Fenster ist vergittert und die Wand ist passenderweise mit physikalischen Kuren der Wahl beschriftet: „HYDROTHERAPY, ELECTRIC TREATMENTS, MEDICATION“. Anwesend ist Kraepelin – finster drein blickend, in einem Arztkittel mit Namensschild –, der ihm Ursprung und Kur psychischer Erkrankungen erklärt: „Mental disorder has a physical cause and a physical cure“.<sup>356</sup>



Appignanesi, Harasymowicz (2012): 6

Ob dieser Erinnerung an seine vergeblichen Kuren zeigt sich Pankejeff vor Freud verzweifelt: „They don't listen to your inner experiences...“.<sup>357</sup> Damit bestätigt er den Leser\_innen Freuds Überzeugung von der Überlegenheit der Psychoanalyse gegenüber der klinischen Psychiatrie Kraepelins. Die Darstellung des

355 Trede, Katharina (2007): 150 Year of Freud-Kraepelin Dualism, S. 239.

356 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 6.

357 Ebd.

Behandlungsraumes, die eine gewisse Kälte und fehlende Menschlichkeit vermittelt, ist geeignet auch die Leser\_innen gegen die klinische Psychiatrie und gegen Emil Kraepelin einzunehmen. Der Comic bezieht hier eindeutig Stellung zugunsten der Psychoanalyse Freuds.

Kraepelin indes zeigte ebenfalls eine reservierte Haltung gegenüber seinem Gegenspieler. Psychotherapie lehnte er zwar nicht generell ab, zumal er selbst Hypnose praktiziert hatte, für die Psychoanalyse brachte er jedoch wenig Verständnis auf, tat sie im Gegenteil als Hirngespinnst ab.<sup>358</sup>

Kraepelin criticized Freud for his focus on repressed sexual memories while Freud criticized Kraepelin for his emphasis on heredity. Even though both had reservations about their respective approaches they both wrote about the need to integrate each other's ways of studying the mind.<sup>359</sup>

Diese Reserviertheit für die Zugänge des jeweils anderen zur Psyche, der Dualismus Freuds und Kraepelins, klingen in *The Wolf Man* an – jedoch nur aus der Perspektive der beiden Protagonisten.

Das 20. Jahrhundert war zunächst vom Siegeszug der Theorien Freuds geprägt.<sup>360</sup> Eine Abkehr vom psychodynamischen Verständnis psychischer Erkrankungen setzte schließlich mit der Entdeckung der Psychopharmaka ein: Kraepelins Ideen gewannen erneut Popularität, während Freuds Theorien zunehmend in Frage gestellt wurden.<sup>361</sup>

### 2.1.3 „Ich habe geträumt, daß es Nacht ist...“

Zentral für die Geschichte Sergei Pankejeffs ist dessen Angsttraum von den Wölfen, der ihm den Namen „Wolfsmann“ eintrug und zu einem der berühmtesten Patienten Freuds machen sollte. Freud schreibt, dass der Wolfsmann schon recht früh in der Analyse diesen Traum mitteilte und er selbst hinter diesem die Ursache von dessen Erkrankung vermutete.<sup>362</sup>

---

358 Schott, Heinz, Rainer Tölle (2006): *Geschichte der Psychiatrie*, S. 122 f.

359 Trede, Katharina (2007): 150 Year of Freud-Kraepelin Dualism, S. 239.

360 Vgl. ebd.

361 Vgl. ebd.

362 Vgl. Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 158.

Freud zitiert den Traum in *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. Im Jahr 1913, die Analyse des Wolfsmanns war zu diesem Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen, hatte er ihn schon im Rahmen einer Arbeit zu Märchenstoffen in Träumen in der *Internationalen Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse* publiziert.<sup>363</sup>

Der Inhalt des Traums findet vollständig Eingang in den Comic – adaptiert in Bilder, Blocktexte und Sprechblasen. Bild und Text ergänzen sich hier comicspezifisch in der Wiedergabe, sind also eng aufeinander bezogen, so dass alle Details des Traums, die nicht durch Text wiedergegeben werden, sich über Bilder mitteilen beziehungsweise visuell nicht leicht vermittelbare Inhalte sprachlich an die Leser\_innen heran getragen werden.

Zum besseren Verständnis der nachfolgenden Ausführungen sei der Traum, wie er in Freuds Studie erzählt wird<sup>364</sup>, an dieser Stelle wiedergegeben:

*Ich habe geträumt, daß es Nacht ist und ich in meinem Bett liege (mein Bett stand mit dem Fußende gegen das Fenster, vor dem Fenster befand sich eine Reihe alter Nußbäume; ich weiß, es war Winter, als ich träumte, und Nachtzeit). Plötzlich geht das Fenster von selbst auf, und ich sehe mit großem Schrecken, daß auf dem großen Nußbaum vor dem Fenster ein paar weiße Wölfe sitzen. Es waren sechs oder sieben Stück. Die Wölfe waren ganz weiß und sahen eher aus wie Füchse oder Schäferhunde, denn sie hatten große Schwänze wie Füchse und ihre Ohren waren aufgestellt wie bei den Hunden, wenn sie auf etwas passen. Unter großer Angst, offenbar, von den Wölfen aufgefressen zu werden, schrie ich auf und erwachte.*<sup>365</sup>

Das erste Panel, welches den Traum wiedergibt, zeigt den kleinen Sergei erstarrt in Angst in seinem Bett liegend. Das Fenster steht weit offen, riesige dunkle Vorhänge blähen sich über ihm. Die Leser\_innen werden hier zu Zuschauer\_innen eines fremden Traums. Auffallend ist die Unverhältnismäßigkeit der Größe zwischen Fenster und Vorhängen und dem kleinen Jungen in seinem Bett, der wie eine Puppe in einem Puppenbettchen wirkt. Diese ist nicht nur eine Metapher für den Schrecken des Traumes, derartige Verzerrungen kann es auch nur in Träumen geben. Der

---

363 Vgl. Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 154.

364 Freud hatte im Übrigen die Angewohnheit, sich eine Niederschrift der ihn interessierenden Träume anfertigen zu lassen: „Traumtexte, an denen mir gelegen ist, lasse ich von den Patienten nach der Erzählung des Traumes fixieren.“ Freud, Sigmund (1999): Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung. In: Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, Bd. 8: Werke aus den Jahren 1909-1913*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 379.

365 Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 154.

Wind, der als Ursache für das plötzliche Aufgehen des Fensters bemüht wird – ein Fenster geht selten ohne Grund ganz von selbst auf – fährt in die Vorhänge, die, sich schwarz bauschend, das Grauen der Traumszene untermalen. Der zugehörige Blocktext lautet: „I dreamt that the window suddenly opened by itself...“.<sup>366</sup> Was Sergei dann im Traum durch das Fenster erblickt, wird im folgenden doppelseitigen Panel sichtbar. Der Rahmen der Buchseiten entspricht dabei dem Fensterrahmen, durch den der Träumende sieht. Vor einem Nachthimmel sitzen sechs große weiße Wölfe unbewegt auf einem mächtigen, kahlen Baum, von dem jedoch der Stamm und die dicken Äste nur als Ausschnitt zu sehen sind - jener Ausschnitt, der durch ein in unmittelbarer Nähe gelegenes Fenster erblickt werden kann. Der Erzähltext hierzu lautet: „I saw six or seven white wolves on the walnut tree outside...“, „...motionless, staring at me.“<sup>367</sup> Es folgen zwei weitere Panels, welche diesen zentralen Traum darstellen.<sup>368</sup> Eines zeigt einen stattlichen weißen Wolf direkt am Fuß eines zierlichen Eisenbetts. Es gibt offenbar die Perspektive des Träumenden wieder, der einen der Wölfe, gebrochen durch die Eisenstäbe seines Betts, welches „mit dem Fußende gegen das Fenster“ stand, auf diese Weise gesehen haben könnte. Das folgende Panel zeigt Sergei – voller Angst, die Hände schützend vor dem Gesicht – in eben jenem Bett. Er ist im Aufwachen begriffen und schreit nach seiner Kinderfrau: „NANYA, NANYA, they're going to eat me!“. Sämtliche Inhalte aus der Niederschrift des Traums sind in den beschriebenen Panels zu finden – implizit oder explizit (auf die Winterzeit lässt sich beispielsweise aufgrund der Kahlheit des Baumes schließen), gezeichnet oder als Text.

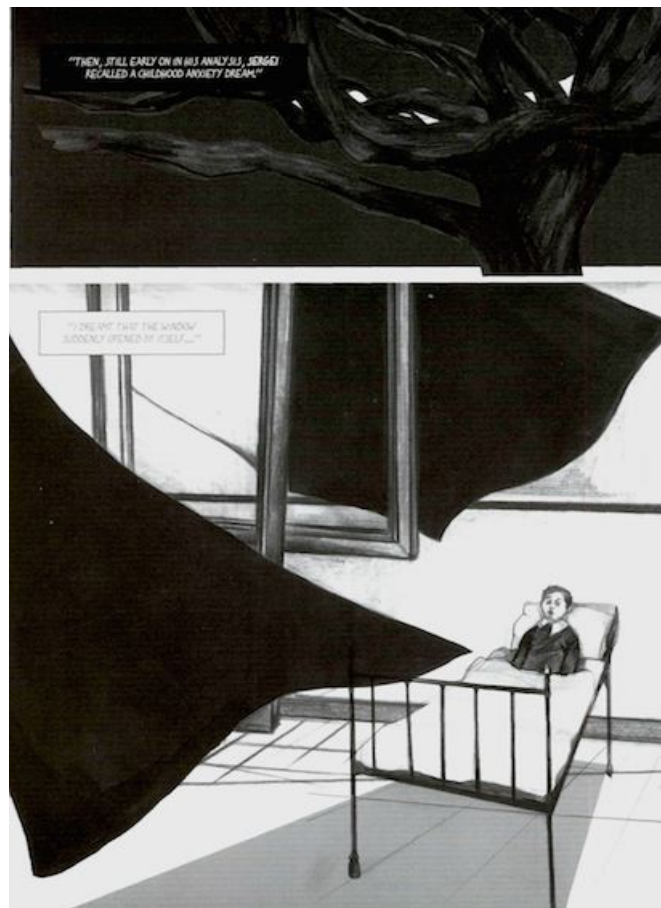
Der Zweck dieser ausführlichen Beschreibung liegt darin zu zeigen, dass dieser für den Fall des Wolfsmanns und seine Analyse so wesentliche Traum, durch die detaillierte Adaption, die keine Information der Vorlage ausspart, in seiner Bedeutung auch im Comic erfahrbar wird. Worin die Bedeutung des Traums für den Wolfsmannfall liegt, soll an anderer Stelle erörtert werden.

---

366 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 23.

367 Ebd., S. 24 f.

368 Ebd., S. 26.



Appignanesi, Harasymowicz (2012): 23



Appignanesi, Harasymowicz (2012): 24/25



Appignanesi, Harasymowicz (2012): 26

An dieser Stelle erscheint es zunächst interessant nachzuvollziehen, welchen Weg der Traum des Wolfsmanns nehmen musste, um in der beschriebenen Form im Comic *The Wolf Man* aufzutauchen, handelt es sich doch um einen eher außergewöhnlichen Stoff, nämlich um einen von einer realen Person geträumten und in einer sehr spezifischen Situation mitgeteilten Traum und damit um in besonderer Weise unsicheres Material. „[...] Träume und Phantasien sind zunächst nicht als Sprache, nicht einmal in der Form mündlicher, verworrener Berichte, gegeben, sondern als endopsychische Prozesse von unsicherer Art, die nicht gesehen oder beobachtet werden können, weil sie sich diesseits der Körpergrenze ereignen.“<sup>369</sup> Sodann erlangen sie durch die Mitteilung (in der Analyse) eine sprachliche beziehungsweise schriftliche Natur.

Der manifeste Trauminhalt, jene Erinnerung also, die nach dem Aufwachen vom Traum übrig ist und mitgeteilt werden kann, ist, so Freud, „gleichsam in einer Bilderschrift gegeben [...]“, als Rebus, zu dessen Deutung die einzelnen Bilder erst

369 Klammer, Markus (2010): «fig 1.» Grund und Signatur der Psychoanalyse. In: Suter, Robert, Thorsten Bothe (Hrsg.): *Prekäre Bilder*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 86 f.

durch Worte ersetzt werden müssen.<sup>370</sup> Die Charakterisierung der Struktur des manifesten Traums als Bilderrätsel reflektiert sowohl das Sprachliche an ihm als auch seine bildlichen Anteile.<sup>371</sup>

Die Verarbeitung des Wolfstraums im Comic kann nun gewissermaßen als bildliche Rückübersetzung dieses Bilderrätsels betrachtet werden. Der erzählte Traum beziehungsweise der aufgezeichnete Traumtext wird mit den Mitteln des Comics gleichsam in eine vorsprachliche Form rücktransformiert, um ihn den Leser\_innen gewissermaßen erfahrbar zu machen. Damit ermöglicht der Comic etwas eigentlich Unmögliches.

„Es gibt dann noch eine Zeichnung des Baumes mit den Wölfen, die seine Beschreibung bestätigt.“<sup>372</sup> Diese Zeile schickt Freud dem Abdruck einer vom Wolfsmann gefertigten Skizze in der Studie voraus, die nun wie zum Beweis des Traumgeschehens und seiner besonderen Realität dem Text der Traumerzählung nachfolgt. Auch im Comic findet sich diese Skizze reproduziert. Das entsprechende Panel, ein sogenanntes *Point-of-view*-Panel, ist so gestaltet, dass die Leser\_innen perspektivisch in die Position Freuds versetzt werden, die Skizze in den eigenen Händen halten und betrachten können.<sup>373</sup> Es entsteht dadurch eine doppelte Evidenz des Traumgeschehens. Die Leser\_innen träumen – vermittelt durch das Medium Comic - den Traum von den Wölfen nicht nur mit, sie sehen durch die Augen Freuds auch jene Skizze, die ihm realiter die Traumerzählung bestätigte.

Zwischen dem Gebilde Traum und dem Medium Comic ergibt sich im Übrigen eine Art Analogie, die der comicspezifischen Verschränkung von Text und Bild geschuldet ist. So „[...] wie das Bildliche und das Schrifthafte des Traumes zusammenkommen, wie sie sich immer wieder als dasselbe zu erweisen vermögen, ohne doch miteinander identisch zu sein“<sup>374</sup>, kommen im Comic Text und Bild zusammen - nicht um sich als dasselbe zu erweisen, sondern im gleichzeitigen Bestreben, auf etwas außerhalb ihrer selbst zu verweisen.

---

370 Freud, Sigmund (1991): *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 284 f.

371 Vgl. Klammer, Markus (2010): «fig 1.» Grund und Signatur der Psychoanalyse, S. 87.

372 Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 154.

373 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 27. Ein Point-of-view-Panel bezeichnet den optischen Blickwinkel einer Figur, und betrifft nicht, wie in der Literaturwissenschaft, das Bewusstsein der Figur. Vgl. dazu Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 176 f.. Anm. 148.

374 Klammer, Markus (2010): «fig 1.» Grund und Signatur der Psychoanalyse, S. 89.



Appignanesi, Harasymowicz (2012): 27

#### 2.1.4 „Real or phantasy?“

„Do you mean, was it real or phantasy?“<sup>375</sup> - In *The Wolf Man* reagiert Freud mit dieser Frage auf die „Erinnerung“ Sergei Pankejeffs an jene Szene, welche in der Psychoanalyse mit dem Begriff „Urszene“ bezeichnet wird. Diese Frage nach Realität oder Phantasie stößt die Tür zu einem Problem auf, das Freud tatsächlich mehrere Jahre beschäftigte und womöglich die Publikation der Wolfsmann-Studie verzögerte.<sup>376</sup>

Dieses Problem kann durch folgende Frage umrissen werden: Ist es tatsächlich möglich, dass Pankejeff im Alter von eineinhalb Jahren den Koitus seiner Eltern beobachtet hat und im Unbewussten bewahren konnte, so dass er die Szene im Alter von 4 Jahren – zum Zeitpunkt des Wolfstraums – bearbeiten und in irgendeiner Weise verstehen konnte?<sup>377</sup> Im Erlebnis der Urszene, in die nachträglich triebbesetzte Ängste, Phantasien und Wünsche eingeschrieben wurden, sah Freud den Ursprung für die Neurose Pankejeffs und fasste dabei die Urszene zunächst als real erlebte auf.<sup>378</sup>

Freud verfasste die Wolfsmann-Studie kurz nach dem Abschluss der Analyse

<sup>375</sup> Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 70.

<sup>376</sup> Vgl. Nedelmann, Carl (1996): Einleitung, S. 36.

<sup>377</sup> Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 163 f.

<sup>378</sup> Vgl. Nedelmann, Carl (1996): Einleitung, S. 45.

Pankejeffs im Winter 1914/15 unter dem „frischen“ Eindruck von Zerwürfnissen innerhalb der psychoanalytischen Bewegung beziehungsweise den „Umdeutungen“, welche Carl Gustav Jung und Alfred Adler „an den psychoanalytischen Ergebnissen vornehmen wollten“.<sup>379</sup> Jung und Adler bestritten die von Freud so umfassend konzipierte Bedeutung der frühen Kindheit für die Symptombildung des erwachsenen Neurotikers und sahen Freuds klinische Befunde als Rückprojektionen gegenwärtiger Probleme in die Vergangenheit an.<sup>380</sup> Freud dagegen war der Ansicht, dass „Analysen von kindlichen Neurosen ein besonders hohes Interesse beanspruchen können“, weil sie viel zum richtigen Verständnis der Neurosen Erwachsener leisten.<sup>381</sup> Er räumte jedoch ein, dass – unbeeinflusst von den Einwänden Jungs und Adlers – seine eigenen Zweifel und Unsicherheiten über „die von der Analyse behaupteten, vergessenen Kindheitserlebnisse“, die auch auf bei späteren Anlässen geschaffenen Phantasien beruhen könnten, ihn von einer umgehenden Publikation der Wolfsmannstudie zurückgehalten hätten.<sup>382</sup> Die Auseinandersetzungen mit Jung und Adler sind an mehreren Stellen der Krankengeschichte fassbar, welche wiederum als Beweismittel in diesem Streit für Freud von besonderem Interesse war.<sup>383</sup> Gerade in Hinblick auf den kollegialen Streit und den Abfall Jungs und Adlers war Freud daran gelegen, anhand des analytischen Materials aus der Behandlung des Wolfsmanns die beiden Grundannahmen der Psychoanalyse zu untermauern: der bestimmende Stellenwert der Sexualität und der prägende Einfluss der frühen Kindheit.<sup>384</sup>

Im Comic heisst es: „He began to unravel the wolf dream as a 'screen memory' of something from a much earlier period of infancy.“<sup>385</sup> Der Wolfstraum ist laut Freud also lediglich Deckerinnerung für ein traumatisches Geschehen, das der kleine Sergej in frühester Kindheit erlebt haben muss – die sogenannte Urszene. Freud weist ausdrücklich darauf hin, dass derartige Szenen „in der Regel nicht als Erinnerungen reproduziert“ werden, sondern nur schrittweise und mühselig aus dem Material der Analyse konstruiert werden können.<sup>386</sup> Im Comic auf Seite 66 beginnt

---

379 Vgl. Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 133, Fußnote 1.

380 Vgl. Klammer, Markus (2013): *Figuren der Urszene. Material und Darstellung in der Psychoanalyse Freuds*. Wien: Turia + Kant, S. 243

381 Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 135.

382 Vgl. ebd., S. 226, Fußnote 1.

383 Vgl. Nedelmann, Carl (1996): Einleitung, S. 35.

384 Klammer, Markus (2013): *Figuren der Urszene*, S. 200.

385 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 66.

386 Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 176.

hinter den Versatzstücken des Wolfstraums allmählich die Urszene vor Pankejeff aufzutauchen. Harasymowicz gruppiert dazu überlappend Ausschnitte der Zeichnungen des Wolfstraums mit solchen, welche die Urszene darstellen, zentral um einen Ausschnitt des Gesichts Pankejeffs, welches das Erstaunen der Erkenntnis zeigt. Durch diese Technik wird im Comic die stückweise Erschließung des manifesten Traum inhalts durch dessen Verknüpfung mit realen beziehungsweise phantasierten Erinnerungen verdeutlicht. Dass diese Rekonstruktion nur stückweise verläuft, lassen die fünf Sprechblasen der Seite, die für einen länger währenden Prozess des Erkennens stehen, erahnen: „The window suddenly opening... that really means my eyes suddenly opened! The motionless wolves staring at me... that's me, I'm the one staring attentively! Looking... at what?“<sup>387</sup>



Appignanesi, Harasymowicz (2012): 66

387 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 66.

Die Szene des ehelichen Beisammenseins seiner Eltern an einem heißen Nachmittag in seiner frühen Kindheit steigt Bild für Bild im Wolfsmann auf. Die Rekonstruktion der Urszene, die Pankejeff im Comic auf wenigen Seiten quasi allein bewältigt, ist in Wirklichkeit vermutlich so nicht abgelaufen. Vielmehr konstruierte Freud sie in mühevoller Kleinarbeit minutiös aus der Traumerzählung.<sup>388</sup>

Es bleibt die Frage Freuds: „Do you mean, was it real or phantasy?“ Genauer formuliert lautet die Frage nun: Urszene oder Urphantasie<sup>389</sup>? Im Manuskript der Wolfsmannstudie hieß es ursprünglich: „Die Realität dieser Szene im Gegensatz zur Annahme ihrer phantastischen Natur ist natürlich die Voraussetzung der obigen Erörterungen.“<sup>390</sup> Für Freud war die real erlebte Urszene also das notwendige Fundament für die Entstehung der Neurose des Wolfsmanns.

Wie alle wesentlichen Gegenstände der Psychoanalyse [...] ist die Urszene radikal unbeobachtbar. Sie kann nur aus ihren Wirkungen erschlossen werden. Dennoch ist ihr Wirklich-stattgefunden-Haben unabdingbar, um – wie im Falle des Wolfsmanns – eine aktuelle Konfiguration neurotischer Symptome, so wie sie sich den Augen und Ohren des Analytikers darbietet, zu erklären.<sup>391</sup>

Die Wolfsmannstudie kann als Beweisführung im Sinne der Urszene gelesen werden. Im Jahr 1923 versah Freud die Krankengeschichte jedoch mit einem Nachtrag zur Chronologie der Begebenheiten: „1 ½ Jahre: Malaria. Beobachtung des Koitus der Eltern oder jenes Beisammenseins derselben, in das er später die Koitusphantasie eintrug.“<sup>392</sup> Er war also mittlerweile nicht mehr der festen Überzeugung, dass sich die Urszene wirklich ereignet hat. In einem weiteren Nachtrag relativierte Freud die Urszene insofern, als es nicht der Koitus der Eltern gewesen sein muss „sondern ein Tierkoitus, den das Kind beobachtet und dann auf die Eltern geschoben, als ob es geschlossen hätte, die Eltern machten es auch nicht

---

388 Vgl. Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 167-170, Anm. 2: „Nachdem uns die Synthese des Traums gelungen ist, will ich versuchen, die Beziehungen des manifesten Traum Inhalts zu den latenten Traumgedanken übersichtlich darzustellen [...]“

389 Bei den sogenannten Urphantasien handelt es sich um „phylogenetischen Besitz“; sie entsprechen einem nicht bewussten Schema und überschreiten individuelles Erleben. Vgl. Bürgin, Dieter (2008): Phantasie. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 593.

390 Zitiert nach Nedelmann, Carl (1996): Einleitung, S. 45.

391 Klammer, Markus (2013): *Figuren der Urszene*, S. 43.

392 Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 243, Anm. 1.

anders.“<sup>393</sup> Die Nachträge dokumentieren die fortwährende Beschäftigung Freuds mit dem Problem der Urszene noch Jahre nach der Niederschrift der Studie. Mit dem Konzept der Urphantasie versuchte Freud der „Unwahrscheinlichkeit einer direkten Koitusbeobachtung Rechnung zu tragen [...]“<sup>394</sup>, verwarf also seine zunächst feste Annahme der Realität der Urszene. Nedelmann sieht darin – im Gegensatz zu Klammer – keine „radikalen Änderungen“, kein Infragestellen der „Kernaussage des gesamten Textes außerhalb der eckigen Klammern [der Nachträge]“, sondern lediglich fortschreitende Theoriebildung.<sup>395</sup>

Der zweite Nachtrag ist im Comic gleichsam vorweggenommen. Der Comic-Analytiker äußert noch während der Analyse im Gespräch mit seinem Patienten die Vermutung, dass dieser die Beobachtung kopulierender Schäferhunde – Pankejeffs Vater war im Besitz einer großen Schafzucht – nachträglich in die Erinnerung an ein Beisammensein der Eltern hinein phantasiert haben könnte: „You could have displaced the farm dogs you saw copulating on to that memory“.<sup>396</sup> Diese Veränderung am eigentlichen Verlauf der Theoriebildung Freuds ist natürlich der Verständlichkeit des Geschehens und der Vermittlung einer gewissen Kontinuität geschuldet.

### 2.1.5 „As long as it takes“

Was ist Psychoanalyse? Welches Bild von ihr zeichnet der Comic?

Auf die Frage wie lange die Behandlung dauern werde, lässt Freud seinen Patienten im Comic wissen: „As long as it takes. Analysis is like buying a train ticket... It's up to you when to use it.“ Dieser zeigt sich erstaunt ob dieser Aussage: „So my cure is up to me?“ – „You are the cure. I am just the train conductor“, erklärt ihm Freud.<sup>397</sup> Es wird deutlich, dass sich die Aussagen auf die „Psychoanalyse“ als therapeutische Behandlungsform beziehen. So vermittelt *The Wolf Man* im Ganzen hauptsächlich ein Bild der Behandlungsform Psychoanalyse, wiewohl die Psychoanalyse auch als

---

393 Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 182. Vgl. dazu auch die Ausführungen Klammers, der den Nachtrag auf den Jahreswechsel 1916/17 datiert: Klammer, Markus (2013): *Figuren der Urszene*, S. 247.

394 Klammer, Markus (2013): *Figuren der Urszene*, S. 247.

395 Ebd., S. 246 und Nedelmann, Carl (1996): Einleitung, S. 45 f.

396 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 70.

397 Ebd., S. 7.

psychologische Theorie partiell in Erscheinung tritt. Die präzisierte Frage lautet demnach: Welches Bild der Psychoanalyse als therapeutische Behandlungsform vermittelt *The Wolf Man*?

Abgesehen von der prinzipiellen zeitlichen Nichtbegrenztheit einer Psychoanalyse, die durch Freuds „as long as it takes“ vermittelt wird, erfahren wir, dass der Analytiker gleichsam der Zugführer einer psychoanalytischen Behandlung ist, der Patient selbst jedoch entscheidet, ob und wann er in den Zug einsteigt. Die Zugfahrt muss er auf sich nehmen – das ist die Kur.

In *Meine Erinnerungen an Sigmund Freud* entsinnt sich der Wolfsmann dieses Bildes von der Analyse als Zugfahrt. In seiner Erinnerung ist der Vergleich um die Komponente der Willensfreiheit, genauer den Genesungswillen, erweitert. Die Analyse versetze den Patienten erst in die Lage, gesund zu werden: „Ob er es aber auch wirklich wird, hängt davon ab, ob er die Genesung herbeiwünscht, ob er sie »will«. Freud verglich diese Situation mit jener, die sich ergibt, wenn man eine Fahrkarte löst. Diese Fahrkarte ermöglicht erst die Reise, sie ersetzt sie aber nicht.“<sup>398</sup>

Das Wollen der Genesung auf Seiten der Patient\_innen impliziert ihr Mitwirken, ihre Mitarbeit an der Analyse, was zu den Regeln führt, die Freud für seine Behandlungstechnik aufstellte. Mit zwei dieser Regeln macht der Comic-Analytiker seinen Patienten im Verlauf ihrer ersten Begegnung bekannt: „You'll have one hour with me, every day, to say whatever you must.“<sup>399</sup> Freud pflegte für gewöhnlich an sechs Tagen in der Woche analytisch zu arbeiten und jedem seiner Patient\_innen eine bestimmte Stunde einzuräumen.<sup>400</sup> Mit der Einladung „to say whatever you must“ wird die wichtigste Regel, die sogenannte „Grundregel“, Freuds für die psychoanalytische Therapie eingeführt: jene der freien Assoziation. Freie Assoziation bedeutet, dass die Patient\_innen sich in der Analyse dem Strom ihrer Gedanken und Regungen völlig hingeben und möglichst uneingeschränkt alles aussprechen, ohne zu zensieren oder zu werten.<sup>401</sup> Diese Grundregel ist die einzige, mit welcher Freud zufolge, die Patient\_innen von Behandlungsbeginn an vertraut zu machen sind.

---

398 Wolfsmann (1972): *Meine Erinnerungen an Sigmund Freud*. In: Gardiner, Muriel (Hrsg.): *Der Wolfsmann vom Wolfsmann. Sigmund Freuds berühmtester Fall. Erinnerungen, Berichte, Diagnosen*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 184.

399 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 6.

400 Freud, Sigmund (1999): Zur Einleitung der Behandlung, S. 458 f.

401 List, Eveline (2009): *Psychoanalyse. Geschichte, Theorien, Anwendung*. Wien: Facultas, S. 239.

Der Splash Page<sup>402</sup> des Comics ist zu entnehmen, dass die erste Begegnung Freuds und seines, zu diesem Zeitpunkt 23-jährigen, russischen Patienten, den tatsächlichen Begebenheiten gemäß, im Jahr 1910 in der Berggasse 19 statt fand. Sie ist als Erstgespräch der sich dann über vier Jahre erstreckenden psychoanalytischen Behandlung gestaltet und umfasst die Seiten zwei bis sieben. Das Erstgespräch, in welchem in der Regel der Rahmen der beabsichtigten Therapie abgesteckt wird, in welchem Erwartungen und Bedingungen besprochen werden und in welchem schließlich auch Analytiker und Analysand einen ersten Eindruck voneinander gewinnen, verläuft seiner formalen Gestaltung nach im Comic ebenso geregelt. Die Begegnung wird in zwei oder drei gerahmten Panels pro Seite dargestellt, die Freud und Pankejeff in Freuds Behandlungszimmer zeigen. Lediglich drei Panels, welche die Vorgeschichte des Patienten veranschaulichen, besitzen keinen Rahmen. Zwei dieser Panels führen zudem in der Art einer Legende die Erzählerstimmen Freuds beziehungsweise des Wolfsmannes ein. In der oberen linken Ecke des ersten Panels auf Seite drei findet sich ein Ausschnitt einer Zeichnung vom Kopf Freuds neben einem schwarz hinterlegten Blocktext. Auf der folgenden Seite, wiederum in der linken oberen Ecke des ersten Panels, ist ein Blocktext mit weißem Grund neben einem nämlichen Ausschnitt des Wolfsmannes zu finden. Der Comic behält diese farbliche Hinterlegung der Blocktexte fortan bei, um die jeweilige Erzählperspektive anzuzeigen, um also zu verdeutlichen, wer eigentlich spricht. Nach Gérard Genette haben wir es hier mit homodiegetischem Erzählen zu tun.<sup>403</sup> Allerdings gibt es nicht nur einen Ich-Erzähler, der seine Sicht auf jene Welt, deren Teil er ist, mitteilt. Der Comic alterniert zwischen den Erzählperspektiven Freuds und Pankejeffs – der Perspektive des Analytikers und jener seines Patienten. Die von Freud publizierte Fallstudie *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* erfährt auf diese Weise im Comic eine Bereicherung um die Perspektive ihres Protagonisten. Später im Comic kommt zum „Schwarz-Weiß“ dieser beiden Perspektiven eine Graustufe hinzu.<sup>404</sup> Es ist die Stimme der

---

402 Bei einer „Splash-Page“ oder einem „Splash-Panel“ handelt es sich um ein „[g]roßes, oft ganzseitig angelegtes Eröffnungsbild einer Comic-Geschichte, das den atmosphärischen Einstieg erleichtert oder als Leseanreiz eine dramatische Szene aus dem Inhalt vorwegnimmt.“ Knigge, Andreas C. (1996): *Comics*, S. 332.

403 Vgl. Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 388: Als homodiegetisch wird eine Narration nach Genette dann bezeichnet, wenn der „Erzähler auf derselben Realitätsebene steht wie das erzählte Geschehen, wie das bei Ich-Erzählern der Fall ist.“

404 Der erste grau hinterlegte Blocktext, ebenfalls neben dem Ausschnitt der Zeichnung des Kopfes der Analytikerin, befindet sich auf der Seite 134.

Analytikerin Ruth Mack Brunswick, die, wie bereits erwähnt, den Wolfsmann in späteren Jahren für einige Monate analysierte. Homodiegetische Erzähltexte verleihen der Erzählung einen reflexiven Charakter und markieren zudem eine Rückblende: Schüwer konstatiert, dass dem erzählenden Ich „in der Regel zeitlich später, die sprachliche Gestaltung der Erlebnisse obliegt.“<sup>405</sup> Bei den erzählten Vergangenheiten der beiden Ich-Erzähler Freud und Wolfsmann handelt es sich jedoch um ganz verschiedene: Die Erzähltexte des Wolfsmannes betreffen dessen Leben vor der Analyse, die Erzähltexte Freuds dagegen reflektieren seine Arbeit als Analytiker mit seinem Patienten, dem Wolfsmann.

Das Erstgespräch und die folgende Analyse sind im Comic durch ein sehr aufschlussreiches und formal interessantes Meta-Panel<sup>406</sup> getrennt. Deutsche und kyrillische Buchstaben auf weißem Grund bilden den Hintergrund für die jeweils nur in einer Hälfte dargestellten und an den gegenüberstehenden Seitenrändern platzierten Brustbilder Freuds und des Wolfsmannes. Der Ich-Erzähler Freud äußert sich oben im Panel folgendermaßen: „We converse in german... but what I hear is the patient's coded language“.<sup>407</sup> Hier erfahren wir noch etwas zu den Rahmenbedingungen: Der Patient ist Russe, spricht jedoch fließend Deutsch, so dass die Konversation auf deutsch geführt werden kann. Dieser Punkt ist nicht unwichtig, da die Grundregel der freien Assoziation keine Sprachbarriere zulässt. Zugleich lässt der zweite Halbsatz den Eindruck aufkommen, dass die Sprache für den Analytiker nur von untergeordneter Bedeutung ist, da er vor allem auf die verschlüsselten Botschaften des Patienten hört. Die Sprache jedoch ist der Code, den es zu entschlüsseln gilt. Der Psychoanalytiker hört demnach nicht nur zu, sondern entschlüsselt und deutet. Analytiker wie Patient treten in diesem Meta-Panel aus der vorangegangenen Situation heraus. Das Panel markiert den Übergang zwischen Erstgespräch und Analyse. Die Protagonisten geben sich ihren Gedanken hin: „I must listen for the key to the secret that imprisons his illness.“ Da es unwahrscheinlich ist, dass Freud sich selbst in dieser Weise den Kern seiner Tätigkeit vergegenwärtigt, ist davon auszugehen, dass den Leser\_innen vermittelt werden soll, worauf es im Folgenden ankommt. Durch einen direkten Blick nimmt Freud Kontakt mit dem Publikum auf – seine Gedanken sind eine Botschaft an

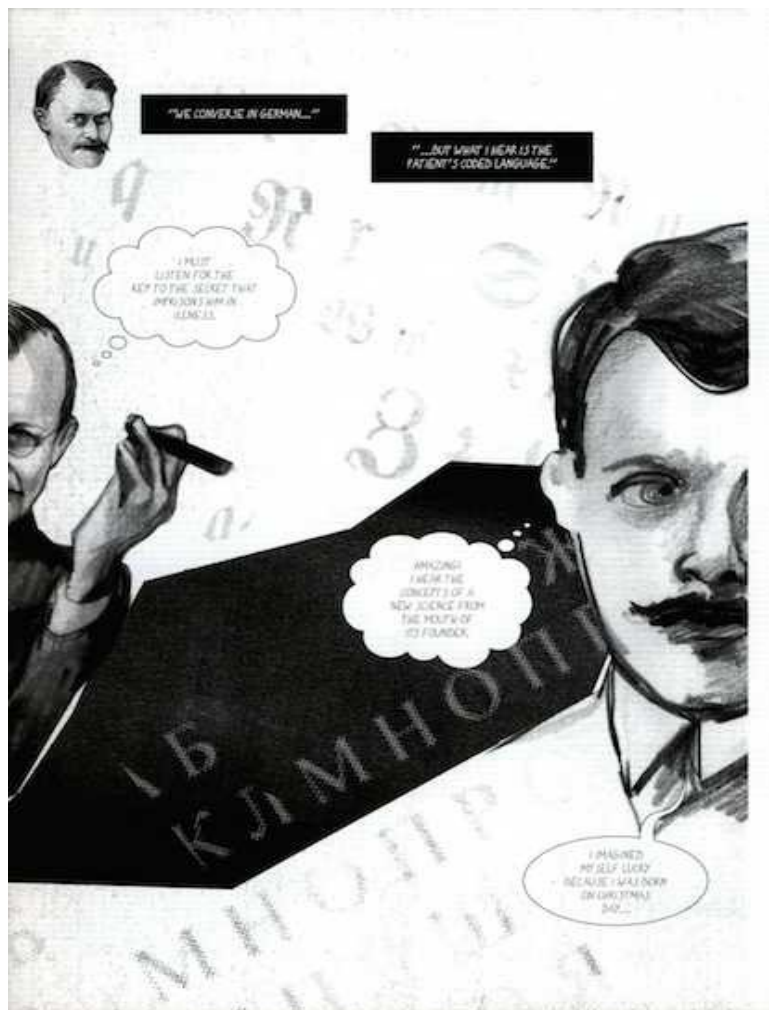
---

405 Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen*, S. 425.

406 Der Begriff „Meta-Panel“ wurde bereits an anderer Stelle eingeführt. Vgl. Eisner, Will (2008): *Comics and Sequential Art*, S. 65.

407 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 8.

dieses.



Appignanesi, Harasymowicz (2012): 8

Das Panel ist also auch deshalb zentral, weil es das Kernanliegen der psychoanalytischen Therapie vermittelt: die Ursache der Erkrankung zu ermitteln. Der Wolfsmann hingegen wendet seinen Blick nach rechts auf das (in Leserichtung) nun Bevorstehende: „Amazing! I hear the concepts of a new science from the mouth of its founder.“ Diese Aussage betrifft in gewisser Weise auch die Leser\_innen des Comics, denn wie Klammer formuliert, ist „[j]ede Fallstudie [...] immer auch exemplarische Darstellung der psychoanalytischen Methode als ganzer.“<sup>408</sup> In der nun folgenden Analyse erhalten die Leser\_innen die Gelegenheit, den Begründer der Psychoanalyse bei seiner analytischen Tätigkeit zu begleiten und dessen Methoden kennenzulernen.

<sup>408</sup> Klammer, Markus (2013): *Figuren der Urszene*, S. 70.

Die übliche Leserichtung von links oben nach rechts unten ist in diesem Panel von besonderer Bedeutung. Durch sie kommt der, sich entlang einer imaginären Diagonale spiegelnde, Übergang zwischen erster Begegnung und Analyse zum Tragen: Erfahren die Leser\_innen am Beginn des Panels noch letzte Details über die Bedingungen des Settings, beginnt der Wolfsmann am Ende der Seite mit seiner Erzählung: „I imagined myself lucky because I was born on Christmas day.“ - Die Analyse beginnt.

Zentral für die Theorie der Psychoanalyse ist die Kategorie des „Unbewussten“: Verdrängte Triebregungen existieren im Unbewussten weiter und stören das Bewusstsein immer wieder in Form von Träumen, Fehlleistungen oder neurotischen Symptomen.<sup>409</sup> Die in der psychoanalytischen Therapie von den Patient\_innen geäußerten freien Assoziationen, Traumberichte und Symptome sind somit das Ausgangsmaterial, um die, die Neurose verursachenden, verdrängten Triebregungen freizulegen. „Im Verständnis Freuds fügt der Therapeut die freien Assoziationen des Patienten zu Vorstellungsketten, die Stück für Stück auf den verdrängten Gehalt zurückführen und so den Weg der Verursachung der Symptome rückläufig nachvollziehen.“<sup>410</sup> Der Analytiker ist eine Art Kriminalist, der „[j]edes noch so kleine, unscheinbare, kontingente Detail aus der (frühkindlichen) Lebensgeschichte des Patienten [...]“<sup>411</sup> aufammelt, um die Ursache der Neurose zu rekonstruieren. Wie nun wird im Comic diese detektivische Kleinarbeit und die ihr zugrunde liegende Technik, das freie Assoziieren des Patienten und dessen Gegenstück, die gleichschwebende Aufmerksamkeit des Analytikers, dargestellt? Freies Assoziieren verlangt, wie bereits ausgeführt, vom Analysierten das Erzählen ohne Auswahl und Kritik. Diesem potenziell grenzenlosen Assoziieren ohne jeden Widerstand wird im Comic durch zahlreiche ganzseitige, rahmenlose Panels Rechnung getragen. Die Gestaltung der einzelnen Panels spiegelt den Wildwuchs der Assoziationen des Wolfsmannes, das Knäuel seiner Äußerungen, Vorstellungen und Erinnerungen in einem bunten Durcheinander von Sprechblasen, unvollständigen Zeichnungen und überlappend angeordneten Ausschnitten von Zeichnungen wider. Dass es sich um die Assoziationen des Wolfsmannes handelt, verdeutlichen die schon besprochenen Blocktexte, die seinen Erzähltext beinhalten. In diesen Panels der freien Assoziation

---

409 Schott, Heinz, Rainer Tölle (2006): *Geschichte der Psychiatrie. Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen*. München: Beck, S. 124.

410 Klammer, Markus (2013): *Figuren der Urszene*, S. 48.

411 Ebd., S. 71.

ist Freud überwiegend abwesend. Mitunter ist jedoch ein kleineres Panel in jenes der Assoziationen eingelagert, das Freud nachfragend oder kommentierend zeigt (wie beispielsweise auf Seite 14). Gelegentlich erhält der Analytiker aber auch durch seinen bloßen Erzähltext Präsenz.<sup>412</sup> Die Leser\_innen zweifeln jedoch nicht einen Moment an der Anwesenheit Freuds, auch wenn dieser bisweilen über Seiten hinweg hinter den Assoziationen des Wolfsmanne verschwindet – wissen sie den Analytiker doch zuhörend in seinem Fauteuil. Dieses Zuhören besteht darin, „sich nichts besonders merken zu wollen und allem, was man zu hören bekommt, die nämliche »gleichschwebende Aufmerksamkeit« [...] entgegenzubringen“ und stellt somit das erforderliche Gegenstück des freien Assoziierens dar.<sup>413</sup>

„Transference is the key moment of psychoanalysis.“<sup>414</sup> Dies erfahren die Leser\_innen aus einem Blocktext, der in dieser Form zuvor nur auf der *splash page* vorkommt und keinem der bisher identifizierten Ich-Erzähler zugeordnet werden kann. Es handelt sich hier um eine übergeordnete Erzählinstanz, was daran erkennbar ist, dass dem Text die Anführungszeichen fehlen und er in fetten Lettern gesetzt ist. Dass diese Erzählerstimme nicht Teil der diegetischen Welt ist, verleiht ihr gegenüber den Ich-Erzählern Objektivität. Das Phänomen der „Übertragung“ ist mittlerweile unstrittiges Lehrbuchwissen, so die Botschaft des Erzähltextes. Die Übertragung als „aktuell erlebte Wiederholung infantiler Beziehungsvorstellungen“ trägt immer auch den Charakter des Widerstands: an die Stelle des Erinnerns verdrängter Inhalte tritt deren Wiedererleben in der Übertragung.<sup>415</sup> Eine dieser Übertragungssituationen, die Freud in seinem Verständnis des Wolfsmanne-Falls entscheidend weiter brachten, kommt auch im Comic in signifikanter Weise zur Darstellung.<sup>416</sup> In der Krankengeschichte schreibt Freud dazu:

Es fiel mir auf, daß er [der Wolfsmanne] von Zeit zu Zeit das Gesicht zu mir kehrte, mich sehr freundlich, wie begütigend ansah und dann den Blick von mir zur Uhr wendete. Ich meinte damals, er gebe so ein Zeichen seiner Sehnsucht nach Beendigung der Stunde. Lange Zeit später erinnerte mich der Patient an dieses Gebärdenspiel und gab mir dessen Erklärung, indem er daran erinnerte, daß das jüngste der sieben Geißlein ein Versteck im Kasten der Wanduhr fände, während die sechs Geschwister vom Wolf gefressen würden.

---

412 Vgl. Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 38.

413 Freud, Sigmund (1999): Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung, S. 377.

414 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 65.

415 List, Eveline (2009): *Psychoanalyse*, S. 242 f.

416 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 64 f.

Er wollte also damals sagen: Sei gut mit mir. Muß ich mich vor dir fürchten? Wirst du mich auffressen? Soll ich mich wie das jüngste Geißlein im Wandkasten vor dir verstecken? Der Wolf, vor dem er sich fürchtete, war unzweifelhaft der Vater [...].<sup>417</sup>

Das Märchen vom Wolf und den sieben Geißlein war in der Analyse des Wolfstraums von Bedeutung.<sup>418</sup> Nachdem der Patient sein „Gebärdenspiel“ mit dem Märchen in Verbindung gebracht hat, erschließt sich Freud dessen Bedeutung sofort. Ein Meta-Panel im Comic vermittelt nicht nur die bereits erwähnte Botschaft von der Schlüsselfunktion der Übertragung, sondern veranschaulicht auch Freuds Reflexionen zur Übertragung sowie die Vorgänge, die im Unbewussten des Patienten zu dieser führen. Die obere Hälfte des Panels zeigt den Analytiker und mehrere Schatten seiner Person – einer von diesen mit Wolfskopf. Der Wolfskopfschatten symbolisiert die Phantasien des Patienten, seine kindliche Angst vor dem Vater, die er auf seinen Analytiker übertragen hat. Die Gedanken der Schatten Freuds lauten: „So I'm the devouring wolf!“ und „Finally, something I can use for the transference...“. Die obere Panelhälfte endet in drei Blocktexten, in denen der Ich-Erzähler Freud den Vorgang der Übertragung erklärt. Zur Übertragung komme es, wenn der Patient sich ihm, dem Analytiker, wie seinem Vater gegenüber verhalte und seine, in der Vergangenheit erworbenen, unbewussten Einstellungen an ihm ausagiere. Aus der Ablehnung, dieses Spiel mitzuspielen, entstehe die Übertragungsneurose<sup>419</sup>, die dem Patienten die Möglichkeit eröffne, sich seiner unbewussten Muster bewusst zu werden. Die untere Panelhälfte versucht den Vorgang der Übertragung durch eine Blende ins Unbewusste des Wolfsmannes zu veranschaulichen. Sie zeigt den Ausschnitt des angstvoll aus seinem Traum von den Wölfen erwachenden Sergei. Sława Harasymowicz verwendet hierfür den gleichen Ausschnitt, den sie bereits für das Arrangement der Traumszene benutzt hat.<sup>420</sup> Um diesen Ausschnitt sind Ausschnitte der Köpfe des Vaters, Freuds und eines Wolfes gruppiert. Einer dieser Ausschnitte setzt sich jeweils zur Hälfte aus der Ansicht des Vaters und aus jener Freuds zusammen. Damit ist die Übertragung markiert. Der

---

417 Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 165 f.

418 Vgl. ebd., S. 164.

419 Siehe dazu Schott, Heinz, Rainer Tölle (2006): *Geschichte der Psychiatrie*, S. 132: Bei der Übertragungsneurose handelt es sich um „jene «künstliche Neurose», die aus der Beziehung zwischen Analytiker und Analysand hervorgeht und eine analytische Entdeckung der «infantilen Neurose» möglich macht.“

420 Vgl. die Ausschnitte von S. 26 und S. 65. in Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*.

gefürchtete Vater wird in der Phantasie des Patienten durch den Analytiker ersetzt. Die Angst vor dem Vater in der Kindheit verbarg sich hinter der panischen Angst des Jungen vor Wölfen – im Panel sichtbar als Schemen eines großen Wolfs. Auch der Ausschnitt vom Kopf des Vaters findet schon früher im Comic Verwendung. Auf Seite 14 ist er mit einer Sprechblase folgenden Inhalts versehen: „He's afraid of me!“ - eine Aussage, die zu diesem Zeitpunkt der Geschichte und auch der Analyse in ihrer vollen Bedeutung noch nicht zu bemessen ist. Die Technik der Komposition von Ausschnitten, speziell der mehrfachen Verwendung bestimmter Ausschnitte in *The Wolf Man* versinnbildlicht den Prozess der Analyse, in dem der Analytiker die wildwüchsigen, fragmentarischen, zusammenhanglosen Assoziationen seines Patienten ordnet, in Beziehungen setzt, arrangiert und schließlich zu einem Bild integriert. Der Comic *The Wolf Man* bildet also durch seine Formensprache den analytischen Prozess in gewisser Weise nach.



Appignanesi, Harasymowicz (2012): 65

Für die Darstellung der Behandlung des Wolfsmannes muss der Comic auf den analytischen Text Freuds *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* zurückgreifen. Klammer bemerkt dazu: „Auf der Buchseite tritt die Analyse als Wissenschaft in Gestalt eines finiten, unveränderlichen, wohlgefügteten, argumentierenden Textes auf, während sie als Kur dazu verurteilt ist, dem endlosen Wildwuchs der Assoziationen des Patienten zu folgen, welche, ungeordnet und zusammenhanglos, mündlich und nur dem Ohr des Analytikers vernehmlich geäußert werden.“<sup>421</sup> Der Comic findet in seiner Vorlage demnach ein bereits strukturiertes, geordnetes, über Beziehungen und logische Zusammenhänge verfügendes Gebäude vor. Im Text herrscht also nicht der „Wildwuchs“ an Patientenäußerungen, mit welchem Freud in der Analyse mutmaßlich konfrontiert war.

Der Comic nimmt nun den mittleren Weg zwischen einer zuverlässigen Abbildung des analytischen Prozesses und der Nachvollziehbarkeit eines äußerst komplexen Stoffes für eine Leserschaft, die überwiegend nicht über umfangreiches psychoanalytisches Wissen verfügen wird. Der im Comic dargestellte analytische Prozess ist also insofern eine unnatürliche Abbildung beziehungsweise dem wirklichen lediglich nachempfunden, als diesen immer nur die an ihm Beteiligten, der Analysand und der Analytiker, bezeugen können, der Comic sich demnach nur des „wohlgefügteten“ Textes bedienen kann, welcher die „Bruchstücke der mündlichen Rede einer kausalen Kette [unterwirft] und [...] sie damit einer anderen Zeitfolge als derjenigen, aus der sie hervorgegangen sind [unterstellt].“<sup>422</sup>

*The Wolf Man* bringt jedoch auch das Gefüge der Fallstudie in eine eigene Reihenfolge und Struktur und überträgt den Text nicht einfach ohne Abweichung in Bilder und Sprechblasen. Auf diese Weise suggeriert er den Leser\_innen allerdings das Bild eines geordneten, stringenten, zielorientierten und über weite Strecken effizienten Ablaufs einer Psychoanalyse.

Im Comic erhalten die Leser\_innen direkt im Anschluss an die Erzählung Pankejeffs vom Traum mit den Wölfen die Information, dass er diesen kurz vor seinem vierten Geburtstag geträumt habe.<sup>423</sup> Im analytischen Text dagegen ist die Rede davon, dass sich der Zeitpunkt des Traumes und sein Kontext erst geraume Zeit später durch einen plötzlichen Einfall des Patienten erschlossen.<sup>424</sup> Die Zeitkomponente einer

---

421 Klammer, Markus (2010): «fig 1.» Grund und Signatur der Psychoanalyse, S. 86.

422 Ebd., S. 86

423 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 27.

424 Vgl. Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 160.

analytischen Behandlung kann im Comic naturgemäß nur bedingt berücksichtigt werden. Im Sinne des Spannungsbogens und der Anschaulichkeit lässt der Comic, viel mehr noch als die Fallstudie, die Zeitdauer des analytischen Prozesses bis zu einem gewissen Grad außer Acht und strafft das Material auf wesentliche Elemente, so dass sich zwangsläufig eine Verdichtung ergibt.

Auf die mitunter lange Zeitspanne, über welche sich eine Analyse erstrecken kann, spielt das erste Panel der Seite 35 an. Vor dem Ausschnitt einer Hausfassade (vermutlich der Berggasse 19) fallen die Blätter eines Abreißkalenders nieder. Die Erzählerstimme Freuds lässt uns wissen: „Meanwhile he is solidly entrenched in resistance. He listens, he understands, and smiles in obliging apathy...“. Hier erfahren die Leser\_innen, dass der Fortgang der Analyse offenbar durch starke Widerstände auf Seiten des Patienten zum Erliegen gekommen war, was letztlich eine unabsehbare Ausdehnung der Behandlungszeit nach sich ziehen kann und es im Fall des Wolfsmannes auch tat.

In den Vorbemerkungen zur Fallstudie des Wolfsmanns stellt Freud fest: „Die ersten Jahre der Behandlung erzielten kaum eine Änderung.“<sup>425</sup> Die bereits erwähnte Stelle im Comic ist die einzige, welche sich hierauf bezieht. Im Übrigen spiegelt dieser Befund sich nicht in *The Wolf Man*. Freud musste, um einen Fortschritt zu erzielen, einen Termin für das Ende der Analyse festlegen: „Unter dem unerbittlichen Druck dieser Terminsetzung gab sein Widerstand, seine Fixierung ans Kranksein nach, und die Analyse lieferte nun in unverhältnismäßig kurzer Zeit all das Material, welches die Lösung seiner Hemmungen und die Aufhebung seiner Symptome ermöglichte.“<sup>426</sup> Die Maßnahme der Terminsetzung widerspricht dem Grundsatz, „wie absichtslos zu verfahren“.<sup>427</sup> Freud reflektiert darüber in einem seiner letzten Aufsätze, rechtfertigt sie, verweist jedoch auch auf Einschränkungen:

Das Urteil über den Wert dieser erpresserischen Maßnahme kann nicht zweifelhaft sein: Sie ist wirksam, vorausgesetzt, daß man die richtige Zeit dafür trifft. Aber sie kann keine Garantie für die vollständige Erledigung der Aufgabe geben. Man kann im Gegenteil sicher sein, daß ein Teil des Materials unter dem Zwang der Drohung zugänglich wird, ein anderer Teil zurückgehalten bleibt und damit gleichsam verschüttet wird, der

---

425 Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten*, S. 136.

426 Ebd., S. 137. Vgl. dazu im Comic: Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 84 f.

427 Nedelmann, Carl (1996): Einleitung, S. 41.

therapeutischen Bemühung verloren geht.<sup>428</sup>

Am Beginn des Abschnitts wurde die Frage gestellt, welches Bild der psychoanalytischen Behandlung *The Wolf Man* vermittelt. In diesem Zusammenhang kommt leicht die Frage nach den Zielen der Psychoanalyse auf. Freud erklärte sich offenbar nur sehr zurückhaltend zu den Zielen der Psychoanalyse – immer auch in Abhängigkeit vom jeweiligen Stand der psychoanalytischen Theoriebildung.<sup>429</sup> So formuliert er: „Die Analyse soll die für die Ichfunktionen günstigsten psychologischen Bedingungen herstellen; damit wäre ihre Aufgabe erledigt“, an anderer Stelle erklärt er die „Bewusstmachung des bisher Unbewussten“ zum Ziel.<sup>430</sup>

Das Ende des Comics zeigt den nunmehr 83-jährigen Wolfsmann rückblickend und resümierend. Er erinnert sich an eine Äußerung Freuds. Vielleicht handelt es sich aber auch um eine Aussage Freuds, die er irgendwann einmal gelesen hat: „The aim of analysis is modest. To turn neurotic misery into common unhappiness.“<sup>431</sup> So greift der Comic schließlich noch die Ziele der Psychoanalyse auf, um das Bild gleichsam abzurunden. Die zitierte Äußerung stammt aus den *Studien über Hysterie*, die Freud zusammen mit Josef Breuer verfasste und die 1895 erschienenen.<sup>432</sup> Nach Ansicht Freuds sei es leichter, sich mit einem „wiedergenesenen Seelenleben“ gegen ein „gemeines Unglück“ zu wehren als gegen „hysterisches Elend“.<sup>433</sup>

---

428 Zitiert nach Groyssbeck, Wolfgang (2008): Ein Schleier, der die Welt verhüllt. In: Diercks, Christine, Sabine Schlüter (Hrsg.): *Sigmund-Freud-Vorlesungen 2006. Die großen Krankengeschichten*. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 272.

429 Vgl. Grande, Tilman (2008): Ziele der Psychoanalyse. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 860.

430 Zitiert nach ebd., S. 860 f.

431 Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*, S. 164.

432 Vgl. Grande, Tilman (2008): Ziele der Psychoanalyse, S. 861.

433 Zitiert nach ebd.

## 2.2 Freud - „Ein Diwan und sonst nichts“

Im Mittelpunkt der folgenden Betrachtungen steht ein Comic der Schweizer Autorin Corinne Maier und der französischen Cartoonistin Anne Simon: *Freud*, eine Biographie des Begründers der Psychoanalyse Sigmund Freud. Auf 56 Seiten stellen die beiden Comicmacherinnen Leben und Werk Freuds dar, geben einen Überblick über die wesentlichen Stationen seines wissenschaftlichen Lebens und über sein Vermächtnis.

Eine Rezension des Comics stellt treffend fest: „And yet for many, Freud is more metaphor than man and his name summons only a vague idea of his work – 'something to do with penises', our marginally informed collective conscience might whisper [...].“<sup>434</sup> Damit liegt ein gutes Motiv vor – dafür, eine Comicbiografie Freuds zu machen und auch sie zu lesen.

Der Comic thematisiert wichtige Werke und Fälle Freuds sowie zentrale Begriffe und Theorien der Psychoanalyse. Einige Wegbegleiter Freuds treten auf, sein Verhältnis zur Religion, sein Krebsleiden und seine späte Emigration werden thematisiert. Nicht zuletzt wirft der Comic auch ein Licht auf den Menschen Sigmund Freud, zeichnet ein Bild seines Alltagslebens, seiner Passionen und zeigt ihn als Familienmenschen.

Als Erzähler der Comicbiografie fungiert Freud selbst, wendet sich aber nur in vergleichsweise wenigen Blocktexten an die Leser\_innen. Es entsteht jedoch der Eindruck, dass er auch als handelnde Figur fortwährend die Leser\_innen anspricht, indem er sie direkt anblickt oder etwa einen Patienten, mit dem er gerade im Gespräch ist, den Leser\_innen vorstellt.<sup>435</sup>

Die erste und die letzte Seite des Comics bilden einen Rahmen. In diesem stellt sich Freud den Leser\_innen in schon fortgeschrittenem Alter als Erzähler vor und verabschiedet sich am Ende auch von ihnen. Seine Erzählung beginnt er bereits, als er noch nicht einmal sichtbar ist. Erst allmählich taucht er aus den Rauchschwaden seiner Zigarre auf – versehen mit einem Gehstock und natürlich in Begleitung seines Chow-Chows: „Wer ich bin? Ich bin Freud. Ich bin der Erfinder der Psychoanalyse...“.<sup>436</sup>

Die detailreichen Zeichnungen sind fast ausschließlich in verblichenen Grün-, Braun-,

---

434 Popova, Maria (2014): *Freud's Life and Legacy, in a Comic*. Zugriff am 16.09.2015. Verfügbar unter: <http://www.brainpickings.org/2014/02/24/freud-nobrow-corinne-maier/>

435 Vgl. beispielsweise Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*. München: Kneesebeck, S. 34.

436 Ebd., S. 3.

Gelb- und Rot-Tönen gestaltet. Diese Farbgebung schafft eine museale Atmosphäre und vermittelt für sich genommen schon, dass hier etwas „Historisches“ erzählt wird. Der Comic zeigt gleich zu Beginn eine Episode, von der Freud in *Die Traumdeutung* berichtet. Als er etwa zehn oder zwölf Jahre alt war, erzählte ihm sein Vater Jacob ein Erlebnis aus der Zeit, da die Familie noch in Freiberg in Mähren lebte: Ein Christ beschimpfte ihn als Juden, schlug ihm die Mütze vom Kopf und befahl ihm, das Trottoir zu verlassen, was Jacob Freud auch tat.<sup>437</sup> Die berichtete Szene, so deutet Peter Gay in seiner Freud-Biografie, kränkte den jungen Sigmund so sehr, dass er sich in seinen Rachephantasien „[...] mit dem ruhmreichen, unerschrockenen Semiten Hannibal [identifizierte], der geschworen hatte, Karthago zu rächen, so mächtig auch die Römer waren“<sup>438</sup>. Im Comic sieht man den jungen Freud auf einem elefantengroßen Chow-Chow reiten und rufen: „Ich werde ein Held sein! Wie der karthagische Feldherr Hannibal... Der Semit, der Rom mit seinen Elefanten herausforderte!“<sup>439</sup> Freud forderte zwar nicht Rom heraus, mit seinen Theorien, mit der Psychoanalyse gelang ihm jedoch Historisches. Mit seinen revolutionären Theorien und Erkenntnissen forderte Freud von Beginn an heraus, zog vielfach Kritik auf sich und stieß auch auf Ablehnung.



Maier, Simon (2012): 4

Für die fortwährende Kritik durch die (wissenschaftliche) Öffentlichkeit, für die Polemik gegen seine Person, mit der Freud sich aufgrund seiner Theorien

437 Vgl. Freud, Sigmund (1991): *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 207.

438 Gay, Peter (2006): *Freud. Eine Biographie für unsere Zeit*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 20.

439 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 4.

konfrontiert sah, stehen im Comic zwei kleine Figuren, die hin und wieder auf seinen Schultern auftauchen. Erstmals zeigen sich die beiden Männlein im Frack, als Freud erläutert, dass sich hinter körperlichen Symptomen meist etwas anderes, ein „Geheimnis“, verbirgt. Sie empören sich: „WAS? Der Mensch wäre also nicht mehr Herr seines Geistes?“<sup>440</sup> Diese Empörung bezieht sich auf die „Kränkungen der Menschheit“, von denen Freud erstmals 1917 in *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* spricht.<sup>441</sup>

Aber die beiden Aufklärungen, daß das Triebleben der Sexualität in uns nicht voll zu bändigen ist, und daß die seelischen Vorgänge an sich unbewußt sind und nur durch eine unvollständige und unzuverlässige Wahrnehmung dem Ich zugänglich und ihm unterworfen werden, kommen der Behauptung gleich, daß das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus. Sie stellen miteinander die dritte Kränkung der Eigenliebe dar, die ich die psychologische nennen möchte. Kein Wunder daher, daß das Ich der Psychoanalyse nicht seine Gunst zuwendet und ihr hartnäckig den Glauben verweigert.<sup>442</sup>

Die erste Kränkung sah Freud in der Zerstörung der Illusion von der Erde als Zentrum des Weltalls durch die Kopernikanische Wende, die zweite in der Entdeckung Charles Darwins, dass der Mensch nichts anderes oder besseres ist als ein Tier, da er aus einer „Tierreihe“ hervorgegangen ist.<sup>443</sup> Die dritte, von Freud konstatierte Kränkung, nämlich die Annahme von unbewussten psychischen Vorgängen, die sich der menschlichen Kenntnis und Kontrolle entziehen, wiegt seiner Meinung nach am schwersten und sei der Grund für die Ablehnung, auf welche die Psychoanalyse verbreitet treffe – ist sie es doch, die die Eigenliebe mit dieser Tatsache konfrontiert.

Die Frage, ob der Mensch denn noch Herr seines eigenen Geistes ist, verneint der Freud des Comic: „Nein! Der Mensch wird von gewaltigen Kräften beeinflusst!“<sup>444</sup> Die gewaltigen Kräfte erscheinen als übergroße Monster. Kein Panelrahmen begrenzt sie, sie erstrecken sich im Gegenteil noch auf die folgende Seite. Freud hat den Sessel, in dem er im letzten Panel saß, verlassen und das Schwert gegen die

---

440 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 10.

441 Freud, Sigmund (1917): Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. Bd. V, S. 1-7.

442 Freud, Sigmund (1917): Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, S. 6 f.

443 Vgl. ebd., S. 4.

444 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 10 f.

Monster des Unbewussten gezogen. Die Leser\_innen sehen ihn nun in einem Kessel rühren und brauen. Die Szene dient natürlich als Bild für die Wissenschaft, die Freud begründet hat: die Psychoanalyse. Dass das Brauen eines schäumenden Suds in einem Kessel auch mit Hexerei assoziierbar ist, kann als Seitenhieb auf die Psychoanalyse interpretiert werden. Welcher Methoden sich die Psychoanalyse bedient, erfahren die Leser\_innen ebenfalls, zumal die entsprechende Doppelseite, graphisch aus der biografischen Narration herausgehoben, mit „Freuds Methode“ überschrieben ist. „Legen sie sich auf diesen Diwan“ erklärt Freud einer Patientin; „Sprechen sie aus, was ihnen durch den Kopf geht.“<sup>445</sup> Nicht nur Freuds Patientin im Comic, auch die Leser\_innen werden hier mit einer für die psychoanalytische Therapie essentiellen Regel vertraut gemacht. Die Grundregel der freien Assoziation, des unzensierten Aussprechens von all jenem, was Patient\_innen durch den Kopf geht, wurde bereits in der Analyse des Comics *The Wolf Man* behandelt.<sup>446</sup> In dieser Episode, die im Übrigen auf den Fall der Elisabeth von R.<sup>447</sup> zurückgeht, begegnen die Leser\_innen ferner zum ersten mal im Comic der berühmten Couch, die als Symbol untrennbar mit Freud und der Psychoanalyse verbunden ist. Wenig später im Comic betrachtet Freud sich zweifelnd im Spiegel: „Ja, ich weiß, ich bin lächerlich.“<sup>448</sup> Doch dann sieht er sich im Spiegel mit einem kleinen Diwan als Kopfbedeckung und sein Blick ist wieder zufrieden: „Ein Diwan und sonst nichts.“<sup>449</sup>



Maier, Simon (2012): 12

445 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 10.

446 Vgl. weiter oben S. 113

447 Der Fall der Elisabeth von R. stammt aus den von Freud und Breuer gemeinsam 1895 veröffentlichten Studien über Hysterie. Vgl. Gödde, Günter (2013): Hysterie-Studien. In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hrsg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 86 f.

448 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 12.

449 Ebd.

Zur Methode erklärt der Freud des Comics weiter: „Man muss zuhören können. Das Unbewusste ist hinterhältig. Es arbeitet verdeckt.“<sup>450</sup> Hier erscheint nun das Unbewusste tatsächlich wie eine unkontrollierbare Kraft. Der Psychoanalytiker kann das Unbewusste jedoch durch sein Zuhören mit „gleichschwebender Aufmerksamkeit“ verstehen und enträtseln.<sup>451</sup> Was dieses „Unbewusste“ ist und wie es „arbeitet“, erklärt Freud den Leser\_innen mit Hilfe eines jüdischen Witzes, der in Form eines kurzen Comicstreifens wiedergegeben wird. Freud war nicht nur Sammler jüdischer Witze, er näherte sich dem ästhetischen Phänomen des Witzes auch in seiner Arbeit *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905).<sup>452</sup>

Wie der Einschub zur Methode Freuds fallen auch die vorkommenden Fallstudien Freuds durch eine grafische Hervorhebung in Form einer ornamental gerahmten Überschrift auf. Die Hervorhebung ist notwendig, um gleichsam Geschichten innerhalb der Geschichte abzugrenzen, nämlich die Krankengeschichten von Patient\_innen innerhalb der Biografie Freuds. Aus dem Rahmen fallen diese Krankengeschichten aber allein schon aufgrund der Tatsache, dass Freud gerade sie aus einer Fülle von Krankengeschichten zur Veröffentlichung ausgewählt hatte. Darstellung finden die Fälle „Dora“, „Der Rattenmann“ und „Der kleine Hans“. Den Leser\_innen wird jeweils äußerst komprimiert und stichwortartig auf einer beziehungsweise zwei Seiten der Kern der einzelnen Fälle vermittelt, so zum Beispiel einzelne Symptome oder familiäre Konstellationen. Die Intention des Comics ist es nicht, die Leser\_innen tiefergehend mit den jeweiligen Krankengeschichten und deren wissenschaftlicher Bedeutung vertraut zu machen, vielmehr werden sie als Ausschnitte von Freuds Schaffen präsentiert. Durch sie soll auf unterhaltsame Weise Freuds Tätigkeit illustriert werden. Zum Fall des Rattenmannes erfahren die Leser\_innen des Comics dann auch nicht viel mehr, als dass dieser offenbar an einer Rattenobsession und an diversen Zwängen litt und dass sein Vater eine nicht näher bestimmte Rolle für seine Neurosen spielte.<sup>453</sup> Die Obsession wird im Comic in Form eines Labyrinths voller Ratten dargestellt, in dem Freuds Patient hilflos umherirrt. Die vom Rattenmann für seine Liebsten gefürchtete „Rattenstrafe“ ist ebenfalls äußerst

---

450 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 11.

451 Auch zur „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“ wurden bereits im Kapitel 2.1.5 Erläuterungen gegeben. Vgl. S. 117 f.

452 Pietzcker, Carl (2013): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905). In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hrsg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 120.

453 Vgl. Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 34 f.

anschaulich in Szene gesetzt. Die analytische Therapie des Rattenmannes, die vom ersten Oktober 1907 bis zum September des folgenden Jahres dauerte, wird im Comic lediglich durch ein großes Panel dargestellt: Während der Rattenmann auf der Couch liegt und, wie in der gigantischen Sprechblase sichtbar, unablässig über Ratten redet, raucht Freud entspannt eine Zigarre und öffnet die Tür des Behandlungszimmers. Durch diese verschwindet das Problem seines Patienten in Form eines Zuges von Ratten. Es entsteht der Eindruck, dass sich, wenn Patient\_innen nur lange und ungehemmt genug reden, ihre Probleme von allein verflüchtigen. „Meinem Patienten geht es besser...“, lässt uns die Erzählerstimme Freuds wissen; „Das wird aber nicht verhindern, dass er 1914 in einem Schützengraben voller Ratten stirbt.“<sup>454</sup> In der Darstellung des Falles vom Rattenmann dominiert die Komik. Dafür sorgt die Betonung der Rattenobsession und deren Illustration durch eine Vielzahl possierlicher Nager. Auch die Befürchtung des Comic-Rattenmannes gegenüber seinem Analytiker, von diesem nicht als „normal“ angesehen zu werden, mutet komisch an. Freud jedoch belehrt seinen Patienten und die Leser\_innen: „Normal, pathologisch, das sind nur Etiketten.“<sup>455</sup>

Auch der Fall des kleinen Hans, den Freud im Jahr 1909 unter dem Titel *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* veröffentlichte, wird nur im Kern berührt. Die nicht mit dem Fall vertrauten Leser\_innen des Comics erfahren von einem kleinen Jungen namens Hans, der an Angst vor Pferden leidet. Im Comic erklärt Freud im Gespräch mit Hans und dessen Vater in wenigen Sätzen den Ursprung des Problems: „Ihr Sohn hat auf die Pferde die Angst übertragen, die er vor ihnen hat.“ Und weiter: „Seine Angst vor Pferden steht in Beziehung zu seinem Ödipus-Komplex. Denn wie alle kleinen Jungen begehrt Hans seine Mutter.“<sup>456</sup> Diese Erklärungen ziehen im Comic die Auflösung der Phobie nach sich – der kleine Hans ist geheilt. Die Besonderheit dieses Falles lässt sich erahnen. Der Freud des Comics leitet den Fall des kleinen Hans mit folgenden Worten ein: „Ich habe Kinder gern. Eines habe ich analysiert.“<sup>457</sup> Tatsächlich handelte es sich nicht nur um Freuds einzige Kinderanalyse, sondern gleichzeitig auch um die erste Kinderanalyse überhaupt.<sup>458</sup>

Freud räumt jedoch gleich in der Einleitung der Krankengeschichte ein: „Ich habe

---

454 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 35.

455 Ebd., S. 34.

456 Ebd., S. 40 f.

457 Ebd., S. 40.

458 Vgl. Mächtlinger, Veronica (1995): Einleitung. In: Freud, Sigmund: *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 19.

zwar den Plan der Behandlung im Ganzen geleitet und auch ein einziges Mal in einem Gespräche mit dem Knaben persönlich eingegriffen; die Behandlung selbst hat aber der Vater des Kleinen durchgeführt [...].<sup>459</sup> Das Interesse Freuds, die infantile Sexualität über direkte Beobachtungen von Kindern zu ergründen, bewog ihn, seine Schüler und Freunde zu ermutigen, „daß sie Beobachtungen über das zumeist geschickt übersehene oder absichtlich verleugnete Sexualleben der Kinder sammeln mögen“.<sup>460</sup> Der Vater des kleinen Hans, Max Graf, kam dieser Aufforderung nach und sandte Freud fortlaufend Berichte zu seinem Sohn. Graf gehörte zu den engsten Anhängern Freuds und war für einige Jahre auch Teilnehmer der berühmten Mittwochsgesellschaften in der Berggasse 19.<sup>461</sup> Dass der kleine Hans, eigentlich Herbert Graf, tatsächlich eine Neurose entwickelte, kann als „glücklicher“ Zufall betrachtet werden, wurde es dadurch doch erst möglich, die Entstehung und Entwicklung der Neurose, ohne Zeitverschiebung mitverfolgen zu können.<sup>462</sup>

Die im Comic dargestellte Episode setzt eine Schlüsselstelle der Analyse um.<sup>463</sup> „Nur einmal,“ so Mächtlinger, „als die Behandlung zu stagnieren drohte, kam es zu einem direkten Gespräch des kleinen Patienten mit Freud – einem Gespräch, das insofern entscheidend war, als Freud Hans seine auf den Vater projizierte Aggression deuten konnte (die in der Entwicklung der Phobie eine wichtige Rolle einnahm).“<sup>464</sup> Freuds Schilderungen lauten wie folgt:

An diesem Nachmittage besuchten mich Vater und Sohn in meiner Ordination. [...] Die Konsultation war kurz. Der Vater knüpfte daran an, daß trotz aller Aufklärung die Angst vor den Pferden sich noch nicht gemindert habe. Wir mußten uns auch eingestehen, daß die Beziehungen zwischen den Pferden, vor denen er sich ängstigte, und den aufgedeckten Regungen von Zärtlichkeit für die Mutter wenig ausgiebige waren. Details, wie ich sie jetzt erfuhr, daß ihn besonders geniere, was die Pferde vor den Augen haben, und das Schwarze um deren Mund, ließen sich von dem aus, was wir wußten, gewiß nicht erklären. Aber als ich die beiden so vor mir sitzen sah und dabei die Schilderung seiner Angstpferde hörte, schoß mir ein weiteres Stück der Auflösung durch den Sinn, von dem

---

459 Freud, Sigmund (1995): *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 41.

460 Ebd., S. 42.

461 Vgl. Mächtlinger, Veronica (1995): Einleitung, S. 19 f.

462 Vgl. Kasper, Wolfgang (2008): Der kleine Hans. In: Diercks, Christine, Sabine Schlüter (Hrsg.): *Sigmund-Freud-Vorlesungen 2006. Die großen Krankengeschichten*. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 148.

463 Vgl. Freud, Sigmund (1995): *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*, S. 72 ff.

464 Mächtlinger, Veronica (1995): Einleitung, S. 10 f.

ich verstand, daß es gerade dem Vater entgehen konnte.<sup>465</sup>

Drei Panels im Comic stellen die Verwandlung des Vaters in ein Pferd dar und illustrieren so die Übertragung der Angst, so wie Freud sie sich möglicherweise vorgestellt hat, als er Vater und Sohn bei ihrem Besuch vor sich sah. Der Schnurrbart des Vaters bildet sich dabei zu den Zügeln des Pferdes um und erklärt „das Schwarze um deren Mund“, vor dem sich Hans besonders ängstigte. Den Leser\_innen wird auf diese plakative Weise der unbewusste Vorgang der Übertragung veranschaulicht. „Ihr Sohn liebt sie, und gleichzeitig hasst er sie mittels der Pferde“, lässt der Comicanalytiker seinen Besucher wissen. Ein Panel, das den Vater von Hans als Schachfigur gegenüber der Figur eines Springers zeigt, richtet sich mit seinem Blocktext erklärend an die Leser: „Das Symptom, hier die Phobie, ermöglicht diese Art Kompromiss zwischen Liebe und Hass.“<sup>466</sup>



Maier, Simon (2012): 12

Freud schließt die Krankengeschichte folgendermaßen: „Ich habe aus dieser Analyse, strenggenommen, nichts Neues erfahren, nichts, was ich nicht schon, oft in weniger deutlicher und mehr vermittelter Weise, bei anderen im reifen Alter behandelten Patienten hatte erraten können.“<sup>467</sup> Der Fall des kleinen Hans war jedoch insofern von herausragender Bedeutung für Freud, weil er ihm ermöglichte, „seine Theorien über die Entwicklung des Kindes, den Ödipuskomplex, die prägenitale Organisation und seine Angsttheorie, die er in der Behandlung erwachsener Patienten entwickelte, in *statu nascendi* zu untersuchen.“<sup>468</sup>

465 Freud, Sigmund (1995): *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*, S. 72 f.

466 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 41.

467 Freud, Sigmund (1995): *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*, S. 162.

468 Kasper, Wolfgang (2008): *Der kleine Hans*, S. 146.

Das letzte Panel zum Fall „Dora“ zeigt Freud allein in seinem Behandlungszimmer. „Ich habe den Eindruck, hier was verpasst zu haben“, lässt er die Leser\_innen wissen.<sup>469</sup> Hier klingt an, dass die Analyse Doras nicht so verlief, wie Freud sich das vorgestellt hatte. Tatsächlich hatte die zu Analysebeginn im Oktober 1900 18-Jährige, als Dora bekannte, Patientin Ida Bauer die Therapie schon nach wenigen Wochen wieder aufgegeben.<sup>470</sup> Freud veröffentlichte ihre Krankengeschichte 1905 unter dem Titel *Bruchstück einer Hysterie-Analyse*. Zwar war die Therapie Doras gescheitert, in der Analyse der Gründe des Therapieabbruchs entdeckte Freud allerdings das psychodynamische Phänomen der Übertragung beziehungsweise Gegenübertragung, das noch immer einen „zentralen Stellenwert in den Theorie- und Behandlungskonzepten der Psychoanalyse“ besitzt.<sup>471</sup> Der Mitbeteiligung Freuds am Scheitern der Analyse Doras gehen Grossmann-Garger und Matschiner-Zollner nach: Sie sehen mehrere Hinweise auf eine konflikthafte Gegenübertragung, die Freud gegenüber Dora entwickelt hatte.<sup>472</sup> Zudem sei Freud mit starkem Eigeninteresse an die Analyse Doras herangegangen: So hoffte er, durch ihren Fall die *Traumdeutung* in gewünschter Weise ergänzen zu können und den Beweis zu erbringen, „dass die Sexualität die Ursache für die Symptombildung in der Hysterie ist.“<sup>473</sup>

Eine andere Krankengeschichte, jene der Anna O., findet ebenfalls Eingang in den Comic, liegt in ihr doch gleichsam die Psychoanalyse begründet. „Freud nahm das Ungeheuerliche und Neue dieser Krankengeschichte wahr und konnte es nachträglich für die Entwicklung seiner Theorie der Psychoanalyse nutzen. Ihm ist es zu verdanken, dass Breuers Bericht in dem 'Urbuch der Psychoanalyse' den 'Studien über Hysterie' (Breuer/Freud, 1895) veröffentlicht wurde.“<sup>474</sup> Der für Josef Breuers Methode geprägte Begriff der Redekur beziehungsweise „talking cure“ geht auf Anna O. zurück. Regelmäßig fiel sie abends in einen autohypnotischen Zustand, in dem sie Breuer, oft in vier oder fünf Sprachen, von ihren Halluzinationen erzählte.<sup>475</sup> Ein

---

469 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 25.

470 Gay, Peter (2006): *Freud*, S. 279.

471 Grossmann-Garger, Brigitte, Margot Matschiner-Zollner (2008): Freuds Scheitern an der Gegenübertragung in Doras Analyse. In: Diercks, Christine, Sabine Schlüter (Hrsg.): *Sigmund-Freud-Vorlesungen 2006. Die großen Krankengeschichten*. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 125.

472 Vgl. Ebd., S. 129.

473 Ebd.

474 Huber, Monika (2008): Die Krankengeschichte(n) der Anna O. - Das A und O der Psychoanalyse? In: Diercks, Christine, Sabine Schlüter (Hrsg.): *Sigmund-Freud-Vorlesungen 2006. Die großen Krankengeschichten*. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 58.

475 Huber, Monika (2008): Die Krankengeschichte(n) der Anna O., S. 60 f.

kleines Panel des Comis stellt sie in diesem Zustand dar und legt ihr die Worte „talking cure“ in den Mund.<sup>476</sup>

Den Beginn der Neurosenforschungen Freuds markierte ein viermonatiger Studienaufenthalt bei dem französischen Neurologen Jean-Martin Charcot an der Salpêtrière in Paris.<sup>477</sup> Im Comic verweist ein in Anlehnung an das Gemälde "Une leçon clinique à la Salpêtrière" von Pierre Aristide André Brouillet gestaltetes Panel auf diesen Studienaufenthalt. Das Gemälde aus dem Jahr 1887 zeigt Charcot, der seinen Studenten eine Hysterikerin unter Hypnose vorführt. Das Panel im Comic gibt das Gemälde fast detailgetreu wieder, allerdings ist in der Comicversion der im Gemälde ganz vorne in der Bildmitte dargestellte Student, identifiziert als Georges Gilles de la Tourette, durch Freud ersetzt, der staunend den Ausführungen Charcots folgt.<sup>478</sup>



Une Leçon Clinique à la Salpêtrière, André Brouillet (1887)

---

476 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 9.

477 Gödde, Günter (2013): *Hysterie-Studien*, S. 84.

478 Vgl. zum Gemälde von André Brouillet die Ausführungen von: Geisler, Sheryl (2011): *Une Leçon Clinique à la Salpêtrière (A Clinical Lesson at the Salpêtrière)*, André Brouillet (1887). In: *The Journal of Physician Assistant Education*, 22, 3, S. 41-42.



Maier, Simon (2012): 7

Nicht immer folgt der Comic der tatsächlichen Chronologie der Ereignisse in Freuds Leben. Vielmehr ordnen die Comicmacherinnen das Material bisweilen beliebig nach einer eigenen Logik. So reiht der Comic die Mittwochsgesellschaften<sup>479</sup>, die ab 1902 in Freuds Wartezimmer in der Berggasse stattfanden, noch vor die Selbstanalyse, die Freud im Zuge seiner Arbeit an *Die Traumdeutung*, erschienen 1900, durchführte. Im erwähnten Fall ist die Anordnung jedoch von Bedeutung, da Freud ja erst nach der Veröffentlichung der *Traumdeutung*, die als „Stiftungswerk“<sup>480</sup> der Psychoanalyse gilt, eine Anhängerschaft für seine Theorie finden und um sich scharen konnte. Nach dem Tod seines Vaters Jakob im Jahr 1896 begann Freud systematisch, sich selbst zu analysieren, vor allem jedoch seine eigenen Träume.<sup>481</sup> Im Comic sehen die Leser\_innen Freud auf seiner Couch liegen. Er ist im Begriff, eine Selbstanalyse durchzuführen, wird sich aber rasch eines Problems bewusst: „Ich kann mit niemandem über dieses beispiellose Experiment sprechen...“<sup>482</sup> Doch sein Vertrauter Wilhelm Fließ kommt ihm in den Sinn. Sofort schreibt er ihm einen Brief. „Die Bedeutung, die der Berliner Hals-Nasen-Ohrenarzt Wilhelm Fließ für Freuds Selbstanalyse hatte, wird unterschiedlich interpretiert, aber übereinstimmend für entscheidend gehalten.“<sup>483</sup> Die zentrale Stellung, die Fließ zukam, manifestiert sich in

479 Vgl. dazu etwa Gay, Peter (2006): *Freud*, S. 199 f. Im Comic sind die Mittwochsgesellschaften auf Seite 22 in Szene gesetzt. Unter den rauchenden und debattierenden Mitgliedern sind aufgrund ihrer charakteristischen Darstellung u.a. Sándor Ferenczi und Otto Rank identifizierbar.

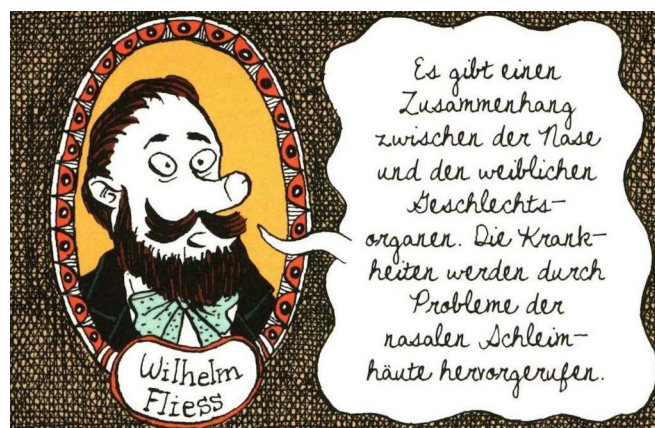
480 Vgl. Deserno, Heinrich (2013): *Schriften zur Traumdeutung*. In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hrsg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 106.

481 Vgl. ebd., S. 106

482 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 16.

483 Deserno, Heinrich (2013): *Schriften zur Traumdeutung*, S. 107.

der zentralen Position, die sein ovales Porträt auf der entsprechenden Comicseite einnimmt.<sup>484</sup> Der Briefwechsel mit Fließ, so Deserno, zeige, dass eine „genuine Selbstanalyse weitgehend nicht möglich ist“, er sollte also eine Analysesituation erschaffen.<sup>485</sup> Fließ' Comicporträt mit einer penisförmigen Nase ist möglicherweise eine Anspielung auf seinen Beruf, der durch Freud um die Tätigkeit des „Lehranalytikers“ erweitert wurde. In seiner Deutung des Traums von Irmas Injektion, auf den später noch einzugehen ist, spielt Freud auf Fließ an und bezeichnet ihn als „[...] Freund, der in meinem Leben eine so große Rolle spielt [...]; er ist ein besonderer Kenner der Wirkungen, welche von Affektionen der Nase und ihrer Nebenhöhlen ausgehen, und hat der Wissenschaft einige höchst merkwürdige Beziehungen der Nasenmuscheln zu den weiblichen Sexualorganen eröffnet.“<sup>486</sup> Deserno attestiert Fließ jedenfalls eine Neigung zu „zeitweise realitätsferne[m] wissenschaftliche[m] Spekulieren“.<sup>487</sup>



Maier, Simon (2012): 16

Drei seiner eigenen Träume, die Freud in der *Traumdeutung* wiedergibt und analysiert, werden im Comic jeweils in einem Panel mit dem, für die Darstellung von Vorstellungen, typischen gewellten Rahmen dargestellt. Während der Comic-Freud sich seiner Träume entsinnt und über deren Bedeutung grübelt, füllt sich sein Behandlungszimmer mit Zigarrenrauch, er hebt langsam von seinem Diwan ab und schwebt in einem Raum voller Rauchkringel und Assoziationen. Freuds mühsamer Weg zur Deutung der Träume ist im Comic durch eine lange, zahlreiche Symbole

484 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 16.

485 Deserno, Heinrich (2013): *Schriften zur Traumdeutung*, S. 107.

486 Freud, Sigmund (1991): *Die Traumdeutung*, S. 131.

487 Deserno, Heinrich (2013): *Schriften zur Traumdeutung*, S. 107.

beinhaltende Spirale dargestellt. Die einzelnen Symbole können für die Vielzahl von Träumen stehen, die Freud im Zuge seiner Arbeit an der *Traumdeutung* analysiert hat, um den Traum, diese „[...] besondere Form unseres Denkens, die durch den Schlafzustand ermöglicht wird“<sup>488</sup>, zu verstehen. Am Ende des Spiralweges hat er das Geheimnis der Träume entdeckt: „Es sind Bilderrätsel! Ich muss sie lösen!“<sup>489</sup> Dass nicht der in der Erinnerung gegebene manifeste Trauminhalt zur Lösung des Traumes führt, legt Freud im sechsten Kapitel der *Traumdeutung*, „Die Traumarbeit“, dar.<sup>490</sup> Der Trauminhalt sei „gleichsam in einer Bilderschrift“ gegeben, aus welcher erst der latente Trauminhalt oder die Traumgedanken gewonnen werden müssten.<sup>491</sup> Diese sind laut Freud der Schlüssel zur Bedeutung des Traumes.

Was Freud zu seiner intensiven Beschäftigung mit Träumen antrieb, was diese Beschäftigung für ihn so wichtig machte, erklärt er in den Vorbemerkungen zur *Traumdeutung*: „[...] wer sich die Entstehung der Traumbilder nicht zu erklären weiß, wird sich auch um das Verständnis der Phobien, Zwangs- und Wahnideen, eventuell um deren therapeutische Beeinflussung, vergeblich bemühen.“<sup>492</sup>

Im Comic folgt ein ganzseitiges, rahmenloses Panel. Die Leser\_innen befinden sich plötzlich in einem wirren, ausufernden Traumgebilde. Freud thront zentral in der Höhe und erklärt, was der Traum ist und wie er funktioniert. So lässt er die Leser\_innen wissen: „Der Traum ist der Königsweg zum Unbewussten.“<sup>493</sup> Der Comic verwendet hier ein schon klassisches Zitat aus Freuds *Traumdeutung*. Genaugenommen war für Freud allerdings nicht der Traum selbst der Königsweg zum Unbewussten, sondern die Deutung desselben.<sup>494</sup> Weiterhin erfahren die Leser\_innen: „Die Schubladen bleiben während des Schlafs geöffnet und können während des Traums durchsucht werden. Der Traum ist die Erfüllung eines Wunsches... Aber er ist auch der Hüter des Schlafes. Der Traum urteilt nicht und plant nicht: Er wandelt um.“<sup>495</sup> Der Comic greift hier verschiedene Aspekte von Freuds Theorie der Träume auf und vermischt diese zu einem Traumgebilde - ähnlich der Traumarbeit, die aus diversen Traumquellen zunächst einen

---

488 Freud, Sigmund (1991): *Die Traumdeutung*, S. 499, Anm. 1.

489 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 17.

490 Vgl. Freud, Sigmund (1991): *Die Traumdeutung*, S. 284 ff.

491 Ebd., S. 284.

492 Freud, Sigmund (1991): *Die Traumdeutung*, S. 9.

493 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 18.

494 „Die Traumdeutung aber ist die Via regia zur Kenntnis des Unbewussten im Seelenleben.“ Freud, Sigmund (1991): *Die Traumdeutung*, S. 595.

495 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 18.

Traumgedanken und dann den manifesten Trauminhalt bildet. Das Comicmachen und die Traumarbeit bilden hier demnach ein Analogon: Der erste Vorgang erschafft das traumgebildeähnliche Panel auf Seite 18, die Traumarbeit bringt das Bilderrätsel des erinnerten Traumes hervor. Beide müssen entschlüsselt werden, um verständlich zu werden. Wie funktioniert die Traumarbeit? „Sie denkt, rechnet, urteilt überhaupt nicht, sondern sie beschränkt sich darauf umzuformen.“<sup>496</sup> Es ist also nicht, wie im Comic dargestellt, der Traum, der nicht urteilt, aber umwandelt, sondern die Traumarbeit. Ihre Mechanismen der Umformung sind die Verdichtung und die Verschiebung. Durch Verdichtung und Verschiebung werden aus „körperlichen Reizen, Erinnerungen, unerledigten Wünschen und damit zusammenhängenden Ängsten“<sup>497</sup> der Träumenden die von ihnen erinnerten Träume.

Was bedeutet es nun, dass der Traum einerseits einen Wunsch erfüllt, andererseits aber Hüter des Schlafes ist? Einen kleinen Hinweis darauf liefert das „Traum-Panel“ des Comics mit dem Bild des an einem Fluss knieenden, Wasser trinkenden Freud: „Man kann von Wasser träumen... Aber wenn man Durst hat... muss man aufwachen, um zu trinken.“<sup>498</sup> In der Traumdeutung erklärt Freud den Zusammenhang ausführlicher. Immer wenn er am Abend salzige Speisen gegessen hatte, bekam er in der Nacht Durst, der ihn weckte. Zuvor träumte er jedes Mal einen Traum mit gleichem Inhalt – er trank:

Der Anlass dieses einfachen Traumes ist der Durst, den ich ja beim Erwachen verspüre. Aus dieser Empfindung geht der Wunsch hervor zu trinken, und diesen Wunsch zeige ich mir im Traum erfüllt. [...] Ich bin ein guter Schläfer, nicht gewöhnt, durch ein Bedürfnis geweckt zu werden. Wenn es mir gelingt, meinen Durst durch den Traum, daß ich trinke, zu beschwichtigen, so brauche ich nicht aufzuwachen, um ihn zu befriedigen.<sup>499</sup>

„Der Traum ist der Wächter des Schlafes, nicht sein Störer“<sup>500</sup>, bemerkt Freud an anderer Stelle, und er hütet den Schlaf, indem er Wünsche als erfüllt erscheinen lässt.

Die Schubladen, von denen uns der Freud des Traum-Panels erzählt, sind möglicherweise ein Verweis auf Salvador Dalí. Laut Dalí, der Freud und dessen Werk

---

496 Freud, Sigmund (1991): *Die Traumdeutung*, S. 499.

497 Deserno, Heinrich (2013): *Schriften zur Traumdeutung*, S. 108.

498 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 18.

499 Freud, Sigmund (1991): *Die Traumdeutung*, S. 137.

500 Ebd., S. 241.

bewundernd rezipierte, enthält „[d]ie Schublade [...] das Geheimnis, das nur die Psychoanalyse zu enträtseln vermag.“<sup>501</sup> Die zahlreichen Schubladen in Dalís Gemälden bezeugen seine Rezeption der freudschen Werke.



18

Maier, Simon (2012): 18

501 Essers, Volkmar, Anette Kruszynski, Doris Krystof (2000): *Einblicke. Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 411.

„Irgendwann in der Nacht vom 23. auf den 24. Juli 1895 [...] hatte Freud einen historischen Traum. Er sollte in die Psychoanalyse eingehen als der Traum von Irmas Injektion.“<sup>502</sup> Wenige Jahre später, in der *Traumdeutung*, analysierte Freud den Irma-Traum ausführlich und verwendete ihn zur Illustration seiner Theorie, dass Träume Wunscherfüllungen seien.<sup>503</sup> „Es ist dies der erste Traum, den ich einer eingehenden Deutung unterzog“, bemerkte Freud.<sup>504</sup> Dazu zerlegte er den manifesten Trauminhalt in einzelne Segmente, zu denen er Assoziationen bildete und niederschrieb.<sup>505</sup> Einige Szenen des Irma-Traumes sind im Comic wieder zu (Traum-)Bildern geworden. So eröffnet ein Panel den Blick in den eitrig-geschwürigen Mund Irmas, wie ihn Freud möglicherweise im Traum sah. Der von Freud im Traum hinzugezogene Dr. M. findet gemäß seiner Beschreibung als bleich, bartlos und hinkend ebenfalls Eingang in die Traumpanels. Freud deutete den Traum als Wunscherfüllung. Um welchen Wunsch es sich handelt, sagt der Freud des Comics selbst: „Ich kann nichts dafür, dass Irma krank ist.“<sup>506</sup> Hinter dem Traum von Irmas Injektion verbarg sich also Freuds Wunsch nach einer Entlastung von einer etwaigen Schuld gegenüber einer Patientin und diesbezüglichen Vorwürfen. Das letzte Panel zum Irma-Traum vertieft die Bedeutung. Es hat die Form eines weit geöffneten Mundes und passt sich in dieser Abweichung vom üblichen rechteckigen *frame* seinem Inhalt adäquat an. In diesem sind Dr. M., die wehklagende Irma und Freud selbst sichtbar. Die unreine Spritze, die im Traum für Irmas Infektion verantwortlich war, steckt nun im Hals des Analytikers. Der zum Panel gehörige Blocktext lautet: „Der faulige Mund ist der Schlüssel zu meinem Traum: der Tod.“<sup>507</sup> Der Irma-Traum wie auch andere Träume Freuds sind im Nachhinein wiederholt interpretiert worden. Vielfach wurde in ihnen die Angst Freuds vor sozialer und beruflicher Bloßstellung gesehen, die Befürchtung des drohenden „sozialen Todes“.<sup>508</sup> Mit den Darstellungen des Traums von Irmas Injektion überführt der Comic nicht nur Freuds berühmten Traum zurück in Bilder, er verweist auch auf die Wunscherfüllungstheorie Freuds und auf den Diskurs um die Deutung des Traums.

---

502 Gay, Peter (2006): *Freud*, S. 97.

503 Vgl. ebd.

504 Freud, Sigmund (1991): *Die Traumdeutung*, S. 120, Anm. 1.

505 Vgl. dazu die Analyse in ebd., S. 122-135.

506 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 19.

507 Ebd., S. 19.

508 Vgl. Deserno, Heinrich (2013): *Schriften zur Traumdeutung*, S. 106.



Maier, Simon (2012): 19

Einen vergleichsweise breiten Raum nimmt im Comic ein wiederum grafisch herausgehobener Exkurs zum Ödipuskomplex ein. Die klassische, freudsche Auffassung des Ödipuskomplexes bezog sich auf *Oidipus tyrannos* - Sophokles' dramatische Bearbeitung des Ödipus-Mythos.<sup>509</sup> Der Comic setzt letztere dann auch zur Illustration in Szene. Während also der Comicanalytiker seinem Patienten den Ödipuskomplex erläutert, können die Leser\_innen diese Erläuterungen in Form des eingefügten Ödipuscomics verfolgen. Im Anschluss lässt Freud seinen Patienten und die Leser\_innen pointiert wissen: „Liebe zum einen Elternteil, Rivalität mit dem anderen... Ödipus ist der erste Neurotiker.“<sup>510</sup> Für Freud war der Ödipuskomplex der Kernkomplex der Psychoanalyse<sup>511</sup> – eine Tatsache, die den Exkurs im Comic erklärt. Die breite Erläuterung des Ödipuskomplexes ist jedoch auch notwendig, um den Leser\_innen psychoanalytisches Wissen, etwa zum Verständnis der Fallgeschichte des kleinen Hans, zu vermitteln. Die späteren Fassungen und Erweiterungen des Ödipuskomplexes durch Freud selbst, Differenzierungen und Modifikationen durch andere Psychoanalytiker beziehungsweise psychoanalytische Schulen sowie der allgemein umfangreiche Diskurs zum Ödipuskomplex bleiben im Comic erwartungsgemäß unberührt.

Ein anderer Begriff beziehungsweise eine andere These Freuds, ebenso berühmt wie umstritten, findet eine weniger direkte und herausgehobene Darstellung im Comic als der Ödipuskomplex. Worum es sich handelt, können die Leser\_innen

509 Vgl. Mertens, Wolfgang (2008): Ödipuskomplex. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 533.

510 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 29.

511 Vgl. Mertens, Wolfgang (2008): Ödipuskomplex, S. 535.

jedoch leicht erschließen, dürfte ihnen der entsprechende Begriff doch durchaus schon begegnet sein. Ein Panel zeigt den Comicanalytiker finster grübelnd an seinem Schreibtisch: „Was will die Frau?“, fragt er sich. „Da sie keinen Penis hat, will sie...“<sup>512</sup> - der Satz bricht ab und das folgende Panel zeigt eine Horde nackter Frauen, die einen riesigen Phallus anbeten. Die Entdeckung des kleinen Mädchens, keinen Penis zu haben, bedeutete für Freud eine massive Kränkung für das Selbstwertgefühl mit weitreichenden psychischen Folgen - dem Minderwertigkeitsgefühl der Frau dem Mann gegenüber.<sup>513</sup> Aus Enttäuschung über ihr eigenes Genital würde das Mädchen sich also der Weiblichkeit/Passivität zuwenden.<sup>514</sup> Im Zentrum der Kontroverse um Freuds oft kritisierte Theorie der Weiblichkeit steht dementsprechend die „Frage nach einer ursprünglich eigenständigen weiblichen Entwicklung“.<sup>515</sup> Im Comic räumt Freud angesichts eines Demonstrationszuges von Frauen, die ihn als „Frauenfeind“ beschimpfen, ein: „Es stimmt, ich habe bürgerliche Vorurteile, ganz old school.“<sup>516</sup> Tatsächlich wurde Freud von der feministischen Bewegung zornig angefeindet.<sup>517</sup> Kurz darauf gesteht der Freud des Comics, dass die Frau für ihn „der dunkle Fleck der Psychoanalyse“<sup>518</sup> sei. Die drei Frauen, an die er sich wendet, stehen auf einer Klippe, er selbst auf einer anderen – dazwischen eine Schlucht. Diese Schlucht markiert die Vorurteile Freuds gegenüber Frauen, aber auch seine Bekenntnisse der Unwissenheit, die er im Zusammenhang mit seinen Theorien und Abhandlungen über die weibliche Psyche wiederholt gab, die Lücken, die er darin sah.<sup>519</sup> Peter Gay widmet dem Verhältnis zwischen den freudschen Theorien und den Frauen in seiner Freudbiografie unter dem Titel „Die Frau, der dunkle Kontinent“ ein eigenes Kapitel.<sup>520</sup> Immerhin erklärte Freud sich 1910 bei der Revision der Statuten der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung gegen einen prinzipiellen Ausschluss der Frauen vom psychoanalytischen Beruf und erklärte später sogar, dass Frauen „in bedeutsamen Aspekten der analytischen Praxis kompetenter sein könnten als Männer“.<sup>521</sup>

---

512 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 26.

513 Vgl. Mertens, Wolfgang (2008): Penisneid. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 567.

514 Vgl. Staufenberg, Heidi (2013): *Psychosexualität der Frau*, S. 165.

515 Ebd., S. 162.

516 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 26.

517 Vgl. Gay, Peter (2006): *Freud*, S. 563 f.

518 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 26.

519 Vgl. Gay, Peter (2006): *Freud*, S. 563.

520 Vgl. Ebd., S. 562-587.

521 Ebd., S. 565.



Maier, Simon (2012): 26



Maier, Simon (2012): 26

In *Freud* verkündet der Protagonist daher feierlich einer kleinen Gruppe von Kolleginnen: „MEINE DAMEN! Hiermit sind sie Ritterinnen des Ordens des Unbewussten!“<sup>522</sup> Die metaphorische Schlucht, die Freud von den Frauen trennt, besteht jedoch auch in dem dieser Verkündung folgenden Panel noch zwischen ihnen. Gay sieht in Freuds Konzession an die Psychoanalytikerinnen zugleich einen subtilen Ausdruck seiner Vorurteile gegenüber Frauen: Sie könnten in der Übertragung besser als Mutterersatz dienen als jeder Mann es jemals könnte, ihr Erfolg läge also darin, jene Arbeit zu verrichten, für die sie die Natur vorgesehen hat – die der Mutter.<sup>523</sup>

Einige der Hauptwerke Freuds finden implizite Erwähnung im Comic, indem ihre jeweilige Thematik in Szene gesetzt beziehungsweise kurz umschrieben wird. Auf die

<sup>522</sup> Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 26.

<sup>523</sup> Vgl. Gay, Peter (2006): *Freud*, S. 565.

*Traumdeutung* wurde bereits eingegangen. Daneben finden sich mehr oder weniger explizite Verweise auf *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*,<sup>524</sup> auf *Jenseits des Lustprinzips*,<sup>525</sup> auf *Das Ich und das Es*<sup>526</sup> sowie auf *Totem und Tabu*<sup>527</sup>. Exemplarisch soll diese implizite Werkdarstellung anhand der im Jahr 1920 erschienenen Schrift *Jenseits des Lustprinzips* betrachtet werden.

Obwohl, wie Freud betonte, *Jenseits des Lustprinzips* im Jahr 1919 entstanden war,<sup>528</sup> nimmt auch der Comic den Tod von Freuds Tochter Sophie im Jahr 1920 als Ausgangspunkt der Darstellungen zu diesem Werk. In gleicher Weise hatte auch Fritz Wittels, Freuds erster Biograf, *Jenseits des Lustprinzips* dem Eindruck des Todes der Tochter zugeschrieben.<sup>529</sup> Gay führt Freuds vehementen Protest gegen Wittels Deutung darauf zurück, keinen Zweifel über die Gemeingültigkeit seiner Hypothesen aufkommen zu lassen, die ansonsten womöglich als Ableitungen von persönlichen Erfahrungen beargwöhnt worden wären.<sup>530</sup> Die Darstellung Sophies in einem ovalen, verzierten Rahmen im Comic lässt an das Medaillon, das Freud zur Erinnerung an seine Tochter angeblich an seiner Urkette trug, denken.<sup>531</sup> Der Freud des Comics wadet durch das Blut der Schlachten des Ersten Weltkriegs und erklärt den Leser\_innen: „Es ist etwas in uns, das uns dazu treibt sterben zu wollen... zerstören zu wollen... Das ist der Todestrieb. Leiden... und wiederholen, was uns leiden lässt.“<sup>532</sup> Immer tiefer bewegt er sich während seines Sprechens in den See von Blut, so dass der Eindruck entsteht, er wolle darin untergehen. Ohne Rahmen und in düsteren Braun- und Rottönen erscheint die Darstellungssequenz der Seite wie eine zwangsläufige, schicksalhafte Abfolge. Nach Schilderungen verschiedener Patient\_innen wie „alle Männer, die ich liebe, sterben“, erscheint Freud selbst medaillonhaft gerahmt inmitten von Trauerschleiern: „Die Wiederholung ist unser Schicksal.“<sup>533</sup> Mit diesem Ausspruch nimmt der Comic Bezug auf den zentralen Begriff des „Wiederholungszwangs“, den Freud in *Jenseits des Lustprinzips* einführte

---

524 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 20.

525 Ebd., S. 39.

526 Ebd., S. 42.

527 Ebd., S. 45.

528 Vgl. Aichhorn, Thomas (2013): *Jenseits des Lustprinzips* (1920). In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hrsg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 159.

529 Vgl. Gay, Peter (2006): *Freud*, S. 444.

530 Vgl. Ebd., S. 445 sowie Aichhorn, Thomas (2013): *Jenseits des Lustprinzips*, S. 159.

531 Vgl. Gay, Peter (2006): *Freud*, S. 441.

532 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 39.

533 Ebd.

und der beispielsweise „Wiederholungen unangenehmer Erfahrungen im Kinderspiel“ beschreibe oder sich als „'Schicksalszwang' im Leben von Menschen, die auf immer wieder ähnliche, fatale Lebensumstände treffen“, äußere.<sup>534</sup> Freud entwickelte in *Jenseits des Lustprinzips* die sogenannte zweite Triebtheorie, die dem Lebenstrieb „Eros“ den Todestrieb, später „Thanatos“ genannt, gegenüberstellt.<sup>535</sup> Die Überleitung von den Darstellungen zu Todestrieb und Wiederholungszwang zum Fall des kleinen Hans, der im Comic nachfolgt, gelingt den Autorinnen durch die Wiedergabe einer Episode, die Freud im zweiten Kapitel von *Jenseits des Lustprinzips* untersuchte: Das Spiel seines Enkels mit einer Holzspule, welche dieser immer wieder von sich wirft, um sie daraufhin zurückzuholen, deutete Freud als aktive spielerische Bewältigung eines unlustvollen Vorgangs, den er passiv hat erleben müssen, nämlich das Fortgehen der Mutter.<sup>536</sup>

Die 13 Panels der Seite 22 des Comics fügen sich in ihrer Darstellungsweise nicht in die übrige Narration ein, obwohl oder gerade weil sie einer ausgesprochenen Passion Freuds gewidmet sind. In ihnen sind die einzelnen Buchstaben des Wortes „Psychoanalyse“ in Form antiker Grabungsreste und Baudenkmäler gestaltet und sie zeigen Freud auf seinen Reisen als Hobbyarchäologen. Gleichzeitig kommt hier jene Analogie zur Darstellung, die Freud zwischen der Archäologie und seiner Tätigkeit als Psychoanalytiker sah. Im Comic sagt er „Ich bin ein verhinderter Archäologe. Die Psychoanalyse ist nichts anderes als das Zutagefördern verschütteter Spuren.“<sup>537</sup> In seinen *Erinnerungen an Sigmund Freud* berichtet der Wolfsmann von einer entsprechenden Erklärung Freuds, wonach ein Psychoanalytiker, wenn er die Psyche seiner Patient\_innen Schicht für Schicht freilege, um zu der am tiefsten liegenden, wertvollsten Schicht vorzudringen, nicht viel anders vorgehe als ein Archäologe bei seinen Ausgrabungen.<sup>538</sup> Freuds herausragendes Interesse für die Archäologie manifestierte sich in einer stetig wachsenden Sammlung von Antiquitäten, die sein Arbeitszimmer füllte. Gay konstatiert: „Das Sammeln von Antiquitäten war für Freud eine lebenslange Beschäftigung, der er sich mit Hingabe

---

534 Reichhard, Stefan (2008): Wiederholungszwang. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 844.

535 Vgl. Aichhorn, Thomas (2013): *Jenseits des Lustprinzips* (1920), S. 158.

536 Vgl. Ebd., S. 160.

537 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 22.

538 Vgl. Wolfsmann (1972): *Meine Erinnerungen an Sigmund Freud*. In: Gardiner, Muriel (Hrsg.): *Der Wolfsmann vom Wolfsmann. Sigmund Freuds berühmtester Fall. Erinnerungen, Berichte, Diagnosen*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 174.

und System widmete.“<sup>539</sup> Eine passende Episode im Comic dient gleichzeitig der Erklärung des Begriffs „Fehlleistung“. Freud ermahnt seine Haushälterin, beim Abstauben seiner Antiquitäten Vorsicht walten zu lassen, lässt kurz darauf jedoch selbst eine kleine Venusstatue fallen. Seine Haushälterin wie auch die Leser\_innen belehrt er: „Das ist eine Fehlleistung. Eine Fehlleistung ist immer eine Richtigleistung. Was das bedeutet? Ganz einfach. Ich möchte eine neue Antiquität kaufen.“<sup>540</sup>



Maier, Simon (2012): 21

Am Ende des Comics begegnen die Leser\_innen wiederum dem betagten Erzähler-Freud. In seinem bequemen Fauteuil sitzt er mit einer Fernbedienung vor einem modernen Fernsehgerät. Das Programm verärgert ihn jedoch: „Quatsch! All diese Dummheiten, die in meinem Namen verbreitet werden!“<sup>541</sup> Wütend versetzt er dem Fernseher einen Tritt, dieser geht zu Boden und daraufhin zu Bruch. Freud wendet sich vom zerstörten Fernsehgerät ab und hin zu seiner Couch: „Im 21. Jahrhundert braucht man mich immer noch...“<sup>542</sup>. Wie auch in den besprochenen Comics von Chester Brown und Darryl Cunningham steht der Fernseher für die Medien, die die öffentliche Meinung prägen – jedoch zum Teil mit falschen oder verzerrten Darstellungen. So bemerkt Nedelmann im Zusammenhang mit Freuds Trauma-Modell von 1896, dass häufig „Unfug“ über Freud verbreitet wurde, der öffentliches Interesse und öffentlichen Glauben fand.<sup>543</sup> Im Comic wird demnach einerseits eine

539 Gay, Peter (2006): *Freud*, S. 196.

540 Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 21.

541 Ebd., S. 54.

542 Ebd.

543 Nedelmann, Carl (2008): Einleitung, S. 46.

gewisse Medienkritik offenbar, andererseits die Kritik an verzerrten Darstellungen der Theorien Freuds. Warum nun wird Freud im 21. Jahrhundert noch immer gebraucht? Der Comicanalytiker stellt diesbezüglich fest: „Überall wird das Verlangen unterdrückt. Der Kampf der Psychoanalyse ist, Es zu befreien. Und zu versuchen zu verstehen.“<sup>544</sup>



Maier, Simon (2012): 54

*Freud* ist eine detailverliebte Comicbiografie voller Andeutungen und Hintergründigkeit. Auch vermeintliche Randnotizen finden Erwähnung. *Freud* ist zudem ein Comic im eigentlichen Wortsinn, das heißt, er ist tatsächlich komisch, verfügt über viel Witz und Humor. Zentrale Begriffe und Theorien der Psychoanalyse werden überblicksartig, verdichtet und verkürzt dargestellt. Mitunter entsteht der Eindruck, dass es sich mit der Verdichtung der Materials beim Comicmachen ähnlich verhält wie bei der Entstehung von Träumen, so dass mit dem Comic gleichsam ein traumähnliches Bilderrätsel entsteht, dessen Entschlüsselung und Deutung den Leser\_innen obliegt. Ohne ein gewisses Hintergrundwissen zu Freud und zur Psychoanalyse sind jedoch manche der kurz berührten, grafisch hervorgehobenen oder implizit erwähnten Werke und Fallstudien Freuds nicht zu verstehen, müssen Andeutungen im Dunkeln bleiben. Erschöpfende oder tiefergehende Erklärungen zu Werken, Fällen oder Begrifflichkeiten werden nicht geliefert, sind jedoch auch nicht intendiert. Der Comic arbeitet vielfach mit grafisch markierten Exkursen, die von der Narration abgegrenzt werden. Auf diese Weise wird das reiche Material strukturiert und verhindert, dass die Leser\_innen den Überblick verlieren.

<sup>544</sup> Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 54.

Freud wird als Gründervater der Psychoanalyse dargestellt. Diese habe noch immer enormen Einfluss und sei auch für das 21. Jahrhundert noch von großer Bedeutung. Seine Würdigung übernimmt der Erzähler-Freud vielfach gleich selbst. Kritik an seinen Theorien, die Freud in seinen Werken regelmäßig schon vorwegnahm, teilen nicht nur die beiden bereits erwähnten Männlein aus. Spitzen gegen Freuds Person werden mitunter auch durch das Schlüsselloch geflüstert. Auf diese Weise wird zum Beispiel Freuds, über das Freundschaftliche hinausgehende, Interesse für seine Schwägerin Minna angesprochen.<sup>545</sup> Der Comic zeichnet von Freud das Bild eines getriebenen, ehrgeizigen, stets beschäftigten Mannes, ausgestattet mit einem unerschütterlichen Glauben an sich selbst und sein Werk. Oftmals ist er wütend, er hat einen eigenen Kopf, feste Vorstellungen und eine Passion für Zigarren, wie an den Wölkchen, die Freud stets umwabern, ersichtlich ist.

In den Darstellungen wuchern bisweilen die Symbole: Als Freud der Blumenkohl des Mittagessens wie Teile eines Hirns erscheint, wird ihm bewusst, dass auch er regelmäßig Ferien benötigt. Beim Wandern wachsen die Pilze am Wegrand zu gigantischen Phalli heran - eine ironische Anspielung auf die Bedeutung der Sexualität in Freuds Werk. Raketengleich fliegt Freud auf einem Phallus davon, gerät ins Straucheln und fällt. Aber es hält ihn ein Fallschirm in Form eines Gehirns. Er kommentiert: „Wie auch immer man es macht... man macht es verkehrt. Mein Leben ist ein Abenteuer!“<sup>546</sup>

---

<sup>545</sup> Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*, S. 24.

<sup>546</sup> Ebd., S. 15.

### 2.3 Jimmy Corrigan - Traum und Symbol

Chris Wares *Jimmy Corrigan - The Smartest Kid On Earth* wurde in verschiedenen Rezensionen als Comicäquivalent zu James Joyce's *Ulysses* bezeichnet, ein Vergleich, der nicht nur dem Umfang des Comics geschuldet ist, sondern auch seiner Komplexität und seinem Detailreichtum, welche die Leser\_innen vor eine echte Herausforderung stellen.<sup>547</sup> Wares Comic gleicht streckenweise einem Bewusstseinsstrom, nämlich dem seiner Helden Jimmy und James. Ware bedient sich damit eben jener Erzähltechnik, die Joyce für *Ulysses* verwendete. Dieser Bewusstseinsstrom lässt an die Methode des freien Assoziierens denken, die Sigmund Freud zur Grundregel der psychoanalytischen Therapie erhob. Die Traumwelt, in der Jimmy lebt, besteht nicht nur aus Tag-, Wunsch- und Alpträumen, sondern ist auch mit Symbolen der Freudschen Traumdeutung beziehungsweise der Psychoanalyse durchsetzt.<sup>548</sup> Ausgangspunkt der folgenden Betrachtungen ist demnach die Annahme, dass Ware psychoanalytisches Wissen in seinen Comic eingearbeitet hat. Im Hinblick auf das Forschungsinteresse ist beabsichtigt, diesen psychoanalytischen Implementationen in *Jimmy Corrigan* nachzuspüren und sie in ihrer Bedeutung greifbar zu machen.

Ungeachtet der Komplexität der Erzählung, ist die eigentliche Handlung übersichtlich: Der wenig attraktive, 36-jährige Jimmy Corrigan führt als Büroangestellter in Chicago das einsame und triste Leben eines Außenseiters. Die täglichen Anrufe seiner Mutter sind offenbar sein einziger sozialer Kontakt. Als er Post von seinem Vater bekommt, den er nie kennengelernt hat, beschließt er, ihn zu besuchen. Die Rahmenhandlung schildert das Treffen von Jimmy Corrigan und seinem Vater, bei dem Jimmy nicht nur die Adoptivtochter seines Vaters kennenlernt, sondern auch seinen Großvater James trifft. Noch während Jimmys Besuch stirbt jedoch sein Vater infolge eines Autounfalls – Jimmy reist zurück nach Chicago. Parallel zur Rahmenhandlung wird die Geschichte von Jimmys Großvater James erzählt. Nachdem James' Mutter bei seiner Geburt starb, lebt er mit seinem Vater in Chicago, wird schließlich aber auch von ihm verlassen. Der Comic kann demnach als Erzählung über gescheiterte Vater-Sohn-Beziehungen charakterisiert werden.

Wares piktogrammartiger Stil ist in *Jimmy Corrigan* mit Traumsequenzen,

---

<sup>547</sup> Vgl. Strouhal, Felix (2011): Stream of Comicness, S. 163.

<sup>548</sup> Vgl. ebd., S. 164 und 167.

zahlreichen Rückblenden, Metaphern, aber auch mit Bastelvorlagen und Grafiken angereichert. Auf dem Vorsatzblatt am Anfang finden die Leser\_innen eine Leseanleitung vor, auf jenem am Ende ein Glossar, die „Corrigenda“. Die „Corrigenda“ dient jedoch nur in begrenztem Maß dem vorgeblichen Zweck. Immerhin gibt sie sich den Anschein, den nach Aufklärung suchenden Leser\_innen diese zu bieten. So ist zum Bild des Pfirsichs folgende Erklärung verzeichnet:

PEACH (pēch) n. A soft, single-seeded stone fruit, with a pinkish, red-tinted downy skin, and moist, dewy flesh; the tree, *prunus persica*, is native to China, but has been widely cultivated throughout the world, having been spread by the Romans and then brought by the Spanish to America. See SYMBOL.<sup>549</sup>

Dem Verweis folgend, finden die Leser\_innen zum Begriff des Symbols folgende Ausführungen:

SYMBOL (sīm'bəl) n. Something that represents something else, esp. common in bad literature. Also a printed or written sign used to represent an understood corresponding aspect of experience, generally read, and not appreciated as an esthetic form in and of itself.<sup>550</sup>

Die Verweiskette bestätigt den Symbolwert der Steinfrucht, der beim Lesen des Comics bereits zu errahnen war.

Jimmy, der gehemmt ist und seiner Männlichkeit eher schamhaft gegenüber steht, lebt die Gefühle für seine Arbeitskollegin Peggy nur in seinen Träumen aus.



Ware (2000): o. S.

549 Ware, Chris (2000): *Jimmy Corrigan*, o. S.  
550 Ebd.

In seiner Vorstellung sitzt er mit ihr vor dem Kamin und schlägt vor, gemeinsam einen Pfirsichbaum zu pflanzen.<sup>551</sup> Im Büro am Postschalter, an dem Peggy arbeitet, ist die Lade, in der Jimmy die Briefe transportiert, gefüllt mit Pfirsichen, ebenso wie seine Gedanken – sichtbar an den drei entsprechenden Früchten, die seinen Kopf umgeben. Das folgende Panel erweist die Früchte jedoch als imaginär – als bloße Symbole.

Am Flughafen in „Waukosh“, wo er seinen Vater erstmals treffen soll, begegnet Jimmy einem alten Mann. Aus dem Obstkorb, den Jimmy seinem Vater als Geschenk mitbringt, nimmt der Alte einen Pfirsich und verwickelt Jimmy in ein ihm unangenehmes Gespräch: „But personally, coff, I prefer the FRENCH, don't you? La pêche, c'est BON! Ha ha besides, the girlyes like the way it sounds...“ Und weiter: „Une PÊCHE! Ecouter... 'A soft, single-seeded stone fruit, with a pinkish, red tinted downey skin and moist, dewy flesh'...“<sup>552</sup> Der Alte vermittelt wörtlich jene Informationen zum Pfirsich, die auch die Corrigenda den Leser\_innen bietet, was diese als Glossar gleichsam redundant erscheinen lässt. Anhand der zitierten Stellen wird deutlich, dass der Pfirsich für Jimmy auf eine gewisse Weise mit Weiblichkeit und Sexualität konnotiert ist – Gebiete, auf denen er sich unsicher und unbehaglich fühlt, die ihn jedoch beständig beschäftigen, die Ziel seiner Sehnsucht sind.



Ware (2000): o. S.

551 Ware, Chris (2000): *Jimmy Corrigan*, o. S.

552 Ebd.

In seinen *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* schreibt Freud über Symbole im Traum: „Zu den Genitalien müssen die Brüste gerechnet werden, die wie die größeren Hemisphären des weiblichen Körpers ihre Darstellung finden in *Äpfeln, Pfirsichen, Früchten* überhaupt.“<sup>553</sup> Nach Freud symbolisiert der Pfirsich im Traum demnach die weibliche Brust oder den weiblichen Körper allgemein. Jimmy verliert sich immer wieder in Vorstellungen und Träumen beziehungsweise brechen traumähnliche Sequenzen in seine Realität ein, so dass eine Unterscheidung zwischen der Wirklichkeit im Comic und Jimmys Imaginationen mitunter schwer fällt. Wie Strouhal veranschaulicht, hilft die im Comic sonst übliche Methode, Unwirkliches oder Vorstellungsinhalte in wellig begrenzten Panels darzustellen, den Leser\_innen in *Jimmy Corrigan* nicht weiter, weil Chris Ware diese nicht benutzt oder die Leser\_innen durch Missachtung dieser Comickonvention absichtlich irreführt.<sup>554</sup> Das Pfirsichsymbol zieht sich jedoch wie eine Konstante sowohl durch die Realität des Comics als auch durch die Welt der Imagination und überschreitet dabei sogar die Grenze der Generationen – kommt es doch in der Welt Jimmys als auch in jener seines Großvaters James vor. Immer symbolisiert der Pfirsich das Weibliche – in seiner sexuell verlockenden und geheimnisvollen Komponente, aber auch in den Anteilen von Mütterlichkeit, Geborgenheit und Fürsorglichkeit. So lässt, als James' Vater aufgrund eines gebrochenen Beins ans Haus gefesselt ist, die Frau seines Freundes eine Schale Pfirsiche für den Kranken schicken.<sup>555</sup> Viele Jahrzehnte später geht für Jimmy das Kennenlernen seiner Adoptivschwester Amy mit einiger Unsicherheit einher. Unmittelbar vor ihrer ersten Begegnung sehen die Leser\_innen Amy im Wartezimmer eines Krankenhauses unter einem Pfirsichstillleben von Cézanne sitzen, welches Jimmys Unsicherheiten und Phantasien bezüglich der ihm unbekannten Frau bereits vorweg nimmt.<sup>556</sup>

Nach den ersten Bemühungen Amys, Jimmy ein wenig kennenzulernen, gibt dieser sich schon seinen Phantasien hin. In diesen sitzt er mit Amy vor dem Kamin, ein gemeinsamer Hund vervollständigt das Beziehungsglück. Heldenhaft beschützt er sie während der nun eintretenden atomaren Apokalypse. Sie sind die einzig überlebenden Menschen. Jimmy zeugt ein Kind mit Amy und versorgt, nun in

---

553 Freud, Sigmund (1969): *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und neue Folge.* Sigmund Freud Studienausgabe, Bd.1, hg. von Thure von Uexküll, Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt am Main: Fischer, S. 165.

554 Vgl. Strouhal, Felix (2011): *Stream of Comickness*, S. 165 f.

555 Ware, Chris (2000): *Jimmy Corrigan*, o. S.

556 Ebd.

männlich-muskulöser Erscheinung, die kleine Familie.<sup>557</sup>



Ware (2000): o. S.



Ware (2000): o. S.

<sup>557</sup> Ware, Chris (2000): *Jimmy Corrigan*, o. S.

Die Bedeutung des Pfirsichs wird dadurch herausgestrichen, dass er auf der Weltausstellung in Chicago im Jahr 1893, die den Hintergrund der Erzählung um den kleinen James bildet, besonders gewürdigt wird. Der Pfirsich, staunt James, „... no matter how insignificant, seemed to have its own cabinet or pedestal.“<sup>558</sup> So ergibt sich ein auffälliger Widerspruch zwischen der offensichtlichen Relevanz, welche die Frucht im Comic besitzt und jener, die der kleine James ihr beimisst.

Während Jimmys problematische Beziehung zu Frauen durch das Bild des Pfirsichs symbolischen Ausdruck findet, werden die Gefühle von Jimmys Großvaters James für seinen Vater auf vergleichbare Weise angedeutet. Freud erkannte in der *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* die Angst des kleinen Hans vor Pferden als Angst vor dem Vater. Ware benutzt das Bild des Pferdes in der Erzählung um den kleinen James, der in permanenter Angst vor dem Zorn seines Vaters lebt. Als James, den sein Gewissen wegen unerlaubtem Naschen plagt, ein lockerer Milchzahn ausfällt, wirft er diesen als Beweis seiner Missetat kurzerhand aus dem Fenster: „Zähne dürfen doch nicht ausfallen.“<sup>559</sup> James fürchtet die Schläge seines Vater als Konsequenz. In seiner Vorstellung sucht er den Zahn und setzt ihn wieder ein, um ihn beim Lächeln mit der Zunge festzuhalten. Erstmals zeichnet sich hier der schwarze Schatten eines Pferdes hinter James ab.



Ware (2000): o. S.

Das Pferd folgt ihm aus dem Garten bis ins Haus, wo ihn jedoch seine Großmutter schützt und tröstet. Am nächsten Tag erhält James eine riesige Hand aus Gips von seinem Vater. Auf der Baustelle zur Weltausstellung, auf der der Vater arbeitet, war die Hand von einer Statue abgebrochen. Hierin kann eine Andeutung der

<sup>558</sup> Ware, Chris (2000): *Jimmy Corrigan*, o. S.

<sup>559</sup> Ebd.

psychoanalytischen Thematik der Kastration beziehungsweise Kastrationsangst gesehen werden. Im Traum, so Freud, werden die Genitalien durch andere Körperteile vertreten, das männliche Glied beispielsweise durch die Hand oder den Fuß.<sup>560</sup> Im Comic reicht der Vater James das abgetrennte „Glied“ ganz real. Über das Geschenk kann sich der Junge allerdings nicht so richtig freuen.

Als sein Vater ihn mit Geschichtsfragen quält und sein Nichtwissen mit dem Ausschluss vom Abendessen bestraft, tröstet James sich mit der Vorstellung, den Vater zu erschießen. Ein Panel zeigt ihn träumend im Bett liegen, seine Hand simuliert eine Pistole. Neben ihm liegt der Vater mit zerborstenem Schädel.<sup>561</sup> Er phantasiert weiter, dass er das Haus verlässt und auf einem Pferd in der winterlichen Landschaft davon reitet. In diesem Traum hat er die Angst vor dem Vater besiegt.

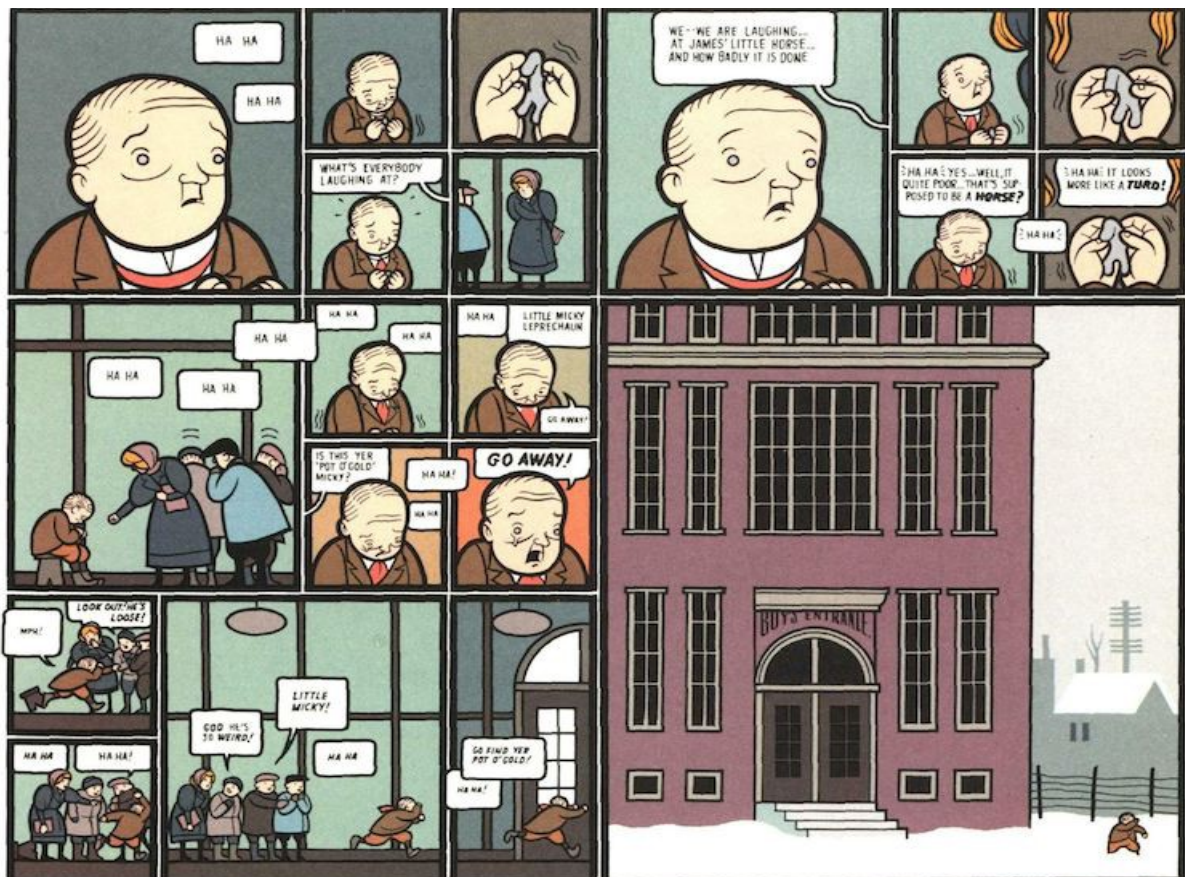


Ware (2000): o. S.

560 Vgl. Freud, Sigmund (1991): *Die Traumdeutung*, S. 361.

561 Ware, Chris (2000): *Jimmy Corrigan*, o. S.

Das Pferd ist in *Jimmy Corrigan* jedoch nicht nur Metapher für die Angst vor dem Vater. Ware setzt es an einer Stelle auch als Phallussymbol ein. Mit der kleinen Figur eines Pferdes beeindruckt James' italienischer Mitschüler das Mädchen, für das James Gefühle hegt. James will es ihm mindestens gleichtun und so überwindet er seine Scheu und nimmt die Einladung des Mitschülers, bei ihm zu Hause Bleifiguren herzustellen, an. Die Thematik des Penisneides ist hier ganz offensichtlich. Gemeinsam fertigen die Schulkameraden Wachsmodele, die später mit Blei ausgegossen werden sollen. James ist zufrieden mit seinem Wachsperdchen. Der Vater seines Mitschülers erweist sich ganz im Gegensatz zu seinem eigenem als gütig und geduldig, so dass James sich für kurze Zeit glücklichen Illusionen hingibt – bis sein Vater dem Vergnügen ein jähes und schmerzliches Ende bereitet. Beim Ausgießen der Wachsmodele darf James nicht mehr dabei sein, aber sein Freund verspricht, ihm sein fertiges Pferdchen in die Schule mitzubringen. Doch seine Figur ist nicht gelungen, das Blei hat die Form nicht vollständig ausgefüllt, so dass ein wurmartiges Wesen ohne Vorderbeine entstanden ist. Die Übergabe der Figur gerät zur Demütigung für James.



Ware (2000): o. S.

Dessen Plan, das angebetete Mädchen mit einem Geschenk für sich einzunehmen ist nicht nur gescheitert, er muss auch ihren und den Spott der anderen Jungen wegen seiner hässlichen, armseligen Pferdefigur über sich ergehen lassen. Der Vergleich seines Pferdchens mit einer „turd“ bringt James um den letzten Rest seiner Fassung.<sup>562</sup> Angesichts dieser gleichsam öffentlichen Kastration läuft er weinend davon.

Im Gegensatz zum kleinen Hans hat James vor realen Pferden keine Angst. Mit dem Kutschpferd seines Vaters, Minnie, führt er lange Gespräche und als er glaubt, dass seine Mitschüler ihn umbringen wollen, verabschiedet er sich von Minnie. Aber James stirbt nicht. Stattdessen geht sein Vater am Tag seines Geburtstages mit ihm zur Weltausstellung. Dort bekommt James von einem Händler, der sich als Vater seines italienischen Mitschülers erweist, ein kleines Bleipferdchen geschenkt.<sup>563</sup> Wenig später wird James von seinem Vater auf dem Kuppeldach des Weltausstellungsgebäudes ausgesetzt. Durch das Geschenk der Pferdefigur hat James seine „Männlichkeit“ gewissermaßen zurück erhalten. Der ewig strafende Vater jedoch hat ihn verlassen und als ewiger Konkurrent gleichsam das Feld geräumt. Ware inszeniert damit die Themen Penisneid und Kastrationsangst auf ganz eigene Weise und mit alternativem Resultat.

Was sich in James' Rachephantasie gegenüber seinem Vater bereits andeutete, setzt sich in den Vorstellungen seines Enkels Jimmy fort: In Tagträumen phantasiert er vom Tod seines Vaters. Kurz nach seiner Ankunft in Waukosha, sieht sich Jimmy mit seinem, nur mit einer Unterhose bekleideten, Vater auf einem Bett sitzen, in dem auch seine Mutter liegt. Seine Eltern hatten gerade Sex, Jimmy war Zuschauer und nun halten Vater und Sohn eine Plauderei, in deren Verlauf Jimmy seinem Vater ein Bierglas ins Gesicht schlägt. Mit den Scherben des Glases schlitzt er ihm schließlich den Rücken auf.<sup>564</sup> In seinen Gedanken beobachtet Jimmy die „Urszene“<sup>565</sup> und löst den ödipalen Konflikt anschließend gewaltsam.

Doch plagt Jimmy auch die völlig gegensätzliche Phantasie, in der sein Vater die Kontaktaufnahme und ihr Wiedersehen nur geplant hat, um ihn grausam zu ermorden. In einem großen, grafisch hervorgehobenen Panel, das lediglich Text enthält und mit „Anyway“ überschrieben ist, heißt es ironisch: „Curiously, despite the

---

562 Ware, Chris (2000): *Jimmy Corrigan*, o. S.

563 Ebd.

564 Ebd.

565 Vgl. die Ausführungen in Kapitel Vier. 2.1.4.

many mishaps, misunderstandings, & missives endured thus far, the popular late 20<sup>th</sup> century social process fondly known as 'Bonding' has yet to adhere our two decidedly un-magnetic protagonists..."<sup>566</sup> Die Theorie der Bindung - Konzept über einen sozialen Vorgang - erscheint aus der Perspektive der Erzählinstanz als eine altmodische, ja möglicherweise sogar belächelte Theorie, die in der Vergangenheit eine gewisse Bedeutung hatte. Ware nimmt hier psychologisches Wissen zur Kenntnis und schreibt es seinem Comic ein, wischt es aber gewissermaßen als realitätsfern beiseite. Zumindest die Beziehung der beiden Protagonisten ist gründlich gescheitert, eine Bindung nicht mehr möglich. Diese Ansicht äußert auch der inzwischen greise Großvater James: „He should've... called you YEARS ago, when it might've done some GOOD... but now it's too LATE it's TOO LATE..."<sup>567</sup>

Nach etwa einem Viertel des Comics gibt Ware in einer „Summary of our story thus far“<sup>568</sup> einen Überblick der bisherigen Ereignisse. Hier findet der Begriff des „Stream of Consciousness“ Erwähnung, ein Verweis Wares auf die Technik, der er sich bedient. In der Literaturwissenschaft bezeichnet „Bewusstseinsstrom“ eine Erzähltechnik, welche die Bewusstseinsinhalte einer Figur, also deren Gefühle, Wahrnehmungen, Gedanken, Phantasien etc. so wiederzugeben versucht wie sie in das Bewusstsein strömen und damit die Innenwelt der Figur gleichsam unkommentiert zur Schau stellt.<sup>569</sup> Dieses Verfahren macht einen Erzähler weitgehend überflüssig. So finden sich auch in *Jimmy Corrigan* lediglich Andeutungen einer Erzählinstanz, die jedoch, mit Ausnahme des oben zitierten Beispiels, meist nur aus Konjunktionen oder Adverbien, selten Wortgruppen wie „and“, „but“, „later“, „after“ oder „the next morning“ bestehen und einzig der Überleitung dienen. Strouhal stellt fest, dass die Gedanken Jimmys (wie auch jene von James) „[...] in ihrer Unmittelbarkeit, in ihrem plötzlichen Auftreten und Verschwinden, in ihrer Sprunghaftigkeit dargestellt“ werden.<sup>570</sup> Er konstatiert weiter, dass „Assoziationen und Gedanken [...] nicht nur als solche dargestellt [werden]“, sondern dass sie quasi schon „Comics“ sind, da Comics in ihrer Funktionsweise erstaunliche Ähnlichkeit mit jener von Assoziationsketten, mit ihrem sequentiellen

---

566 Ware, Chris (2000): *Jimmy Corrigan*, o. S.

567 Ebd.

568 Ebd.

569 Vgl. dazu beispielsweise Vogt, Jochen (1998): *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 179-192.

570 Strouhal, Felix (2011): *Stream of Comicness*, S. 164.

Ablauf wie auch mit ihrer Sprunghaftigkeit, haben.<sup>571</sup> Zwischen Assoziationen, Bewusstseinsstrom und Comic existiert eine Art von Entsprechung. Die psychoanalytische Technik der freien Assoziation wurde von Freud als Schlüssel erachtet, um Einblick in die Innenwelt einer Person zu erlangen. Die Literatur der Moderne bedient sich der Technik des „Stream of Consciousness“, um eben diese Innenwelt einer Figur darzustellen. Das Medium Comic wiederum erweist sich, wie auch an anderer Stelle schon festgestellt werden konnte, als ideale Darstellungsform für all jene Vorstellungs-„Bilder“, die durch das menschliche Bewusstsein strömen.

In Wares Comic tauchen die Leser\_innen in den Bewusstseinsstrom Jimmys beziehungsweise James' ein und nehmen an ihren Wunsch- und Alpträumen, Angstvorstellungen, Erinnerungen und absonderlichen Phantasien Anteil.<sup>572</sup> Bewusstseinsinhalte und Comicrealität fließen dabei übergangslos ineinander, stellenweise verwischen sogar die Grenzen zwischen den Vorstellungswelten von Großvater und Enkel. Es entsteht der Eindruck, dass Traumwelt und Realität gleichberechtigt nebeneinander stehen.

Was aber ist die Funktion der psychoanalytischen beziehungsweise psychologischen Einarbeitungen in *Jimmy Corrigan*? Ware kombiniert die Bildsprache des Comics mit der psychoanalytischen Technik der freien Assoziation und gibt so den Blick auf die fremde und mitunter unheimliche Innenwelt seiner Protagonisten frei. Die Leser\_innen geraten auf diese Weise gleichsam in die Perspektive von Psychoanalytiker\_innen. „[...] [D]er Versuch einer Visualisierung von Bewusstseinsströmen [lässt] uns einen kurzen Blick werfen in die Abgründe eines 'Strichmännchens', das nur an der Oberfläche aus wenigen Linien und Farben besteht.“<sup>573</sup> Darüber hinaus stellen psychoanalytische Symbole und Themen eine Verbindung zwischen den beiden isolierten Narrationen von Jimmy und seinem Großvater James her. Sie schaffen eine Kontinuität, die den Protagonisten zwar nicht bewusst wird, die jedoch die Leser\_innen anhand wiederkehrender Motive und der Wiederholung von Wunschträumen und Phantasien erkennen können. So kann abschließend konstatiert werden, dass Ware psychoanalytisches Wissen ganz in den Dienst der Narration seines Comics stellt.

---

571 Strouhal, Felix (2011): Stream of Comicness, S. 164.

572 Vgl. ebd.

573 Ebd., S. 168.

## 2.4 Are You My Mother? - Winnicott oder Selbstanalyse im Comic

### 2.4.1. „... ein gewisser Winnicott“

In ihrem ersten autobiografischen Comic und Langdebüt *Fun Home*<sup>574</sup>, im Jahr 2006 erschienen und im folgenden Jahr mit dem Eisner-Award ausgezeichnet, hatte Alison Bechdel bereits die Geschichte ihrer Kindheit und Jugend, insbesondere ihre Beziehung zu ihrem Vater aufgearbeitet und dabei in der Reflektion ihrer eigenen Homosexualität die heimliche ihres Vaters aufgedeckt. Sie selbst fasste *Fun Home* einmal folgendermaßen zusammen: “[H]ow my closeted gay dad killed himself a few months after I came out to my parents as a lesbian.”<sup>575</sup>

In ihrem Comic *Are You My Mother?* beschäftigen Bechdel einmal mehr autobiografische Themen.<sup>576</sup> In einer akribischen (Selbst-)Analyse erforscht und entschlüsselt die Autorin das komplizierte Verhältnis zu ihrer Mutter, das ihr trotz jahrelanger Psychotherapie und parallelem Studium psychoanalytischer Schriften noch immer Rätsel aufgibt. Die Beziehung Bechdels zu ihrer Mutter ist von Liebe, aber auch von Enttäuschung geprägt. Vorwürfe an die Mutter stehen im Raum. Da ist zum einen der mütterliche Liebesentzug, den die siebenjährige Alison, der die Mutter plötzlich die Gutenachtküsse verweigerte, wie eine Ohrfeige empfand.<sup>577</sup> Andererseits sind da das sonderbar kühle, unnahbare Verhalten der Mutter, ihre anfängliche Ablehnung der Homosexualität der Tochter sowie ihr mangelndes Verständnis für deren künstlerischen Weg und vor allem auch für Bechdels öffentliche Aufarbeitung der Familiengeschichte.

In Hinblick auf die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung sind die zahlreichen psychoanalytischen Referenzen von Interesse, vor allem jene auf das Werk des Psychonanalytikers D. W. Winnicott, das Bechdel beflissen studierte. Als Stichwortgeber\_innen Bechdels fungieren aber auch Sigmund Freud, C. G. Jung und Alice Miller. Daneben bildet Virginia Woolfs Roman *To the Lighthouse* eine Folie für Bechdels Reflektionen.

---

574 Bechdel, Alison (2006): *Fun Home: A Family Tragicomic*. Boston: Houghton Mifflin.

575 Zitiert nach Thurman, Judith (23. April 2012): Drawn from Life. The world of Alison Bechdel. *The New Yorker*. Zugriff: 08.10.2015. Verfügbar unter:  
<http://www.newyorker.com/magazine/2012/04/23/drawn-from-life>

576 Bechdel, Alison (2012): *Are You My Mother? A Comic Drama*. Boston: Houghton Mifflin.

577 Vgl. Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter? Ein Comic-Drama*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 137. Den folgenden Ausführungen liegt die deutsche Übersetzung des Comics zugrunde.

In ihrer Analyse verwebt die Autorin Erinnerungen, Träume, Tagebucheinträge, Briefe, aber auch Therapiesitzungen und die täglichen Telefonate mit ihrer Mutter und setzt diese zu den Theorien und Konzepten sowie zur Biografie Winnicotts in Beziehung. *Are You My Mother?* liest sich daher bisweilen wie eine Einführung in das Leben und Werk Winnicotts – immer jedoch vor dem Hintergrund des Interesses der Autorin an der Aufarbeitung der Beziehung zu ihrer Mutter.

Die Erzählung entwickelt sich im Prozess ihrer eigenen Entstehung. Bechdel erzählt dabei auf mehreren Ebenen – nicht nur in zeitlicher Hinsicht. Sie verwebt Begebenheiten aus unterschiedlichen Abschnitten ihres eigenen Lebens mit solchen aus dem Leben ihrer Eltern, rekonstruiert aus deren Briefen. Daneben gestaltet Bechdel Panels zu biografischen Episoden Winnicotts und fügt diese nahtlos in ihre persönliche Narration ein, so dass über ihr Studium und die Zitate der Schriften Winnicotts hinaus eine besondere Nähe zwischen ihr und dem Psychoanalytiker entsteht. Die Autorin gestaltet beispielsweise zwei Panels zum Tod Winnicotts. Sie zeigen Winnicott am Boden auf einen Stuhl gelehnt. Der Blocktext lautet: „Winnicott starb am 22. Januar 1971. Er war wie üblich mitten in der Nacht aufgestanden, um aufs Klo zu gehen.“<sup>578</sup>



Bechdel (2014): 278

<sup>578</sup> Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 278.

Gleich das folgende Panel zeigt einen Tagebucheintrag Alisons. Der zugehörige Erzähltext erklärt: „Einen Monat später, im Februar 1971, fing ich an, Tagebuch zu führen. Dad zeigte mir, wie man das machte.“<sup>579</sup> Auf diese Weise schafft Bechdel gewissermaßen eine Beziehung zwischen zwei völlig beziehungslosen Ereignissen. Das absorbierende Interesse Bechdels für Winnicott findet in der Antwort auf die Frage ihrer Therapeutin, was sie an Winnicott so faszinieren würde, merkwürdigen Ausdruck: „Ich wünsche ihn mir als Mutter.“<sup>580</sup> An einer anderen Stelle im Comic liest Alison die Winnicott-Biografie von Robert F. Rodman. Ein Panel zeigt Alison lesend, aber schon die folgenden drei Panels zeigen Winnicott als Analytiker mit einer Patientin, so wie ihn sich Alison aufgrund ihrer Lektüre von Rodmans Biografie möglicherweise vorstellt. Vorstellungen werden im Comic konventionell durch wellige Rahmenlinien gekennzeichnet. Dies ist hier nicht der Fall. Durch diesen Bruch integriert Bechdel den Psychoanalytiker voll und ganz in ihre (Comic-)Biografie, verdeutlicht eine ganz besondere Nähe zu Winnicott. Hier ist jede Distanz aufgehoben.

Wie das permanente Nachdenken über Winnicott im Comic umgesetzt wird, veranschaulichen beispielsweise die beiden unteren Panels der Seite 57 und die der folgenden Seite: Sie zeigen Alison, die nachts noch einmal aus dem Bett aufsteht, sich anzieht und eine Runde mit ihrem Hund spazieren geht. Die dazu gehörenden Blocktexte haben nichts mit dem Visualisierten zu tun. Sie handeln von der „Phase der Illusionierung“, die laut Winnicott dem Übergangsraum beziehungsweise dem Übergangsobjekt vorausgeht.<sup>581</sup>



Bechdel (2014): 57

579 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 278.

580 Ebd., S. 21.

581 Vgl. zu Illusion und Desillusionierung Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 21 ff. Die Begriffe Übergangsobjekt und Übergangsraum werden weiter unten erläutert.

In seinem Versuch einer Typologie von Wort-Bild-Beziehungen im Comic spricht McCloud von „Parallel Combinations“, wenn Text und Bild scheinbar unterschiedliche Wege gehen, ohne sich zu kreuzen.<sup>582</sup> Diese Art der Wort-Bild-Beziehungen ist in *Are You My Mother?* immer wieder anzutreffen. Bechdel reflektiert auf diese Weise einen Großteil ihrer Winnicott-Lektüre und illustriert sie mit biografischen Episoden. Im vorliegenden Fall scheint den Leser\_innen ein Einblick in Alisons nächtliche Gedanken gewährt zu werden. Da Alison aber vor dem Aufbruch zum Spaziergang ein Kinderbuch aus der Hand legt, handelt es sich bei den Blocktexten vielmehr um einen Kommentar Bechdels. Hieran wird deutlich, wie die Autorin ihre Biografie und die Theorien Winnicotts geschickt ineinander verschränkt. Zumindest einmal in der beschriebenen Szene berühren sich jedoch Text und Bild: „Nicht nur Objekte, auch Handlungen können dem Übergang dienen. Etwa ein beruhigendes Einschlafritual“, lautet der Erzähltext zu jenem Bild, in dem Alison kurz vor dem Aufbruch zum nächtlichen Spaziergang dem freudigen Hund die Leine anlegt.<sup>583</sup>

Bechdel parallelisiert zudem regelmäßig mehrere Erzählebenen in einem Panel. Die Blocktexte eines Panels, das Alison mit ihrer Freundin Eloise rauchend und über eine Reise redend, im Bett zeigt, handeln vom Verhältnis Winnicotts zu Melanie Klein. Parallel dazu verweist die Erzählerin auf Winnicotts „wichtigste Arbeit, den Aufsatz zum Übergangsobjekt“ und stellt fest, dass Winnicott endlich Melanie Klein Paroli bot, „die immer noch nicht anerkannte, dass Winnicott die Psychoanalyse beeinflusst hatte.“<sup>584</sup>

Passend zu Bechdels intellektueller Analyse kommen ihre Bilder mit wenig Farbe und Bewegung aus. Getuscht in Schwarzweiß mit roten Akzenten wirken sie wie kolorierte Fotografien. Das Framework ist überwiegend konventionell. Selten löst es sich zugunsten ganzseitiger Panels auf. So mündet beispielweise eine für Alison enttäuschend verlaufende Sitzung bei ihrer Psychotherapeutin Jocelyn in ein solches. Alison hat gerade eine Trennung hinter sich und zum ersten Mal seit langer Zeit die (ernüchternd verlaufenden) Weihnachtstage bei ihrer Mutter verbracht. Das Gefühl der Einsamkeit und Haltlosigkeit treibt sie zu Jocelyn, von der sie sich eine Umarmung erhofft. Doch die Therapeutin wehrt Alisons Bitte ab. Das folgende ganzseitige Panel zeigt Alison verloren in einem Schneesturm – der einzige rote

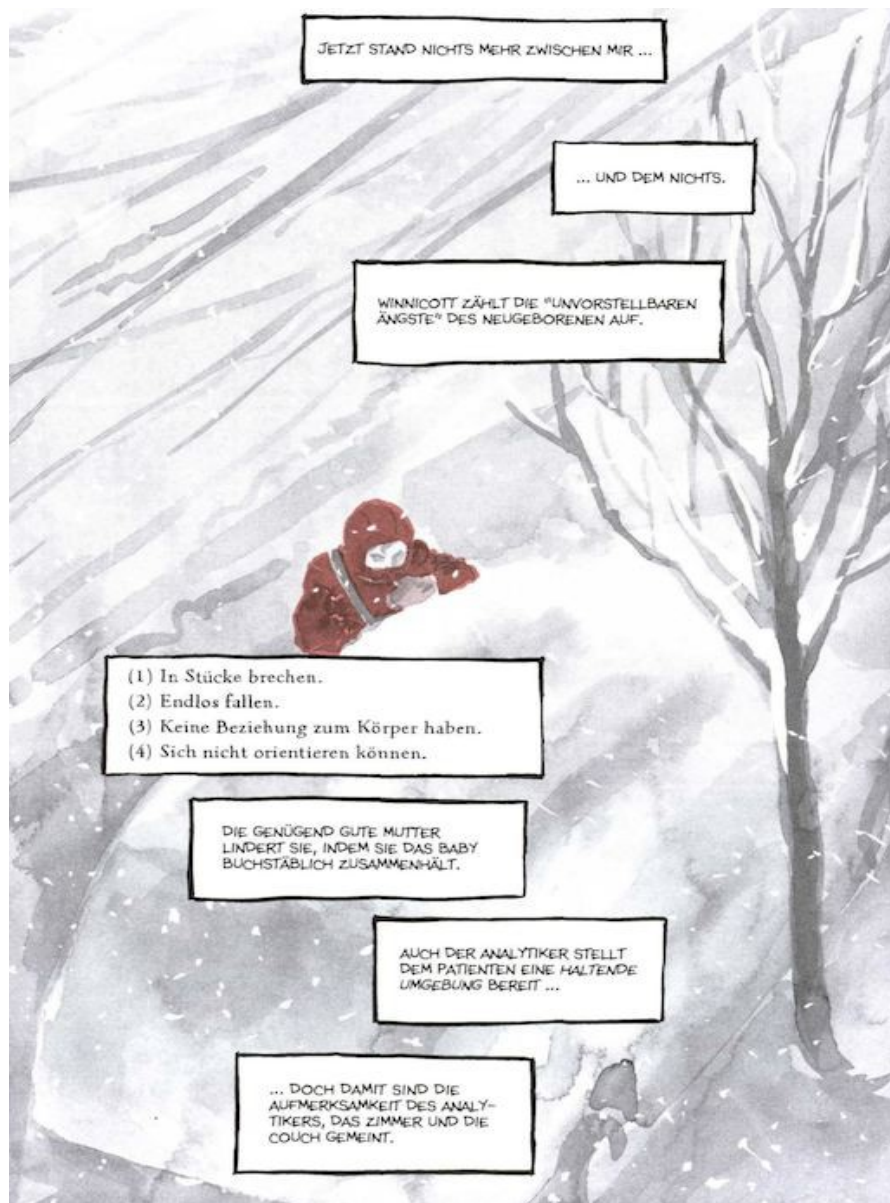
---

582 Vgl. McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics*, S. 154.

583 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 58.

584 Ebd., S. 192.

Farbtupfer in einem Chaos aus Weiß und Grau.<sup>585</sup> Obgleich gerade Winter herrscht und es schneit, dient die Darstellung weniger der Beschreibung der meteorologischen Verhältnisse, sondern repräsentiert vor allem Alisons Gefühle. Die Zurückweisung durch die Therapeutin hat ihr lediglich noch „den Rest“ gegeben: „Jetzt stand nichts mehr zwischen mir ... und dem Nichts.“<sup>586</sup>



Bechdel (2014): 272

585 Vgl. Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 272.

586 Ebd.

Blocktexte reflektieren Alisons Gefühlswelt und setzen sie zu Winnicott in Beziehung. So zitiert Bechdel an dieser Stelle die „unvorstellbaren Ängste“ des Neugeborenen, die Winnicott in *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt* anführt: „1. Zusammenbrechen, 2. unaufhörliches Fallen; 3. keine Beziehung zum Körper haben; 4. keine Orientierung haben.“<sup>587</sup> Die „genügend gute Mutter“, erfahren die Leser\_innen weiter, lindert die Ängste des Babys und hält es buchstäblich zusammen.<sup>588</sup> Bechdel bezieht sich hier auf Winnicotts Konzept der „ausreichend guten Mutter“, das für seine Theorien eine bedeutende Rolle spielt.<sup>589</sup> Alison stellt fest, dass der\_die Analytiker\_in dem\_der Patient\_in eine haltende Umgebung bietet wie es die Mutter laut Winnicott für das Baby tun sollte, nur dass diese Umgebung in Aufmerksamkeit, dem schützenden Raum und der Couch besteht, nicht in Berührungen.

Häufig bedient sich Bechdel sogenannter *point-of-view*-Panels, in der Regel, um den Blick ihrer Figuren auf Briefe, Fotos oder Zeitungsausschnitte zu vermitteln und die Leser\_innen in größtmöglicher Unmittelbarkeit teilhaben zu lassen. Eines dieser *point-of-view*-Panels dient jedoch einem anderen Zweck. Es verweist auf *Psychopathologie des Alltagslebens* und erklärt den Leser\_innen anhand einer Episode, die Freud darin berichtet, was es mit einer Fehlleistung auf sich hat. Die Leser\_innen sehen mit den Augen Freuds auf dessen Schreibtisch, auf dem sich Schreibutensilien, Bücher und zahlreiche Figuren seiner Antiquitätensammlung befinden; Freud hält den Deckel seines Tintenfasschens, den er gerade zerbrochen hat, in den Händen.<sup>590</sup> In *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* stellt Freud den Versprechern auch Fehlleistungen bei motorischen Verrichtungen, das sogenannte „Vergreifen“, an die Seite. Wenige Stunden vor seinem Missgeschick mit dem Tintenfasschen hatte seine Schwester festgestellt wie hübsch sein Schreibtisch aussehe, dass allerdings das Tintenfasschen nicht zu den anderen Dingen auf dem Tisch passen würde.<sup>591</sup> Seine ungelenke Bewegung, der das Fasschen zum Opfer gefallen war, deutete Freud als geschicktes Manöver, um seiner Schwester die Möglichkeit zu geben, ihm bei der nächsten Gelegenheit ein schöneres Tintenzeug

---

587 Winnicott, D. W. (1984): *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 74.

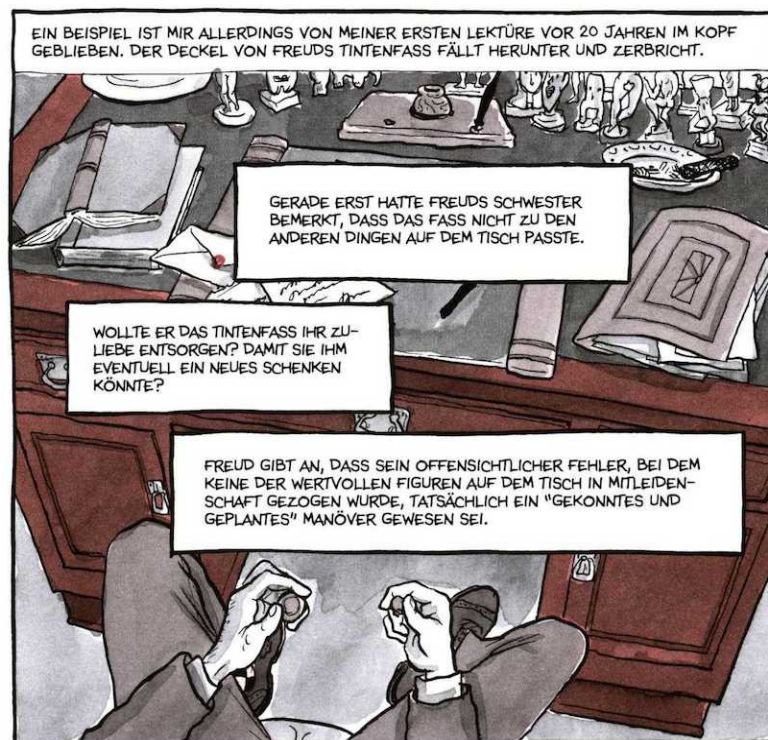
588 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 272.

589 Vgl. etwa Winnicott, D. W. (1984): *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt*, S. 189 f. und Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*, S. 20 f.

590 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 47.

591 Vgl. Freud, Sigmund (2000): *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 229.

zu schenken.<sup>592</sup>



Bechdel (2014): 47

Mit Hilfe der Lektüre Freuds versucht Bechdel, ihrem Unbewussten auf die Spur zu kommen. Ein eigenes Mißgeschick deutet sie in der Folge im Sinn des „Vergreifens“. Ihre Erkenntnis ist allerdings nur mäßig aufschlussreich: „Vielleicht sagt mein Unbewusstes mir, dass ich mehr auf mein Unbewusstes achten sollte.“<sup>593</sup>

Jedes der sieben Kapitel ihres Comics leitet Bechdel mit der Darstellung eines Traums ein. Diese Träume bilden die Ausgangspunkte ihrer Überlegungen und sind Meilensteine im Prozess ihrer Selbstanalyse. Bedeutsamer ist jedoch die Benennung eines jeden Kapitels nach einem Konzept beziehungsweise einem Schlüsselbegriff der Objektbeziehungstheorie Winnicotts: „Die hinreichend fürsorgliche Mutter“, „Übergangsobjekte“, „Wahres und Falsches Selbst“, „Geist“, „Hass“, „Spiegel“, „Objektverwendung“. Einigen dieser Begriffe winnicottischen Nachdenkens soll im Verlauf dieses Kapitels eingehender nachgespürt werden. Gegenwärtig kann bereits konstatiert werden, dass Bechdels Comic ein dichtes Flechtwerk aus Autobiografie und psychoanalytischen Referenzen bildet.

<sup>592</sup> Vgl. Freud, Sigmund (2000): *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, S. 229.

<sup>593</sup> Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 49.

Die zahlreichen, stets rosa hinterlegten, Zitate psychoanalytischer und anderer Literatur im Comic gehören bemerkenswerterweise nicht zum Text - in Form von Blocktexten oder in Sprechblasen -, sondern zu den Bildern. Sie sind dem Bildanteil nicht nur deshalb zuzurechnen, weil sie innerhalb des Panels jenen Platz einnehmen, an dem konventionellerweise das Bild zu erwarten ist, nämlich den Raum, der eben nicht von Blasen, Blocktexten etc. eingenommen wird. Die Bildwertigkeit der Zitate entsteht vor allem dadurch, dass Bechdel jedes Zitat, Buchstaben für Buchstaben, gezeichnet, das heißt weder gescannt noch abgetippt, hat. Scott McCloud spricht von Montage, wenn Worte zu einem integralen Bestandteil des Bildes werden.<sup>594</sup> Sein Beispiel bezieht sich dabei jedoch auf die ornamentale Funktion von Schrift. In Bechdels Comic sind die zitierten Texte jedoch nicht nur piktorales Element, sie sind das Bild und erfüllen zudem ausdrücklich eine semantische Funktion. Hoppeler et al. stellen anhand von Neil Gaimans *The Sandman* fest, „dass Comics die Grenzen zwischen Schrift und Bild in Frage zu stellen vermögen.“<sup>595</sup> Dies kann auch für Bechdels *Are You My Mother?* bestätigt werden.

#### 2.4.2 Übergangsobjekte

Wie Bechdel im Comic darstellt, stieß sie erstmals in Alice Millers *Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst* (1979) auf den Namen des Psychoanalytikers Winnicott: „[...] die wiederkehrenden Bezüge, die Alice Miller zu den Ideen eines gewissen Winnicott knüpfte, sprachen mich sehr an. Vor allem der Ansatz eines 'wahren Selbst', das um jeden Preis versteckt werden muss.“<sup>596</sup> Der Name Winnicott lässt Alison spontan an den Bären Winnie-the-Pooh denken und sie greift zu A. A. Milnes Kinderbuch. Die Blocktexte der Panels zu Alisons Relektüre des Kinderbuchs mit den Zeichnungen des Bären widmen sich passenderweise Winnicotts Konzept des „Übergangsobjekts“, das Alison zum Zeitpunkt ihrer Lektüre allerdings noch nicht vertraut war.<sup>597</sup> Winnicott selbst führt den Teddybären als

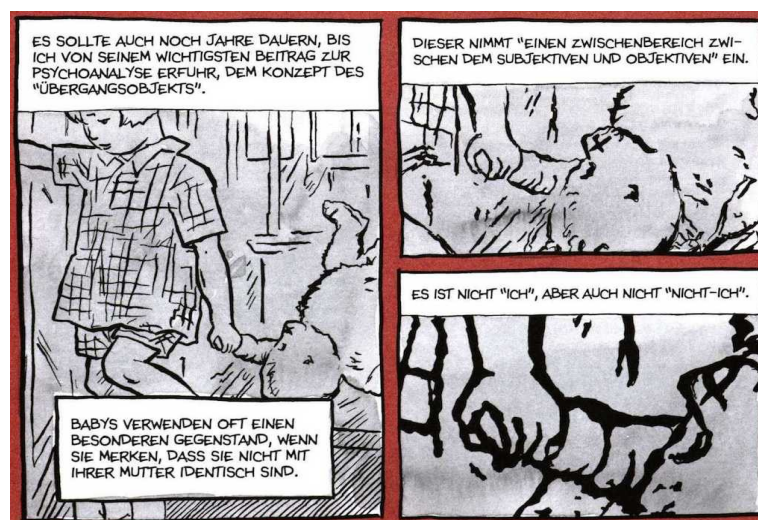
594 Vgl. McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics*, S. 152.

595 Hoppeler, Stephanie, Lukas Etter, Gabriele Rippl (2009): Intermedialität in Comics. Neil Gaimans *The Sandman*. In: Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript, S. 68 f.

596 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 54.

597 Ebd., S. 56.

Beispiel für ein Übergangsobjekt an, also den ersten „Nicht-ich“-Besitz, der den Beginn einer zärtlichen Objektbeziehung markiert.<sup>598</sup> Als Kernstück des Werkes von Winnicott bezeichnen die Begriffe „Übergangsobjekt“ und „Übergangsraum“ den intermediären Bereich oder das Spannungsfeld zwischen Subjekt und Objekt.<sup>599</sup> Personen, Gegenstände oder Phänomene können als Übergangsobjekte fungieren und durch die Bereitstellung eines Übergangsraumes die Erlangung einer ausreichenden „Subjekt-Objekt-Differenzierung“ fördern.<sup>600</sup> Sie sind demnach von herausragender Bedeutung für den „[...] Beginn einer Beziehung zwischen Kind und Welt“.<sup>601</sup> Bechdel illustriert den „besonderen Gegenstand“ des Übergangsobjekts durch einen Zoom auf eine Zeichnung aus Milnes Kinderbuch, die Winnie-the-Pooh an der Hand seines kleinen Besitzers zeigt.



Bechdel (2014): 56

Das Übergangsobjekt, hier der Bär, so die Blocktexte, „nimmt 'einen Zwischenbereich zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven' ein. Es ist nicht 'Ich', aber auch nicht 'Nicht-Ich'“.<sup>602</sup> Dem Übergangsobjekt kommt laut Winnicott auch im Erwachsenenalter eine wichtige Funktion zu, da „[...] kein Mensch frei von dem Druck ist, innere und äußere Realität miteinander in Beziehung setzen zu müssen.“<sup>603</sup> Die Befreiung von diesem Druck sei nur „durch einen nicht in Frage gestellten

598 Vgl. Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*, S. 10 ff.

599 Vgl. Tenbrink, Dieter (2008): Übergangsobjekt, Übergangsraum. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 790.

600 Vgl. ebd., S. 792.

601 Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 24.

602 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 56.

603 Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*, S. 23.

*intermediären Erfahrungsbereich*“ möglich, der sich aus dem Spielbereich kleiner Kinder entwickelt und im Erwachsenenalter durch Kunst, Religion, Philosophie etc. gegeben sein kann.<sup>604</sup> Für Alison erhält Mr. Beezum, ihr Teddy aus Kindertagen, noch einmal die tröstende und beruhigende Funktion, die das Übergangsobjekt für den Säugling beziehungsweise das Kleinkind hat, als sie erfährt, dass ihre Freundin sie betrogen hat.<sup>605</sup> Eines der folgenden Panels zeigt die erwachsene Alison mit ihrem Teddy. Der dazugehörige Blocktext bestätigt eines der Merkmale, die laut Winnicott die Beziehung zum Übergangsobjekt kennzeichnen: „Als Kind hatte ich eine Phase der Abkehr von Mr. Beezum. Es machte mir eine fast sadistische Freude, ihn draußen auf dem Rasen den Elementen auszusetzen.“<sup>606</sup> Winnicott formuliert entsprechend: „Das Objekt wird zärtlich behandelt, aber auch leidenschaftlich geliebt und mißhandelt.“<sup>607</sup>

„Winnicott“, so erfahren die Leser\_innen aus dem ersten Blocktext eines ganzseitigen, zeittafelartigen Panels, „war einer der Pioniere der Objektbeziehungstheorie.“<sup>608</sup> Während Bechdel in einigen Blocktexten zusammenfasst, worum es Winnicott ging, gibt sie den Leser\_innen einen Überblick über ihre Beziehungen und ihre Analytikerinnen ab dem Alter von etwa 23 Jahren. Auf dem Hintergrund eines karierten Blattes wird mit Hilfe einer Alterszeitleiste vermittelt, wann, wie lange und mit wem die Protagonistin eine Liebesbeziehung hatte und wer zu den entsprechenden Zeiten ihre Therapeutin war. Bedeutende Personen sind dabei mit ihrem Namen und einer Porträtzeichnung dargestellt, weniger relevante werden lediglich namentlich erwähnt oder nur mit einem Großbuchstaben bezeichnet. Das Rechenpapier betont dabei die Akribie und Systematik der Übersicht, die sich im Übrigen für die weitere Lektüre als durchaus nützlich erweist. Bechdels Mutter nimmt eine herausgehobene Position in der Darstellung ein. Ihr Bild markiert die obere Mitte des Panels. Der darunter liegende Blocktext lautet: „Für ihn [Winnicott] war die Mutter-Kind-Beziehung paradigmatisch für das Verhältnis zwischen dem Analytiker und dem Patienten.“<sup>609</sup> Gleich darunter findet sich die Reihe ihrer Therapeutinnen, die, wenig überraschend, ohne Ausnahme weiblich sind. Wenige Seiten zuvor äußert Bechdel sich folgendermaßen:

---

604 Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*, S. 24.

605 Vgl. Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 114 f.

606 Ebd., S. 115.

607 Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*, S. 14.

608 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 22.

609 Ebd.

„Fast mein ganzes Erwachsenenleben war ich in Therapie, aber meine tiefen Gefühle für meine Mutter lassen mir keine Ruhe.“<sup>610</sup>

Die Bedingtheit des Patient\_in-Analytiker\_in-Verhältnisses in der Mutter-Kind-Beziehung wird durch einen Traum Alisons, in dem sich die Rolle der Mutter und jene der Analytikerin vermischen, bestätigt. Im Traum kommt Alisons Analytikerin Carol in deren Büro, gibt ihrem verspannten Nacken eine perfekte Massage und nimmt zudem noch ihre kaputte Cordhose mit, um die zerschlissene Stelle zu flicken.<sup>611</sup> Der Traum endet für Alison mit einem Gefühl der Geborgenheit und des Glücks. Bechdel bringt den Traum mit C. G. Jungs Buch *Archetypen*, speziell mit den Ausführungen über den Mutter-Archetypus, in Verbindung, das sie in den Nächten vor dem Traum gelesen hatte. Von den Projektionen der Archetypen, die Bechdel mit einer Szene aus ihrer Kindheit illustriert, in der ihre Mutter tatsächlich eine ihrer Hosen flickt, gelangt sie zum psychoanalytischen Phänomen der Übertragung. „Das Konzept der 'Übertragung' ist so komplett in unsere Alltagssprache eingegangen, dass man seine alchemische Kraft leicht übersieht“, lautet die Feststellung in einem Blocktext.<sup>612</sup> Dass das psychoanalytische Konzept der Übertragung fester Bestandteil des Alltagsdiskurses ist, erscheint doch eher zweifelhaft.

#### 2.4.3 Wahres und falsches Selbst

Von hier aus schlägt Bechdel den Bogen wiederum zu Winnicott, indem sie aus dessen Text *Ich-Verzerrung in Form des wahren und des falschen Selbst* zitiert.<sup>613</sup> In seiner Arbeit mit Borderline-Patienten brachte ihn das Phänomen der Übertragung zu der Erkenntnis, „dass abhängige oder tief regredierte Patienten den Analytiker mehr über das frühe Säuglingsalter lehren können als man aus direkter Beobachtung von Säuglingen erfahren kann [...]“.<sup>614</sup> Häufig erweckten die Patienten in Winnicott die Vorstellung eines „falschen Selbst“.<sup>615</sup> In dem genannten Text setzt er sich mit den Vorstellungen eines falschen und infolge dessen auch mit der eines wahren Selbst auseinander. In welcher Weise bringt nun Bechdel das Konzept des wahren und

---

610 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 18.

611 Vgl. ebd., S. 78 f.

612 Ebd., S. 81.

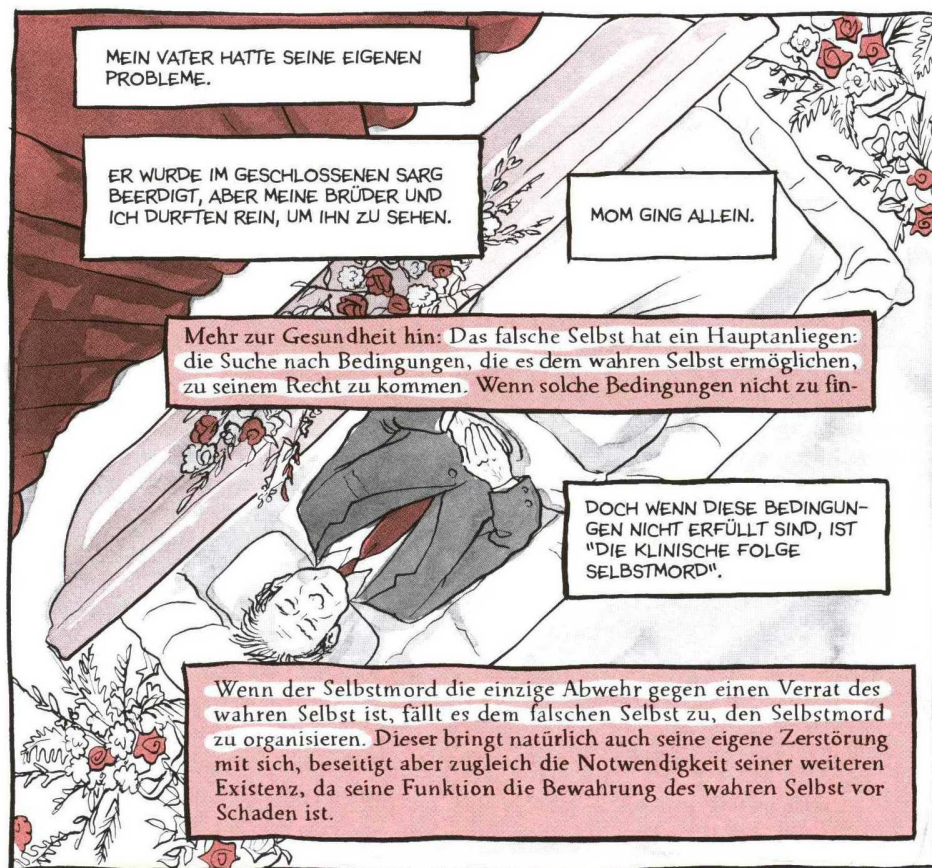
613 Vgl. ebd., S. 81.

614 Winnicott, D. W. (1984): *Reifungsprozesse*, S.183.

615 Vgl. ebd., S. 182.

falschen Selbst in ihrem Comic zur Darstellung?

Eine Draufsicht auf den offenen Sarg von Alisons Vater verweist auf die Organisation des falschen Selbst laut Winnicott, das dieser in fünf Ausprägungen von einer extremen Form bis hin zu seiner Ausbildung beim Gesunden beschreibt. An anderer Stelle erfahren die Leser\_innen, dass Alisons Vater Selbstmord begangen hatte. Der einleitende Blocktext des Panels lautet lakonisch: „Mein Vater hatte seine eigenen Probleme.“<sup>616</sup> Diese bestanden in seiner uneingestanden Homosexualität, die er hinter einer Fassade bürgerlichen Familienlebens verbarg. Eingefügte Textstellen vermitteln, worin Winnicott das Hauptanliegen des falschen Selbst sah: „die Suche nach Bedingungen, die es dem wahren Selbst ermöglichen, zu seinem Recht zu kommen. Wenn solche Bedingungen nicht zu finden sind, dann muss eine neue Abwehr gegen die Ausbeutung des wahren Selbst errichtet werden, und wenn das zweifelhaft erscheint, ist die klinische Folge Selbstmord.“<sup>617</sup> Für ihren Vater, so Alisons Schluss, waren diese Bedingungen offenbar nicht mehr gegeben.



Bechdel (2014): 96

616 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 96.

617 Winnicott, D. W. (1984): *Reifungsprozesse*, S. 186.

Die Panels der Seite 106 sind in schmalen Streifen übereinander angeordnet. Sie präsentieren abwechselnd Auszüge aus dem erwähnten Text Winnicotts mit einem kommentierenden Blocktext und korrespondierende Szenen aus einer Therapiesitzung Alisons. Hier bezieht sich Bechdel auf Winnicotts Ausführungen über den Intellekt und das falsche Selbst. Winnicott sieht in der Verknüpfung von falschem Selbst und hohem intellektuellen Potential eine besondere Gefahr, da die Tendenz bestehe, dass der Intellekt zum Ort des falschen Selbst wird.<sup>618</sup> Im Panel zitiert Bechdel: „Die Welt mag akademische Erfolge von hohen Graden zu sehen bekommen und schwer an das sehr reale Leiden des betreffenden Individuums glauben können, das sich um so mehr als 'leerer Popanz' fühlt, je mehr Erfolg es hat.“<sup>619</sup> Das dazugehörige Bild zeigt eine verzweifelte Alison, die ihrer Therapeutin ihr Leid klagt: „Zum Beispiel diese Rede, die ich an der Uni halten muss. Warum ich? Ich bin eine Mogelpackung.“<sup>620</sup> Die Identifikation Alisons mit den Theorien ist hier wie auch an anderen Stellen sehr klar. Bechdel exemplifiziert das Werk Winnicotts an ihrer eigenen Person.

Einen weiteren Aspekt vom Konzept des falschen Selbst lässt Bechdel wiederum in einem ganzseitigen Panel anklingen. Dieses zeigt das Wohnzimmer der Bechdels, neben der Tür eine große Standuhr, im Bücherregal ein Aquarium und ein Fernseher. Alisons Mutter, die, auf einer Ottomane liegend, soeben noch in die Verfilmung der Forsyte-Saga vertieft war, fragt die kleine Alison ganz unvermittelt: „Liebst du mich?“ Genau in diesem Moment spricht der ältere Jolyon Forsyte zu seinem Sohn: „Eine schwierige Frage. Die schwierigste die ich je beantworten musste.“<sup>621</sup> Bechdel lässt durch diese Montage gleichsam den alten Forsyte für Alison antworten. Zuvor hatte Alison, die nicht schlafen konnte, sich zu ihrer Mutter gesetzt, die jedoch nicht weiter auf sie einging.<sup>622</sup> Die Frage trifft Alison, die zu diesem Zeitpunkt etwa neun Jahre alt ist, deshalb so unvorbereitet, weil in ihrer Familie niemals über Liebe gesprochen wurde. Bechdels Kommentar zu der Szene lautet dementsprechend: „Sie hätte genauso gut fragen können, ob ich die Adaption der Forsyte-Saga gelungen fand.“<sup>623</sup> Das folgende Panel zeigt Alison verunsichert. Der Blocktext lautet: „Ich wollte ihr

---

618 Vgl. Winnicott, D. W. (1984): *Reifungsprozesse*, S. 187.

619 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 106 beziehungsweise Winnicott, D. W. (1984): *Reifungsprozesse*, S. 188.

620 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 106.

621 Ebd., S. 86.

622 Vgl. ebd., S. 83 ff.

623 Ebd., S. 86.

sofort versichern, dass ich sie liebte, aber ich musste vorsichtig sein, wie ich antwortete: zuviel Enthusiasmus hätte unaufrichtig gewirkt. Zu ernst und ich wäre beleidigt erschienen. Zu langsam und meine Chance wäre für immer vorbei.“<sup>624</sup> Der alte Forsyte der Saga weist seinen Sohn passenderweise im Moment von Alisons Bedenken auf dessen Pflichten und Verantwortungen hin. Die Ursache für die Entstehung des falschen Selbst sieht Winnicott bei der Mutter, die „nicht gut genug“ ist. Diese unterlässt es wiederholt, „der Geste des Säuglings zu begegnen; stattdessen setzt sie ihre eigene Geste ein, die durch das Sich-Fügen des Säuglings sinnvoll gemacht werden soll.“<sup>625</sup> Der Säugling lernt auf diese Weise, sich zu fügen, so dass ein gefügiges falsches Selbst auf die Umweltanforderungen reagiert, die der Säugling zu akzeptieren scheint.<sup>626</sup> Dieses mangelhafte Gespür der Mutter für die Bedürfnisse ihres Kindes und dessen Anpassung an die gegebenen Umstände illustriert Bechdel mit der beschriebenen Szene. Den Leser\_innen wird dabei viel Gespür für und Einfühlungsvermögen in die beschriebene Situation zwischen Mutter und Tochter abverlangt, um zu einem Verständnis des angesprochenen Konzepts zu gelangen.

Um dagegen ein wahres Selbst zu entwickeln, ist, wie an anderer Stelle bereits erwähnt wurde, ein Übergangsobjekt notwendig. Ihr Nachdenken über Woolfs Roman *To the Lighthouse*, den sie als komplexen Familienroman bezeichnet und der ihr immer wieder Anknüpfungspunkte für ihren eigenen „Familienroman“ bietet, bringt Bechdel an einer Stelle direkt zu einer Illustration, die Winnicott seinen Ausführungen zu Übergangsobjekt und Übergangsraum beifügte.<sup>627</sup> Winnicott veranschaulicht mit ihr, die seiner Meinung nach, wichtigste Funktion des Übergangsobjektes: es gibt dem Bereich der Illusion eine Gestalt und gibt jedem Menschen einen neutralen Erfahrungsbereich.<sup>628</sup> Bechdel setzt nun Winnicotts Illustration zu Woolfs Roman in Beziehung – nicht nur auf der Bedeutungsebene, sondern auch visuell. Sie gibt die Illustration auf rotem Hintergrund wieder, setzt aber einen kreisförmigen, hellgrauen Fokus auf das Zentrum der Skizze. Auf der vorhergehenden Seite gibt Bechdel Woolfs Entwurf der „Abendessenszene“ aus *To the Lighthouse* wieder. Der Seitenhintergrund ist hellgrau aquarelliert und in Inversion zur beschriebenen Skizze

624 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 87.

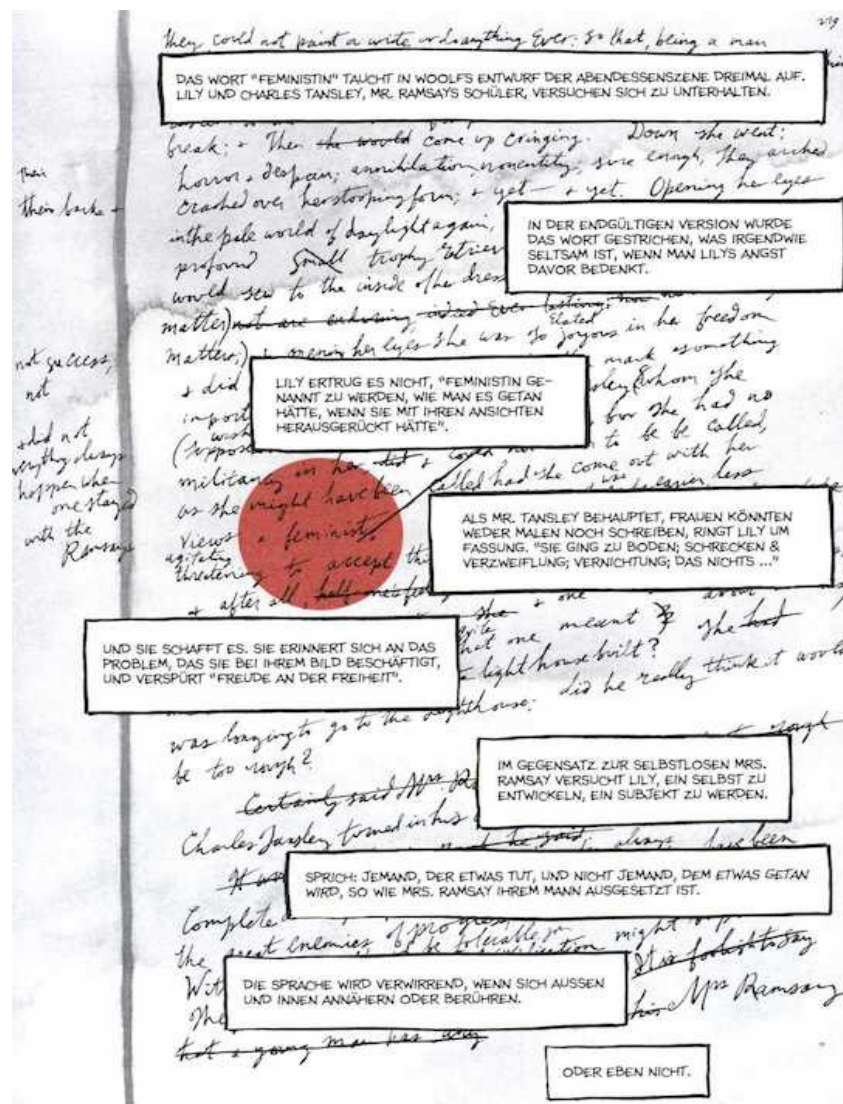
625 Winnicott, D. W. (1984): *Reifungsprozesse*, S. 189.

626 Vgl. ebd., S. 191.

627 Vgl. Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 258 und Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*, S. 22.

628 Vgl. Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*, S. 22 f.

fokussiert ein roter Kreis das Wort „feminist“. In der wiedergegebenen Romanszene geht es um die feministischen Ansichten der Protagonistin Lily und ihre Betätigung als Malerin. Sie versucht „ein Selbst zu entwickeln, ein Subjekt zu werden. Sprich: Jemand, der etwas tut, und nicht jemand, dem etwas getan wird [...]“, so der Blocktext.<sup>629</sup> „Nur das wahre Selbst kann kreativ sein, und nur das wahre Selbst kann sich real fühlen. [...] die Existenz eines falschen Selbst [führt] zu einem Gefühl des Unwirklichen oder einem Gefühl der Nichtigkeit.“<sup>630</sup> Für Woolfs Protagonistin geht es, ebenso wie für Bechdel, um die Entwicklung eines wahren Selbst – auch mit Hilfe der Kunst. Winnicott liefert den erklärenden theoretischen Hintergrund.



Bechdel (2014): 256

629 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 257.

630 Winnicott, D. W. (1984): *Reifungsprozesse*, S. 193.



Bechdel (2014): 258

Bechdel stellt nicht nur Bezüge zwischen den Theorien Winnicotts und ihrem eigenen Leben oder Woolfs Roman her, sondern stellt diese auch in Beziehung zu jenen Sigmund Freuds. Auch realiter gab es gewissermaßen eine Verbindung zwischen Winnicott und Freud. James Strachey hatte nicht nur die Werke von Freud ins Englische übertragen, sondern war auch von ihm analysiert worden. Er sollte der Lehranalytiker Winnicotts werden.<sup>631</sup> Bechdel stellt die Verbindung zwischen Winnicott und Freud etwa im Zusammenhang mit dem Konzept der Gegenübertragung her. „Gegenübertragung,“ heißt es in einem Blocktext, „also die unbewusste Reaktion des Analytikers auf die Übertragung des Patienten, war für Freud ein Problem. In Winnicotts Händen wird sie zu einer Art Werkzeug.“<sup>632</sup> Freud beschrieb die Gegenübertragung zwar als ein mit der Übertragung verbundenes Phänomen, „als Einfluß des Patienten auf das unbewußte Fühlen des Arztes“, sah in ihr aber vornehmlich ein Hindernis.<sup>633</sup> Die Gegenübertragung, die in der Auffassung Freuds einen Störfaktor für den Analytiker darstellt, markiert indessen den Beginn der institutionalisierten Lehranalyse.<sup>634</sup> Winnicott stand schon unter dem Einfluss der Entwicklung zu einer konstruktiven Auffassung des Konzeptes der Gegenübertragung und war selbst wegweisend an dessen Weiterentwicklung beteiligt.<sup>635</sup> Bechdel verweist auf Winnicotts Aufsatz *Hass in der Gegenübertragung*

631 Vgl. Grubrich-Simitis, Ilse (2013): Editionen von Freuds Werken. In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hrsg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 280, Winnicott, D. W. (1984): *Reifungsprozesse*, S. 224 f. und Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 25 ff.

632 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 175.

633 Ermann, Michael (2008): Gegenübertragung. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 234.

634 Vgl. ebd., S. 235.

635 Vgl. ebd. S. 235 und 237 f.

und zitiert daraus „warum eine Mutter ihr Baby hasst“.<sup>636</sup> Kolumnenartig zeigen zwei Panels zum einen die Liste der Gründe und zum anderen die Küche der Bechdels, in der Alisons Mutter verdrossen ihre beiden quengelnden Kleinkinder versorgt. Die Darstellung der Küchenszene ist eine treffende Illustration für manche der aufgeführten Gründe – so zum Beispiel hierfür: „Das Baby ist eine Störung ihres Privatlebens; sie kann sich um nichts anderes mehr kümmern.“<sup>637</sup>

#### 2.4.4 Spiegel

Der erste Text von Winnicott, den Bechdel las, war jener über *Die Spiegelfunktion von Mutter und Familie in der kindlichen Entwicklung*.<sup>638</sup> Das sechste Kapitel von *Are You My Mother?* mit dem Titel „Spiegel“, kann gewissermaßen als Kommentar des Textes betrachtet werden. Es thematisiert das Theaterspielen ihrer Mutter, die Spiegelfunktion von Liebespartner\_innen und Begegnungen vor tatsächlichen Spiegeln. Den ersten Absatz des Textes inklusive der Kapitelnummer und des Titels übernimmt Bechdel eins-zu-eins in ein Panel. Darin markiert sie die Zeile „[...] das Gesicht der Mutter [ist] der Vorläufer des Spiegels.“<sup>639</sup> Dies bedeutet nichts anderes, als dass die Mutter dem Säugling mimisch das Bild seiner Selbst spiegelt.<sup>640</sup> Später in der Entwicklung, wenn das Kleinkind sich selbst im Spiegel sieht, nimmt es sich zum ersten Mal als Einheit wahr und „jubiliert“<sup>641</sup>. In der „Identifizierung mit dem Bild des Ähnlichen als einer Gesamtgestalt“ kommt es zur frühesten Form der Identitätsbildung - ein primitives Ich bildet sich heraus.<sup>642</sup> Winnicott formuliert in Anlehnung an Descartes' berühmtes Zitat „Wenn ich sehe und gesehen werde, so bin ich.“<sup>643</sup> Bechdel setzt dazu eine von ihrer Mutter berichtete Episode aus ihrer

---

636 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 174 und Winnicott, D. W. (2008): *Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse*. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 75 f.

637 Winnicott, D. W. (2008): *Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse*. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 76.

638 Vgl. Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 213.

639 Ebd. sowie Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*, S. 128.

640 Vgl. Haubl, Rolf (2008): Spiegeln. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 707.

641 Lacan, Jacques (1975): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Ders.: *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 64.

642 Ruhs, August (2010): *Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse*. Wien: Löcker, S. 25.

643 Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*, S. 131.

frühen Kindheit, Alison war etwa eineinhalb Jahre alt, in Szene. Die entsprechenden Panels zeigen die kleine Alison, deren Aufmerksamkeit ein großer, verzierter Garderobenspiegel erregt hat. Sie bewegt sich auf ihn zu, lehnt sich ihm entgegen und erkennt sich in der von Lacan beschriebenen jubilatorischen Geste: „Das Bild im Spiegel bist du... aber nicht ganz. Zum einen ist es spiegelverkehrt. Und es ist ein Ganzes, ganz anders als deine bisherige diffuse Wahrnehmung der Realität.“<sup>644</sup> Die bisherige Wahrnehmung des Kleinkindes seiner Selbst war fragmentarisch und auch die nun im Spiegel sichtbare Ganzheit wird nicht leibhaftig erlebt.<sup>645</sup> Bechdel zieht hier, möglicherweise um die wagen Ausführungen des Winnicotttextes zur Spiegelfunktion zu ergänzen, Lacans Text zum Spiegelstadium heran. Das erste Selbsterkennen des Kleinkindes im Spiegel wurde für Lacan zum Ausgangspunkt seiner Theorie des Narzissmus.<sup>646</sup>

Laut Winnicott hat das Zurückspiegeln des Selbst aber „auch später in der Beziehung zwischen Kind und Familie seine Bedeutung. [...] In diesem Rahmen seien auch die tatsächlich im Haus vorhandenen Spiegel erwähnt und Gelegenheiten, in denen das Kind beobachten kann, wie die Eltern oder andere sich selbst betrachten. Dabei hat der wirkliche Spiegel vor allem im übertragenen Sinne Bedeutung.“<sup>647</sup> Bechdel illustriert diese Ausführungen Winnicotts mit Szenen, in denen sie ihre Eltern vor dem Spiegel beobachten konnte. Die Garderobe ihrer Mutter am Theater war für sie zwar ein Tabu, bei ihrem alltäglichen Schminkritual konnte sie der Mutter, die niemand je „ohne ihr Gesicht“ sah, allerdings zuschauen.<sup>648</sup>



Bechdel (2014): 214

644 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 231.

645 Vgl. Haubl, Rolf (2008): *Spiegeln*, S. 706.

646 Vgl. ebd.

647 Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*, S. 135.

648 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 214.

Während ihre Eltern vor dem Spiegel Lippenstift, Rouge oder künstliche Bräune auftragen, üben sie Kritik am Äußeren der Tochter, an deren Blässe oder ihrer Kleidung.

In diesem Zusammenhang übernimmt Bechdel Freuds „Übersicht der Wege zur Objektwahl“ in ein Panel.<sup>649</sup> Möglicherweise hatte sie ihr Studium der genannten Texte Winnicotts beziehungsweise Lacans zu Freuds Schrift *Zur Einführung des Narzissmus* (1914) und zu der zitierten Übersicht gebracht. Freud vertritt darin unter anderem die These, dass Frauen und homosexuelle Männer zum narzisstischen Liebestypus neigen. Diese Idee lehnt Bechdel ab, obwohl sie einräumt, „dass meine Familie fast ein Fallbeispiel für diese zweifelhafte Theorie zu sein scheint.“<sup>650</sup> In ihren Zweifeln spiegelt sich die Kritik, die bis heute an Freuds Narzissmustext geübt wird.<sup>651</sup>

Das sekundär-narzisstische Sich-Umsehen von Mädchen und Jungen nach einem schönen Menschen, um sich zu verlieben, impliziert laut Winnicott bereits Zweifel an der Beständigkeit der mütterlichen Liebe und Fürsorge.<sup>652</sup> Diese Aussage interessiert auch Bechdel und so zitiert sie die Stelle wörtlich. Sie sieht darin eine „Verbindung zwischen mütterlicher Spiegelung im Säuglingsalter und den Dingen, die in den sexuellen Beziehungen Heranwachsender stattfinden.“<sup>653</sup> Es geht ihr darum, ein Muster in der Reihe ihrer Beziehungen zu finden, an deren Anfang natürlich die Beziehung zu ihrer Mutter steht: „Aber die einzige Konstante, die ich finden kann, ist mein Fluchtinstinkt, sobald ich weiß, dass die andere Person mich auch besetzt.“ Die schwer fassbare Verbindung, zwischen mütterlicher Spiegelung und sexuellen Beziehungen findet in einem Split-Panel<sup>654</sup> Ausdruck, das das glückliche Gesicht von Alisons Freundin Eloise zeigt, als diese ihr gerade ihre Liebe gesteht. Im Blocktext lässt uns Bechdel wissen: „Und selbst da war mir überhaupt nicht klar, was ich damit meinte.“<sup>655</sup>

---

649 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 215.

650 Ebd., S. 216.

651 Giefer, Michael (2013): *Zur Einführung des Narzissmus* (1914). In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hrsg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 157.

652 Vgl. Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*, S. 130.

653 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 219.

654 Ein Split-Panel bezeichnet eine „[i]n zwei oder mehr Einzelbilder zerteilte Szene, mit einem durchgehenden Hintergrund, die einen zeitlichen Ablauf vermittelt [...]“. Knigge, Andreas C. (1996): *Comics*, S. 332.

655 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 221.



Bechdel (2014): 220

Winnicott war, wie er schreibt, in seinem Text über die Spiegelfunktion von Jacques Lacans *Le Stade du Miroir* (1949) beeinflusst worden.<sup>656</sup> Über Winnicott war auch Bechdel zu Lacan gelangt: „Schon früh brachte mich Winnicotts Spiegel-Aufsatz zu Lacans deutlich kryptischerem Spiegel-Aufsatz“<sup>657</sup> Mit dessen Hilfe gelingt ihr die Deutung eines Traumes von einem Steinkreis, in dem sie mit ihrer Mutter unterwegs gewesen war. Nach Lacan „symbolisiert sich die Ich-Bildung (*formation du je*) in Träumen als ein befestigtes Lager“, in dem, in zwei gegenüberliegenden Kampffeldern, das Subjekt verstrickt ist [...].<sup>658</sup> Der Traum, so deutet die Erzählerin, steht demnach für den Kampf mit der Mutter, während dem sie ihr Selbst befreit habe.

#### 2.4.5 Objektverwendung

Am Ende des Kapitels „Objektverwendung“, dem letzten Kapitel des Comics, macht Bechdel eine entscheidende Feststellung: „Endlich habe ich meine Mutter zerstört und sie hat die Zerstörung überlebt.“<sup>659</sup> An diesem Punkt der Geschichte hat sie ihrer

656 Vgl. Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*, S. 128.

657 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 254.

658 Ebd., S. 254 sowie Lacan, Jacques (1975): *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, S. 67.

659 Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 285.

Mutter die ersten vier Kapitel von *Are You My Mother?* geschickt und erwartet nun ihre Reaktion. Der Titel des Schlusskapitels lautet nicht ohne Grund „Objektverwendung“, muss die Fähigkeit der Objektverwendung doch erst erlernt werden, steht also am Ende eines Prozesses. In *Are You My Mother?* beschreibt Bechdel diesen Weg, an dessen Ende sie es schafft, die Realität der Beziehung zu ihrer Mutter für sich anzuerkennen. „Der Übergang von der Objektbeziehung zur Objektverwendung“, so Jochen Stork, „stellt für Winnicott den für die menschliche Entwicklung vielleicht schwierigsten Prozess dar.“<sup>660</sup> In diesem Prozess geht es darum, das Objekt als äußeres Phänomen, als Wesen mit eigenem Recht anzuerkennen.<sup>661</sup> Erst durch die Zerstörung des Objekts kann dieses objektiv, also als der erlebbaren Realität zugehörig, wahrgenommen werden.<sup>662</sup> Zur entscheidenden Wandlung des Bezugs zur Außenwelt kommt es jedoch erst, wenn „[...] das Objekt seine Zerstörung durch das Kind überlebt [...]“.<sup>663</sup> Die Fähigkeit des Objekts, seine Zerstörung zu überleben, bedeutet für Winnicott, dass die Mutter ihren Hass dem Kind gegenüber beherrscht und sich nicht an ihm rächt.<sup>664</sup> Hat das Objekt seine Zerstörung durch das Subjekt überlebt, steht es fortan außerhalb der omnipotenten Kontrolle des Subjekts, wird also zum Teil der wahrgenommenen Realität und ist nicht mehr nur Projektion; das Subjekt beginnt nun sein Leben in der Objektwelt und entwickelt die Fähigkeit zur Objektverwendung.<sup>665</sup> Mit der Objektverwendung „[...] ist die Fähigkeit verbunden, die Realität anzuerkennen und sie für die kreative Selbstentfaltung zu nutzen.“<sup>666</sup> Im übertragenen Sinn zerstört Bechdel mit *Are You My Mother?* also ihre Mutter. Findet dieser Prozess jedoch nicht statt, hat das Baby also nicht gelernt, seine Mutter zu verwenden, kann dies später durch eine Analyse nachgeholt werden. An einer anderen Stelle verweist Bechdel auf Virginia Woolf, die sich erst durch ihren Roman *To the Lighthouse* aus der Herrschaft ihrer Eltern befreien konnte.<sup>667</sup> Das verbindende Element zwischen Bechdels Akt des Freischreibens von der Mutter und dem Übergang von der Objektbeziehung zur Objektverwendung ist die Zerstörung.

---

660 Stork, Jochen (2008): Versuch einer Einführung in das Werk D. W. Winnicotts. In: Winnicott, D. W.: *Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse*, S. 19.

661 Vgl. ebd., S. 19

662 Vgl. ebd.

663 Tenbrink, Dieter (2008): Übergangsobjekt, S. 792.

664 Vgl. Stork, Jochen (2008): Versuch einer Einführung, S. 20

665 Vgl. Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*, S. 104 ff.

666 Tenbrink, Dieter (2008): Übergangsobjekt, S. 792.

667 Vgl. Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 152.

Bechdel reflektiert in *Are You My Mother?* auch immer wieder den Entstehungsprozess ihres Comics, indem sie etwa darstellt, wie sie bei ihrer Therapeutin über Schreibblockaden klagt.<sup>668</sup> Während sie dabei meist vom Buch über ihre Mutter spricht, liest sich eine Stelle ganz anders: „Als ich gerade mit der Recherche zu Winnicott begonnen hatte, besuchte ich Mom. Sie wusste noch nicht, dass mein Buch über ihn auch ein Buch über sie sein würde.“<sup>669</sup> War nun das Buch über ihre Mutter zu einem Buch über Winnicott geworden oder umgekehrt? Möglicherweise wäre das eine ohne das andere gar nicht möglich gewesen. Tatsächlich illustriert Bechdel die Theorien Winnicotts immer wieder mit passenden Episoden aus ihrem Leben oder aus dem ihrer Mutter. Umgekehrt wird ihr durch die Lektüre Winnicotts das Verhältnis zu ihrer Mutter rückblickend verständlicher. So wird auf der Folie von Bechdels Analyse das Werk Winnicotts in seinen Grundbegriffen anschaulich, während ihr ohne das Studium von Winnicotts Werk manche Einblicke in ihr Selbst und in die Beziehung zu ihrer Mutter möglicherweise nicht zuteil geworden wären. Mit ihrem autobiografischen Comic schafft Bechdel somit gewissermaßen eine Einführung zu Leben und Werk Winnicotts, wobei Auswahl und Gewichtung des Materials und auch dessen Interpretation subjektiv und biografisch geprägt sind. Bechdel legt mit ihrem Comic ein vielschichtiges, komplexes Puzzle vor. Die Leser\_innen schauen ihr beim Zusammensetzen zu und sind angehalten, mit zu puzzeln. Hier wird den Leser\_innen jedoch nicht nur jene aktive Mitarbeit abverlangt, die die Lektüre von Comics ohnehin voraussetzt. Sie müssen analytisches Gespür beweisen, gleichsam zu Analytiker\_innen werden, um Bechdels Tour de Force zu folgen. Die Betrachtung des Comics als eine Art der Selbstanalyse rechtfertigt sich durch Bechdels quasi psychoanalytisches Vorgehen. Sie sammelt Material, kommentiert, assoziiert und deutet, sie entschlüsselt Träume und hält permanente Introspektion. An einer Stelle im Comic lässt uns Bechdel zu den beiden Analytikerinnen, bei denen sie jeweils für Jahre in Behandlung war, wissen: „Tatsächlich habe ich mich all die Jahre selbst gegen die beiden ausgespielt. Eigentlich will ich mich selbst heilen, ich will meine eigene Analytikerin sein.“<sup>670</sup> Das dichte Netz der Verweise nicht nur auf Winnicott, sondern auch auf Freud, Lacan, Jung, Alice Miller, Virginia Woolf, Adrienne Rich und Kinderbücher wie *Winnie-the-*

---

668 Vgl. etwa Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter?*, S. 10 f., 20 f., 66.

669 Ebd., S. 197.

670 Ebd., S. 149.

*Pooch* und *Dr. Seuss's Sleep Book* macht die Leser\_innen dabei mit Bechdels Lesebiografie vertraut und gibt auf diese Weise auch Auskunft über den Hintergrund ihres Zugangs zum Werk Winnicotts.

Durch *Fun Home* hat Bechdel weit über die Comicszene hinaus Bekanntheit und Anerkennung erlangt, so dass dem Nachfolgecomic *Are You My Mother?* nicht nur mit einer gewissen Erwartungshaltung entgegengeblickt wurde, sondern ihm auch die Aufmerksamkeit einer breiten Leser\_innenschaft sicher war. Infolge dieser weiten Rezeption erfüllt der Comic in Hinblick auf das Werk Winnicotts, das einem breiten Publikum eher nicht bekannt sein dürfte, gleichsam die Funktion eines Multiplikators. Hier trägt das Medium, freilich in Bechdels sehr persönlicher Vermittlung, zur Erweiterung des psychologischen Alltagsdiskurses bei.

## 2.5 Zusammenfassung

Die vielgestaltige Präsenz der Psychoanalyse in den vier betrachteten Comics bringt die Psychoanalyse sowohl als psychologische Theorie wie auch als psychotherapeutische Behandlungsform zur Darstellung. Als Adaption der vielleicht berühmtesten Fallstudie Freuds gewährt *The Wolf Man* Einblick in die psychoanalytische Therapie, hier vor allem auch als noch junge Behandlungsform in Abgrenzung zu den zeitgenössischen klinisch-psychiatrischen Behandlungsmethoden. Der Comic *Freud* thematisiert wichtige Werke und Fälle Freuds sowie zentrale Begriffe und Theorien der Psychoanalyse. In *Are You My Mother?* fließen die Selbstanalyse der Autorin und eine Einführung in das Leben und Werk Winnicotts ineinander. Chris Ware macht dagegen psychoanalytische Symbole und Themen zu einem Teil der Narration seines Comics *Jimmy Corrigan*, stellt sie gleichsam in den Dienst der Erzählung.

Das Medium Comic ist, wie gezeigt werden konnte, in hohem Maß geeignet, komplexe Sachverhalte, Lebensgeschichten, gedankliche Parallelwelten, Träume und Verdrängtes zu veranschaulichen. Für die Darstellung des Außen und Innen einer psychoanalytischen Behandlung sowie des Traums als deren Basis in *The Wolf Man* erweisen sich die stilistischen Möglichkeiten des Comics als ideal. Um dem Stoff des Wolfsmann-Falls gerecht zu werden, gebrauchen der Autor und die Zeichnerin von *The Wolf Man* allerdings nicht allein die konventionellen, für das Medium

spezifischen Mittel, sondern machen sich Techniken zunutze, die eine enge Bindung zwischen Form und Sujet herstellen und somit eine hohe emotionale Intensität schaffen, so zum Beispiel die Montage ausgeschnittener Zeichnungen. *The Wolf Man* bleibt dicht an der Vorlage der Fallgeschichte, strafft und verdichtet jedoch, füllt Lücken, schafft (Traum-)Bilder und Innensichten. Mitunter kommt es zugunsten einer klaren und verständlichen Narration zu Änderungen an der Chronologie der Ereignisse. Somit überformt das Medium den Stoff, der wiederum formale Ansprüche an das Medium stellt. Der Stoff verlangt also auch dem Comic etwas ab, dieser muss sich seinem Stoff anpassen, so zum Beispiel durch die Auflösung des konventionellen Frameworks in der Darstellung des analytisch zu Tage geförderten Materials. Der klassische Aufbau einer Comicseite aus einer Sequenz gerahmter Panels erweist sich andererseits der Darstellung der geregelten, Halt gebenden äußeren Bedingungen einer therapeutischen Behandlung als adäquat.

„Eine subtilere Technik der Transformation psychoanalytischen Wissens ist die literarische Simulation von psychoanalytisch beschriebenen Mechanismen der Traumarbeit und der freien Assoziation“<sup>671</sup>, stellt Thomas Anz über literarische Adaptionen der Psychoanalyse fest. Diese Technik der Transformation psychoanalytischen Wissens konnte in *The Wolf Man*, in *Freud* und auch in *Jimmy Corrigan* nachgewiesen werden. In *Freud* simuliert beispielsweise ein ganzseitiges Panel die Traumarbeit und in *The Wolf Man* sind Panels und ganze Seiten collageartig zusammengesetzt, als seien sie in freier Assoziation entstanden. Die Visualisierung von Bewusstseinsströmen in *Jimmy Corrigan* ist ebenfalls ein Verweis auf die Technik der freien Assoziation.<sup>672</sup> Strouhal prägte dafür den Ausdruck „Stream of Comicness“.<sup>673</sup>

Der Autor von *Jimmy Corrigan* gebraucht psychoanalytisches Wissen zur Charakterisierung seiner Figuren. Es ist in der Narration implizit in Verwendung und gestattet einen tiefen Blick in die fremde, mitunter unheimliche Innenwelt der Figuren. Die Psychoanalyse zeigt sich hier als Phänomen, das in der Kunst von Beginn an Spuren hinterlassen hatte, von Künstlern geradezu gierig aufgenommen und verarbeitet, zu eigenen Zwecken verwendet und gegebenenfalls überformt wurde.

---

671 Anz, Thomas (2013): Rezeptions- und Wirkungsgeschichte: Literatur. In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hrsg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 326.

672 Vgl. Strouhal, Felix (2011): Stream of Comicness, S. 168.

673 Ebd., S. 161.

Während psychoanalytische Theorie bei Ware im Dienst der Narration steht und somit in gewisser Weise die Kenntnis und das Verstehen von Leser\_innenseite voraussetzt, tragen die drei anderen Comics auf jeweils eigene Weise zur Erweiterung des psychoanalytischen Alltagsdiskurses bei.

Bechdels Selbstanalyse in *Are You My Mother?* ist gleichsam ein Work in progress. Bei diesem Prozess ist D. W. Winnicott der Stichwortgeber. Doch Bechdel setzt sich nicht etwa kritisch mit dem Werk Winnicotts auseinander. Vielmehr gerät ihre Auseinandersetzung zu einer völligen Absorption. Diese fehlende Distanz Bechdels zum Werk und zur Person Winnicotts schlägt sich formal beispielsweise in dem übergangslosen Nebeneinander der Erzählung um die Protagonistin und jener über Winnicott nieder.

Psychologisches Wissen, Begriffe und Theorien sowie Fallstudien unterliegen in den untersuchten Comics, vor allem in *The Wolf Man* und *Freud*, regelmäßig der Verkürzung und Verdichtung. Die Verkürzung ist dabei hauptsächlich dem, für das Medium charakteristischen, geringen Textanteil geschuldet. Für umfassende Erklärungen ist schlichtweg kein Raum. Durch das Zusammenwirken von Text und Bild ermöglicht der Comic jedoch die zielgerichtete Verdichtung psychologischer Inhalte. Bild und Text ergänzen beziehungsweise assistieren sich in ihren Aussagen. Diese Kooperation ermöglicht die Darstellung komplexer Inhalte auf kleinstem Raum, für deren Entschlüsselung indes ein aktives Mitwirken der Rezipient\_innen notwendig ist. So stellt Brunner treffend fest: „[...] Wir alle werden zu Analytiker\_innen, die beginnen, genau hinzuschauen, mit der berühmten 'freischwebenden Aufmerksamkeit', die auch vermeintlichen Details einen Stellenwert einräumt, zuzuhören, Szenen zu begreifen und unsere Assoziationen zu ihrem Verständnis zu nutzen.“<sup>674</sup>

---

674 Brunner, Markus (2014): „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“, S. 117.

## Fünf. Ausklang

Am Beginn der Untersuchung standen die Fragen danach, wie das popkulturelle Medium Comic an diskursiv erschaffenen Realitäten psychologischen Wissens beziehungsweise psychologischer Praxis mitbaut, ob es psychologischen Diskurs in Frage stellt, bestätigt oder kontrastiert und welchen Bedingungen psychologischer Diskurs im Comic, etwa durch formale Spezifika des Mediums, unterworfen ist.

Es gilt nun in einer Zusammenschau zu resümieren, welche konkreten Erkenntnisse in der Analyse gewonnen werden konnten und wie demnach die, für die Arbeit zentralen, Fragen zu beantworten sind.

Im Verlauf der Analyse, die anhand von sieben Beispielen exemplarisch die Diskurse zu psychischen Erkrankungen und zur Psychoanalyse im Medium Comic untersucht, konnte zunächst festgestellt werden, dass Comics sich mit beiden Themenfeldern in vielgestaltiger Weise auseinandersetzen. Die Beschäftigung mit psychischen Erkrankungen ist in den untersuchten Comics immer (auto)biografisch motiviert. Neben der Darstellung des Erlebens und des Umgangs mit einer psychischen Erkrankung werden auch gesellschaftliche Stereotype und Unwissenheit hinsichtlich psychischer Erkrankungen sowie Stigmatisierung und Ausgrenzung von psychisch Erkrankten thematisiert. Die Comicmacher\_innen sehen die Massenmedien, vor allem das Fernsehen, als verantwortlich für die Verbreitung und Verfestigung stereotyper Sichtweisen in Bezug auf psychische Erkrankungen. Selbst populäres Medium, reflektieren die untersuchten Comics jedoch die vorgefundenen Vorurteile, ergänzen oder korrigieren bestehende Sichtweisen und zeigen neue Denkrichtungen auf.

Die konkreten Krankheitsdarstellungen finden überwiegend in einem Abgleich persönlicher Erfahrungen und klinischen Standardwissens oder in direkter Umsetzung klinischen Wissens statt. So werden zu diesem Zweck etwa diagnostische Manuale herangezogen, zitiert und auf diese Weise bestätigt. Die kritische Haltung Chester Browns gegenüber gesellschaftlichen Stereotypen über Schizophrenie wie auch gegenüber den klinischen Diagnosekriterien der Krankheit findet nicht nur einen inhaltlichen Ausdruck in der Auseinandersetzung mit der Antipsychiatriebewegung, sondern äußert sich auch formal in einer betont sachlichen, mit einer wissenschaftlichen Arbeit vergleichbaren, Darstellung. Demgegenüber wird eine besondere Intimität, etwa in der Schilderung des Erlebens

einer psychischen Erkrankung oder in der Selbstanalyse durch Einschübe persönlichen Materials, zum Beispiel Tagebucheinträge, Skizzen oder Briefe, aufgebaut. Dies konnte anhand der Comics *Marbles* und *Are you my Mother?* gezeigt werden.

Es kann konstatiert werden, dass Comics populäre Diskurse, so etwa das fragmentarische Wissen zur Psychoanalyse und deren Begründer Sigmund Freud oder zu psychischen Erkrankungen, aufgreifen und erweitern. Einige der untersuchten Comics vermitteln psychoanalytische Grundbegriffe oder Basiswissen zu psychischen Erkrankungen. Sie eröffnen aber auch diskursive Welten, die über das populärwissenschaftliche Wissen hinausgehen. So schneidet Chester Brown den geisteswissenschaftlichen Diskurs zur Schizophrenie an. Weniger direkt klingt der Dualismus zwischen Psychoanalyse und Psychiatrie in der Andeutung des antagonistischen Verhältnisses zwischen Sigmund Freud und Emil Kraepelin in *The Wolf Man* an. Mit dem Leben und Werk D. W. Winnicotts, das den meisten Comicleser\_innen wahrscheinlich nicht vertraut sein dürfte, macht der Comic *Are You My Mother?* bekannt. Auf eher implizite Weise sind psychoanalytische Symbole und Theorien in Jimmy Corrigan präsent. Der Autor stellt sie nach seiner eigenen Maßgabe in den Dienst der Narration.

Psychologische Inhalte unterliegen im Comic regelmäßig der Verkürzung und Verdichtung, was der medienspezifischen Verschränkung von Wort und Bild geschuldet ist. Ein Nachteil ist darin jedoch nicht zu sehen. Sind in dem begrenzten Textanteil lange Erklärungen nicht möglich, so schaffen Bilder Bedeutungsraum. Darüber hinaus verfügen Bilder über eine größere Affektnähe als Text. Psychologischer Diskurs erhält über die Bildlichkeit des Comics eine ausgesprochen emotionale Dimension, wie für die Comics *Psychiatric Tales* und *The Wolf Man* gezeigt werden konnte.

Das spezifische Zusammenspiel von Bild und Text im Comic ermöglicht die Darstellung komplexer Zusammenhänge und Sachverhalte, in einem einzelnen Panel können mehrere inhaltliche oder narrative Ebenen gleichzeitig zum Ausdruck gebracht werden. Mitunter werden die Panels zu Rätseln, die die Leser\_innen entschlüsseln müssen. Deren Mitwirken bei der Konstruktion von Zeit, Raum, Bewegung und Handlung ist zentral, sie müssen verknüpfen und ergänzen. Einzelbild, Panelsequenz und Gesamtseite können erst durch das stete Oszillieren des Blickes zwischen Teil und Ganzem in ihrer Bedeutung erschlossen werden. Dass

Comics im Sinne McLuhans ein kaltes Medium sind, ist also nicht neu. Comics sind eine Bildsprache, die der hermeneutischen Arbeit der Leser\_innen bedürfen - das hat sich in zahlreichen Untersuchungen immer wieder aufs Neue erwiesen. Gerade aber in der Darstellung psychoanalytischer Inhalte, insbesondere des analytischen Prozesses, wird eine neue Dimension der Leser\_innenbeteiligung offenbar. Die Leser\_innen werden mitunter gleichsam zu Analytiker\_innen, die traumbildartige Panels entschlüsseln, wildwüchsigem, fragmentarischem Material Bedeutung verleihen, Zusammenhänge herstellen, Aufmerksamkeit aufbringen sowie Spürsinn und Einfühlungsvermögen beweisen müssen.

Es konnten zudem Interdependenzen zwischen Medium und Diskurs festgestellt werden. Die dargestellten Inhalte stellen Forderungen an die Formalsprache des Mediums, dieses wiederum überformt den Diskurs, beide verlangen einander etwas ab. So muss sich der Comic in seiner Sprache und Struktur vielfach seinem Inhalt anpassen, etwa in der Darstellung des psychoanalytischen Prozesses.

Über welch breites Spektrum formaler Ausdrucksmöglichkeiten das Medium verfügt, konnte besonders deutlich an den Comics *The Wolf Man* und *Marbles* gezeigt werden. In *The Wolf Man* werden sowohl der stark formalisierte Rahmen einer psychoanalytischen Therapie, wie auch die Innenwelt – die Assoziationen, Träume und Gefühle – des Patienten während des analytischen Prozesses veranschaulicht. Dabei finden sowohl die Perspektive des Analysanden als auch die des Analytikers Berücksichtigung. *The Wolf Man* lässt seine Leser\_innen zu Zeug\_innen der Analyse eines der berühmtesten Patienten Freuds werden. In *Marbles* wird die spezifische Sprache des Mediums der Darstellung der disparaten Befindlichkeiten der an Bipolarität leidenden Protagonistin, jener der therapeutischen Behandlung wie auch jener der, teilweise verzweifelten, Auseinandersetzung der Protagonistin mit ihrer Erkrankung gleichermaßen gerecht.

In der Simulation der Traumarbeit in *Freud* und der freien Assoziation in *The Wolf Man* oder in *Jimmy Corrigan* mit den Mitteln des Comics kommt es zu einer Transformation psychoanalytischen Wissens beziehungsweise psychoanalytischer Technik.

Dass Bilder Realität konstituieren, wurde bereits festgestellt. Das Bildmedium Comic wirkt in ebendieser Weise. Seine Bilder erschaffen Wirklichkeit. Im Bild „[...] kann Unvorstellbares vorstellbar gemacht werden. Denn im Gegensatz zur Sprache, die nur mit schon vorhandenen, dem\_r Leser\_in im Idealfall bekannten Begriffen

umschreiben kann, ist das Bild unabhängiger. Das Bild muss sich nicht erst erklären, muss nicht Behauptetes rechtfertigen.“<sup>675</sup> Jedoch erst die Kombination von Text und Bild verleiht Comics ihre Einzigartigkeit.

## Literatur

### Comics

- Appignanesi, Richard, Sława Harasymowicz (2012): *The Wolf Man*. London: SelfMadeHero.
- Bechdel, Alison (2014): *Wer ist hier die Mutter? Ein Comic-Drama*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Brown, Chester (1998): *The Little Man. Short Strips, 1980-1995*. Montreal: Drawn & Quarterly.
- Cunningham, Darryl (2011): *Psychiatric Tales*. New York: Bloomsbury.
- Forney, Ellen (2012): *Marbles. Mania, Depression, Michelangelo and Me*. New York: Gotham.
- Maier, Corinne, Anne Simon (2012): *Freud*. München: Kneesebeck.
- Ware, Chris (2000): *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid On Earth*. New York: Pantheon.

### Sekundärliteratur

- Aichhorn, Thomas (2013): Jenseits des Lustprinzips (1920). In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 158-162.
- Anz, Thomas (2013): Rezeptions- und Wirkungsgeschichte: Literatur. In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 319-328.
- Appignanesi, Richard, Oscar Zarate (2007): *Introducing Freud*. London: Icon Books.
- Assion, Hans-Jörg, Jürgen Höffler (2013): Diagnostik, Klassifikation und Differenzialdiagnose. In: Assion, Hans-Jörg, Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.):

---

<sup>675</sup>Strouhal, Felix (2011): Stream of Comicness, S. 167 f.

- Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch.* Stuttgart: Kohlhammer, S. 59-73.
- Balzer, Jens (2011): Dies ist keine Bildergeschichte. Über Michel Foucault, René Magritte und George Herrimans Krazy Kat-Comics. In: Eder, Barbara, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hg.): *Theorien des Comics*. Bielefeld: Transcript, S. 187-202.
- Bechdel, Alison (2006): *Fun Home: A Family Tragicomic*. Boston: Houghton Mifflin.
- Bechdel, Alison (2012): *Are You My Mother? A Comic Drama*. Boston: Houghton Mifflin.
- Benkert, Otto (2009): *Psychopharmaka. Medikamente – Wirkung – Risiken*. München: Beck.
- Bohnsack, Ralf (2009): *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich.
- Brieger, Peter (2013): Suizid und Suizidalität. In: Assion, Hans-Jörg, Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.): *Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 232-237.
- Brunner, Markus (2014): „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“. Zur Funktion der Bilder in Comic-Sachbüchern („Graphic Guides“). *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 38, 151, S. 99-135.
- Bürgin, Dieter (2008): Phantasie. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 592-596.
- Burns, David D. (2011): *Feeling Good. Depressionen überwinden und Selbstachtung gewinnen*. Paderborn: Junfermann.
- Campbell, Joseph (1985): *Lebendiger Mythos*. München: Dianus Verlag.
- Comer, Ronald J. (1995): *Klinische Psychologie*. Heidelberg, Berlin, Oxford: Spektrum.
- Dehnhardt, René (2003): Schamanismus und Schizophrenie. *Europäische Hochschulschriften*, 63. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Deserno, Heinrich (2013): Schriften zur Traumdeutung. In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 106-117.
- Diagnostisches und statistisches Manual psychischer Störungen DSM-IV. Göttingen: Hogrefe, 1996.
- Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript.

- Ditschke, Stephan (2009): Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003. In: Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript, S. 265-280.
- Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (2009): Birth of a Notion. Comics als populärkulturelles Medium. In: Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript, S. 7-27.
- Dittmar, Jakob F. (2008): *Comic-Analyse*. Konstanz: UVK.
- Domschke, Katharina, Andreas Reif und Jürgen Deckert (2013): Genetik der bipolaren Störung. In: Assion, Hans-Jörg, Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.): *Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 38-50.
- Eder, Barbara, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (2011): Einführung. In: Eder, Barbara, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hg.) (2011): *Theorien des Comics*. Bielefeld: Transcript, S. 9-24.
- Eder, Barbara, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hg.) (2011): *Theorien des Comics*. Bielefeld: Transcript.
- Eisner, Will (2008): *Comics and Sequential Art*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Engelmann, Jonas (2013): *Gerahmter Diskurs. Gesellschaftsbilder im Independent-Comic*. Mainz: Ventil.
- Ermann, Michael (2008): Gegenübertragung. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 233-239.
- Essers, Volkmar, Anette Kruszynski, Doris Krystof (2000): *Einblicke. Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Foucault, Michel (1968): *Psychologie und Geisteskrankheit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Original 1954 als *Maladie mentale et Psychologie* bei Presses Universitaires de France).
- Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a. M.: Fischer (Original 1971 als *L'ordre du discours* bei Gallimard).
- Foucault, Michel (2005): *Die Macht der Psychiatrie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Original 2003 als *Le Pouvoir psychiatrique* bei Gallimard).

- Frahm, Ole (2010): *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts.
- Freud, Sigmund (1917): Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. Bd. V, S. 1-7.
- Freud, Sigmund (1969): *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und neue Folge. Sigmund Freud Studienausgabe*, Bd.1, hg. von Thure von Uexküll, Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1991): *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1992): *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1995): *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1996): *Zwei Krankengeschichten. Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (1999): Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung. In: Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, Bd. 8: Werke aus den Jahren 1909-1913*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 376-387.
- Freud, Sigmund (1999): Zur Einleitung der Behandlung. In: Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, Bd. 8: Werke aus den Jahren 1909-1913*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 454-478.
- Freud, Sigmund (2000): *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Freyer, Tobias, Dietrich van Calker (2013): Pharmakologische Wirkprinzipien bei bipolaren Störungen. In: Assion, Hans-Jörg, Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.): *Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 109-125.
- Gardiner, Muriel (Hg.) (1972): *Der Wolfsmann vom Wolfsmann. Sigmund Freuds berühmtester Fall. Erinnerungen, Berichte, Diagnosen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Gay, Peter (2006): *Freud. Eine Biographie für unsere Zeit*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Geisler, Sheryl (2011): Une Leçon Clinique à la Salpêtrière (A Clinical Lesson at the Salpêtrière), Andre Brouillet (1887). In: *The Journal of Physician Assistant Education*, 22, 3, S. 41-42.
- Geissler, Dietmar (2013): Patientenratgeber Bipolare Störung. In: Assion, Hans-Jörg,

- Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.): *Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 264-273.
- Giefer, Michael (2013): Zur Einführung des Narzißmus (1914). In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 154-158.
- Gödde, Günter (2013): Hysterie-Studien. In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 84-93.
- Grande, Tilman (2008): Ziele der Psychoanalyse. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 860-865.
- Grant, Alan, Norm Breyfogle (1996): *Batman: The Last Arkham*. DC comics.
- Groensteen, Thierry (2009): Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization? In: Heer, Jeet, Kent Worcester (Hg.): *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press Mississippi, S. 3-11.
- Grof, Stanislav (1994): *Das Abenteuer der Selbstentdeckung. Heilung durch veränderte Bewusstseinszustände. Ein Leitfaden*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Grossmann-Garger, Brigitte, Margot Matschiner-Zollner (2008): Freuds Scheitern an der Gegenübertragung in Doras Analyse. In: Diercks, Christine, Sabine Schlüter (Hg.): *Sigmund-Freud-Vorlesungen 2006. Die großen Krankengeschichten*. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 125-134.
- Groysbeck, Wolfgang (2008): Ein Schleier, der die Welt verhüllt. In: Diercks, Christine, Sabine Schlüter (Hg.): *Sigmund-Freud-Vorlesungen 2006. Die großen Krankengeschichten*. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 269-277.
- Grubrich-Simitis, Ilse (2013): Editionen von Freuds Werken. In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 280-283.
- Grunze, Heinz, Jörg Walden (2013): Optionen der Langzeittherapie bipolarer Verläufe. In: Assion, Hans-Jörg, Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.): *Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 167-175.
- Hatfield, Charles (2005): *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Haubl, Rolf (2008): Spiegeln. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 705-709.

- Hautzinger, Martin, Thomas D. Meyer (2011): *Bipolar affektive Störungen* (Fortschritte der Psychotherapie Bd. 43). Göttingen: Hogrefe.
- Hodgins, Sheilagh, Rüdiger Müller-Isberner (2014): Schizophrenie und Gewalt. *Nervenarzt*, 85, 273-278. doi 10.1007/s00115-013-3900-y
- Hoppler, Stephanie, Lukas Etter, Gabriele Rippl (2009): Intermedialität in Comics. Neil Gaimans *The Sandman*. In: Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript, S. 53-79.
- Huber, Monika (2008): Die Krankengeschichte(n) der Anna O. - Das A und O der Psychoanalyse? In: Diercks, Christine, Sabine Schlüter (Hg.): *Sigmund-Freud-Vorlesungen 2006. Die großen Krankengeschichten*. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 58-66.
- Internationale Klassifikation Psychischer Störungen. ICD-10, Kapitel V (F). Klinisch-diagnostische Leitlinien. Bern: Huber, 2011.
- Kasper, Wolfgang (2008): Der kleine Hans. In: Diercks, Christine, Sabine Schlüter (Hrsg.): *Sigmund-Freud-Vorlesungen 2006. Die großen Krankengeschichten*. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 146-155.
- Klammer, Markus: (2010): «fig 1.» Grund und Signatur der Psychoanalyse. In: Suter, Robert, Thorsten Bothe (Hg.): *Prekäre Bilder*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 85-101.
- Klammer, Markus: (2013): *Figuren der Urszene. Material und Darstellung in der Psychoanalyse Freuds*. Wien: Turia + Kant.
- Knigge, Andreas C. (1996): *Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer*. Hamburg: Rowohlt.
- Kupfer, Alexander (2006): *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Lacan, Jacques (1975): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Ders.: *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 61-70.
- Lagrange, Jacques (2005): Zusammenfassung der Vorlesung. In: Foucault, Michel: *Die Macht der Psychiatrie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Original 2003 als *Le Pouvoir psychiatrique* bei Gallimard), S. 489-504.
- Laing, Ronald, D. (1969): *Phänomenologie der Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Original 1967 als *The Politics of Experience*).

- Lefèvre, Pascal (2009): The Construction of Space in Comics. In: Heer, Jeet, Kent Worcester (Hg.): *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press Mississippi, S. 157-162.
- List, Eveline (2009): *Psychoanalyse. Geschichte, Theorien, Anwendung*. Wien: Facultas.
- Mächtlinger, Veronica (1995): Einleitung. In: Freud, Sigmund: *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 7-38.
- Mack Brunswick, Ruth (1972): Ein Nachtrag zu Freuds „Geschichte einer infantilen Neurose“. In: Gardiner, Muriel (Hg.): *Der Wolfsmann vom Wolfsmann. Sigmund Freuds berühmtester Fall. Erinnerungen, Berichte, Diagnosen*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 297-346.
- Marneros, Andreas (2013): Bipolare Störungen im historischen Überblick. In: Assion, Hans-Jörg, Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.): *Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 13-18.
- McCloud, Scott (2001): *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*. Hamburg: Carlsen. (Original 1994 als *Understanding Comics* bei Harper Collins).
- McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: Harper Collins.
- McLuhan, Marshall (1970): *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Frankfurt am Main: Fischer. (Original 1964 als *Understanding Media* bei McGraw-Hill).
- Mertens, Wolfgang (2008): Ödipuskomplex. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 532-545.
- Mertens, Wolfgang (2008): Penisneid. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 567-574.
- Müller, Klaus E. (1997): *Schamanismus. Heiler, Geister, Rituale*. München: C.H. Beck.
- Nedelmann, Carl (2008): Einleitung. In: Freud, Sigmund: *Zwei Krankengeschichten. Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 7-52.
- Normann, Claus (2013): Zur Neurobiologie bipolarer Störungen. In: Assion, Hans-Jörg, Peter Brieger, Michael Bauer (Hg.): *Bipolare Störungen. Das Praxishandbuch*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 28-37.
- Owen, Patricia R. (2012): Portrayals of Schizophrenia by Entertainment Media: A

- Content Analysis of Contemporary Movies. *Psychiatric Services*, 63, S. 655-659.  
doi.org/10.1176/appi.ps.201100371
- Pietzcker, Carl (2013): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten (1905). In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 119-121.
- Piontek, Kristina, Sven-Uwe Kutscher (2010): Straffälligkeit schizophrener Patienten – überraschende Anlasstat aus dem Nichts? In: Saimeh, Nahlah (Hg.): *Kriminalität als biografisches Scheitern - Forensik als Lebenshilfe?* Bonn: Psychiatrie-Verlag, S. 85-95.
- Platthaus, Andreas (2005): „Sprechen wir über mich“. In: Diekmann, Stefanie, Matthias Schneider (Hg.): *Szenarien des Comic – Helden und Historien im Medium der Schriftbildlichkeit*. Berlin: SuKuLTuR, S. 193-207.
- Platthaus, Andreas (2009): Einbruch der Zeit. Zu einem Zwischenraum und einem Textkasten in Frank Kings Gasoline Alley. In: Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript, S. 119-130.
- Popova, Maria (2014): *Freud's Life and Legacy, in a Comic*. Zugriff am 16.09.2015. Verfügbar unter: <http://www.brainpickings.org/2014/02/24/freud-nobrow-corinne-maier/>
- Poynor, Rick (2012): *The woman who took on the Wolf Man*. Zugriff am 04.06.2014. Verfügbar unter: <http://www.eyemagazine.com/opinion/article/the-woman-who-took-on-the-wolf-man>
- Reichhard, Stefan (2008): Wiederholungszwang. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 843-848.
- Riese, Berthold: Vorwort. In: Dehnhardt, René (2003): Schamanismus und Schizophrenie. *Europäische Hochschulschriften*, 63. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 7 f.
- Ruffig, Reiner (2008): *Michel Foucault*. Paderborn: W. Fink.
- Ruhs, August (2010): *Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse*. Wien: Löcker.
- Schikowski, Klaus (2009): „Folks, I'm going to speak plain ...“. Robert Crumb und die Entwicklung der autobiografischen Comic-Erzählung. In: Arnold, Heinz L., Andreas C. Knigge (Hg.): *Comics, Mangas, Graphic Novels*. (Text und Kritik. Zeitschrift für

- Literatur. Sonderband.) München: Richard Boorberg Verlag, S. 90-108.
- Schott, Heinz, Rainer Tölle (2006): *Geschichte der Psychiatrie. Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen*. München: Beck.
- Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: WVT.
- Staufenberg, Heidi (2013): Psychosexualität der Frau. In: Lohmann, Hans-Martin, Joachim Pfeiffer (Hg.): *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 162-167.
- Stein, Daniel, Jan-Noël Thon (2015): Introduction: From Comic Strips to Graphic Novels. Graphic Narratives and Narrative Theory. In: Stein, Daniel, Jan-Noël Thon (Hg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin: De Gruyter, S. 1-23.
- Stompe, Thomas (2015): Psychose im Film. *Spectrum Psychiatrie*, 1, S. 12-18.
- Stork, Jochen (2008): Versuch einer Einführung in das Werk D. W. Winnicotts. In: Winnicott, D. W.: *Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse*. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 9-25.
- Strouhal, Felix (2011): Stream of Comicness. Chris Ware Erzählen in einem Medium zwischen Massentauglichkeit und Exklusivität. In: Eder, Barbara, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hg.): *Theorien des Comics*. Bielefeld: Transcript, S. 161-170.
- Styron, William (1990): *Darkness Visible. A Memoir of Madness*. New York: Random House.
- Tenbrink, Dieter (2008): Übergangsobjekt, Übergangsraum. In: Mertens Wolfgang, Bruno Waldvogel (Hg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, S. 790-795.
- The Comics Journal. Zugriff: 05.08.2014. Verfügbar unter: <http://www.tcj.com/women-and-autobio-comics-roundtable/>
- Thurman, Judith (23. April 2012): Drawn from Life. The world of Alison Bechdel. The New Yorker. Zugriff: 08.10.2015. Verfügbar unter: <http://www.newyorker.com/magazine/2012/04/23/drawn-from-life>
- Trede, Katharina (2007): 150 Year of Freud-Kraepelin Dualism. *Psychiatr Q*, 78, S. 237-240. doi 10.1007/s11126-007-9036-0
- Vogt, Jochen (1998): *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 179-192.

- Winnicott, D. W. (1974): *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Winnicott, D. W. (1984): *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Winnicott, D. W. (2008): *Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Wolfsmann (1972): Die Erinnerungen des Wolfsmannes. In: Gardiner, Muriel (Hg.): *Der Wolfsmann vom Wolfsmann. Sigmund Freuds berühmtester Fall. Erinnerungen, Berichte, Diagnosen*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 17-166.
- Wolfsmann (1972): Meine Erinnerungen an Sigmund Freud. In: Gardiner, Muriel (Hg.): *Der Wolfsmann vom Wolfsmann. Sigmund Freuds berühmtester Fall. Erinnerungen, Berichte, Diagnosen*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 169-189.

## **Abstract**

Comics is a medium which is able to transcend the usual boundaries of other media through its characteristic interdependency on both written text and imagery. Comics juxtapose, highlight the antagonism between text and image, gaining the expressiveness which is part of their fascination and uniqueness. Due to the rising popularity of the graphic novel in recent times, the medium is covering an ever widening range of themes. Among them are some of the more popular comics which deal with psychological issues, often in autobiographical form.

Using a selection of comics as its focus, this diploma thesis examines the link between comics as a medium and the opening discourse on psychoanalysis and mental disorders. The thesis, therefore, poses the following questions: How does the comics medium contribute to realities created through the discourse on psychological knowledge and practice? Does it challenge, confirm or even antagonise psychological discourse? Is psychological discourse in the comics medium subject to certain conditions, bound or governed by some of specifications of the medium?

Comics participate in psychological discourse in various ways. The interplay between text and image enables the medium to illustrate complex issues, in an associative way, similar to the processes of psychoanalytic therapy. While comics condense and abbreviate psychological contents they also stimulate emotions. In addition, they transform and simulate psychoanalytic theories and psychoanalytic techniques. A wide range of means of expression enables the medium to depict/illustrate complex inner lives as well as elucidate on the experience of mental disorders.

The medium, and psychological discourse, both influence each other in specific ways. First and foremost, comics demand a great deal of interaction from their readers, dependent on the creativity of narrative constructs, essential for effectively engaging the reader. Through this imaginative process the readers, affectively, becomes an analyst themselves.

## **Lebenslauf**

### **Hochschulbildung**

|                          |                                                                                                                                                                                                                               |
|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>seit 10/2008</i>      | Diplomstudium der Psychologie<br>Universität Wien                                                                                                                                                                             |
| <i>10/2006 – 10/2008</i> | Doktoratsstudium der Philosophie<br>Universität Wien                                                                                                                                                                          |
| <i>10/1999 – 08/2005</i> | Studium der Mittleren und Neueren Geschichte,<br>Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft<br>und Historischen Hilfswissenschaften / Archiwissenschaft<br>Universität Leipzig<br>Abschluss: Magistra Artium (M.A.) |

### **Berufspraxis**

|                          |                                                                                                                               |
|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>10/2013 – 01/2014</i> | Psychologisches Praktikum am Anton-Proksch-Institut auf<br>der Entzugsstation für Abhängige von illegalen<br>Substanzen, Wien |
| <i>seit 01/2007</i>      | Lektorin, Printmedienlektorat, CLIP Mediaservice GmbH,<br>Wien                                                                |
| <i>01/2006 – 03/2006</i> | Praktikum, Österreichisches Literaturarchiv, Wien                                                                             |
| <i>04/2004 – 05/2004</i> | Lektoratspraktikum, Manesse Verlag, München                                                                                   |
| <i>02/2003 – 03/2003</i> | Archivwissenschaftliches Praktikum, Stadtarchiv Leipzig                                                                       |
| <i>02/2001 – 03/2001</i> | Archivwissenschaftliches Praktikum, Sächsisches<br>Staatsarchiv, Leipzig                                                      |