

Markus Brunner

»Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten«

Zur Funktion der Bilder in Comic-Sachbüchern (▷ Graphic Guides ◁)

Die englischsprachige Ausgabe von Marx for Beginners, einer in Comic-Form verfassten Einführung in das Leben und Werk von Karl Marx, war 1976 der Startschuss für ein neues Genre, das bis heute Hunderte von Büchern hervorgebracht hat: die sogenannten Comic-Sachbücher oder Graphic Guides, mit vielen Bildern illustrierte Theorieeinführungen. Dieser Aufsatz zeichnet nicht nur die Entstehung und Entwicklung der beiden wichtigsten, auseinander hervorgegangenen Serien dieses Genres, der »...for Beginners«- und der »Introducing«-Reihe nach, sondern widmet sich – vor dem Hintergrund theoretischer Überlegungen aus der Bildwissenschaft, Lorenzers Symboltheorie und der Comicforschung – zentral den Illustrationen in diesen Büchern und fragt nach dem spezifischen Erkenntnispotential, aber auch den Gefahrenpotenzialen der mit seriellen Bildern versehenen Einführungswerke.

Schlüsselwörter: Graphic Guides, Comic, Bilder, Oscar Zarate, Rius, Alfred Lorenzer, Symboltheorie, Bildtheorie

1972 veröffentlichte der mexikanische politische Aktivist und Comiczeichner Eduardo del Río alias Rius das Buch *Marx para principiantes* (Rius, 1972), eine Einführung in das Leben und Werk von Karl Marx, nicht einfach als geschriebenen Text, sondern als Comic. Zwar dominiert der (meist wie in Comics üblich in Großbuchstaben, in der englischen Übersetzung dann sogar von Hand) geschriebene Text den Inhalt, visuell führen aber die Comic-Panels, gezeichnete Figuren und Denker¹, die über Sprechblasen miteinander und mit dem Publikum kommunizierten, und viele Illustrationen aus dem Europa des 19. Jahrhunderts die Leser_innen durch das Buch. Es ist nicht der erste Versuch Rius', komplexe Gedanken in Comicform zu vermitteln: Schon 1960 hatte er als Sympathisant der kubanischen Revolution *Cuba para principiantes* (Rius, 1960) publiziert.

Im Vorwort zur Marx-Einführung schreibt Rius, das Buch sei in seiner Form ein Versuch, »gewöhnlichen Leser_innen«, für die das Werk Marx' ansonsten »wirklich schwer und viel zu viel« sei, eine »verdauili-

che Kurzfassung« zu präsentieren, die ein bisschen einfacher zu erfassen sei (Rius, 1972, S. 6).² Es geht um ein Projekt der Volksaufklärung, um eine »tentativa de ›popularizar‹«, einen »Versuch der ›Popularisierung‹« von Marx' Gedanken, wobei er sich gleich bei den Leser_innen, aber auch bei den großen Marx-Gelehrten, von denen er einige immer wieder um Rat gefragt hätte, für allfällige Verkürzungen entschuldigt (ebd.).

Dass an einer solchen über Bilder und Text vermittelten Einführung ein großes Interesse bestand, zeigte der weitere Weg dieser Publikation. Die englischsprachige Version, die 1976 von der *Writers and Readers Publishing Cooperative* in London herausgegeben wurde, avancierte unter dem Titel *Marx for Beginners* (Rius, 1976) schnell zu einem internationalen Bestseller und wurde in der Folge nicht nur in diverse Sprachen übersetzt³, sondern leitete auch ein neues, höchst erfolgreiches Genre ein: die sogenannten ›Graphic Guides‹, ›Graphic introductions‹, ›Comic introductions‹ oder, wie sie der Herausgeber von *Marx for Beginners* weiter fasst, »non-fiction comic books«⁴ (ebd., S. 5), die v.a. durch die beiden Reihen ›... for Beginners‹ und ›Introducing ...‹ breit bekannt wurden – in den deutschen Übersetzungen unter dem Genrebegriff ›Comic-Sachbuch‹.

Ich will mich im Folgenden mit diesem Genre der Theorie- und Gedankenvermittlung mittels der Kombination von Text und Bild eingehender beschäftigen. Offensichtlich – das zeigt schon der Erfolg dieser Reihen – ist die Verwendung von Bildern bei der Darstellung von Denkraditionen für Leser_innen äußerst attraktiv. Die Bilder lockern den Text auf, lassen uns in ihrer humorvollen Art immer wieder mal schmunzeln und senken damit fraglos die Hemmschwellen beim Griff nach einer Einführung in zuweilen überaus komplexe Gedankenwelten. Sie transportieren ja aber mehr, sind nicht zufällig gewählt, stehen in einer Beziehung zum Text, illustrieren oder kommentieren ihn, und transportieren eigene Botschaften und Erkenntnisinhalte mit. Mit diesen Botschaften und mit dem Verhältnis, das die Bilder zum Text und zu anderen Bildern eingehen, will ich mich hier beschäftigen und nach der Funktion der Illustrationen in den Graphic Guides fragen. Dabei wird die Frage im Fokus stehen, was denn möglicherweise das spezifische Erkenntnispotential der in

diesen Büchern präsentierten Bild-Text-Kombination gegenüber rein sprachlichen Werken ausmacht – und wo aber auch ihre Problematiken liegen. Zuerst werde ich einen kurzen Einblick in die Geschichte der Graphic Guides geben und ein paar Gedanken zum Verhältnis von Sprache und seriellen Bildern präsentieren, bevor ich mich dann genauer mit einigen der Bücher und ihrer Bildpolitik beschäftige.

Zur Geschichte der Graphic Guides

Beide Reihen, die ›... for Beginners‹ wie die ›Introducing...‹, sind Ableger der *Writers and Readers Publishing Cooperative*, einer Gruppe von Schriftsteller_innen, Pädagog_innen, Sozialarbeiter_innen und politischen Aktivist_innen, die sich Mitte der 1970er Jahre in London zusammenschloss, um genau über solche Bücher Volksaufklärung zu betreiben. Mit dabei waren u. a. der Kunsthistoriker Richard Appignanesi, der nach der Publikation von *Marx for Beginners* gleich weitere Einführungswerke zu initiieren begann, und Glenn Thompson, ein Schwarzer Sozialarbeiter aus Brooklyn, der 1970 mit seiner Frau in East London einen ›community-based bookshop‹ eröffnet und darin auch Poesie-Bücher von Schwarzen Jugendlichen publiziert hatte. Die Marx-Einführung wie die nachfolgenden über revolutionäre Denker und ›Helden‹⁵ wie Einstein, Freud, Darwin, Lenin, Mao und Trotzky, aber auch über diverse Themenbereiche, von ›Kapitalismus‹ und ›Französischer Revolution‹ über ›Ökologie‹ und ›Nuklearenergie‹ bis zu ›Black History‹ und ›Essen‹ waren ein großer Erfolg. Mit diesem nahm aber der ›non-profit-Kooperativen-Gedanke‹ immer mehr ab. Während Appignanesi in London die Federführung übernahm, gründete Thompson in den 1980er Jahren in New York alleine den Zweitverlag *Writers and Readers Publishing, Inc.*, der den amerikanischen Vertrieb der Bücher übernahm. Den bald in Harlem angesiedelten dezidiert ›schwarzen‹ Verlagszweig sah er als neues politisches Projekt: Durch die neben den ›... for Beginners‹-Büchern publizierten Literatur schwarzer Autor_innen sollte auch das New Yorker Stadtviertel aufgewertet werden.

Nach Spannungen, Geldproblemen und dem nicht von Thompson abgesegneten Verkauf einiger Buchrechte an einen anderen amerikanischen Verlag kam es Anfang der 1990er Jahre zum Zerwürfnis: Thompson führte seinen amerikanischen Verlag alleine weiter, während Appagnanese in London den Verlag *Icon Books* mitbegründete. Die ›...for Beginners‹-Reihe wurde aufgeteilt, bei den ganz frühen Büchern wurden die Vertriebsrechte gesplittet, bei anderen Werken erwarb jeweils der eine oder andere Verlag die kompletten Rechte. Dies führte zur verwirrenden Situation, dass vom jeweils anderen Verlag unter dem jeweils gleichen Namen neue Bücher zu denselben Denker_innen oder Themen, so z. B. zu Freud, Lacan und Kapitalismus, publiziert wurden, eine Verwirrung, die sich erst auflöste, als *Icon Books* 1999 alle seine Bücher umbenannte und seither als ›Introducing ...‹ mit dem Untertitel ›A graphic guide‹ verkaufte.

Beide Reihen, die amerikanische ›... for Beginners‹ wie die englische ›Introducing ...‹ existieren noch immer, wobei sie durchaus verschiedene Wege einschlugen. Während der sichtlich kleinere New Yorker Verlag nicht nur dezidiert amerikanische Themen wie die ›Amerikanische Verfassung‹ oder verschiedene Präsidenten abdeckt, sondern auch mit einem Fokus auf spezifische Themen und Autor_innen der ›Black history‹, aber auch mit Themen wie ›Demokratie‹, ›Gewerkschaft‹ oder ›Frauengeschichte‹ zumindest teilweise den Impuls der politischen Bildung beibehält, ist *Icon Books* von diesem weggekommen. Zwar werden nach wie vor kritische Denker_innen präsentiert (so relativ aktuell z. B. Slavoj Žižek oder Alain Badiou) und es finden sich Bücher zu ›Kritische Theorien‹ und ›Feminismus‹, aber das scheint nur nicht mehr Verlagsprogramm zu sein, auch angesichts einer neuen Reihe, die den Untertitel ›A practical guide‹ trägt: In ihr erscheinen neben klassischer Lebensführungs-Ratgeber_innenliteratur – wohl hauptsächlich für Manager_innen – Einführungen in ›Führung‹, ›Management‹, ›Unternehmerische Kreativität‹ oder ›Neuro-Linguistisches Programmieren (NLP) für die Arbeit‹.

Text und (serielle) Bilder – eine paar theoretische Gedanken

Bevor ich in die Bildwelten der Graphic Guides eintauche, will ich im Rekurs auf die aktuelle Bildwissenschaft, Alfred Lorenzers Symboltheorie und die Comicforschung einige theoretische Vorüberlegungen anstellen, wobei es mir darum gehen wird, den Blick auf gewisse Spannungen zu lenken, die mir für meine Frage nach dem Erkenntnispotential der Text-Bild-Kombinationen interessant erscheinen.

Seit Anfang der 90er Jahre gibt es in den Kulturwissenschaften eine gegen die Textfokussierung des sog. ›linguistic turn‹ gerichtete ›bildwissenschaftliche‹ Strömung, die eine Eigenlogik von Bildern betont, die über Sprache nicht eingeholt werden kann. Gottfried Boehm spricht von einer »andere[n] Art des Denkens« (2007, S. 27) und einer Logik des Bildes, die »nicht gesprochen, [sondern] wahrnehmend realisiert [wird]« (2004, S. 28f). So sei es eine Eigenschaft von Bildern »visuelle Entsprechungsverhältnisse herzustellen« und »anschauliche Korrespondenzen ausfindig zu machen« (2001, S. 46). Bildlich können Bezüge hergestellt und sichtbar gemacht werden, die in der Sprache nicht so unmittelbar sichtbar sind. »Die Macht des Bildes bedeutet: ›Il fait voir‹, es öffnet die Augen, es zeigt« (2004, S. 32). Den Bildwissenschaften geht es also darum, der Differenz zwischen dem Lesen und dem Betrachten, der grammatikalischen Anordnung von Wörtern und den visuellen Entsprechungen und Nähe-Distanz-Relationen in Bildern auf den Grund zu gehen. Für die Auseinandersetzung mit den Graphic Guides heißt dies, sich auf diese spezifische Bildlogik einzulassen, sie nicht als bloße Illustrationen des Textes zu lesen.

In seinen symboltheoretischen Überlegungen verweist Lorenzer (1970, 51f; 1981, S. 23-32) – im Rückgriff auf die Cassirer-Schülerin Susanne Langer – auf eine ähnlich gelagerte Differenz: diejenige zwischen sog. ›diskursiven‹ und ›präsentativen‹ Symbolen. Während diskursive Symbole mit Denotationen, also festgelegten und intersubjektiv geteilten Bedeutungen arbeiten, verweisen präsentative Symbole v.a. auf Konnotationen, d. h. ihre Bedeutung ist nicht festgelegt, sondern von subjektiven, emotionalen und assoziativen Bedeutungshöfen umgeben. Letztere sind also

näher am eigenen Erleben und damit an unbewussten Bedeutungsschichten angesiedelt, während Erstere die Distanz zu diesem Erleben auszeichnet: Gerade indem sie davon abstrahieren, werden sie definier- und intersubjektiv kommunizierbar.⁶

Zwar bringen sowohl Langer wie Lorenzer diese Differenz auch mit dem Unterschied zwischen Sprache und nicht-sprachlichen Ausdrucksformen wie Bildern, Musik, Bewegung etc. in Verbindung, aber eigentlich läuft die Unterscheidung quer zu diesen materiellen Trägern der Kommunikation: Poetische Sprache lebt von ihrem präsentativen Gehalt und Straßenschilder erfüllen als diskursive, eben festgelegte Bildsymbole ihren Sinn.⁷ Was Lorenzer in seinem Blick auf die subjektive Verankerung von Symbolen betont, ist die unterschiedliche Affektnähe von präsentativen und diskursiven Symbolen, die zwar beide ursprünglich mit Erlebnisszenen in Verbindung stehen, aber deren Abstraktionsgrad sich unterscheidet: In präsentativen Symbolen können gerade Phantasien erscheinen, die aus der diskursiven Sprache als Verdrängte oder als Noch-Nicht-Benannte ausgeschlossen werden. Zumindest die komplexeren Bildwelten in den Graphic Guides können also als Versuch gelesen werden, etwas einzuholen, was dem theoretischen Text entgeht: die Erlebniswelt der Leser_innen.

Dass die Comictheorie ebenfalls den Gegensatz von Sprache und Bild thematisiert, ist naheliegend. Jonas Engelmann (2013, S. 44) macht darauf aufmerksam, dass Text und Bild im Comic einer anderen Zeitlichkeit folgen: Während der Text linear verläuft und fortschreitet, will das Bild als Ganzes wahrgenommen werden, will »ewig und zeitlos« sein. Bilder laden zum Betrachten und Verweilen ein und zerschneiden den Fluss des Textes. Nicht nur dieser Widerspruch wird aber in der Comictheorie immer wieder betont, sondern das Verhältnis zwischen beiden, die doch im Comic gemeinsam eine Geschichte erzählen sollen, wird genauer ausgelotet. Scott McCloud (1994, S. 153f), ein früher Theoretiker des Comics, unterscheidet sieben Wort-Bild-Kombinationen im Comic: 1. »word-specific«, wo das Bild nur den Text illustriert, 2. »picture-specific«, wo Wörter nur zur Wiedergabe von Geräuschen ins Bild genommen werden, 3. »duo-specific«, wo Text und Bild grundsätzlich die

gleiche Botschaft vermitteln, 4. »additive«, wo der Text die Aussage eines Bilds verstärkt oder näher erläutert oder umgekehrt ein Bild einen Text verstärkt oder genauer beleuchtet, 5. »parallel«, wo es keine Überschneidung zwischen Text und Bild gibt, 6. »montage«, wo Wörter im Bild selbst auftauchen, also ›gezeichnet‹ sind, und schließlich 7. – als meistverbreitete Kombination – »interdependent«, wo Text und Bild zusammen, ev. auch durch ihren Kontrast zueinander, eine Bedeutung konstruieren. Sicher spielen nicht alle diese Kombinationen in den Graphic Guides eine Rolle; die Vermittlung theoretischer Inhalte und damit der geschriebene Text stehen hier eindeutig im Zentrum, d. h. das Bild ist dem Text gegenüber kaum gleichgestellt.⁸ Aber die von McCloud gemachten Unterscheidungen schärfen unseren Blick trotzdem für das jeweilige Verhältnis zwischen Text und Bild: Sie können sich unterstützen, verstärken, exemplarisch erläutern oder auch widersprechen, und es ist wohl genau das Verhältnis zwischen den beiden, das den Erkenntnisgehalt von Graphic Guides gegenüber rein textuellen Theorievermittlungen ausmacht.

Aus der Comictheorie lernen wir zudem, Bilder seriell zu lesen. Es sind Wiederholungen, die einen Comic überhaupt lesbar machen: Erstens müssen die Figuren, Orte und Gegenstände immer wieder als solche erkannt und in Verbindung zu den vorherigen Bildern gebracht werden, wobei Verschiebungen stattfinden und die wiedererkennbaren Momente immer wieder neu kontextualisiert werden. Dies gilt zweitens für in Geschichten wiederholt auftauchende Motive und ästhetische Formen, die Verbindungen zwischen Bildern und Szenen schaffen (vgl. dazu Engemann, 2013, S. 36ff). Obwohl die Illustrationen der Graphic Guides nicht immer mit Serialität arbeiten (d. h. die Bilder erzählen nur sporadisch selbst eine ›Geschichte‹), weil sie zu sehr vom Text bestimmt sind, zeigen sich überall unwillkürlich motivische und formale Wiederholungen, die gedeutet werden können.

Interessanterweise sind solche Wiederholungen auch über verschiedene Bücher hinweg auszumachen, wodurch sich Bezüge zwischen verschiedenen Einführungswerken herstellen lassen. Überhaupt sind aber natürlich die Bildwelten der Graphic Guides nicht einfach abgeschlossene.

Bilder, das betonen die Bildwissenschaften (vgl. Boehm, 2001) ebenso wie die Comicforschung (vgl. Engelmann, 2013), kommunizieren immer mit anderen Bildern, von denen wir tagtäglich umgeben sind, ja, Bilder können erst durch diese Referenzen gelesen werden. Ob nun beim impliziten Verweisen auf andere Bilder oder aber beim expliziten Zitieren von Kunstwerke oder bekannten Fotografien, immer eröffnen sich mit diesen Bezugnahmen Bedeutungshöfe, die Teil der Graphic Guides werden.

Diese Reflexionen zu den verschiedenen Dimensionen des Betrachtens und Analysierens des Text-Bild-Verhältnisses und der Serialität von Bildern bilden den Hintergrund für den folgenden Blick auf das Material. Anfangen will ich mit einer Gegenüberstellung von zwei frühen Werken der ›... for Beginners‹-Serie, eben *Marx for Beginners* (Rius, 1976) und *Freud for Beginners* (Appignanesi & Zarate, 1980a).

***Marx for Beginners* und der Dialog mit dem Publikum**

Marx for Beginners (Rius, 1976) will viel; nicht nur führt uns Rius in die Biographie von Marx und in seine Schriften ein, sondern er will dazwischen nichts weniger als einen Überblick über die ganze Geschichte der abendländischen Philosophie geben, vom Bewusstsein von Höhlenbewohner_innen bis zum deutschen Idealismus. Dass dabei zuweilen problematische Verkürzungen nicht ausbleiben, ist wohl unvermeidlich. Dennoch werden den Leser_innen mit viel agitatorischem Eifer, aber mit wenig revolutionärem Pathos die Kerngedanken des Marxschen Denkens, seine Auseinandersetzung mit dem deutschen Idealismus und den Frühsozialisten und seine Kritik der politischen Ökonomie auf witzige und leicht verständliche Art erläutert.

Marx for Beginners ist der einzige ›richtige Comic‹ der Serie, durchgängig arbeitet er mit den comictypischen Panels, also einzelnen, abgegrenzten Bildfeldern auf der Seite, zuweilen mit offenen, zuweilen mit geschlossenem Rahmen, und über weite Strecken des Buches ist der Text von Hand geschrieben (mit Ausnahme längerer Zitate), was eine ›organischere‹ Verbindung von Bild und Text mit sich bringt. Die Bilder selbst sind meist klein und bestehen – neben den vielen Portraits und Illustrati-

onen, auf die ich weiter unten noch zu sprechen kommen werde – vorwiegend aus simplen Cartoonbildern mit Sprechblasen. In ihrer Einfach- und Abstraktheit entfaltet sich weniger ein ausgefeilter präsentativer Gehalt; die Bilder laden nicht zum Verweilen ein, sondern sie lockern auf, unterbrechen, stellen Fragen und führen die Leser_innen durch den Text.

Zuweilen stellen sie schemenhaft ›Typen‹ dar, Hippies, Mönche, Päpste, Soldaten, Arbeiter, Kapitalisten, Mechaniker oder Obdachlose. Das Besondere an Rius' Einsatz von Zeichnungen ist aber das Dialogische, das sich aus ihnen entwickelt: Wir sehen meist unspezifische Cartoonfiguren, die als Leser_innen den Text kommentieren oder ihre Erschöpfung angesichts der Masse an Theorie äußern oder entsprechend als Sprecher die Leser_innen adressieren und um weitere Geduld bitten. So sprechen zwei sichtlich empörte Figuren nach einer langen Darstellung der Philosophie der Aufklärung folgenden Dialog:



Abb. 1: Rius, 1976, S. 64

Der Autor pariert witzig: »Right! Marx also thought so« (ebd., S. 64). An einer anderen Stelle spricht eine Figur als Repräsentant des Autors direkt die Leser_innen an: »Am I making myself clear? No?«, worauf eine weitere Erläuterung folgt (ebd., S. 20f). Neben diesen Unterbrechungen der Theorie-Darstellung, die die Leser_innen wieder mit ins Boot holen, ihre mögliche Überforderung thematisieren und sie bei der Hand nehmen (häufig leiten die Figuren oder gezeichnete Pfeile auch auf die nächste(n) Seite(n) weiter) – wo also ein Dialog zwischen dem Text/Bild und den Publikum in Gang kommt –, liefern die Cartoonfiguren einerseits ergänzende Kommentare oder mehr oder weniger witzige Gags. So ist die Figur, der die Sprechblase »And that's why Diderot, Descartes and others are called ›mechanics‹« in den Mund gelegt wird, als Mechaniker abgebildet (ebd., S. 68) und andere Figuren machen sich lustig über Marx' Entscheidung Philosophie zu studieren (»Is he crazy, mom?«; ebd., S. 19) oder über die geschwurbelte Sprache von Democritus (»What's he talking about?«; ebd., S. 49). Neben diesen Figuren zeigen die Zeichnungen v.a. Portraits der dargestellten Theoretiker. Zu jedem Namen gibt es neben den Lebensdaten ein Gesicht. Außer zum Frühsozialisten Blanqui; hier schreibt Rius in einen abstrakten Umriss eines Kopfes schlicht: »(sorry! I couldn't find his picture...)« (ebd., S. 89), womit wieder die Leser_innen direkt angesprochen werden.

An einer anderen Stelle spielt Rius mit den Erwartungen des Publikums (Abb 2.): Der Einwand des Puttos, dass an der Figur, die uns als Rückenansicht von Marx angekündigt wurde, etwas faul sei (»Hang on! That's not from Marx«), wird von einem Jungen hinter vorgehaltener Hand bestätigt: Es handle sich um den österreichischen Marxisten Ernst Fischer (ebd., S. 107). Mit dieser Wendung macht Rius eine Metaebene auf und die Illustrationen selbst befragbar: Dass wir Fischer als Marx verkennen, liegt nicht nur daran, dass die Figur selbst auf der Textebene zuerst als Marx eingeführt wurde, sondern auch, weil auf der Bildebene formale Entsprechungen diese Wiederholung eines Marx-Portraits suggerieren. Die Logik, aber auch Brüchigkeit der auf Wiederholung angewiesenen seriellen Bildwelt wird dadurch entblößt.



Abb. 2: Rius, 1976, S. 107

Neben den selbst gemachten Zeichnungen finden sich im Buch zahlreiche Bildreproduktionen. Rius arbeitet mit kleinen historischen Stichen und Buchillustrationen, in denen die Arbeiter_innen, ihre Lebenssituation und ihre Tätigkeiten dargestellt werden, und mit antiken Darstellungen, technischen Skizzen, Fotos, Buchcovern, zeitgenössischen Werbepлакaten oder einem Holzschnitt. Auch wenn ihr Bezug zum Text zuweilen ein bisschen unklar ist, lockern sie die Seiten auf, illustrieren sie den Text zuweilen und sie setzen immer wieder mal Stimmungen, die die Lektüre des Textes grundieren. Gleich zum Auftakt werden neben dem Text »London in Karl Marx's day...« zwei große Stiche einander entgegengesetzt: Der eine zeigt ein prunkvolles Fest in einem riesigen Palast, das

andere, viel dunkler abgebildet und am oberen Rand hinter dem Prunkbild verschwindend, die verarmte Bevölkerung in Londons Straßen (ebd., S. 11). Diese wortlose, einfache, aber sehr eingängige Darstellung sozialer Ungerechtigkeit soll uns als Leser_innen mit Empörung erfüllen und zugleich den Horizont bilden, vor dem Marx' Leben und Werk gelesen werden soll.

Diese Seite ist eine der wenigen im Buch, die nicht in mehrere Panels unterteilt ist.⁹ Die ganzseitigen Panels dienen im Buch der Strukturierung der Darstellung, sie markieren Einschnitte, den Beginn eines neuen Kapitels oder ermöglichen – im Falle der Einführung des Begriffs des Mehrwerts als »basis of capitalism« (ebd., S. 103) – Gewichtungen des Dargestellten. Die in verschiedenen Größen und Formen von Hand geschriebenen Überschriften erlauben es Rius ebenso, Punkte und Absätze zu setzen und Exkurse als solche zu kennzeichnen – etwas was späteren Autor_innen von Graphic Guides, die immer stärkeren Standardisierungen unterworfen sind, nicht mehr möglich sein wird.

Die große Stärke von *Marx for Beginners* ist also sein vorwiegend über die Karikaturen hergestellter dialogischer Charakter. Dieser ständige Dialog mit dem Publikum macht das Buch nicht nur äußerst kurzweilig, sondern er sorgt dafür, dass sich die Leser_innen auch stets angesprochen und beachtet fühlen. Aber schon bei Rius deutet sich an, dass Bilder durchaus auch dazu fähig sind, einerseits den geschriebenen Text, aber auch sich selbst und andere Bilder zu befragen: Es ist gerade das Potential des skizzenartig-Cartoonesken und Parodistischen in der Riusschen Figurendarstellung, dass diese Bilder immer als konstruierte in den Blick rücken.

***Freud for Beginners* und die Erkundung des psychischen Innenraums**

Es war aber allen voran der Illustrator und Comiczeichner Oscar Zarate, der als Zeichner der Graphic Guides, die der Marx-Einführung folgten, das Erstellen auch komplexerer Bilder und Bildfolgen kultivierte und so noch stärker das Potential der Kombinationen von Text und seriellen

Bildern auszuloten begann. Zusammen mit Appagnanesi, der als Autor fungierte, publizierte er 1977 *Lenin for Beginners* und 1980 *Freud for Beginners* (1980a). Die Arbeitsteilung von Autor und Zeichner erwies sich dabei als äußerst fruchtbar, aber dies wohl auch, weil die beiden offensichtlich eng zusammenarbeiteten.

Freud for Beginners ist eine differenzierte und vielschichtige Einführung in das Freudsche Werk, die zwar immer wieder mal die problematischen Momente Freuds reproduziert, z. B. seinen Biologismus, seine Heteronormativität, die Rigidität der Einteilung in sexuelle Phasen oder das Vernachlässigen von Prozessen der Nachträglichkeit, aber dennoch witzig v. a. den Veränderungen in Freuds Theorieentwicklung nachgeht. Auf der visuellen Ebene ist das Buch bestechend: Zarate arbeitet mit unterschiedlichen Materialien – eine Besonderheit dieses Buches stellt sicher die vielseitige Verwendung von Kunstwerken dar – und Zeichenstilen, erzählt Geschichten in Einzelbildern oder als Comic, arbeitet mit vielen Wiederholungen und Referenzen und kreiert damit einen ganz eigenen Bedeutungs- und Verweiskontext.

Auch hier finden wir Gags, es wimmelt von skurrilen Gestalten wie einem lebendigen Skelett im Autopsieraum (ebd., S. 23), einem Freud, der in einem riesigen Kothaufen wadet (ebd., S. 81), einem mit seinem Penis spielenden Kleinkind, das dem Masturbationsverbot ein »Can't have any pleasure!« entgegenruft (ebd., S. 83), sich an einem riesigen Stiefel labenden Fetischisten (ebd., S. 99) oder einem Masochisten, der sich freudig mit dem Hammer auf den Kopf schlägt (ebd., S. 147). Aber die meist größeren Zeichnungen erschöpfen sich nicht in diesen Gags. Die Bilder wimmeln von Details, die entdeckt werden wollen, und durchbrechen tatsächlich die narrative Struktur des Textes.

Schon die Gesichter werden vielschichtiger. Zwar erscheint Freud auf fast jeder Seite, aber sein Portrait wird auch mal in Form von Nervensträngen nachgeformt (da wo es um Freuds Arbeiten über Nervenzellen geht; ebd., S. 14) oder es löst sich buchstäblich in Arbeit auf, indem sein Gesicht aus dutzendfach wiederholten Wörtern wie ›Arbeit‹, ›Patienten‹, ›Schreiben‹ und ›Essen‹ geformt wird. Die expressiven schwarz-weiß-

Zeichnungen geben den Portraits immer wieder mal einen dramatischen Zug:



Abb. 3: Appignanesi & Zarate, 1980b, S. 18

Ein Freund Freuds, dem Freud zur Kur eines schmerzhaften Tumors und der damit zusammenhängenden Morphiumsucht Kokain empfiehlt, verwandelt sich vom eingefallenen Lethargiker zu einem verzerrten, die Augen weit aufgerissenen angstgepeinigten Irren, aus dessen Kopfhaut und Mund Schlangen kriechen. Freud ist gebückt und klein am unteren Panelrand zu sehen – Schuldgefühle, die ihn angesichts der Übermacht der Kokainsucht seines Freundes plagen, und solche der Scham angesichts seines beinahe durch den Ratschlag verlorenen Rufs, sind szenisch ins Bild gesetzt.

Es zeigt sich hier schon, was an anderen Orten und v.a. in späteren von Zarate bebilderten Psychoanalyse-Einführungen noch mehr ausbreiten wird: Seine Fähigkeit, mit Bildern nicht nur Stimmungen zu erzeugen, sondern auch psychische Innenwelten darzustellen. Äußere und innere Realität werden ineinandergeschoben und verzerrte Wahrnehmungen ins Bild gesetzt.

Erstmalig kommt dieses Eintauchen in psychische Innenräume in der Darstellung der berühmten Fallgeschichte von Anna O. systematisch zum Zug, dieses Mal nicht nur in Einzelbildern, sondern in einem Comic, also einer seriellen Bildreihe (ebd., S. 28-35). Stefan Breuers Patientin, die an Zuckungen, Lähmungen, einem seltsamen Sprachproblem und einer Hydrophobie litt, entwickelte nach dem Tod ihres Vaters immer stärkere Halluzinationen. Zarate setzt diese als surreale Bildfolgen in Szene: Grabsteine erhalten Gesichter und verwandeln sich in skurrile Faschings-Monster mit Totenkopffähnen, und ein tropfender Wasserhahn kriecht, von der nun als Kind dargestellten Anna ängstlich beobachtet, plötzlich ein Gesicht und entwickelt sich zu einem teuflischen Wesen mit spitzen Zähnen, das aus dem Mund sabbert. Dieses Tier symbolisiert Annas Erinnerung an einen Hund, den sie aus einem Wasserglas hat trinken sehen – eine Szene, die mit einem ihrer Symptome, ihrem Ekel vor Flüssigkeiten, zusammenhängt. Wir beginnen mit Annas Augen zu sehen. Auch Annas Sprachproblem wird bildlich veranschaulicht: In den in Sprechblasen erscheinenden Textfragmenten sind einzelne Wörter oder Buchstaben geschwärzt und der Text vollkommen unlesbar geworden. Wir selbst als Leser_innen werden so mit dem Symptom und seiner Rätselhaftigkeit konfrontiert, werden oszillierend in Annas und Breuers Position versetzt, ein Hin und Her, das für den analytischen Prozess konstitutiv ist.

Von ihren Symptomen geheilt, wurde klar, dass Anna während der Analyse mit Breuer ein neues Symptom entwickelt hatte: Sie verfiel ihm, fällt ihm in Zarates Darstellung um den Hals und überwältigt ihn:



Abb. 4: Apignanesi & Zarate, 1980b, S. 34

Dieses Bild wird ein paar Seiten später wieder, sogar zweimal, zitiert; und zwar als Bild, das Freud Breuer entgegen hält:





Abb. 5 & 6: Appignanesi & Zarate, 1980b, S. 38

Breuer soll genau hinschauen und Annas Übertragungsliebe erkennen. Beim ersten Mal sieht Anna hier mit großen Augen uns als Leser_innen an, als würde sie ihre Beziehung zu Breuer auch gegen uns verteidigen müssen; beim zweiten Mal ist nur noch Anna zu sehen, wieder mit Blick nach unten, wobei Breuer nicht mehr zu sehen ist, und darüber steht nur noch ein Fragment aus dessen Sprechblase: »bald beenden...« [im englischen Original: »can stop soon...«] – vieldeutige Worte, von denen sich nicht mehr sagen lässt, von wem sie stammen. Das Herausfallen von Breuer aus dem Bild kann viel später, als das Bild im Zusammenhang mit den vermeintlichen »obstacles« im analytischen Prozess (der Widerstand gegen die Analyse und die Übertragungsliebe) noch einmal auftaucht, in neuem Licht erscheinen. Diesmal ist das Bild auf den Kopf gestellt:

Wie bewirkt also die Analyse, daß Unbewußtes bewußt wird?

Freud benutzte eine Technik, von der er seit 1895 wußte. Er hatte zwei Hindernisse ausgemacht, die sich zwischen Arzt und Patient stellen konnten.

1. Der Patient entwickelt einen Widerstand gegen die Therapie.
2. Es passiert dasselbe wie in Breuers Behandlung der Anna O. . . .



128

Abb. 6: Appignanesi & Zarate, 1980b, S. 128

Anne überwältigt nun ihren Analytiker nicht mehr von oben her, sondern hängt sich mit ihrem ganzen Gewicht an ihn und ihr irrer Blick ist aus dieser Perspektive einem verzweifelt gewichen (ebd., S. 128). Dass sich hier der Überfall auf Breuer als ohnmächtige Abhängigkeit der Patientin entpuppt, entblößt vielleicht auch noch mehr: Es stellt sich die Frage, ob es sich bei den vorherigen Darstellungen nicht doch eher um die angstgeplagten Wahrnehmungen von Breuer selbst handelte, und ob Freud nicht seinerseits, in der Aufforderung, doch die Erinnerungsbilder genau anzuschauen, etwas ausblendete, nämlich seinen Freund Breuer und dessen Begehren. Immerhin deutete auch Breuers überstürztes Beenden der Analyse, nachdem Anna fantasiert hatte, von ihm schwanger geworden zu sein, darauf hin, dass Anna in ihm etwas überaus Bedrohliches ausgelöst haben musste.

Gerade meine Deutungen der Verschiebungen in den Bildwiederholungen zeigen schon, was in den Illustrationen angelegt ist und was sie von den Betrachter_innen auch fordern: 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. Was sich wiederholt und als gleich erscheint, entpuppt sich vielleicht doch als verschieden und in Veränderungen und Neukontextualisierungen – Verschiebungen und Verdichtungen – entblößen sich latente Bedeutungsinhalte. Eine solche Schule der Wahrnehmung ist nur möglich, wo wir es mit präsentativen Symbolen zu tun haben, bedeutungsoffenen Bildern und Szenen, von denen noch nicht sprachlich-theorieförmig abstrahiert wurde.

Angesichts der Fähigkeiten des Comiczeichners vielleicht überraschend, wird dafür an anderer Stelle ein Traum Freuds auf der Textebene zitiert und von Zarate in nur einem Bild illustriert. Freud träumt, dass er auf einem Bahnhof mit einem Mann steht – beide darum bemüht, incognito zu bleiben – und diesem ein Uringlas an seinen Penis hält. Das Bild illustriert diesen Text (Appignanesi & Zarate, 1980b, S. 50). Auf der nächsten Seite kehrt sich das Verhältnis jedoch um: Die Assoziation, die

Freud dazu einfällt, wird auf der Textebene gar nicht erwähnt, sondern lediglich im Bild dargestellt:



Abb. 8: Appignanesi & Zarate, 1980b, S. 51

Wir sehen den kleinen Jungen Freud, wie er vor dem Bett seiner Eltern ins Nachtgewand und auf den Boden pinkelt, begleitet vom Ausruf des Vaters [im englischen Original: »The boy will come to nothing!«], ein Bild, das zum Ausgangspunkt für Überlegungen zum Verhältnis von Bettnässen, Scham und Ehrgeiz wird. Ein Ausbuchstabieren der Erinnerung wird durch das Bild obsolet. Appignanesi und Zarate verstehen es, mit den verschiedenen Symbolebenen zu spielen, verschiedene Darstellungs- und Kombinationsmöglichkeiten auszuloten.

Innenwelten

Eine solch kreative Zusammenarbeit zwischen einem_r Autor_in und einem_r Zeichner_in gab es nach den Arbeiten von Appignanesi und Zarate wohl nicht mehr. Mit der zunehmenden Standardisierung der Produktion wie des Buchformats selbst gingen aber auch gewisse Gestaltungsmöglichkeiten immer mehr verloren. Es scheint, als würde der Ablauf stets derjenige sein, dass Autor_innen ihre Manuskripte einsenden und diese dann mehr oder weniger unabhängig davon von den Zeichner_innen illustriert werden.¹⁰ Während *Icon Books* den Autor_innen der ›Introducing ...‹-Reihe sogar eine genaue Seitenanzahl vorgibt, nämlich 176 Seiten, und nur eine Überschriftengröße erlaubt, handhaben dies die Herausgeber_innen der ›... for Beginners‹-Reihe flexibler – hier variiert die Buchlänge und es sind verschiedene Überschriften-Abstufungen möglich, aber dafür sind die Bücher in ihrer Textlastigkeit – die Bilder sind meist relativ simpel und werden vom Text an den Rand gedrängt – und in ihrem wirren Durcheinander verschiedener Designs, Schriftarten und Schriftgrößen weitaus weniger ansprechend. Die Starrheit der Form, die auch kaum mehr Comicpanels zulässt, die doch die frühen Graphic Guides so lebendig gemacht hatten, verhindert auch eine gute Strukturierung der Bücher. Wo nicht einfach einer historischen Chronologie gefolgt wird, wird die Struktur des Arguments immer wieder mal diffus, Zusammenhänge werden unklarer und neue Themen tauchen sehr abrupt auf.

Wo also auf der narrativen Ebene Einschränkungen zu verzeichnen sind, macht dafür die klare Weisung von *Icon Books*, die Textmenge pro

Seite drastisch zu beschränken, gerade den Bildwelten Platz, die sich auch über eine Doppelseite hinweg zu entfalten beginnen, was interessante Text-Bild-Dialoge produziert. Auf der linken Hälfte einer Doppelseite in *Introducing The Freud Wars* (Wilson & Zarate, 2002, S. 14f) reagiert Freud auf die von den Romantikern geäußerten Vorstellungen vom Unbewussten mit dem Hinweis, dass er im Gegensatz zu diesen einen (natur-)wissenschaftlichen Zugang zu diesem Unbewussten entwickelt hätte. Die Romantiker werden in einer Naturlandschaft mit Trümmern antiker Gebäude inszeniert und Freuds Sprechblase ragt von der rechten Hälfte der Doppelseite in die linke hinüber. Nach dem Weiterlesen von Textpassagen, in denen Freuds Ansichten über bestimmte psychische Mechanismen dargelegt werden, entdecken wir schließlich auf der rechten Bildhälfte Freuds Portrait neben seiner Couch und unter einer Galerie von Visualisierungen aus der Naturwissenschaft (anatomische Skizzen und Modellen von einem Atom und einem schwarzen Loch) sitzend. Wie die Leserichtung verläuft, ob eher dem über zwei Seiten sich erstreckenden Bild oder dem die Seitengrenzen beachtenden, zerstückelten und um das Bild herum angeordneten Text gefolgt wird, ist nicht mehr vorherzusehen. Je nachdem kann die Nähe von Freud zu den Naturwissenschaften wie zu den Romantikern unterschiedlich gelesen werden.

Das große Potential der Graphic Guides, einerseits über den präsentativen Gehalt von Bildern, andererseits über das Spiel mit Bildwiederholungen psychische Innenwelten auszuloten, zeigt sich erneut in den weiteren, allesamt von Zarate illustrierten Psychoanalyse-Einführungen *Introducing Melanie Klein* (Hinshelwood et al., 1997), *Introducing Psychoanalysis* (Ward & Zarate, 2000) und *Introducing The Freud Wars* (Wilson & Zarate, 2002): Wo Freud in *Introducing The Freud Wars* auf einmal von einer blutenden Nase verfolgt wird, die er seiner Patientin Emma Eckstein indirekt durch den seltsamen Ratschlag, sich einer Nasenoperation zu unterziehen, eingebrockt hatte, – wobei durch die Art der Darstellung unweigerlich Menstruations-Phantasien auftauchen, die den (falschen) Freudschen Deutungen entsprechen – und sich irgendwann von ihr umringt sieht (ebd., S. 18-23), werden wir beispielsweise visuell

und emotional in den Strudel der Freudschen Schuldgefühle und Sexualängste hineingezogen.

Immer wieder werden gerade bei den Fallgeschichten auf der Bilderbene Verknüpfungen gezogen, die erst einige Seiten später im Text expliziert werden. Die assoziativen Verbindungslinien zwischen den Flammen, die in einem Traum der Patientin Dora auftauchen, Doras Begehren für ihren Vater, ihren Hustanfällen und Freuds Zigarrenrauch, der auch die libidinöse Übertragungsbeziehung in der Analyse mit ins Bild bringt (ebd., S. 88f), werden später an verschiedenen Orten expliziert: Bald wird Dora von einer riesigen Person umarmt, in der sich die Kennzeichen von ihrem Vater, einem zudringlichen Verehrer und Freud, allesamt Raucher, verdichten und gleich darauf beginnen die Flammen die analytische Beziehung ganz zu rahmen (ebd., S. 94f). Auch bei der Analyse von Freuds berühmtem Traum von ›Irmas Injektion‹, in dem Freud – wieder einmal – von einer Fehldiagnose geplagt wird, wird der die aufmerksame Leser_in der sexuelle Dimension des Traumes, die Freud in seiner Analyse ausblendet, schon gewahr: Ein subtiler, kaum wahrnehmbarer ›nipple slip‹ von Irma entblößt auch die Blicke der anwesenden männlichen Ärzte (ebd., S. 66-70). Eigentlich, und das zeigt eindrücklich die Möglichkeiten der visuellen Erkenntnis, müsste bei all diesen Sequenzen vieles gar nicht mehr expliziert werden: Über die genaue Betrachtung der Illustrationen werden die Zusammenhänge sowieso offenbar. Es ist zuweilen geradezu schade, dass über die sprachliche Explizierung die vielfältigen Verweisketten wieder vereindeutigt werden.

Während in allen Psychoanalyse-Einführungen der ›Introducing...‹-Reihe mit bildlich inszenierten Assoziationsketten gearbeitet wird, also Bilder miteinander zu Strängen oder Netzen verknüpft werden (vgl. z. B. Ward & Zarate, 2000, S. 63 oder Wilson & Zarate, 2002, S. 36f), bietet Melanie Kleins Kinderanalyse, in der die psychische Innenwelt schon im therapeutischen Setting im Spiel mit Holzspielzeug externalisiert wird, noch einmal andere Möglichkeiten der Darstellung. Immer wieder sehen wir im Buch chaotische Haufen von Bauklötzen, miteinander interagierende Puppen und Pferde, Landschaften mit Häuschen und Zügen, die für die Innenwelt der Protagonist_innen stehen. Der Zeitpunkt, an dem

Klein nach dem Tod ihres Mentors und Lehranalytikers Karl Abraham Berlin verlässt, um nach London zu ziehen, wird folgendermaßen ver-
bildlicht:



Abb. 9: Hinshelwood et al., 1997, S. 42

Klein, einen Koffer in der Hand, wandert in einer Spielzeuglandschaft herum. Hinter sich lässt sie ein Schlachtfeld von umgeworfenen Spielfiguren, vor sich hat sie nicht nur eine Zug- und Bootsfahrt nach England, sondern im Hintergrund ein hell erstrahltes Städtchen und zwei ihr zuwinkende Figuren. Umkreist wird die Reisende, die in Mantel und Kopftuch eingewickelt und von uns weggehend ebenso als Trauernde oder Flüchtende gelesen werden kann, von (schmerz)verzerrten Totenköpfen, Reminiszenzen an Abrahams Tod. Die Ambivalenz von Kleins Umzug wird so sichtbar: Klein kann ebenso gut in Berlin trotzig alle Spielzeuge umgestoßen und sich nun den Weg zu einem neuen, verlockenderen Spielplatz gesucht haben, oder die Flucht ergriffen haben, weil in Berlin ohne ihr Zutun alles zusammengestürzt war. Die bedrohlichen Gespenster ihres Lehranalytikers wird sie in jedem Fall nicht los.

In *Introducing Melanie Klein* wird wohl überhaupt am radikalsten die Möglichkeit, über Bilder Gefühle sichtbar zu machen, ausgelotet. Es ist gerade die Zerstörung des Figürlichen, das Ausbreiten großer Tintenkleckse und -spritzer über das Blatt, das die paranoiden Angstszenerien, die Klein bei Kleinkindern ausmacht, zur Darstellung bringt. Hingekritzelte Rauchschwaden nebeln ein Kind bedrohlich ein (ebd., S. 113), chaotische schwarze Flecken überdecken Gesichter (ebd., S. 88f), schließlich scheint das Blut zu spritzen, im Kopf eines Babys, aber ebenso beim Bruch der (koitalen) Verbindung zwischen den in zwei Spielfiguren symbolisierten Eltern:

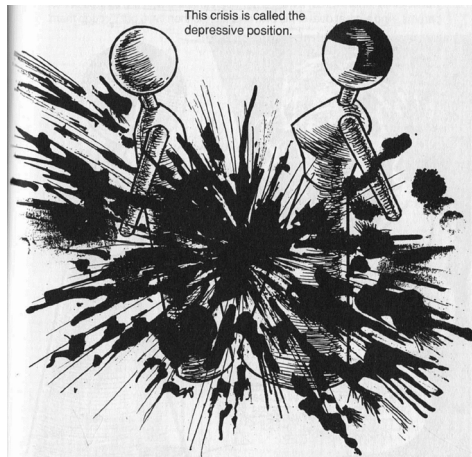


Abb. 10: Hinshelwood et al., 1997, S. 102f

Kastrationsdrohungen wurden selten eindrücklicher in Szene gesetzt.

Marx revisited

Dass das Arbeiten mit Wiederholungen nicht nur beim Ausloten von Innenwelten spannend sein kann, zeigt Zarate in *Introducing Marxism* (Woodfin & Zarate, 2004): Zooms oder Verschiebungen von Bildausschnitten lenken unseren Blick, und über Formähnlichkeiten werden Bildelemente miteinander in Verbindung gebracht. Sehen wir auf einer historischen Zeichnung zur Ersten Internationale noch eine Menschenmenge, deren Teilnehmer ihr Gesicht dem Podium mit den Agitatoren zuwenden (ebd., S. 77), wird dasselbe Bild zur Illustration der Zweiten Internationale herbeigezogen, diesmal aber weg vom Podium nach links verschoben, womit plötzlich Arbeiter_innen in den Blick geraten, die in verschiedene Richtungen blicken, sogar miteinander zu streiten scheinen. Marx und Engels, die auf beiden Buchseiten unter und vor dem Bild zu sehen sind, sitzen beim zweiten Bild auf einmal vor Bücherstapeln, während sie beim ersten Bild mit den Arbeiter_innen im Raum zu stehen scheinen. So wird bei der Bebilderung der Zweiten Internationale nicht

nur deren heterogenere Zusammensetzung sichtbar (im Gegensatz zur Ersten Internationale fasste sie unterschiedliche sozialistische Strömungen zusammen), sondern auch die skeptische Distanz von Marx und Engels, die sich gegenüber dieser Heterogenität hinter ihren klaren theoretischen Überlegungen verschanzen. Später wird Lenin durch einen einzigen, ihn im Bild isolierenden Zoom vom revolutionären Agitator, der die Massen begeistert, zum Alleinherrscher (ebd., S. 97, 99).

Vor allem kommt im Buch einer abstrakten geometrischen Figur eine bedeutsame Funktion zu:

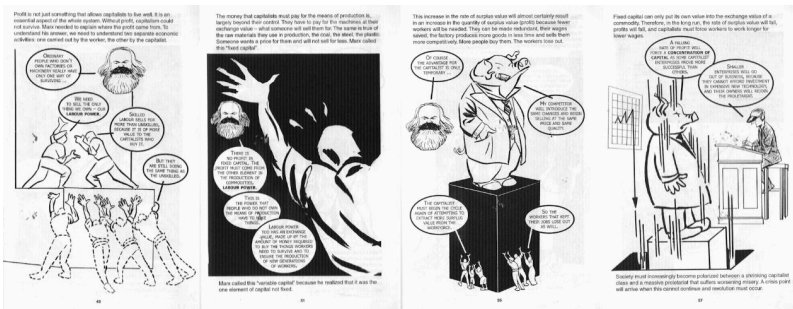


Abb. 11: Woodfin & Zarate, 2004, S. 49, 51, 55, 57

Eingeführt wird sie als dreidimensionale Treppe, auf der zwei (als Schweine dargestellte)¹¹ Kapitalisten sitzen (nicht im Bild). Auf der nächsten Seite sehen wir den unteren Teil der Treppe, die auf verschiedenen Stufen angeordnete gelernte und ungelernete Arbeiter mit viel Kraft die Treppe zu bewegen versuchen. Im Zoom auf einen schwitzenden Arbeiter, und dann wieder zurück auf verschiedene Arbeiter_innen, die nun eine Box zu bewegen versuchen, die auf einmal zum Podest für die Kapitalisten wird, verschieben sich ständig Bedeutungen. Wird die Treppe zu verschieben oder umzustürzen versucht, wird der Klassenkampf angedeutet, wird der Arbeiter als Einzelner in der mühseligen Arbeit in den Blick genommen, zeigt sich die sinnlose Lohnarbeit und der Kampf des Arbeiters mit der übermächtigen Maschine oder dem abstrakten Kapital; bald ist nicht mehr klar, ob die Arbeiter die Box zu bewegen

versuchen oder doch eher stützen. Im Text geht es um Profit, festes und variables Kapital und den Mehrwert, den der Kapitalist abschöpft. Durch die Lohnarbeit festigt der Arbeiter stets auch die Macht des Kapitalisten über ihn. Konsequenz und fast zynisch erscheint dann, dass der Sturz des Kapitalisten von seinem Podest nicht durch die Kraft der Arbeiter_innen zustande kommt, sondern durch den tendenziellen Fall der Profitrate, die dem Sockel den Boden unter den Füßen wegzieht. Der Buchhalter neben dem fallenden Sockel wird schließlich durch Marx ersetzt, der *Das Kapital* schreibt und also buchhalterisch diese Dynamik beschreibt (S. 48-58).

Die Box taucht gleich danach noch einmal auf:

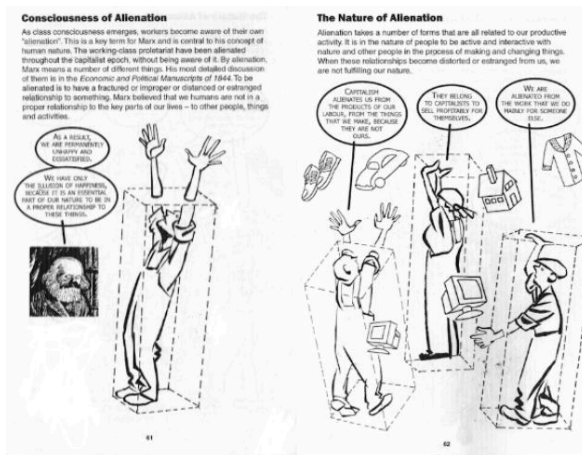


Abb. 12: Woodfin & Zarate, 2004, S. 61f

Diesmal ist unter der Kapitelüberschrift »consciousness of alienation« ein Arbeiter selbst in der Box gefangen und scheint ausbrechen zu wollen, wobei auf der nächsten Seite die aus der Box herausbrechenden Hände eher nach industriell produzierten Waren (Autos, Häuser, Computer, Kleidungsstücke) greifen wollen (S. 61ff). Das Bewusstsein der in der Lohnarbeit strukturell verankerten Entfremdung verkehrt sich in das entfremdete Bewusstsein, das die Entfremdung noch verdoppelt.

Zarate versteht es nicht nur, die Leser_innen in Bilderwelten hinein-zuziehen, sondern – wie ja Rius auf ganz andere Weise – immer wieder auch, sie zu reflektieren, Brüche und Irritationen zu erzeugen, welche wichtige Zweifel an den Darstellungen aufkommen lassen.

Die Suggestion der Bilder

Dass es, wo diese Irritationen ausbleiben und der Sog, den die Bilder als präsentative Symbole gerade wegen ihrer Affektnähe entwickeln, überhand nimmt, auch hochproblematisch werden kann, zeigt sich in fast allen Graphic Guides. Neben vielen naheliegenden und eher platten Illustrationen – Freud wird immer wieder mal von seinen Kritiker_innen in den Rücken gestochen oder mit Pfeilen oder Fäusten malträtiert (z. B. Wilson & Zarate, 2002, S. 6f, 11, 102ff), der moderne Mensch taucht mit Dollarzeichen im Gesicht auf (Woodfin & Zarate, 2004, S. 68), im Zusammenhang mit Nazis und Massendynamiken wimmelt es in vielen Büchern auch von Aufziehmännchen (vgl. Appignanesi & Zarate, 1980a, S. 168)¹² und das bei Freud doch gerade sehr weit gefasste Sexuelle wird in der Illustration wieder auf den sexuellen Akt reduziert (Wilson & Zarate, 2002, S. 29, 33, 71) – finden sich immer wieder Darstellungen, die an sehr problematische Bildtraditionen andocken.

Holocaust for Beginners (Bresheeth et al., 1994), ein Buch, das schon auf der Textebene antisemitische Züge trägt,¹³ präsentiert einerseits britische Eugeniker (ebd., S. 16), andererseits den Judenrat im Warschauer Ghetto (ebd., S. 65) in einer Ästhetik, die von antisemitischen Bildern kaum zu unterscheiden ist. Wir sehen hakennasige, düstere Bösewichte bzw. ein ›dekadentes‹, im Reichtum schwimmendes jüdisches Pärchen über einer verhungerten Menschenmasse. Auch Zarate bedient sich z. B. bei der Darstellung der von Malinowski in seinen ethnopsychanalytischen Studien untersuchten Trobriander bei rassistischen Bildwelten, nicht nur in der Physiognomie der dargestellten Menschen, sondern auch in der Darstellung ihrer einfachen, ›unzivilisierten‹ Lebenswelt (Wilson & Zarate, 2002, S. 150f). An anderer Stelle im gleichen Buch sehen wir ein Gewimmel von in unterschiedlichen Stellungen kopulierenden Paaren,

wobei nur wenige Figuren mit weißen Körpern, die anderen mit schwarzen gezeichnet werden, Phantasien des wilden, sexuell überaktiven Schwarzen bedienend (ebd., S. 71). Rassistischen Traditionen ebenfalls zuzurechnen sind Fotos aus verschiedenen filmischen Dr. Jeckyll & Mr. Hide-Inszenierungen, auf die in *Introducing Melanie Klein* bei der Darstellung von Ichspaltungen zurückgegriffen wird (Hinshelwood et al., 1997, S. 125ff). Gerade wenn in Illustrationen auf den ersten Blick erkennbar sein soll, wo ›das Gute‹ und ›das Böse‹ liegt, bieten sich kulturell vorherrschende Bilder an, die häufig in rassistischen oder antisemitischen Diskursen eingebettet sind.

Stereotypisierungen und Ausblendungen zeigen sich aber natürlich auch, wenn wir einen Blick auf Geschlechterinszenierungen werfen. Sämtliche in *Marx for Beginners* (Rius, 1976) von Rius selbst gezeichnete Figuren, sowohl die Cartoonfiguren wie die Portraits sind – bis auf Jenny, Marx' Ehefrau (ebd., S. 24), und eine einzige Kommentatorin (ebd., S. 95) – Männer, womit sich auf der Bildebene ein männlicher Bias breit macht, der einerseits Ausblendungen auf der Theorieebene noch einmal verdoppelt, aber auch die Leser_innen nur als Männer wahrzunehmen scheint. Der Bias wird gebrochen und zugleich bestätigt an einer Stelle, in der es explizit um Geschlecht geht (vgl. Abbildung 13).

Zwar wird hier durch eine witzigen Wende in der Darstellung des Kommunistischen Manifests das Geschlechterverhältnis durchaus in den Blick gerückt, nachdem auf die Beschwerden von zwei Figuren, dass das Manifest nur Politik erhalte und der Frage »Not even a joke or two? Nothing about girls?« Rius mit dem Satz »Oh! Of course there is!« und Auszügen aus Marx' Reflexionen zur Ausbeutung der bürgerlichen Ehefrau antwortet. Rius treibt diesen Scherz aber noch auf die Spitze, indem er dem Text über die notwendige Zerstörung der »prostitution both public and private« ein anzügliches Bild einer Prostituierten voranstellt und den männlichen Leser mit dem augenzwinkernden »(please keep cool and go on reading...)« zum Weiterlesen ermuntert. Ob das ein gelungenener Schlag ins Gesicht der Leser ist oder ob nach der explizit lustvollen Reproduktion der Objektivierung der Frau auf der Bildebene und der Herstellung einer Männergemeinschaft über den augenzwinkernden

Kommentar nicht doch Letzteres eher hängenbleibt als die darauf folgende Patriarchatskritik, wäre zumindest zu fragen. Die Szene lenkt den Blick auf die Frage, ob nicht gerade Bilder aufgrund ihrer Affektnähe in besonderem Maße einladen, ideologische Wirkungen zu entfalten.

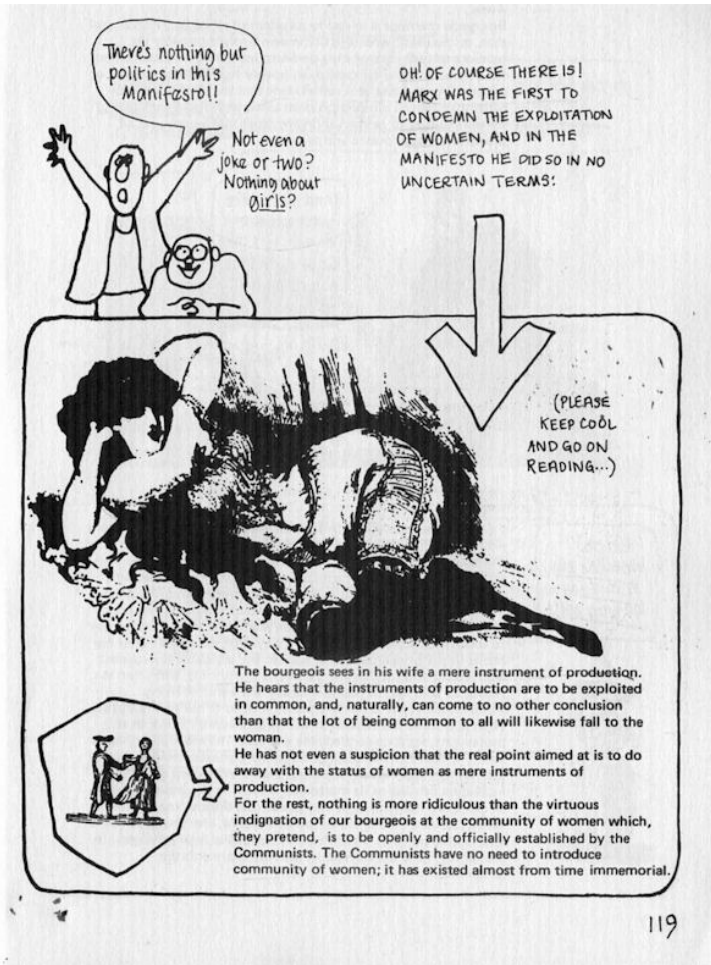


Abb. 13: Rius, 1976, S. 119

Die Gefahr der Reproduktion von in Herrschaftsstrukturen eingelagerten Bildern besteht nämlich auch an Stellen, in denen es eigentlich gerade darum geht, Bilder als projektive bloßzustellen. In *Holocaust for Beginners* (Bresheeth et al., 1994, S. 19) taucht eine Illustration auf, auf der ein Hut mit einem innen eingraphierten Davidstern zu sehen ist, der von einer Faust in die Höhe gehalten wird:

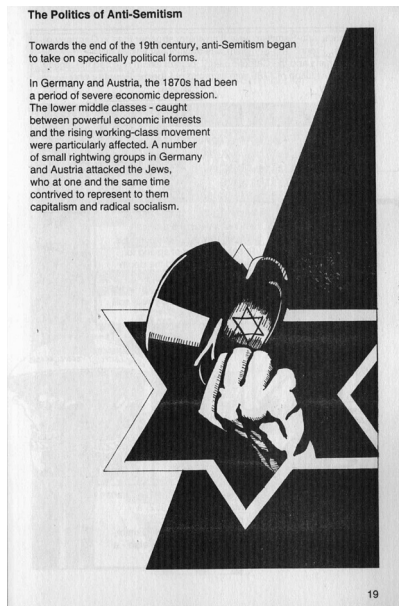


Abb. 14: Bresheeth et al., 1994, S. 19

Erst der im Verhältnis zum Bild relativ kleine Text klärt auf, dass es an dieser Stelle um die Imaginationen rechter Kreise in Deutschland und Österreich in den 1870er Jahren geht, welche die Juden gleichzeitig als Repräsentanten des Kapitals (dargestellt durch den Hut) wie des Sozialismus (dargestellt durch die Faust) imaginieren. In Verbindung aber mit einem Hakenkreuz, das auf der gegenüberliegenden Seite zu sehen ist, vor dem Hintergrund der vorherigen Darstellung der Juden als erfolgrei-

ches Bürgertum selbst, und angesichts dessen, dass die im Text angesprochenen »rightwing groups« nicht im Bild erscheinen, ist es aber wohl nicht von ungefähr, dass ich als Leser hier zusammenzucke angesichts des antisemitischen Bildes: Dieses brennt sich sicher mehr in das Gedächtnis der Leser_innen ein als der kleine Text.

Mit antisemitischen Traditionen zumindest teilweise verknüpft ist auch das Bild des von Grund auf bösen Kapitalisten, der in den Graphic Guides immer wieder auftaucht, sei es als physiologisch deformierter Bösewicht (Appignanesi & Zarate, 1980a, S. 104), als »fetter Bonze« mit Geldscheinen als Zungen (Bresheeth et al., 1994, S. 87) oder – in Abb. 11 war das ja schon sichtbar – buchstäblich als »Kapitalistenschwein« (durchgängig in Woodfin & Zarate, 2004). Diese bildliche Naturalisierung von gesellschaftlichen Verhältnissen wird gerade da zum Problem, wo die Bilder wirklich ernst genommen und nicht mehr befragt werden. Schon in *Marx for Beginners* (Rius, 1976) finden sich stereotype Darstellungen von Kapitalisten mit Frack und Hut (S. 57), aber weil hier die Darstellungen so cartoonesk sind und nur die stereotypen Requisiten die Kapitalisten zu solchen machen, werden sie sofort als die »Charaktermasken« lesbar, als die Marx sie bestimmt.

Bilder in Graphic Guides sind also Chance und Gefahr zugleich. Sie senken nicht nur die Hemmschwellen zur Auseinandersetzung mit komplexen Theorieansätzen und -traditionen und erhöhen das Lesevergnügen, sondern in ihnen steckt ein eigenes Kommunikations- und Erkenntnispotential. In *Marx for Beginners* (Rius, 1976) dienen die vielen Karikaturen zentral dem ständigen Dialog mit den Leser_innen, eine überaus erfrischende Strategie, die so leider in späteren Graphic Guides nicht mehr zu finden ist. Die Graphic Guides werden ernster und nehmen *sich* auch ernster, sie sehen sich nicht mehr als zuweilen auch ein bisschen hilflose, aber ihre Hilflosigkeit durchaus ausstellende, thematisierenden und reflektierende Versuche, komplexe theoretische Gedanken einer »bildungsfernen« Leser_innenschaft näher zu bringen; das Zielpublikum ist nun eher ein studentisches. Niemand ist mehr genervt, irritiert, erschöpft, bringt Einwände ein und fragt nach weiteren Erklärungen.

Dafür machen die nun deutlich ausgefeilteren Bilder anderen Kommunikationen Platz: Indem bei den Leser_innen Gefühle und assoziative Erinnerungen und Phantasien geweckt werden, werden sie auch in ihrer Lebenswelt abgeholt. Der präsentative Gehalt der Illustrationen lädt zum Schauen und Phantasieren ein. Nicht nur werden so theoretische Inhalte visualisiert und in Bildern häufig exemplifiziert, sondern über die Bildebene und im Spiel mit der Serialität von Bildern werden auf der visuellen Ebene Zusammenhänge hergestellt, die neue Lesarten des Präsentierten ermöglichen, die zuweilen quer zum Text liegen. Was bei Rius begonnen hatte als in Sprechblasen selbst auch häufig noch sprachlich verfasste Befragung des auf der Textebene Vermittelten, wird nun stärker auf die rein visuelle Ebene gelegt: In Brüchen und Verschiebungen kann die diskursiv-denotative Ebene von Text und Bild in Fluss geraten.

Diese eher mit Assoziationen arbeitende Tendenz dient jedoch nicht immer der kritischen Erkenntnis. Die Illustrationen knüpfen nicht nur an – gesellschaftlich vermittelte – unbewusste Phantasien an, sondern verweisen immer auch auf gesellschaftlich vorherrschende Bildtraditionen und sind damit stets in rassistische, antisemitische, sexistische oder sonstige Dominanz- und Ausgrenzungsdiskurse eingebettet, die selbst in den Leser_innen affektiv verankert sind. Werden diese Verweisstrukturen nicht mitbedacht, kommt es nicht nur zu ihrer Reproduktion auf der Bild-, sondern über den präsentativen Gehalt der Bilder auch auf der Affektebene. Demgegenüber erstens problematische innere und äußere Bilder einer Befragung zu unterziehen, zweitens auch, im Zuge der Symbolisierung von Affektwelten neue, offenere und weniger problematische Darstellungsformen zu finden, wäre jedoch gerade das Potential eines reflektierten Umgangs mit dem Bild.

► Anmerkungen

- 1 Tatsächlich sind die dargestellten Denker allesamt Männer.
- 2 Im spanischen Original lautet die Passage wie folgt: »Marx (...) produciendo una filosofía tras otra. (...) ¿El resultado? Toda una larga serie de obras de alto nivel, realmente pesadas y demasiado densas para el lector corriente. (...) En este un

libro he procurado brindar un ›digesto‹, un compendio de sus ideas. Algo que sea más sencillo de captar« (Rius, 1972, S. 6).

- 3 Schon 1994 schrieb der Herausgeber des Bandes, dass von Rius' Buch »over a million copies in 12 languages« (Rius, 1976, S. 5) verkauft worden seien.
- 4 Ob Rius wirklich das erste ›non-fiction comic book‹ überhaupt schrieb, kann ich hier nicht beurteilen. Nicht-fiktionale Themen tauchten aber zumindest in amerikanischen Comic-Strips in Zeitschriften und Zeitungen schon vorher auf.
- 5 Auch hier sind in den ersten Jahren nur (männliche) Denker und politische Agitatoren zu finden. Die erste Einführung in das Denken einer Frau, nämlich Virginia Woolf, wird 1988 publiziert.
- 6 Für eine eingehendere Auseinandersetzung mit Lorenzers Symboltheorie im Rahmen seiner Theorie der Interaktionsformen vgl. Lorenzer, 1970, 1981; Schmid Noerr, 2000 und den Beitrag von Manfred Buchner in diesem Heft.
- 7 Grundsätzlich können wohl alle Texte und nicht-sprachlichen Kommunikationsformen sowohl als präsentative wie diskursive gelesen werden.
- 8 Es stellt sich gerade vor dem Hintergrund der Überlegungen Lorenzers stets die Frage, was überhaupt in Bezug wozu gesetzt wird. Es gibt in den Graphic Guides verschiedene Arten von Text, den theoretischen Fließtext, der eigentlich für sich stehen könnte, dann aber auch Sprechblasen, die entweder eher dem präsentativen Gehalt des Bildes zuarbeiten oder aber einfach als Erweiterung des Fließtextes zu lesen sind. Beim Ausloten des Verhältnisses von Text und Bild ist also immer zu fragen, was denn zum Bild gezählt wird.
- 9 Obwohl einschränkend gesagt werden muss, dass streng genommen auch die beiden Bilder als Einzelpanels gelesen werden könnten.
- 10 Auf der ›...for Beginners‹-Homepage werden einerseits fertige Skripte von Autor_innen, andererseits Portfolios von Illustrator_innen gesucht, denen dann Skripte zur Bebilderung zugeschickt werden.
- 11 Zur Problematik dieser Darstellung vgl. nächstes Kapitel in diesem Text.
- 12 Dies wird weder dem stets komplexen Wechselverhältnis von inneren und äußeren Antrieben bei Massendynamiken gerecht noch dem Funktionieren von Massen in Zeiten neoliberaler Individualisierungsanrufungen. Dagegen wird in *Introducing Marxism* die Aufziehmännchen-Ästhetik gebrochen: Wir sehen hier Althusser in einem Café sitzen, andere Menschen unterhalten sich im Hintergrund. Nach der Erläuterung von Althusser's Theorie, dass Subjekte sich erst durch Anrufungen durch ›ideologische Staatsapparate‹ konstituieren, werden nun die Menschen im Hintergrund – wieso Althusser selbst nicht, bleibt unklar – als Aufziehmännchen dargestellt, die sich dann jedoch auf der nächsten Seite umwenden

und sich gegen ihre Darstellung als willenlose Objekte wehren (vgl. Woodfin & Zarate, 2004, S. 138ff).

- 13 So werden der moderne Antisemitismus als (berechtigter?) Neid der Menschen auf den wirtschaftlichen und sozialen Erfolg des jüdischen Bürgertums im 19. Jahrhundert (S. 12f) und der polnischen Nachkriegsantisemitismus als Reaktion auf die zentrale Rolle gelesen, die Juden angeblich in der kommunistischen Partei und Staatsmaschinerie gespielt haben sollen (S. 169). Vor allem aber das Ende dieses Buches über den Holocaust überrascht: Hier finden wir ein undifferenziertes Israel-Bashing, das nicht vor Apartheid- und NS-Vergleichen zurückschreckt (S. 170ff).

► Literatur

Appignanesi, Richard & Zarate, Oscar (1977). *Lenin for Beginners*. London: Writers and Readers Publishing Cooperative.

Appignanesi, Richard & Zarate, Oscar (1980a). *Freud for Beginners*. London: Writers and Readers Publishing Cooperative.

Appignanesi, Richard & Zarate, Oscar (1980b). *Freud für Anfänger*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Boehm, Gottfried (2001). Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis. In Zürich, Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (Hrsg.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten* (S. 43-54). Wien/New York: Springer.

Boehm, Gottfried (2004). Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In Christa Maar & Hubert Burda (Hrsg.). *Die Neue Macht der Bilder* (S. 28-43). Köln: DuMont.

Boehm, Gottfried (2007). Iconic turn. Ein Brief. In Hans Belting (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch* (S. 77-82). München: Wilhelm Fink.

Bresheeth, Haim, Hood, Stuart & Jansz, Litza (1994). *Holocaust for Beginners*. New York: Totem Books.

Engelmann, Jonas (2013). *Gerahmter Diskurs. Gesellschaftsbilder in Independent-Comics*. Mainz: Ventil.

Hinshelwood, Robert, Robinson, Susan & Zarate, Oscar (1997). *Introducing Melanie Klein*. London: Icon Books.

Lorenzer, Alfred (1970). *Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lorenzer, Alfred (1981). *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*. Frankfurt am Main: Fischer.

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

Rius (1960). *Cuba para principiantes*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.

Rius (1972). *Marx para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente.

Rius (1976). *Marx for Beginners*. London: Writers and Readers Publishing Co-operative.

Ward, Ivan & Zarate, Oscar (2000). *Introducing Psychoanalysis. A Graphic Guide*. London: Icon Books.

Wilson, Stephen & Zarate, Oscar (2002). *Introducing The Freud Wars*. London: Icon Books.

Woodfin, Rupert & Zarate, Oscar (2004). *Introducing Marxism*. London: Icon Books.