

Universität Tartu  
Fakultät für Geisteswissenschaften  
Institut für Fremdsprachen und Kulturen  
Abteilung für Deutsche Philologie

**Autobiographisches Schreiben im Comicroman am Beispiel  
von “Drei Väter” von Nando von Arb, “Das Licht das  
Schatten leert” von Tina Brenneisen und “Vatermilch” von  
Uli Oesterle**

Bachelorarbeit

Verfasserin: Hanna Soomre

Betreuerin: Hella Liira, MA

Tartu 2025

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	3
2. Was ist ein Comicroman?.....	4
2.1 Die Rolle von der Autobiografie im Comicroman .....	6
2.2 Selbstporträt .....	8
3. Bild- und Textanalyse.....	10
4. Analyse der Comicromane .....	12
4.1 „Drei Väter“ von Nando von Arb .....	13
4.1.1 Autobiographische Aspekte in „Drei Väter“ .....	14
4.1.2 Stilistische und visuelle Mittel in „Drei Väter“ .....	15
4.2 „Das Licht das Schatten leert“ von Tina Brenneisen.....	18
4.2.1 Autobiografische Aspekte in „Das Licht das Schatten leert“ .....	19
4.2.2 Stilistische und visuelle Mittel in „Das Licht das Schatten leert“ .....	19
4.3 „Vatermilch“ von Uli Oesterle.....	24
4.3.1 Autobiografische Aspekte in „Vatermilch“ .....	25
4.3.2 Stilistische und visuelle Mittel in „Vatermilch“ .....	26
5. Fazit .....	30
Quellenverzeichnis .....	32
Resümee .....	34
Lõputöö autori kinnitus.....	35
Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ....	36
Annotation .....	37

# 1. Einleitung

Autobiographisches Schreiben hat in der Literatur eine lange Tradition und dient Autor\*innen als Möglichkeit, das eigene Leben zu reflektieren und festzuhalten. Der autobiographische Comic hat sich in den letzten Jahrzehnten als ein wichtiges Erzählmedium etabliert (Eder 2016: 156), der es Autor\*innen ermöglicht, ihre persönliche Geschichte auf einzigartige Weise zu erzählen. Im Gegensatz zur klassischen literarischen Autobiographie bietet der Comicroman die Möglichkeit, visuelle und textliche Elemente miteinander zu verbinden.

Im Mittelpunkt der Analyse steht die Frage, wie autobiographische Inhalte in Bild und Text umgesetzt werden und welche stilistischen und symbolischen Elemente zur Konstruktion des autobiographischen Selbst im Comicroman verwendet werden. Für die Analyse wurden Panels aus drei verschiedenen Comicromanen gesucht, die die eigenen Erlebnisse der Autor\*innen am besten widerspiegeln und den autobiographischen Charakter des Werks am deutlichsten zum Ausdruck bringen. Für diese Arbeit wird eine qualitative Analyse auf Grundlage der Bild-Text-Narratologie durchgeführt, bei der insbesondere semiotische und narratologische Methoden zur Anwendung kommen. Hierfür wird das Modell von Abel und Klein (2016) aus dem Sammelband „Comics und Graphic Novels: Eine Einführung“ verwendet.

Der erste Teil bietet eine theoretische Grundlage und klärt zentrale Begriffe wie Comicroman, autobiographisches Schreiben und Selbstporträt in diesem spezifischen Medium. Im zweiten Teil wird erläutert, wie ikonische und textliche Inhalte parallel analysiert werden können. Der dritte Teil der Arbeit widmet sich der Erkennung autobiographischer Elemente in den Werken „Drei Väter“ (2019) von Nando von Arb, „Das Licht, das Schatten leert“ (2019) von Tina Brenneisen und „Vatermilch“ (2020) von Uli Oesterle. Diese drei Werke ähneln sich inhaltlich, denn sie verarbeiten persönliche Erfahrungen der Autor\*innen mit familiären Beziehungen, Verlust und Identitätssuche und zeigen, wie durch die hybride Verbindung von Bild und Text individuelle Lebensgeschichten neu erzählt werden können. Der Stil, in dem sie Charaktere darstellen, ist jedoch unterschiedlich. Zunächst werden die autobiographischen Elemente in der Gesamterzählung der Werke analysiert. Dann wird aus jedem Buch eine oder zwei Seiten ausgewählt, um die visuelle Darstellung der autobiographischen Elemente Panel-für-

Panel zu bewerten. Im Fazit werden die gewonnenen Erkenntnisse zusammengeführt und mögliche Ansätze für zukünftige Untersuchungen aufgezeigt.

## 2. Was ist ein Comicroman?

Mittelalterliche Manuskripte und verschiedene satirische Zeichnungen gelten als die ersten Beispiele für sequenzielle Kunst. Der Comic in seiner modernen Form erschien bereits im 19. Jahrhundert, der erste seiner Art war Richard F. Outcaults *The yellow kid* im *New York Journal* (vgl. Knigge 2016: 4f). In den 1930er Jahren waren Comicstrips fester Bestandteil jeder Zeitung und entwickelten sich schnell zu verschiedenen Genres, wie z.B. den Superheldencomics in den Vereinigten Staaten, wobei Superman die prägende und inspirierende Figur des Genres war. Verbesserungen in der Drucktechnik ermöglichten die Massenproduktion von Comics, was zum Aufkommen der Comicbücher führte (vgl. ebd.: 9ff.).

Nach Abel und Klein sind die wichtigsten Elemente eines Comics Panels (Einzelbilder), Sequenzen (eine Kombination aus mehreren Panels) und Seiten — der Zeichenstil gilt für alle drei Komponenten (vgl. Abel/Klein 2016: 79). In gedruckten Comics sind die Panels auf einer Seite angeordnet, auch „Seitenarchitektur“ genannt. Comicromane bieten mehr Flexibilität bei der Seitengestaltung, was zu unterschiedlichen Erzählstilen führt (vgl. ebd.: 79).

Text und Bilder können mit grafischen, genre- oder kunstspezifischen Elementen kombiniert werden. So kann z. B. der Begriff „Überraschung“ mit dem Satzzeichen „?!?“ innerhalb eines Panels angezeigt werden, um ihn zu verdeutlichen. Die Unterschiede im Zeichenstil sind zwischen Künstler\*innen und von Epoche zu Epoche unterschiedlich – die Comics im frühen 20. Jahrhundert wurden meist in einem karikaturistischen Stil gezeichnet, während später, in den 1950er Jahren entstandene Kriminalcomics zu einem eher naturalistischen Designansatz tendierten (vgl. ebd.: 79). Obwohl die Handschrift verschiedenen Künstler\*innen anders ist, kann sie durch den Stil des Verlags eingeschränkt werden (z. B. den spezifischen Stil der Marvel-Comics, der „Marvel-Stil“ genannt wird) (vgl. ebd.: 80f).

Der künstlerische Stil von Comics spiegelt sich in den Drucktechniken wider und geht bis in so kleine Details wie die Form und die Bewegung der Linien – ob sie nun

dynamisch und spontan oder weich und unruhig sind. Farben spielen eine entscheidende Rolle bei der Darstellung von Stimmungen und Emotionen und verstärken das Leseerlebnis, indem sie den Fokus des Lesers auf wichtige Details lenken:

Zur Schaffung von Atmosphäre und zur Vermittlung von Inhalten ist Farbe wesentlich: Sie kann formalistisch und thematisch, aber auch naturalistisch eingesetzt werden. [...] die Farbwahl und die Farbtintensität sind gesteuerte Ausdrucksmittel und als solche zu interpretieren. (vgl. ebd.: 83)

Neben Farben gibt es noch andere Mittel, wie Perspektive, weil es die Wahrnehmung der Szene durch die Betrachtenden beeinflusst. Das heißt, dass eine Ansicht von unten die Figur größer und damit kraftvoller erscheinen lässt, eine Ansicht von oben sie hingegen schwächer und verletzlicher wirkt (vgl. ebd.: 96f.). Früher waren die meisten Comics aufgrund von Druckbeschränkungen in Schwarzweiß gehalten. Heute ist dies eine künstlerische Entscheidung, die vor allem in der Comicromane vorherrscht und die sie von den gewöhnlich bunten Comics unterscheidet (vgl. ebd.: 83). Was allerdings unter einem „Comicroman“ verstanden wird, ist nicht eindeutig festgelegt:

Der Begriff „Comicroman“ kann auf mehr als eine Weise definiert werden. Er beschreibt ein bestimmtes Genre, das eine Unterkategorie der Comics ist, da es ähnliche Merkmale aufweist, die die visuellen und textlichen Aspekte verbinden [...]. Dagegen kann er zur Charakterisierung eines Medientyps verwendet werden, der in den 1980er Jahren in den Vereinigten Staaten an Bedeutung gewann und sich vom üblichen Format der Comics vor allem in kommerzieller Hinsicht unterschied und auf eine reifere Zielgruppe abzielte (ebd. 156).

Im Gegensatz zu den herkömmlichen Comics, die auf einfache Art und Weise aufgebaut sind, sind Comicromane strukturell dynamischer und abstrakter, manipulieren häufig die Abfolge der Bilder und die Blickwinkel, durch die die Figuren und Umgebungen visualisiert werden, und wirken so künstlerisch fortschrittlicher als die üblichen Comics (vgl. ebd.: 157f.). In der Fachliteratur wird häufig auch darauf hingewiesen, dass Comics im Allgemeinen weniger Seiten haben als Comicromane, was auf die unterschiedliche Erzählstruktur und Länge der jeweiligen Formate zurückzuführen ist (vgl. ebd.). Nach Eder können in vielen Fällen die Illustrationen fast als Ersatz für den Text verwendet werden, da sie allein die Geschichte in großer Tiefe und visueller Klarheit erzählen (vgl. ebd.: 10).

Der Comicroman als Genre ist überwiegend nicht-fiktional und in der Regel autobiografisch, wobei die persönlichen Themen der Autor\*in oft auf komplexe Weise behandelt werden (vgl. Abel/Klein: 158). Der Inhalt spiegelt die persönlichen Standpunkte und Ideologien der Verfasser\*innen wider und wird im deutschen

Sprachraum auch als „Autorencomic“ bezeichnet. Der Begriff unterstreicht die bedeutende Rolle der Autor\*innen in Bezug auf die erzählerische Gestaltung. (vgl. ebd.: 158).

Die Wurzeln des Comicromans liegen in der „Pulp Fiction“ (Actiongeschichten) und dem seriellen Erzählen, die Elemente wie Erzählschemata, funktionierende Stereotypen und Serialität enthielten, um die Kaufrate zu erhöhen und den Fokus auf komplexeres Erzählen in dieser Form zu verlagern (vgl. Frahm 2014: 53ff.). Der Comicroman, der mit seiner komplexen Erzählung in Form eines Comics als Gründungswerk des modernen Comicromans gilt, ist Will Eisners „A Contract with God“ (1978), der aus einer Reihe von Kurzgeschichten besteht, die sich um jüdische Charaktere in einem New Yorker Mietshaus drehen. Jenseits von Superheldenerzählungen können Comicromane im Laufe der Geschichte auch in Form von Biografien, psychologischen Thrillern und Krimis erscheinen, was in all diesen Fällen eine kohärentere Erzählung ermöglicht (vgl. ebd.).

Der Aufschwung des Genres des Comicromans begann mit der Veröffentlichung von „Maus“ (1986) von Art Spiegelman. Er galt als innovativ, da er Tiere als Symbol für Menschengruppen einsetzte, anstatt deren reale Merkmale abzubilden, um Distanz zu schaffen, und weil er stilistische Brüche enthielt, was zu dieser Zeit ein neues Konzept war (vgl. Eder 2016: 160f.). In Deutschland hat die Produktion von Comicromanen in den letzten Jahrzehnten zugenommen, insbesondere nach der Wiedervereinigung von West- und Ostdeutschland. Kurz nach dem Fall der Berliner Mauer wurde in Ostberlin die Künstlergruppe „PGH glühende Zukunft“ von der deutschen Künstlerin und Cartoonistin Anke Feuchtenberger gegründet. Stark vom Expressionismus beeinflusst, schufen sie experimentelle Comics, die von Plakatkunst und Illustration inspiriert waren und Ähnlichkeiten mit dem Comicroman aufwiesen. Schon bald wurde der avantgardistische Ansatz zu einem festen Bestandteil des Comicroman-Formats (vgl. ebd.: 160f.).

## **2.1 Die Rolle von der Autobiografie im Comicroman**

Die Frage nach dem Selbst und seiner Dualität – in der der Autor sowohl die Rolle des Subjekts als auch die des Objekts einnimmt – ist zu einem zentralen Anliegen der autobiographischen Theorie geworden (vgl. Wagner-Egelhaaf 2017: 1).

Wissenschaftler\*innen interessieren sich immer mehr dafür, wie Identität in autobiographischen Texten dargestellt wird:

Frage nach dem Ich der Autobiographie ist zu einer Grundfrage der Forschung geworden. Sie ist in der Logik des autobiographischen Schreibens, das die Identität von Autor, Erzähler und Protagonist setzt, vorgegeben und wird auch in zahlreichen Autobiographien selbst thematisiert (ebd.: 10).

Die Autobiographie ist ein literarisches Genre, das es einem breiteren Publikum ermöglicht, die innere Reise einer Person zu erkunden und dabei die Entwicklung sowie die einzigartige Persönlichkeit des Autors aufzuzeigen (vgl. Bertschik/Hoorn 2024). Diese Gattung ist für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit autobiografischem Erzählen von großer Bedeutung, da sie zeigt, dass der Autor seine Erfahrungen sowohl lebt als auch erzählt, wodurch sie für den Leser an Bedeutung gewinnen (vgl. ebd. 2024). Die Autobiographie steht an der Schnittstelle zwischen Literatur und Geschichtsschreibung. Sie vermittelt historische Wirklichkeit, indem sie das gelebte Leben des Autors oder der Autorin in der Absicht darstellt, es „so zu zeigen, wie es wirklich war“ (vgl. Wagner-Egelhaaf 2000: 2). Das heißt, während die Geschichte oft den Anspruch erhebt, objektiv zu sein und auf konkreten Fakten zu beruhen, bleibt die Autobiografie von der individuellen Perspektive und den Erinnerungen des Autors geprägt. Sie sind also keine rein historischen Quellen, sondern stützen sich stark auf die Gefühlswelt des Autors. Der objektiven Berichterstattung steht die subjektive Autorposition gegenüber: Es liegt auf der Hand, dass niemand in der Lage ist, die subjektive Wahrnehmungsperspektive hinter sich zu lassen (vgl. ebd.: 2f).

Der autobiografische Roman ist eine besondere Form der Autobiografie, die zwischen der Geschichtsschreibung (Historiografie) und der Fiktion (Roman) angesiedelt ist (vgl. ebd. 50ff.). Eine fikionalisierte Autobiografie ist ein Roman, der auf dem Leben des Autors basiert, wobei der Wert der Geschichte in der Erzählung und den Einsichten liegt, nicht nur in der faktischen Genauigkeit (vgl. ebd.: 50ff.)

Autobiografische Comicromane unterscheiden sich von den traditionellen Merkmalen der Autobiografie, dadurch dass sie fragmentierte Erzählungen, verschiedene visuelle Metaphern und einen selbstreflexiven Charakter sowie eine Hybridität von Text und Bild aufweisen (vgl. Schröder 2015: 263ff.). Ein hervorstechendes Merkmal eines autobiografischen Comicromans ist das zeitliche und narrative Spiel, bei dem verschiedene Zeitebenen gleichzeitig dargestellt werden – zum Beispiel die Darstellung

vergängerer Erlebnisse in einem gegenwärtigen Kontext. Die Figuren sind in der Regel vielschichtig und haben fragmentierte Persönlichkeiten, die im Laufe des Comicromans erforscht werden, wobei sie sich ihrer selbst bewusst sind und die Frage nach der Unterscheidung zwischen Wahrheit und Fiktion aufwerfen. Autobiografische Romane folgen postkulturalistischen Ideen, d. h. dass die Identität fragmentiert und nicht autonom ist (vgl. Schröder 2015: 263ff.).

## 2.2 Selbstporträt

Die autobiografische Erzählung im Comicroman hat nicht nur eine solide sprachliche Grundlage, sondern offenbart sich auch durch die visuelle Darstellung, die die Autorin liefert. In diesem Zusammenhang kommt dem Selbstporträt als Mittel der Selbstreflexion besondere Bedeutung zu.

Das Selbstporträt ist eine künstlerische Selbstdarstellung, die seit der Renaissance an Popularität gewonnen hat (vgl. Hofer 2024). Es dient nicht nur als Abbild des äußeren Erscheinungsbildes, sondern auch als Spiegel der inneren Welt der Künstler\*innen und deren Auseinandersetzung mit sich selbst.

Das Selbstporträt bietet die Möglichkeit, die Verbindung zwischen dem Gesicht des Künstlers und dem Gesicht des Protagonisten der Geschichte zu zeigen, und dient als Beweis dafür, dass die Hauptfigur in der autobiografischen Erzählung von ihren eigenen Lebenserfahrungen inspiriert wurde (Caduff 2007: 54).

Dies kann ein besonders wirkungsvolles Mittel in autobiografischen Comics sein, in denen die fragmentierte Persönlichkeit und der Wechsel des Protagonisten durch die Zeit – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – auf lebendige und symbolische Weise dargestellt werden können, was zur Entwicklung der Figur beiträgt und es dem Leser erleichtert, mit ihr in Resonanz zu treten, indem es fast wie eine Brücke der Empathie zwischen der Person, die liest, und der Person, die das Werk verfasst hat, entsteht (vgl. ebd.).

Die Art und Weise, in der sich die Autor\*innen im autobiografischen Comicroman darstellen, ist zutiefst persönlich, sei es fotorealistisch oder extrem minimalistisch (vgl. Schröder 2015: 269). Beim Verfassen eines Selbstporträts hat die erzählende Person Freiheit, sein Bild und die Art und Weise, wie er sich selbst darstellt, zu verändern, was

dem Autor eine Macht über die Darstellung verleiht, die über die Grenzen des realen Lebens hinausgeht (vgl. Caduff 2007: 64f.). Im Kontext des autobiografischen Comicromans könnte das bedeuten, dass dieser „Eingriff“ des Künstlers in seine eigene Vergangenheit jeden visuellen Aspekt der Geschichte verändern kann, angefangen bei der Gestaltung der Figuren selbst bis hin zu der Art und Weise, wie die Panels oder einzelnen Zeichnungen auf den Seiten angeordnet sind.

Die Selbstwahrnehmung einer Person ist begrenzt, da sie keinen direkten und vollständigen Zugang zu ihrer eigenen Erscheinung hat und daher davon abhängig ist, wie sie von anderen wahrgenommen wird (vgl. Baumeister 2000). In der Selbstwahrnehmung nimmt die Person die Rolle von Subjekt und Objekt ein. Jean-Paul Sartre führt den Begriff des „Blicks“ ein, der entsteht, wenn Menschen von anderen beobachtet werden und sich ihrer selbst als Objekt bewusst werden, was zu einem Gefühl der Entfremdung führen kann, da sie ihr eigenes Aussehen nicht mehr vollständig kontrollieren können (vgl. ebd.). Besonders deutlich wird dieser Aspekt in Comicromanen, in denen der Autor zwar eine gewisse Kontrolle über das Selbstbildnis hat, aber gleichzeitig die Figur in eine reflektierte Form der Selbstdarstellung versetzt (vgl. Abel/Klein 2016). Daraus lässt sich schließen, dass das autobiografische Selbst kein stabiles Gebilde ist, sondern vielmehr etwas, das aus einer Mischung von Erinnerung und Interpretation visuell rekonstruiert wird. Mit dem Konzept des Selbstporträts lässt sich die Selbstwahrnehmung insbesondere in der künstlerischen Darstellung erforschen (vgl. Baumeister 2000).

### 3. Bild- und Textanalyse

In diesem Kapitel werden die theoretischen Grundlagen für die Analyse von Comics vorgestellt, wobei der Schwerpunkt auf den methodischen Ansätzen und der Funktionsweise von Comics liegt. Die methodische Grundlage für die anschließende Interpretation des Werkes basiert auf der Analyse der Bild- und Textbeziehungen. Das heißt, es werden verschiedene Arten des Zusammenspiels von Bild und Text aufgezeigt, nicht nur solche, die autobiografische Inhalte vermitteln, sondern auch solche, die sie aufbrechen, verfremden oder emotional aufladen. Dies entspricht der Vorstellung, dass die narrative Identität dynamisch ist und sich weiterentwickelt, nicht etwas, das stillsteht. Das Schreiben eines Tagebuchs beispielsweise ermöglicht es dem Einzelnen, seine narrative Identität aktiv zu konstruieren und zu rekonstruieren, und dadurch verändert sich die Art und Weise, wie er sich selbst versteht und darstellt, im Laufe der Zeit (Marschewski 2007: 9).

Die systematische Beschreibung und Analyse von Inhalten, die in der Film- und Literaturwissenschaft schon früh auftauchte, kam in der Comicforschung erst viel später auf, da die formale Analyse von Comics in der Wissenschaft als Tabu galt. Das könnte daran liegen, dass Comics ursprünglich als ein primitives Medium für leichte Unterhaltung und ein leicht zu erstellendes Medium betrachtet wurden, das nur „kindliche“ Themen enthält. Die erste nennenswerte formale Comic-Analyse - „Ästhetik des Comic“ von Michael Hein - wurde 2002 veröffentlicht (vgl. Abel/Klein 2016: 77f.). Bei der Analyse von Comics gibt es zwei Möglichkeiten, sich ihrer Konstruktion zu nähern. Der semiotische Ansatz untersucht, wie die Zeichen von Bildern und Sprache in den Comics verwendet werden. Zweitens erfolgt die Analyse der Narratologie, die sich auf den Aspekt der Geschichte konzentriert, zum Beispiel den Aspekt des Zeitablaufs (vgl. ebd.: 77f.).

Durch die Kombination von Bild und Text entsteht die Bedeutung des Comics. Laut Abel und Klein ist bei der Analyse es wichtig zu unterscheiden zwischen dem, was gezeigt wird (die Geschichte, die Figuren und die Welt), und dem, wie es gezeigt wird (der Stil, die Struktur und die Art und Weise, wie es erzählt wird). Ein Comic wird zu einem Ganzen, indem verschiedene Elemente ausgewählt und angeordnet werden, um seine Bedeutung zu formen (vgl. ebd.: 78). Das Zusammenspiel von Text und Bild spielt eine entscheidende Rolle, egal ob der Comic eher visuell dominant oder textlastig ist:

So kann die Bilderzählung das Geschehen etwa aus Sicht einer bestimmten Figur zeigen, während der Blocktext aus der Übersicht die Ereignisse ironisch kommentiert. Besonders produktiv ist diese Möglichkeit zur gegenläufigen Tendenz in autobiografischen Comics. (ebd.: 100).

Dadurch entstehen mehrere Stimmen. So kann man verschiedene Sichtweisen und Gefühle zeigen. Es könnte auch die Möglichkeit bestehen, dass das eine gegen das andere arbeitet (vgl. ebd.: 100)

Die Aufgabe der Comicleser\*innen besteht darin, die einzelnen Bilder zu einem Ganzen zu verbinden, um die Erzählung vollständig zu verstehen. Die Abfolge der Bilder und die weißen Streifen, die in der Regel zwischen den einzelnen Panels stehen, sind wichtig, um dem Leser zu helfen, die Zustandsänderungen in der Erzählung zu verstehen, sei es eine Änderung der Aktion. Abel und Klein geben folgendes Beispiel: ein Baseballspieler, der im ersten Panel mit dem Schläger bereitsteht und im darauffolgenden Panel den Ball kickt, oder eine Änderung der Szene, etwa ein Wechsel von einer Waldszene zu einer Schlossszene. Die Bilder können auch nicht-linear und chaotisch sein (*non-sequitur*), was den Leser\*innen erschwert, Zusammenhänge herzustellen. Auf das Panel folgt eine Seitenebene, die wiederum so eingestellt werden kann, dass sie die Geschichte in einem separaten Rahmen einrahmt, z. B. in einer konventionellen oder dekorativen Tonart (vgl. ebd.: 84ff.).

Zentrales Instrument bei der Analyse autobiografischer Comicromane ist der autobiografische Pakt, d. h. die Frage, inwieweit der Comic die eigene Autorschaft reflektiert und ob die Glaubwürdigkeit des Erzählers überhaupt thematisiert oder in Frage gestellt wird (vgl. Schröder 2015: 271f.). Oftmals spricht der Autor über seine eigene Darstellung innerhalb der Geschichte, zum Beispiel in den Fällen, in denen sich der Erzähler an das Publikum wendet, um es direkt anzusprechen (vgl. ebd.: 271f.).

Zur visuellen Ebene der Analyse autobiografischer Comics gehört die Frage nach dem Realitätsgrad – ob der Zeichenstil realistisch, stilisiert oder abstrakt ist (vgl. ebd.: 271f.). Eine realistischere Darstellung würde einen direkteren Bezug zum Trauma in der realen historischen Vergangenheit bedeuten. Eine stilisierte Herangehensweise (z. B. eine Zeichnung in einem kindlichen Stil) hilft den Autor\*innen, ihre inneren Zustände, wie Angst und Verwirrung, durch verschiedene Formen und nicht nur durch den Inhalt auszudrücken. Dies führt zu einer weiteren wichtigen Frage der so genannten bildlichen Verkörperung, nämlich wie der Körper des Protagonisten dargestellt wird - ist er genauso

wie der Autor\*in im wirklichen Leben oder drückt er in manchen Fällen den psychologischen Zustand der Figur aus (vgl. ebd.: 271f.)? Es ist auch ratsam, das grafische Konzept der Selbstinszenierung zu untersuchen, was die Darstellung des Protagonisten an seinem Zeichentisch, beim Verfassen eines Comics oder vielleicht vor einem Spiegel im Dialog mit seinen inneren Stimmen bedeuten könnte - alles in Bezug auf die narratologische Fragmentierung (vgl. ebd.: 271f.).

Als Methode dieser Arbeit wurde die qualitative Analyse gewählt. Die Entscheidung für diese Methode basiert auf der Idee von Abel und Klein (2016), wonach das Bild nicht nur eine bloße Illustration innerhalb eines Comicromans ist, sondern als Teil der Erzählung selbst, einschließlich des Textes, eine wichtige Rolle spielt. Die theoretische Grundlage, das Modell von Abel und Klein (2016), kombiniert, wie bereits erwähnt, semiotische und narratologische Ansätze, die einen Einblick sowohl in die Bedeutung der Zeichen im Bild als auch im Text und deren Funktion in der Erzählung ermöglichen. Dies passt zur Untersuchung autobiografischer Comicromane, da die Sprache in diesen oft symbolisch, metaphorisch und nicht-linear ist. Die Bedeutungsebene in diesen autobiografischen Werken ist oft vielschichtig, was aus rein literarischer Sicht nicht möglich ist, aber mit Hilfe des Bildes.

#### **4. Analyse der Comicromane**

Für diese Analyse wurden bestimmte Panels ausgewählt, die eine emotionale oder narratologische Verschiebung in der Selbstwahrnehmung der Protagonist\*innen im Verhältnis zu ihrer Familie und Identität widerspiegeln. Es wurden daher die Panels ausgewählt, die den besten Beweis für den autobiografischen Charakter der Werke liefern und das tatsächliche Leben der Autor\*innen besonders deutlich widerspiegeln. Aus „Drei Väter“ wurden zwei Bildseiten ausgewählt, auf denen der Einfluss einer ungesunden Vater-Sohn-Beziehung durch die plötzliche Stimmungsänderung der Charaktere am deutlichsten wird. In „Das Licht, das Schatten leert“ isolieren die ausgewählten Panels die Protagonistin in ihrer privaten Trauer und zeigen auf intime Weise, wie ein Trauma durch das Bild eines Körpers kanalisiert werden kann. Die für „Vatermilch“ ausgewählten Panels veranschaulichen die sehr realistische Vorstellung von Orientierungslosigkeit in

der Erinnerung und spiegeln erfolgreich wider, wie sowohl vorhandene Erinnerungen als auch erfundene Erinnerungen eine Figur, in diesem Fall den Autor selbst, formen.

#### **4.1 „Drei Väter“ von Nando von Arb**

„Drei Väter“ von Nando von Arb ist ein autobiografischer Comicroman, der aus der Sicht eines Kindes das Aufwachsen in einer Patchwork-Familie thematisiert. Die Hauptfigur Nando erlebt ein Leben mit drei Vätern mit völlig unterschiedlichen Persönlichkeiten, was dazu führt, dass er drei verschiedene Ansätze für Vater-Sohn-Beziehungen hat. Nandos leiblicher Vater (den Nando „Papi“ nannte) verließ seine Mutter, als Nando zwei Jahre alt war, und ließ seine Mutter in einer hoffnungslosen Situation zurück, in der sie Nando und seine Schwestern allein großziehen musste. Obwohl Nando noch sehr jung war, erkannte er das Problem der Abwesenheit seines Vaters an und gab ihm die Schuld, wann immer sie sich trafen. Der zweite Partner seiner Mutter, Kiko, hatte einen kindlichen Charme, der Nando gefiel, obwohl seine oft unseriöse und sogar übermäßig wertende Haltung Nandos Mutter störte und sie verärgerte. Der dritte Vater von Nando war der längste Partner seiner Mutter und zeichnete sich oft durch große Stabilität aus und war ein gutes Vorbild für seinen Stiefsohn, obwohl er emotional distanziert war. Nandos Verhältnis zu den drei Vätern war nicht gänzlich problematisch, jedoch führte die Instabilität des familiären Umfelds dazu, dass er seinen Platz in der Familie in Frage stellte und sich selbst für die ständigen Veränderungen verantwortlich machte (vgl. Arb 2019).

Im Buch besitzt Nando die körperlichen Merkmale eines Menschen, während seine Mutter als Vogel dargestellt wird und seine Väter ebenfalls nicht-menschlich zu sein scheinen – sein biologischer Vater ist ein fuchsähnliches Tier (Abb. 1), Kiko ein Wesen mit überlangen Beinen und Zelo ein starker, felsenartiger Riese (vgl. Arb 2019: 203). Diese ungewöhnlichen Darstellungen wirken nicht nur als stilistische Mittel, sondern helfen auch dabei, die Figuren besser zu charakterisieren, wie Caduff (2007) hervorhebt:

In der künstlerischen Aneignung des Selbst nämlich üben Künstler eine darstellerische Verfügungsgewalt aus, die ihnen das reale Leben nicht zukommen lässt. Wo etwa ein Kind in der Realität über seine Situation nicht gebieten kann, wo es tatsächlich nur wenig Einfluss hat, seine Umgebung selbst zu wählen und zu gestalten, da kann dies der Autobiograf. [...]. Er kann Affekte artikulieren, die er als Kind vielleicht nicht ausdrücken konnte, er kann einzelne Charakterzüge von

Familienmitgliedern übermäßig betonen und andere verschwinden lassen, er kann erlebte Liebschaften neu zurechtschreiben [...] (ebd.: 65).

Diese abstrakte Darstellung seiner Familie scheint Nando dabei zu helfen, diese Figuren voneinander zu unterscheiden und ihre Persönlichkeitsmerkmale durch ihr fiktives Aussehen zu betonen, anstatt zu zeigen, wie sie im wirklichen Leben aussehen. Die Darstellung der Mutter als Vogel könnte sich auf ihre Beschützerrolle gegenüber Nando beziehen, während die Darstellung seines biologischen Vaters als wildes Tier seine scheinbar ungezähmte und schuldbeladene Natur widerspiegelt (vgl. ebd.).

#### **4.1.1 Autobiographische Aspekte in „Drei Väter“**

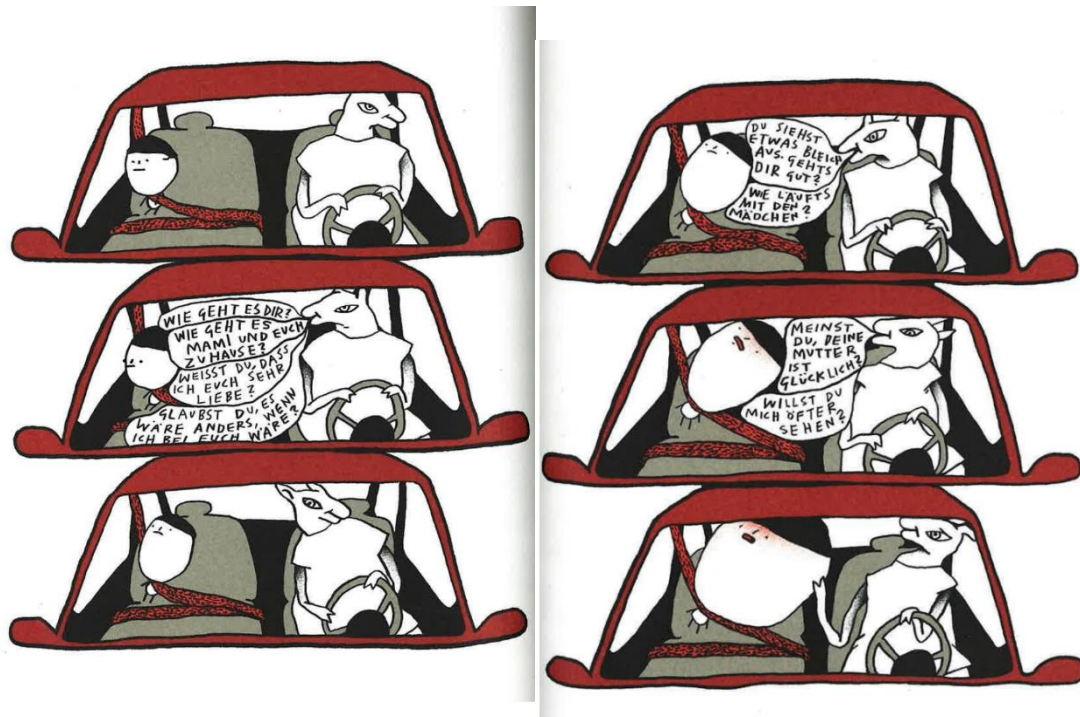
Die autobiografische Erzählung „Drei Väter“ ist geprägt von autobiographischer Selbsteinschreibung. Das bedeutet, dass der Autor seine Kindheitserinnerungen wieder aufgreift, die im Laufe der Zeit von drei prominenten Vaterfiguren geprägt wurden. Nando ist sowohl der Erzähler der Geschichte als auch der Protagonist, was ihn zu einem homodiegetischen Erzähler macht. Dies bezieht sich bereits auf das Vorhandensein des autobiografischen Paktes, der zeigt, wie die Geschichte von Nando wirklich eine gute Verbindung zwischen dem Protagonisten des Buches und dem Autor selbst herstellt, obwohl sie durch eine relativ subjektive Erinnerung erzählt wird (vgl. Schröder 2015: 270). Nando erzählt die Geschichte seines Lebens in Form von kleinen Vignetten seines selektiven Gedächtnisses, und er scheint die Momente herauszupicken, die er entweder wirklich mochte oder wirklich nicht mochte, z. B. wenn sein Stiefvater Kiko mit ihm seine Lieblingsvideospiele spielte, aber in anderen Fällen seine Zeichnungen kritisierte. Das könnte daran liegen, dass der Autor die emotionale Wahrheit den objektiven Tatsachen vorzieht und die Ereignisse durch das oft begrenzte Weltbild eines Kindes gefiltert wurden. Im gesamten Comicroman ist eine Selbstreflexivität erkennbar, die an den Stellen deutlich wird, an denen Nando die Schuld für die Geschehnisse in seiner Familie auf sich nimmt. Das ist immer dann der Fall, wenn er sieht, wie sich seine Mutter mit einem seiner Väter streitet, was ihn dazu bringt, sich zu fragen, ob er überhaupt eine Rolle in diesem Geschehen spielt (vgl. Arb 2019).

Nandos Körper, der sich in verschiedene Formen verwandelt, ist ein wiederkehrendes Thema in diesem Comicroman. Sein Körper passt sich an, je nachdem, mit welchem

Vater er gerade Zeit verbringt, und spiegelt so die unterschiedlichen väterlichen Rollen der einzelnen Väter und deren Einfluss auf ihn wider. Ein weiteres gutes Beispiel ist Zelo, der letzte Partner von der Mutter, der körperlich als eine imposante Figur mit einem strengen Gesicht und einer sehr festen Haltung dargestellt wird und manchmal arrogant wirkt. Nando, der als kleines Kind dargestellt wird, ist von seiner Größe eingeschüchtert und fühlt sich verletztlich. Obwohl Zelos physische Präsenz beängstigend sein kann, sieht Nando ihn als die stabilisierende Figur unter all seinen Vätern. Vor allem im Vergleich zu seinem biologischen Vater, der wehmütig und oft nicht anwesend ist. Das wird im Buch deutlich, wenn Nando sagt: „Auch wenn Zelo mich manchmal kleinmachte, war sein Einfluss sehr wichtig für meine Entwicklung“ (vgl. ebd.: 222). Dies unterstützt die Illustrationen auf der folgenden Seite (S. 223), wo Nando neben Zelo steht, zunächst als winzige Figur, die aber von Bild zu Bild zu einem Riesen heranwächst, der ihm gleicht. Dies könnte bedeuten, dass Nando Aspekte von Zelos väterlicher Rolle „absorbiert“, wodurch er eine stärkere Version seiner selbst entwickeln kann (vgl. ebd.). Dies kann mit der Idee von Caduff (2007) in Verbindung gebracht werden, wonach die Künstler\*in die Freiheit hat, sich selbst auf unrealistische Weise darzustellen, wenn es um die Konstruktion des Selbst geht, insbesondere wenn dieses aktiv durch Interaktionen mit anderen geformt wird. Im Fall von Nando ändert er immer sein Selbstbild, um auch in einer statischen Familiensituation ruhig zu bleiben (vgl. ebd.).

#### **4.1.2 Stilistische und visuelle Mittel in „Drei Väter“**

Anstatt sich auf den Text zu verlassen, konzentriert sich der Comicroman auf die Darstellung von Emotionen und Ereignissen durch eine visuell abstrakte und symbolistische Linse. Die spielerische und unzusammenhängende Anordnung der Szenen auf den Seiten und die übertriebenen Bewegungen der Figuren verweisen auf eine kindliche Ästhetik, die sich durch den gesamten Roman zieht und die Erfahrungen des jungen Nando illustriert. Anhand der Anordnung der Bilder auf den Seiten kann man erkennen, dass es sich vom üblichen Comicformat unterscheidet, da es keine Panels gibt und die Bilder vertikal angeordnet sind (Abb. 1). Im gesamten Buch sind die Bilder unregelmäßig angeordnet, teilweise rahmenlos positioniert und teilweise überlappend, was auf eine fragmentierte und nicht lineare Geschichte hinweist.



Abbild 1. Nandos leiblicher Vater fragt Nando nach der Familie (Arb 2019: 74f.).

Die für die Analyse ausgewählten Seiten (Abb. 1) aus „Drei Väter“ zeigen die Szene im Auto von Nando und seinem leiblichen Vater, den Nando schon lange nicht mehr gesehen hat. Nandos Figur (links) ist deutlich kleiner als sein Vater (rechts) und alles andere um ihn herum. Das könnte bedeuten, dass er sich in der gegebenen Situation unbedeutend fühlt. Andererseits könnte es auch ein Beispiel für die Subjektive Perspektivverzerrung im Sinne einer kindlichen Perspektive sein, bei der die Umgebung größer erscheint als sie tatsächlich ist (vgl. ebd. 74f.).

Im obersten Bild auf der ersten Seite (Abb. 1: S. 74) ist zu erkennen, dass sowohl Nando als auch sein Vater mit weichen, geschwungenen Linien gezeichnet sind, was auf ein verschrobenes und kindliches Milieu hinweist. Die Form der Figuren ist einfach und klar, aber immer noch abstrakt, weil die Figuren nicht sehr lebensecht dargestellt sind. Dies führt zu der Idee von Schröer (2015), wonach ein abstrakter Zeichenstil vor allem innere Konflikte und psychische Traumata vermittelt, etwa wenn Trauer als eine sich abzeichnende dunkle Gestalt oder eine missgestaltete Figur visualisiert wird (vgl. Schröer 2015: 271f.). Das gilt auch für die Form des Autos, in dem sie sitzen, Das gilt auch für die Form des Autos, in dem sie sitzen, wo der Künstler auch die Zentralperspektive

verwendet hat, um den Eindruck eines dreidimensionalen Raums zu vermitteln. Die Mimik der Figuren, obwohl sehr einfach gezeichnet, scheint die aktuellen Emotionen der Figuren sehr gut auszudrücken – Nando wirkt eher neutral und vermeidet den Blickkontakt mit seinem Vater, während sein Vater gut gelaunt zu sein scheint. Im zweiten Bild darunter (Abb. 1: S. 74) wird die Stille durch den Vater durchbrochen, der Nando Fragen über ihn und seine Mutter stellt, vermutlich weil er lange abwesend war und wieder in Nandos Leben auftauchen möchte, indem er Fragen wie „Wie geht es Mami zu Hause?“ und „Glaubst du, es wäre anders, wenn ich bei euch wäre?“ (vgl. ebd. 74). Die Bedeutung der Fragen wird durch die übermäßig großen Sprechblasen deutlich, die langsam in die Komfortzone von Nando vorzudringen scheinen, ihn in die Ecke drängen und ihm eindeutig Unbehagen bereiten. Die Raumübernahme durch den Text weist auf eine „typografische Dominanz“ (vgl. Abel/Klein 2016) hin. Dabei werden ikonische und narrative Ebenen durchbrochen. Der große Text in Sprechblasen deutet an, dass die Fragen Nando schwer belasten und dass sie sich ihm gegen seinen Willen aufdrängen. Das ist die Erscheinung der Textlastigkeit, die die übliche Bildlastigkeit im Buch zu kompensieren scheint. Das Bild darunter (Abb. 1: S. 74) zeigt Nandos Vater, der sich, ohne das Unbehagen seines Sohnes zu bemerken, zu seinem Sohn hinunterbeugt und auf eine Antwort wartet. Auf der folgenden Seite (Abb. 1: S. 75), im oberen Bild, beginnt der statische Zustand von Nando zu brechen und sein Kopf beginnt sich „aufzublähen“, möglicherweise weil er von den sich häufenden Fragen überwältigt wird. Nando wird mit Fragen bombardiert, die sich eher aufdringlich und performativ als aufrichtig anfühlen („Wie läufst mit den Mädchen?“ (vgl. Arb 2019: 75)), da es an Bindung und Vertrauen zwischen ihm und seinem Vater mangelt, der während eines großen Teils seiner Kindheit abwesend war. In der folgenden Bild darunter (Abb. 1) scheint sich der Druck auf Nando zu verstärken, während sein Vater sich dessen noch nicht bewusst ist, um schließlich in der letzten Szene (Abb. 1) seinen Körper ganz in die Luft zu heben, den Kopf voll von Gedanken, die ihm aufgezwungen wurden. Diese überspitzte Darstellung der Veränderung des körperlichen Zustands aufgrund großer innerer Konflikte lässt den Comicroman persönlicher erscheinen (vgl. ebd.).

## 4.2 „Das Licht das Schatten leert“ von Tina Brenneisen

“Das Licht, das Schatten leert” ist ein Comicroman von Tina Brenneisen, in der die Hauptfigur Tini mit dem Trauma des Verlusts ihres Kindes durch eine Fehlgeburt zu kämpfen hat. Anstatt Mitgefühl zu erfahren, war Tinis Fehlgeburt als Tabu angesehen zu werden, was dazu führte, dass sie trotz zahlreicher Anrufe von den Ärzten ignoriert wurde und ihre Schwester und Eltern schweigend und distanziert waren. Aufgrund ihrer Behandlung konnte sie nicht umhin, die Fehlgeburt als Fehler ihres eigenen Körpers und nicht als unglückliches medizinisches Ereignis zu betrachten. Dies könnte mit dem sozialen Druck im Zusammenhang mit Schwangerschaft und Mutterschaft zusammenhängen, wo eine Frau unter dem Druck steht, eine “erfolgreiche” Schwangerschaft zu haben, und es als ihre Schuld ansieht, wenn etwas (das außerhalb ihrer Kontrolle liegt) schief geht. Tini geht umher in der Hoffnung, jemanden zu finden, der ähnliche Erfahrungen gemacht hat, erntet aber stattdessen negative Blicke, was sie noch hoffnungsloser und einsamer macht. Sie fürchtet sich davor, allein nach draußen zu gehen, da sie Angst hat, vertrauten Menschen zu begegnen, die sie nach dem Verlauf der Geburt fragen. Die Realität beginnt sich mit ihren Albträumen zu vermischen, bis es unmöglich wird, ihre alltäglichen Gefühle von denen aus der Vergangenheit zu trennen. Das Trauma geht so weit, dass Tini ihre Identität und ihren Glauben in Frage stellt und ständig darüber nachdenkt, ob dieses Ereignis überhaupt stattgefunden hätte, wenn sie religiös gewesen wäre, oder ob ihr Misstrauen gegenüber dem Wohlergehen des Kindes ihr eine größere Chance auf Erfolg gegeben hätte (vgl. Brenneisen 2019).

Tini und ihr Verlobter Fritzemann versuchen, sich nach diesem traumatischen Ereignis neu zu entdecken und wieder aufzubauen, indem sie versuchen, in ihren Alltag zurückzufinden, ohne in den Abgrund negativer Gedanken zu fallen. Um sich gegenseitig zur Heilung zu motivieren, entwickelt das Paar gemeinsame Aktivitäten, die mit täglichen bejahenden Worten beginnen und mit gelegentlichen Wanderungen enden, um sich wieder an die freie Natur und die Öffentlichkeit zu gewöhnen. Langsam aber sicher kehrt das Paar zu seinen alten Gewohnheiten zurück, geht weiter seiner Arbeit nach und nimmt neue Hobbys auf (vgl. Brenneisen 2019).

#### **4.2.1 Autobiografische Aspekte in „Das Licht das Schatten leert“**

Ein wichtiges autobiografisches Element, das in „Das Licht das Schatten leert“ zum Tragen kommt, ist die Verwendung des „Ich“ im gesamten Buch. Dadurch, dass es in der ersten Person geschrieben ist, erscheinen dem Leser die gespiegelten Ereignisse aus einer groß, und kann die Ereignisse durch Tinis Augen sehen (vgl. Schröder 2015: 264). Tini, die Ich-Erzählerin und Hauptfigur, wechselt innerhalb des Buches zwischen zwei Perspektiven, indem sie zwischen dem Dialog zwischen ihr und den anderen Figuren und ihrem inneren Monolog hin- und herwechselt. Letzterer wird persönlich, direkt und ungeschönt geschildert, wodurch das Gefühl der Trauer und des Kummers sehr realistisch wiedergegeben wird. Die Selbstreflexionen treten vor allem dann auf, wenn die Ich-Figur Alpträume über den Verlust ihres Kindes hat und wenn sie daran denkt, dass sie als Kind von ihren Eltern nicht so akzeptiert wurde, wie sie war. Der ständige psychologische Konflikt in Tini ist was dem Gebrauch von „Ich“ eine Bedeutung verleiht, da er reale Gefühle erforscht (vgl. Brenneisen 2019).

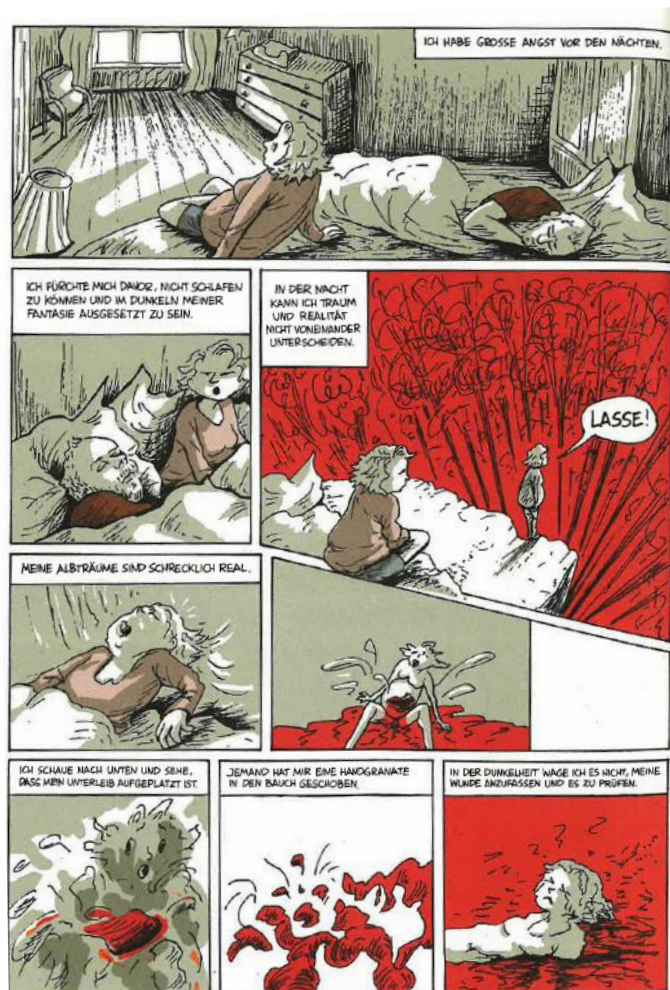
Was ebenfalls auf die Darstellung eines realen Traumas verweist, ist die starke Fragmentierung der Erzählung. So werden die Kommunikation und die Handlungen von Tini und Fritzemann immer wieder von Rückblenden unterbrochen, in denen sie die Nachricht über den Verlust ihres Kindes erhält. Gleichzeitig wirft die Kälte des Verhaltens ihrer Eltern, wenn Tini in ihrer schweren Zeit Unterstützung sucht, Tini weiter zurück in ihre Kindheit und Nonchalance der Eltern ihr gegenüber vom Beginn ihres Lebens an. Diese Rückblenden vermischen sich mit Tinis Träumen, wie sie und Fritzemann besser mit ihrer Trauer umgehen können. Die Realität der Emotionen, die auf nicht-chronologische Weise immer wieder Erinnerungen und Wünsche auslösen, lassen die Geschichte ehrlich und lebensnah erscheinen, so dass die Erzählung besser mit dem Leben der Autorin verbunden werden kann (vgl. ebd.).

#### **4.2.2 Stilistische und visuelle Mittel in „Das Licht das Schatten leert“**

„Das Licht das Schatten leert“ ist ein visuell komplexer Comicroman, der auch eine gewisse Menge an Text verwendet, um zusätzlichen Kontext für die Ereignisse zu liefern. Der Autor verwendet das klassische Layout von Comic-Panels, die in einer Folge mit Leerzeichen dazwischen ablaufen, was das Ganze strukturierter und leichter

nachvollziehbar macht, auch wenn an einigen Stellen, z. B. wenn Tini den verzweifelten Gedanken nachhängt, die Folge durchbrochen wird. Trotz der geordneten Seitenstruktur sind die Figuren und das Milieu der Geschichte fragmentarisch gezeichnet, mit wackeligen, chaotischen und oft unvollendeten, verstreuten Linien. Dies kann auf die Intimität der Ereignisse und den emotionalen Tribut verweisen, den sie von Tini fordern, sowie auf die instabile Lebenssituation und die Verletzlichkeit der Hauptfiguren (vgl. Brenneisen 2019).

Zu den symbolistischen Elementen in diesem Comicroman gehört auch die Darstellung von Tinis Körper in verschiedenen, oft überspitzten Formen, wenn die Erzählung auf das tragische Ereignis des Verlusts ihres Kindes zu sprechen kommt, fast so, als würde sie die Rückblenden durch ihr körperliches Ich kanalisieren, was auf die Vorstellung verweist, dass die Figur sich selbst auf vielschichtige Weise sieht. Emotionen werden durch die Verwendung von Farben vermittelt, wobei der alltägliche und trauernde Alltag in Grau, Beige und anderen neutralen Tönen gehalten ist, während Rot negative Erinnerungen und Schmerz symbolisiert und helle und warme Farben Heilung und Hoffnung vermitteln (vgl. ebd.).



Abbild 2. Tini wacht auf und hat

Alpträume über ihre Fehlgeburt (Brenneisen 2019: 20).

Analysiert man eine Seite eines Comicromans anstelle eines einzelnen Panels, erhält man einen besseren Einblick in die Art und Weise, wie die Erzählung auf der Grundlage mehrerer Szenen und Sprünge in Raum und Zeit aufgebaut ist. Wenn man das erste Panel ganz oben auf der Seite (Abb. 2) aus ‚Das Licht, das Schatten leert‘ als Beispiel nimmt, so lässt sich die Stimmung bereits aus dem obersten Panel ablesen, das ein Schlafzimmermilieu zeigt, das nicht nur beunruhigend und kalt ist, sondern auch nicht das übliche Gefühl von Ruhe und Behaglichkeit hervorruft, das ein solcher Raum vermitteln sollte. Anstatt warme und einladende Farben zu verwenden, dominieren kühle und düstere Töne, wobei das Fenster als einzige Lichtquelle dient und den Rest des Raumes in einen harten Schatten taucht. Die Perspektive des Bildes lässt den Raum langgestreckt erscheinen, da das Bett ganz am Ende steht, so weit wie möglich vom Licht entfernt, das auch als Quelle der Hoffnung interpretiert werden kann. Das Ehepaar ist den Gefühlen der Trauer erlegen, und die Hoffnung, wieder in den Alltag zurückkehren zu

können, scheint unerreichbar, was auch aus dem stirnrunzelnden Gesichtsausdruck des schlafenden Fritzemann hervorgeht. In dieser schwierigen Situation gerät Tini in einen Zustand der Niedergeschlagenheit, ihr Wohlbefinden lässt nach und sie wird von beunruhigenden Albträumen heimgesucht. In diesem Panel wird die innere Isolation der Figur durch den Ich-Text in die in weißen quadratischen Kästchen (Abb. 2) verbalisiert werden, und somit innerhalb der Erzählung ganz für sich allein, ohne dass jemand anderes sie hören kann (vgl. ebd.). Nach Abel und Klein (2016) sind diese Ich-Textkästchen ein typisches Beispiel für Text-Bild-Beziehungen, bei denen die Bildsprache nicht für sich allein steht, sondern den introspektiven Text ergänzt (vgl. Abel/Klein 2016: 100).

Im Panel links und darunter (Abb. 2) rückt die Perspektive näher an das Paar heran und zeigt Fritzemann schlafend, Tini aber wach und voller Angst vor dem, was kommen wird. Tini scheint überrascht zu sein, dass Fritzemann einschlafen kann, da sie sich nicht vorstellen kann, selbst zu schlafen, und denkt: „Ich fürchte mich davor, nicht schlafen zu können und im Dunkeln meiner Fantasie ausgesetzt zu sein“. In diesem Fall scheint es fast so, als wolle Tini Fritzemann von ihren Ängsten, in die bösen Träume zurückzufallen, erzählen, ist aber gezwungen, ihre Gedanken für sich zu behalten, was sich wiederum in einem viereckigen Kästchen (Abb. 2) verbalisieren lässt. Hier wäre der Text fast etwas, das der Erzählung zuwiderläuft – Tinis innere Konflikte mit Fritzemann im Vordegrund, der im selben Moment friedlich schläft (vgl. ebd.).

Das folgende Panel auf der rechten Seite (Abb. 2) ist sichtbar anders, da das Format des Panels verformt ist – ein sogenanntes *split panel*<sup>1</sup> – das die dramatische Perspektive von Tini, die sich selbst in einer Albtraumwelt sieht, noch verstärkt. Ihre Unfähigkeit, ihre Träume von ihrer Realität zu trennen, wird in diesem Panel visuell deutlich, da ihr reales Ich, das auf der Bettkante sitzt, als Allegorie für das Stehen am Rande einer Klippe dient. In dieser Szene wird die Vogelperspektive genutzt, um die reale Tini von ihrem Alptraum-Ich zu distanzieren und letzteres kleiner erscheinen zu lassen. Der geneigte Rand des Panels scheint den Blick auf den vor ihr liegenden Abgrund freizugeben, in dem die alptraumhafte Tini den Namen ihres verstorbenen Sohnes Lasse schreien kann. Obwohl sie im wirklichen Leben ihre Stimme nicht benutzen konnte, werden ihre klagenden Schreie in ihrem Alptraum in der klassischen Sprechblase wiedergegeben und

---

<sup>1</sup> *split panel* - das Panelraster wird eingehalten und ein Bild über mehrere benachbarte Panels “verteilt” (vgl. Abel/Klein 2016: 92).

daher dort hörbar gemacht. Der Abgrund, der ganz in Rot gehalten ist, Schmerz symbolisiert und mit chaotischen Linien gefüllt ist, die keinen klaren Verlauf haben, kann dazu verwendet werden, Tinis Situation zu beschreiben, ohne dass viel Text verwendet wird (vgl. ebd.).

Das vierte Panel auf der linken Seite (Abb. 2) zeigt Tini in einer Fallbewegung, die an den vor ihr auftauchenden Fließlinien zu erkennen ist. Befand sie sich auf dem vorherigen Panel noch in dem Zustand, in dem sie ihre Alpträume aus der Ferne beobachten konnte, so scheint sie diesmal unfreiwillig in diese hineinzufallen. Das ist ein Zeichen von Selbstentgränzung. Langsam verliert sie ihre reale Gestalt und wirkt panisch, in zitterigen und desorientierten Linien gezeichnet. Das Panel auf der rechten Seite des vorherigen Panels (Abb. 2) zeigt Tini in ihrem Alptraum mit aufgeschnittenem Bauch und einer Blutlache um sie herum, was bedeuten könnte, dass sie offensichtlich schwer traumatisiert ist und ihre Selbstvorwürfe visualisiert werden. Dies symbolisiert höchstwahrscheinlich ihre Fehlgeburt und spiegelt somit die Idee der körperlichen Selbstwahrnehmung wider. Denn das Bild ihres Körpers ist etwas, das von ihr selbst unkontrollierbar wird und sich aufgrund eines Traumas offenbart. Zu diesem Zeitpunkt sieht sie ihren Körper eher als einen Sarg und nicht als etwas, das voller Leben ist. Sie steht für die Erinnerung an den körperlichen und seelischen Verlust, umgeben von Schmerz, der sich im leuchtend roten Blut zeigt (vgl. ebd.).

Im ersten Panel der unteren Reihe (Abb. 2.) wird Tinis Figur fast völlig unkenntlich, da sie in noch zitterigeren Linien gezeichnet ist, die wenig bis gar keine Orientierung haben. Ihre Gestalt löst sich fast in Angst auf, als sie ihren völlig entstellten Körper bemerkt: „Ich schaue nach unten und sehe, dass mein Unterleib aufgeplatzt ist.“ Tini lenkt den Fokus auf ihren Unterkörper, der sich mit leuchtenden Farben vom grauen Hintergrund abhebt und das Bild ausdrucksstark macht. Das zweite Panel der letzten Reihe (Abb. 2) zeigt etwas, das eine Spur oder Blutstropfen sein könnten, die in einer dynamischen Bewegung fliegen. Dies ist das einzige Panel auf der Seite, auf der die Protagonistin nicht anwesend ist, was einen Übergang *subject-to-subject*<sup>2</sup> darstellt und die Aufmerksamkeit auf ein Detail lenkt, das von Tinis Körper abgetrennt wurde. Dies könnte als Metonym für ihr Leiden dienen. Das bedeutet, dass ihr Schmerz nicht direkt vermittelt wird, sondern

---

<sup>2</sup> *subject-to-subject* – von Motiv zu Motiv, beide motive bleiben thematisch aber innerhalb eines szenischen bzw. gedanklichen Zusammenhangs (Abel/Klein 2016: 85).

durch ein Element. Tini fühlt sich, als hätte ihr jemand eine Granate in den Bauch geschoben. Mit diesem Satz könnte sie sich darauf beziehen, dass alles sehr plötzlich und ungerecht gegen ihren Willen geschah. Im letzten Panel (Abb. 2) liegt der Fokus wieder auf Tini, die in einer Blutlache versunken ist und denkt: „In der Dunkelheit wage ich es nicht, meine Wunde anzufassen und es zu prüfen“ (vgl. ebd.: 20). Dies könnte darauf hindeuten, dass sie dem Schmerz völlig erlegen ist und Angst hat, sich ihm zu stellen, was sie in einem Zustand der Ausweglosigkeit belässt und sie zu einem Subjekt des visuellen Stillstands macht (vgl. ebd.).

### **4.3 „Vatermilch“ von Uli Oesterle**

„Vatermilch“ ist ein Comicroman von Uli Oesterle, in dem sich der Protagonist Viktor Himmelstoss mit seiner eigenen Familiengeschichte auseinandersetzt, genauer gesagt mit der komplizierten Beziehung zwischen ihm und seinem Vater, Rufus Himmelstoss. Die Geschichte wird aus der Sicht des Sohnes erzählt, der versucht, die Lücken in der Lebensgeschichte seines Vaters zu füllen, mehr über sich selbst und möglicherweise mehr über seinen Vater herauszufinden, wobei die Erzählung zwischen den 70er Jahren und der Gegenwart wechselt. Die Erzählung beginnt damit, dass Rufus, der Vater, in den 1970er Jahren ein verschwenderisches Leben in München führt, seine Familie völlig vernachlässigt und nur nach seinen eigenen Regeln lebt. Eines Tages verursacht er einen Autounfall, bei dem eine Mutter und ihre Kinder ums Leben kommen, woraufhin er flieht und als Obdachloser endet. Viele Jahre später versucht der Sohn von Rufus, Viktor, ein Comiczeichner geworden ist, die Puzzleteile der Erlebnisse seines Vaters zusammensetzen, indem er einen Comic darüber zeichnete, wie er sich das Leben seines Vaters vorstellt, wenn er nicht zu Hause war. Er möchte mehr über die Vergangenheit seiner Familie erfahren und sehen, wie viel von den Eigenschaften seines Vaters auch in ihm stecken. Je mehr er nachdenkt, desto mehr wird er von allem Fehler bewusst, die sein Vater begangen hatte und die ihn in die Gosse brachten. Da Viktor selbst Vater geworden ist, wünscht er, für seinen Sohn ein besserer Vater zu sein, als sein Vater es für ihn war. Als er einmal in einer Entgiftungsstation landet, hat er das Gefühl, wie sein Vater unverantwortlicher zu handeln, wird ängstlich und manisch, beruhigt sich dann

aber und verspricht, dass er es besser weiß, was ihn in die Realität zurückbringt (vgl. Oesterle 2020).

#### **4.3.1 Autobiografische Aspekte in „Vatermilch“**

Die Autobiografie kommt in diesem Werk auf interessante Weise zum Ausdruck, denn sie kann als eine Mischung aus realen Erinnerungen und Fiktion verstanden werden. Der Protagonist greift in den Abschnitten, in denen er das Leben seines Vaters erzählt, auf seine eigenen Kindheitserfahrungen zurück und verdeutlicht damit die enge Verbindung zwischen seinen Erinnerungen und seiner Vergangenheit. Gleichzeitig schildert er sein Leben in Echtzeit, z. B. die Zeit, die er mit seiner Familie verbringt, oder den Kauf eines neuen Ateliers für die Arbeit oder seinen Aufenthalt in einer Entgiftungsstation. Obwohl er der Zeit, in der sich die Ereignisse mit seinem Vater ereigneten, physisch voraus ist, scheint er geistig immer dabei zu sein, was sich in seinem kontinuierlichen Erinnerungsprozess ausdrückt. Er ist emotional mit der Vergangenheit verbunden, geistig zurückgebunden. Im Nachwort des Buches erwähnt Oesterle, dass das Werk eine Mischung aus realen Elementen und erfundenen Ereignissen ist und die Geschichte, die er von seinem Vater erzählt, daher als fiktive Biografie betrachtet werden kann, weil sie auf einer Person basiert, die für ihn einst eine Bedeutung hatte (vgl. Oesterle 2020: 123). Das könnte auch daran liegen, dass er die Lücken der Erinnerungen füllen musste, die er selbst nicht haben konnte, z.B. wem sein Vater begegnete, als er obdachlos wurde und was seine Gedanken in dieser Zeit gewesen sein könnten. Die Erzählung spiegelt Viktors Erfahrungen mit seinem Vater wider, und das würde seine eigene Erkundung der Vaterschaft für den Leser persönlicher erscheinen lassen. Es könnte auch daran liegen, dass der Protagonist seine persönlichen Schwächen eingesteht und beweist, dass Selbsterkenntnis ein Prozess ist, der eine Herausforderung darstellt. Er will den Kreislauf des Generationentraumas durchbrechen, indem er die selbstzerstörerischen Muster durchbricht (vgl. ebd.).

### 4.3.2 Stilistische und visuelle Mittel in „Vatermilch“

In „Vatermilch“ folgt das Layout der Panels weitgehend dem konventionellen Comic-Stil, wird aber gelegentlich durchbrochen, wenn es um intensive Situationen geht oder wenn der Autor Freiheit darstellen will. In den Szenen, in denen Rufus Himmelstoss im Club tanzt (vgl. Oesterle 2020: 47), verwendet der Autor beispielsweise rahmenlose Panels und übergroßen Text, um die Szene von jeglichen visuellen Zwängen zu befreien. In einigen anderen Fällen ragen die Sprechblasen halb aus den Panels heraus, meist in Situationen, in denen eine Figur vor Emotionen überquillt. Was den Zeichenstil der Figuren angeht, so sind sie realistisch dargestellt, neigen aber zu übertriebenen Zügen, so dass es leicht verständlich ist, wenn sich eine Figur zum Beispiel in einem zerzausten Zustand oder in einem Zustand der Trauer befindet. Oesterle gelingt es, die seelische Verfassung der Figuren auch durch ihre Körperhaltung darzustellen und so die aktuellen Gefühle der Figuren sichtbar zu machen. So zum Beispiel, wenn Viktor zusammengekrümmt über dem Sarg seines Vaters steht (Abb. 3), sichtlich bestürzt und enttäuscht über die Abwesenheit des Vaters in seinem Leben (vgl. ebd.).

Der Zeichenstil der Milieus, in denen sich die Handlungen abspielen, ist sehr detailliert, so dass es leicht ist, die Orte zu erkennen und voneinander zu unterscheiden. Ein hervorstechendes Merkmal, das die Sprünge zwischen seiner eigenen Autobiografie und seinen Kindheitserinnerungen kennzeichnet, ist die Verwendung von Schattierungen und selektiver Farbe. Oesterle verwendet Grautöne mit Weiß, um die Geschichte aus seiner Kindheit sowie die fiktive Biografie seines Vaters nachzuerzählen. Für seine aktuelle Geschichte mischt er einen Lila-Ton hinzu (Abb. 3). Das erleichtert es den Leser\*innen, den jeweils verfolgten Zeitaspekt nachzuvollziehen, da sich dieses Muster durch das gesamte Buch zieht und die Idee einer autobiografischen Schichtung erzeugt. So entsteht ein Dialog zwischen zwei Zeiten, der zeigen könnte, wie die eigene Identität durch die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte konstruiert wird (vgl. ebd.).



Abbild 3. Viktor Himmelstoss am Sarg seines verstorbenen Vaters, Rufus Himmelstoss (Oesterle 2020: 7).

Die Ereignisse auf der ausgewählten Seite finden zu Beginn des Buches statt, wo Viktor allein im Zimmer zurückgelassen wird, um sich von seinem verstorbenen Vater zu verabschieden. Im ersten Panel, in der oberen linken Ecke der ausgewählten Seite (Abb. 3) ist eine Charakterzentrierung zu erkennen, d. h. der Charakter wird in der Mitte platziert, natürlich die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen. Die zitterigen Linien um ihn herum können ein Zeichen dafür, dass er zittert, wahrscheinlich weil er traumatische Erinnerungen verarbeitet oder Unbehagen verspürt. Im Textkästchen verbalisiert er die bekannte Wahrheit über die Trauer und die Erinnerung an den Verstorbenen: „Der Verstorbene lebt in der Erinnerung der Hinterbliebenen weiter. Sie behalten ihn im Gedächtnis, wie er zu Lebzeiten aussah.“ (vgl. ebd.: 7). Das bedeutet, dass sein Vater zwar nicht mehr körperlich anwesend ist, aber seine Vergangenheit in

Viktors Kopf „weiterlebt“ und mit der Viktor immer noch geistig und emotional verbunden ist. Die Gedanken und Erinnerungen an seinen Vater scheinen ihn fast zu verfolgen. Auf dem Panel rechts (Abb. 3) wird der Nahaufnahme verwendet, um den Fokus des Lesers ganz auf den Protagonisten zu lenken und andere Elemente aus dem Rahmen zu lassen, wodurch die Szene intimer wird (vgl. Abel/Klein 2016: 96). Viktors Gedanken im zweiten Panel stimmen mit denen im ersten Panel überein. Obwohl es heißt, dass nach dem Tod eines geliebten Menschen eine Erinnerung an ihn bleibt, hat Viktor aufgrund seiner Abwesenheit fast keine Erinnerungen an seinen Vater (vgl. Oesterle 2020).

Im folgenden Panel (Abb. 3) verschiebt sich der Fokus von ihm zu seinem Vater, indem der Übergang von *subject-to-subject* genutzt wird, um unterschiedliche emotionale Perspektiven zu zeigen. Ihn in einem anderen Panel als Viktor zu platzieren, könnte eine Möglichkeit sein, sie emotional zu distanzieren. Viktors fehlende Erinnerung an die Vergangenheit seines Vaters wird mit dessen physischer Präsenz konfrontiert. Das bedeutet, dass der Körper des Vaters für Viktor und den Lesenden visuell präsent ist, aber paradoxerweise in seinen Erinnerungen nicht vorkommt. Das Panel links unten (Abb. 3) ist das größte Panel auf der Seite, was auf ihre besondere Bedeutung hinweisen könnte. Oesterle verwendet auf einem großen Teil des Panels reines Schwarz, was wahrscheinlich darauf zurückzuführen ist, dass die Szene eine große emotionale Schwere mit sich bringt. Das zeigt sich auch in der Körpersprache Viktors, der aus der dritten Person wahrgenommen wird, in einer Pose, in der er mit gesenktem Kopf und vor Kummer niedergeschlagen neben dem Sarg steht. Viktor könnte das Gefühl haben, dass er so seinem Vater am nächsten kommt, den er gar nicht als Vater wahrnehmen will, da er alle anderen Prioritäten als seine eigene Familie hatte (vgl. Oesterle 2020).

Im fünften Panel, der oberen rechten Seite des vorherigen (Abb. 3), wechselt der Fokus vom Motiv zur Szene. Der Blick wechselt von Viktor zu dem, was draußen ist. Er scheint sich in einer städtischen Umgebung zu befinden, neben einem Alkoholgeschäft. Dies ist eine symbolische Art und Weise, die Realität hinter dem Leben seines Vaters zu zeigen, der seine Zeit eher in suchtbefugte Aktivitäten als in sein Familienleben investierte. Dies wird auch in Viktors Gedanken deutlich: „Mir fällt nicht ein einziges Ereignis ein, zu dem sich Rufus Himmelstoß mehr als eine zigarettenlange Zeit für mich genommen hätte“ (vgl. ebd.: 7). Dies macht seine Abhängigkeit und Abwesenheit noch deutlicher.

Das darunter liegende Panel (Abb. 3) verliert ihre Begrenzung und scheint die Grenzen zwischen Erinnerung und Gegenwart langsam zu verwischen. Das plötzliche Auftauchen der Erinnerung wird durch den Wechsel der Farben deutlich. Wie bereits erwähnt, sind seine vergangenen Erinnerungen in Grau und Weiß dargestellt. Das könnte bedeuten, dass Viktor sich fast in der Vergangenheit verliert, während er sie in seinem Kopf bespricht, wodurch die Idee der Erinnerung fließend wird. Die Erzählstimme, die in diesem Panel über die Prioritäten seines Vaters spricht, ist unverblümt und direkt, was Nähe und persönliche Offenheit suggeriert und dem Comic einen klaren autobiografischen Ton verleiht (vgl. ebd.).

## 5. Fazit

Das Ziel der vorliegenden Bachelorarbeit war es herauszufinden, welche visuellen Komponenten und narrativen Elemente die Präsenz des Selbsterzählens der Autor\*innen in autobiographischen Comicromanen deutlich machen. Diese Arbeit hat anhand von drei autobiographischen Comicromanen – „Drei Väter“ von Nando von Arb, „Das Licht, das Schatten leert“ von Tina Brenneisen und „Vatermilch“ von Uli Oesterle – gezeigt, wie unterschiedlich, aber gleichzeitig auch zeitgemäß, autobiographische Themen wie familiäre Traumata und Identitätssuche im Genre der Comicroman aufgegriffen werden können.

Bei der Analyse wurde deutlich, dass autobiografische Themen auf verschiedenen Abstraktionsebenen erfolgreich zum Ausdruck gebracht werden können. In „Drei Väter“ verwendet von Arb stilisierte, symbolische Darstellungen von Körpern, um die Beziehungen zwischen den Figuren zu spiegeln und somit als metaphorisches Mittel zum Ausdruck der Identität zu dienen. Im Gegensatz zu den beiden anderen Werken konzentriert sich „Drei Väter“ eher auf äußere Beziehungen (Nandos Beziehung zu seinen Vätern) als auf eine introspektive Erzählung, was bedeutet, dass das autobiografische Selbst in dem, was sichtbar ist (Dialoge, verschiedene Körperzustände usw.) und nicht in dem, was erklärt wird, deutlich wird. In „Das Licht, das Schatten leert“ hingegen ist der Stil emotional schwer, vor allem durch die Verwendung plakativer Symbole (Blut, fragmentierter Körper), aber es fehlt die visuelle Verbindung zum Dialog, was ein Zeichen der Selbstisolierung ist. Brenneisen baut ihr autobiografisches Selbst auf dem Schweigen auf, das auf ihr Trauma folgt. „Vatermilch“ schwankt zwischen realistischer Darstellung der Charaktere und Fragmentierung und zeigt die klassischen Anzeichen dafür, dass autobiografische Erinnerung subjektiv ist. Oesterle stellt die Idee des Selbst als inkohärentes Gebilde dar, das sich aus zufälligen Erinnerungsfetzen zusammensetzt. Das zeigt sich im Wechsel der Farben innerhalb der Tafeln ebenso wie im Wechsel zwischen retrospektiver Rede und Gegenwart.

Auf der Grundlage der Analyse der drei Werke lässt sich sagen, dass das Konzept der Bild-Text-Beziehung beim autobiografischen Erzählen sehr hilfreich ist, da es der Erzählung eine zusätzliche Dimension verleiht. Es bietet eine bessere Grundlage für die Interpretation, da es hilft, einen Einblick in komplexere Themen visuell zu bekommen, was ein gemeinsames Merkmal von Comicromanen ist.

In zukünftigen Arbeiten wäre es interessant, das Zusammenspiel von autobiographischen Comics/Comicromans und einem anderen autobiographischen Medium, wie z. B. klassischen Memoiren oder Filmen, zu untersuchen.

# Quellenverzeichnis

## Primärliteratur

ARB, Nando von (2019): Drei Väter. Zürich: Edition Moderne.

BRENNEISEN, Tina (2019): Das Licht, das Schatten leert: Zürich: Edition Moderne.

OESTERLE, Uli (2020): Die Irrfahrten des Rufus Himmelstoss. Originalausgabe: Watermilch / Uli Oesterle: Hamburg: Carlsen.

## Sekundärliteratur

1. ABEL, Julia/ KLEIN, Christian (Hg.) (2016): Comics und Graphic Novels: eine Einführung: SpringerLink Bücher: Stuttgart: J.B. Metzler. doi: 10.1007/978-3-476-05443-2.
2. BAUMEISTER, Thomas (2000): Selbstbewusstsein - Selbstporträt: In: Tijdschrift voor Filosofie 62 (2), 219–251. <https://www.jstor.org/stable/40888885> (Stand: 14.03.2025)
3. BERTSCHIK, Julia/ HOORN, Tanja van (2024): Brigitte Kronauer Handbuch. Berlin: De Gruyter.
4. CADUFF, Corina et al. (2007): Selbstporträt, Autobiografie, Autorschaft. Vor dem Tod und nach dem Tod. In: Caduff, Corina/ Wälchi, Tan (Hg.): Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien. Zürich: Museum für Gestaltung. S. 54–67. <https://corinacaduff.ch/wp-content/uploads/2011/06/Selbstporträt-Autobiografie-Autorschaft.pdf> (Stand 16.05.2025)
5. EDER, Barbara (2016): Graphic Novels. In: Abel, Julia/ Klein, Christian (Hg.): Comics und Graphic Novels: eine Einführung: SpringerLink Bücher: Stuttgart: J.B. Metzler. doi: 10.1007/978-3-476-05443-2. S. 156–168.
6. FRAHM, Ole (2014): Die Fiktion des Graphischen Romans. In: Hochreiter, Susanne/ Klingeböck Ursula (Hg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld: Transcript-Verlag. S. 54–77.
7. HOCHREITER, Susanne/ KLINGENBÖCK Ursula (Hg.) (2014): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld: Transcript-Verlag.
8. HOFER, Majulie (2024): Die Etablierung der weiblichen Selbstdarstellung in der Kunst: eine Analyse feministischer und globaler Perspektiven in Österreichs Schulbüchern im Unterrichtsfach Kunst und Gestaltung / eingereicht von Majulie Hofer, BEd. <https://epub.jku.at/obvulihs/9606266> (Stand 25.03.2025)
9. KNIGGE, Andreas C. (2016): Geschichte und kulturspezifische Entwicklungen des Comics. In: Abel, Julia/ Klein, Christian (Hg.): Comics und Graphic Novels: Eine Einführung: SpringerLink Bücher: Stuttgart: J.B. Metzler. doi: 10.1007/978-3-476-05443-2. S. 3–37.

10. MARSCHESKI, Marie-Amal (2007): Narrative Identitätskonstruktionen und subjektives Krankheitserleben in den Tagebuchaufzeichnungen erkrankter Menschen Eine textrekonstruktive Analyse von Krankheitstagebüchern. Online:[https://www.researchgate.net/publication/29754123\\_Narrative\\_Identitätskonstruktionen\\_und\\_subjektives\\_Krankheitserleben\\_in\\_den\\_Tagebuchaufzeichnungen\\_erkrankter\\_Menschen](https://www.researchgate.net/publication/29754123_Narrative_Identitätskonstruktionen_und_subjektives_Krankheitserleben_in_den_Tagebuchaufzeichnungen_erkrankter_Menschen) (Stand 27.05.2025)
11. SCHRÖER, Maria (2015): Graphic Memoirs – autobiografische Comics. In: Hochreiter, Susanne/ Klingenböck Ursula (Hg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld: Transcript-Verlag. S. 263–274.
12. SCHÜWER, Martin (2008): Wie Comics erzählen: Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur: WVT-Handbücher und Studien zur Medienkulturwissenschaft: Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
13. WAGNER-EGELHAAF, Martina (2000): Autobiographie: Sammlung Metzler: Stuttgart: Metzler.

## Resümee

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärk on uurida, millisel moel kajastub autobiograafilisus koomiksromaanis meediumis. Töö aluseks on kolm saksakeelset koomiksromaan: *Drei Väter* (2019) autorilt Nando von Arb, *Das Licht, das Schatten leert* (2019) autorilt Tina Brenneisen ja *Vatermilch* (2020) autorilt Uli Oesterle. Teosed käsitlevad eelkõige peresuhete, identiteedi kujunemise ja trauma temaatikat. Analüüsi hõlbustamiseks valiti igast teosest 1-2 lehte, millel olevaid illustratsioone tõlgendatakse pilt-pildi või paneel-paneeli kaupa, koos nendesse kuuluva tekstiga.

Analüüs keskendub küsimusele, milliseid visuaalseid ja tekstinarratiivilisi vahendeid teoste autorid kasutavad, et luua autobiograafilises koomiksromaanis minapilt. Töö teoreetilises osas käsitletakse analüüsiks vajalikke teemasid nagu koomiks/koomiksromaan, autobiograafia ja autoportree. Sellele järgneb sissejuhatav peatükk pildi- ja tekstianalüüsi teemasse, kus tõstetakse esile töö meetod – kvalitatiivne analüüs narratoloogilisel ja semiootilisel lähenemisel.

Töös jõuti järeldusele, et visuaalne aspekt aitab autobiograafilise koomiksromaanis tõlgendamisele kaasa, lisades tekstinarratiivile ruumilisust. Teoste analüüsi käigus tulid esile nende stiililised eripärad, mis mängivad autobiograafilises narratiivis olulist rolli, sh erinev abstraktsioonitase, emotsioonide kujutamine inimkeha killustatuse näol ja mälukujutluste ebaloogiline, kaootiline kulg. Töö tõestab, et koomiksromaan kui meedium on autobiograafilise sisu süvitsi edastamiseks kasulik vahend.

## Lõputöö autori kinnitus

Olen bakalaureusetöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõttelistele seisukohtadele ning muudest allikaist pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Hanna Soomre

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina,  
Hanna Soomre,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

“Autobiographisches Schreiben im Comicroman am Beispiel von “Drei Väter” von Nando von Arb, “Das Licht das Schatten leert” von Tina Brenneisen und “Vatermilch” von Uli Oesterle”,

mille juhendaja on Hella Liira,

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

*Hanna Soomre*  
*27.05.2025*

## **Annotation**

In dieser Bachelorarbeit wird untersucht, wie autobiographisches Erzählen im Medium des Comicromans umgesetzt wird. Am Beispiel der Werke „Drei Väter“ von Nando von Arb, „Das Licht, das Schatten leert“ von Tina Brenneisen sowie „Vatermilch“ von Uli Oesterle wird analysiert, auf welche Weise persönliche Erlebnisse, familiäre Traumata und Fragen der Identität durch das Zusammenspiel von Bild und Text vermittelt werden. Die Untersuchung stützt sich auf eine qualitative Analyse ausgewählter Panels und legt dar, wie visuelle und narrative Mittel zur Darstellung und Konstruktion des autobiographischen Selbst genutzt werden. Es zeigt sich, dass Comicromane eine eigenständige und besonders ausdrucksstarke Form bieten, autobiographische Inhalte zu vermitteln, die über die Möglichkeiten traditioneller Textformate hinausgeht.

**Schlüsselwörter:** Comicroman, Autobiographie, Identität, Selbstporträt.