

Zeichentheorie und Poetik in Craig Thompsons „Habibi“

Bachelorarbeit
im Zwei-Fächer-Bachelorstudiengang, Fach Deutsch
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

vorgelegt von
Julia Ingold

Erstgutachter: Dr. Ole Petras

Zweitgutachter: Gerrit Lembke

Kiel im August 2012

Zeichentheorie und Poetik in Craig Thompsons „Habibi“

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
1.1. Aufbau und Themenkomplexe des Werks	2
1.2. Überblick über die Comicforschung	6
1.3. Erkenntnisinteresse und Vorgehensweise	11
2. Zeichentheorie und Poetik in Thompsons <i>Habibi</i>	14
2.1. Implizite Zeichentheorie	14
2.1.1. Lessings <i>Laokoon</i> und die Frage ‚Welche Sprache spricht ein Comic?‘	14
2.1.2. Das ‚Buduh‘ als Leitmotiv und Gliederungsgrundlage	20
2.1.3. Arabische Schriftzeichen als grafische Elemente	23
2.2. Implizite Poetik	28
2.2.1. Selbstreflexion in <i>Habibi</i> und das Medium ‚Comic‘	28
2.2.2. Die Wirkung von Geschichten	31
2.2.3. Das Leitmotiv Wasser	36
3. Fazit und Ausblick	44
4. Literaturverzeichnis	51
4.1. Primärliteratur und Quellen	51
4.2. Sekundärliteratur	51

1. Einleitung

1.1. Aufbau und Themenkomplexe des Werks

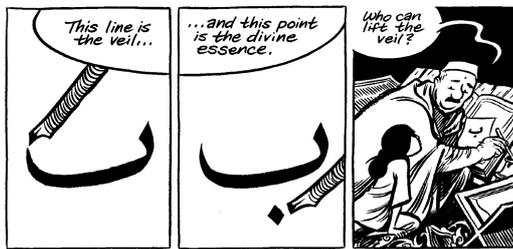


Abb. 1: Thompson: *Habibi*,¹ S. 15.

Diese Sequenz² aus Craig Thompsons *Habibi* steht weit am Anfang des ersten Kapitels. Der erste Ehemann der Ich-Erzählerin erklärt ihr die Ausführung und Bedeutung des arabischen Schriftzeichens ب – ‚baa‘. Der kleine Ausschnitt steht programmatisch dafür, was in dem Buch thematisiert wird: arabische Schriftzeichen und das göttliche Wirken oder ein verborgener Sinn hinter den Schleiern der menschlichen Wahrnehmung. Der englische Ausdruck ‚divine essence‘ ist zweideutig und kann entweder mit ‚göttliches Wesen‘ oder ‚das göttliche Wesentliche‘ übersetzt werden, letzteres wäre eine übernatürliche Wahrheit hinter der sichtbaren Wirklichkeit. Im Grunde liegt hier eine *Mise en abyme* vor: Der Verbund beider Elemente auf dem Papier ist selbst ein solcher ‚veil‘, ein Zeichen, dessen Bedeutung entschlüsselbar ist. Es ist ein Symbol dafür, dass es etwas repräsentiert, in einem endlosen Kreis der Referenz und Bedeutung, die immer noch eine Ebene tiefer gehen kann.

Damit ist es als Metapher für das Bemühen der Literatur-, Kunst- oder Medienwissenschaft lesbar: Die Werke der Kulturschaffenden werden auf ihre Bedeutung, auf eine tiefere Aussage hin untersucht. Unter der Oberfläche der Erzählung, dem ‚Was?‘ und dem ‚Wie?‘ ihrer Wiedergabe, liegt eine Idee oder eine Botschaft. Diejenigen, die den Vorhang zu lüften fähig wären, wären dann die Wissenschaftler_innen. Darin läge sogar eine Begründung für hermeneutische Untersuchungen an sich: die wissenschaftliche Erschließung eröffnet Interessierten eine tiefere Verstehensebene der Kulturgüter, genauso wie der Zeichner hier der ZuhörerIn eine übertragene Bedeutung des Schriftzeichens vermittelt. An so exponierter Stelle, am

¹ Craig Thompson: *Habibi*. New York 2011.

² ‚Sequenz‘ wird in der Comicforschung für einen Auszug von mehr als einem ‚Panel‘ aus der Gesamtheit der Erzählung des Comics verwendet. (vgl. Martin Schüwer: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier 2008, S. 10.) ‚Panel‘ wiederum steht für ein Bildfeld als kleinstes Element der Erzählung im Comic, das in der Regel von einem ‚Frame‘ dem Bildrand, begrenzt wird (vgl. Schüwer: *Wie Comics erzählen*, S. 10).

Anfang des Werks, wirkt dies wie eine Aufforderung zu einer derartigen Herangehensweise.

Die grobe Analyse der Sequenz lässt erahnen, wie vielschichtig das Werk ist. Es handelt sich um eine sogenannte ‚Graphic Novel‘³ des US-Amerikaners Craig Thompson, die 2011 erschienen ist. Das Gerüst der Geschichte bildet die Lebens- und Liebesgeschichte zweier Sklavenkinder, Dodola und Zam, denen die Flucht gelingt.⁴ Sie wachsen gemeinsam auf einem in der Wüste gestrandetem Boot, in einem Mutter-Sohn oder geschwisterähnlichem Verhältnis auf,⁵ bis sie gewaltsam auseinandergerissen werden.⁶ Ihre Leben verlaufen während der Jahre der Trennung leidvoll, bis sie wieder zusammenfinden und erneut fliehen müssen,⁷ um am Ende ihre erotische Liebe füreinander zu entdecken.⁸ Das Szenario spielt sich in und um den fiktiven Wüstenstaat ‚Wanatolia‘⁹ ab, einer Märchenwelt, die vielmehr eine orientalische industrielle Dystopie ist: Zwischen Postmoderne und Mittelalter bieten Sklavenhändler neben Wolkenkratzern und Leuchtreklamen nackte Mädchen in Ketten zum Erwerb an,¹⁰ verkauft ein Ladengehilfe in ‚Adidas‘-Trainingsjacke Tusche und Papier, weil es noch keinen Buchdruck gibt¹¹ und besitzt der dekadente Herrscher hunderte Odaliskinnen für seine Orgien und einen überdimensionalen Staudamm, mit dem er seiner Bevölkerung sauberes Trinkwasser vorenthält.¹²

Ein zweites Gerüst ist die Gliederung der Erzählung¹³, der ein arabischer Talisman zugrunde liegt,¹⁴ das ‚Buduh‘¹⁵. Er besteht aus einem Quadrat, das in drei mal drei

³ Diese Bezeichnung ist als Gattungsbegriff zu verstehen. Im Medium ‚Comic‘ als Überbegriff gibt es unterschiedlichste ‚Textsorten‘, nicht nur narrative: Zum Beispiel brachte *Le monde diplomatique* 2010 eine Sonderausgabe *en bande dessinée* mit Reportagen und politischen Essays in Comicform heraus. Deshalb ist eine weitere Differenzierung nötig. Eine kurze, aber einleuchtende Definition findet sich im *Handbuch Erzählliteratur*: „die *graphic novel*, die die Erzählkonventionen des Comics mit denen des Romans verbindet.“ (Felix Giesa: *Erzählen mit Bildern. (Malerei, Comic, roman-photo)* [Art.]. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. von Michael Scheffel. Stuttgart, Weimar 2011, S. 36-41, hier S. 41.) Die Kombination aus Erzählkonventionen von Roman und Comic genügt als hinreichende und notwendige Bedingung dafür, dass ein ‚Comic‘ der Untergruppe ‚Graphic Novel‘ zugeordnet werden kann. Es ist eine Erzählung in der stofflichen Tradition des Romans in Form eines Comics.

⁴ vgl. Thompson: *Habibi*, S. 66-71.

⁵ vgl. Thompson: *Habibi*, S. 94-103.

⁶ vgl. Thompson: *Habibi*, S. 199f.

⁷ vgl. Thompson: *Habibi*, S. 425-429.

⁸ vgl. Thompson: *Habibi*, S. 552-585.

⁹ Thompson: *Habibi*, S. 28.

¹⁰ vgl. Thompson: *Habibi*, S. 650-657.

¹¹ vgl. Thompson: *Habibi*, S. 616, 15.

¹² vgl. Thompson: *Habibi*, S. 310-313, 458f.

¹³ Hier ist eine Begriffsklärung nötig: Michael Scheffel zieht als begriffliche Grundlage für seine Monografie *Formen selbstreflexiven Erzählens* folgendes Modell von Gerard Genette heran: „Im Anschluß an den neueren narratologischen Ansatz Gerard Genettes, dessen Terminologie inzwischen

quadratische Felder geteilt ist, in denen je ein arabisches Schriftzeichen steht.¹⁶ Jedem von ihnen ist ein Kapitel gewidmet. Wie im Arabischen üblich sind die einzelnen Felder des Quadrats von rechts nach links und von oben nach unten zu lesen. Daraus ergibt sich die Reihenfolge der Kapitel mit ihren Schriftzeichen:

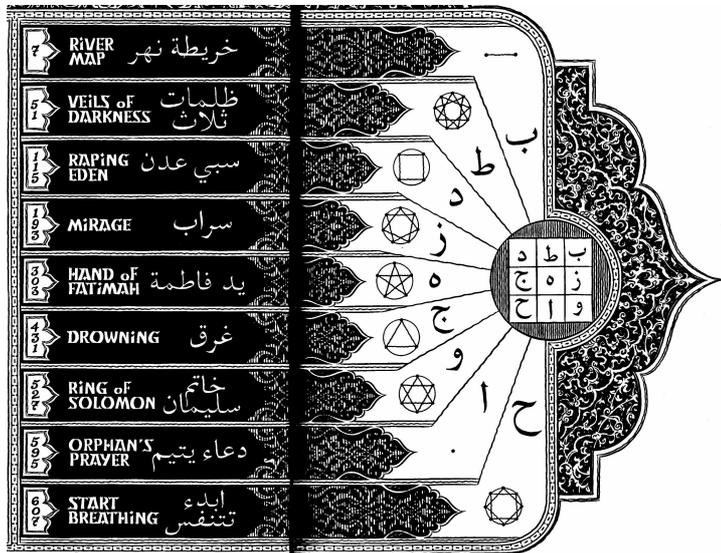


Abb. 2: Thompson: Habibi, S. 4f.

Es herrscht dadurch keine chronologische, sondern eine thematische Ordnung. Ein Beispiel erläutert Thompson in einem Interview:

[E]ach chapter is thematically based around an Arabic letter which also has a numerological component, and with that number is also a geometric component. The page you mentioned was from a chapter entitled 'Ring of Solomon' which is structured around a six-pointed star -- a Star of David, or Solomon's Seal. Every theme in that chapter also focuses on the prophet Solomon and the number six on that six-pointed star.¹⁷

Auf Abbildung 2 ist genau dies zu sehen: Jedem Schriftzeichen entspricht zusätzlich eine Zahl, die wiederum eine bestimmte geometrische Form erzeugt. Aus diesen drei Einheiten ergeben sich inhaltliche Schwerpunkte, wie hier zum Beispiel König

mehrfach in diesem Sinne aufgegriffen worden ist, halte ich es für sinnvoll, zusätzlich zu der genannten Zweiteilung noch weiter zu differenzieren und im einzelnen zwischen drei Komponenten der Erzählung zu unterscheiden: dem *Erzählten* (‚histoire‘ - die Gesamtheit der erzählten Ereignisse), der *Erzählung* (‚récit‘ - der gesamte geschriebene oder gesprochene ‚Diskurs‘, in dessen Rahmen die Folge der erzählten Ereignisse auf eine bestimmte Weise angeordnet und dargestellt ist) und dem *Erzählen* (‚narration‘ - der Akt, der den Diskurs hervorbringt).“ (Michael Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen 1997, S. 49f.) Diese Begriffe werden im Folgenden für die Analyse übernommen.

¹⁴ vgl. Thompson: Habibi, S. 4f.

¹⁵ Thompson: Habibi, S. 129, vgl. Abb. 2.

¹⁶ vgl. Thompson: Habibi, S. 36.

¹⁷ Liam McLaughlin: ‚Comic book creators are really trying to create a visual music‘. Author and artist Craig Thompson discusses religion, French Orientalism, and his long-anticipated ne. [Der Untertitel bricht in der Originalquelle an dieser Stelle ab.] Interview mit Craig Thompson, September 2011. In: New Statesman [online], <http://www.newstatesman.com/blogs/cultural-capital/2011/09/comic-book-arabic-solomon>, gesehen am 14.08.2012.

Salomon. In der Regel erzählt Dodola in jedem Kapitel Episoden aus ihrem oder Zams Leben sowie Geschichten aus der Tradition der abrahamischen Religionen,¹⁸ aus *Tausendundeiner Nacht*¹⁹ oder aus der afrikanischen und asiatischen Mythologie,²⁰ die zu dem jeweiligen Buchstaben und seinem Bedeutungsgehalt passen. Gleichzeitig ist die visuelle Seite des Schriftzeichens und seiner Zahl zeichnerisch präsent.

Aus der kurzen Zusammenfassung ist herauszulesen, dass ein weites Spektrum an Themengebieten berührt wird, das klassische Stoffe der Weltliteratur und Weltreligionen ebenso einschließt, wie Probleme der modernen Wirtschaft. Dazu kommt ein weiterer Schwerpunkt, der bisher noch nicht erwähnt wurde: sexuelle Ausbeutung und Genitalverstümmelung. Dieses Motiv bildet einen roten Faden, der sich durch alle Kapitel und Erzählebenen verfolgen lässt. Immer wieder werden metadiegetisch Mythen von Vergewaltigungen und Verstümmelungen erzählt.²¹ Dodola selbst muss sich bei den vorbeiziehenden Karawanen prostituieren, um zu überleben,²² bis sie in den Harem des Sultans verschleppt wird.²³ Zam, der einmal ihre Vergewaltigung durch einen Freier beobachtet,²⁴ entscheidet sich nach dem traumatisierenden Erlebnis, ein Eunuch zu werden und als Mädchen in einer Gemeinschaft von ‚Hijras‘²⁵ zu leben.²⁶

Die Vielfalt der Themen ist der klaren Struktur des Buduh unterworfen, die als ordnendes Prinzip Dodolas Geschichten und Episoden in sinnhafte Zusammenhänge bringt. Die erzählten Abenteuer sind im Erzählen, in der ‚narration‘, bereits mit einem Deutungsangebot versehen. Die komplexe Gliederung und die Reflexionen über deren Elemente, wie zum Beispiel auf Abbildung 1 zu sehen, legen nahe, dass es in *Habibi* etwas zu entdecken gibt, das über den Plot hinaus geht. Das Erzählen dreht sich um die erzählenden Zeichen und um das Verfahren des Erzählens selbst. So wie das in dem vorliegenden Werk geschieht, ist es nur im Comic möglich. Das Erzählte, die ‚histoire‘,

¹⁸ vgl. z. B. Thompson: *Habibi*, S. 43-48.

¹⁹ vgl. z. B. Thompson: *Habibi*, S. 510-513.

²⁰ vgl. z. B. Thompson: *Habibi*, S. 32-36, 338ff.

²¹ vgl. z. B. Thompson: *Habibi*, S. 325, 338-340.

²² vgl. Thompson: *Habibi*, S. 123-127.

²³ vgl. Thompson: *Habibi*, S. 198-201.

²⁴ vgl. Thompson: *Habibi*, S. 149-156.

²⁵ „*Hijra* sind Menschen, die meist mit einem männlichen Körper, teilweise aber auch mit einem intersexuellen oder weiblichen Körper geboren werden, aber durch eine kastrierende Operation inklusive Penektomie *hijra* werden. [...] Sie leben in sozialen Gemeinschaften und können entweder als eine Art Kaste innerhalb der indischen Gesellschaft begriffen werden oder auch als Asketen außerhalb des Gesellschaftssystems, [...]“ (Claudia Lang: *Intersexualität. Menschen zwischen den Geschlechtern*. Frankfurt am Main 2006, S. 191.)

²⁶ vgl. Thompson: *Habibi*, S. 117-127, 334-338.

und das Medium²⁷ sind hier interdependent. Nicht nur der abstrakte Vorgang des Vermittelns eines bestimmten Stoffes oder bestimmter Ideen spielt eine Rolle, sondern auch das zeichnerische Erzählen. Aufgrund dieser Ergebnisse ist die Frage nach ‚Zeichentheorie und Poetik in Craig Thompsons *Habibi*‘ eine logische Konsequenz.

1.2. Überblick über die Comicforschung

Der Comic stellt in der akademischen Narratologie kein seltenes Objekt mehr dar, ist aber trotzdem ein relativ junger Untersuchungsgegenstand. Deshalb sind das Vokabular und die Geschichte der Comics und ihrer Theorie noch nicht so weit verbreitet und ausgereift wie bei anderen Medien. Vor der Vorstellung der aktuellen Forschungspublikationen, die sich um eine Semiotik und Erzähltheorie des Comics drehen, steht hier deshalb ein kurzer Abriss über die wichtigsten Stationen auf dem Weg dorthin, sofern diese das vorliegende Thema betreffen.

Eine Besonderheit des modernen Comics ist, dass mit seiner Erfindung im 19. Jahrhundert seine theoretische Reflexion einherging. Allgemein gilt der Schweizer Rodolphe Töpffer als ‚Vater‘ des Comics.²⁸ Sein Verdienst war es, Druckgrafiken mit kurzen Sequenzen aus Zeichnungen und handschriftlichen Texten zu entwerfen, die voneinander durch Linien abgetrennt sind.²⁹ Die Sequenzen erzählen kurze Geschichten, indem sie die wesentlichen Momente der Handlung figürlich abbilden und schriftlich entweder Erklärungen eines Erzählers oder Dialoge wiedergeben. So war das ‚Gutter‘³⁰ geboren, die Trennlinie oder der Zwischenraum zwischen zwei Panels, das bis heute wesentlich die Optik von Comics bestimmt.³¹ Mit der Veröffentlichung seiner kleinen Geschichten, beginnt er sich auch über deren Funktionsweise Gedanken zu machen. Im Vorwort zu dem Album *Histoire de M. Jabot* von 1833 vermerkt er deshalb:

Dieses Büchlein ist ein Mischwesen. Es besteht aus einer Reihe eigenständiger Strichzeichnungen. Zu jeder gehören ein oder zwei Textzeilen. Die Zeichnungen hätten ohne den Text nur eine vage Bedeutung: die Texte ohne die Zeichnungen bedeuten nichts. Beides zusammen bildet als Ganzes eine Art Roman, der umso origineller ist, da er sowohl einem Roman als etwas anderem ähnelt.³²

²⁷ Der Begriff Medium hat zwei Domänen, hier wird er auf das künstlerische Medium bezogen, das als Hyponyme etwa Roman oder Spielfilm hat. In der anderen Domäne, die den Träger der Information bezeichnet, wäre *Habibi* dem Medium ‚Buch‘ zuzuordnen. (vgl. hierzu Wolk: Reading Comics, S. 11-16.)

²⁸ vgl. Klaus Schikowski: Die großen Künstler des Comics. Hamburg 2009, S. 10f.

²⁹ vgl. Schikowski: Die großen Künstler des Comics, S. 10f.

³⁰ vgl. Scott McCloud: Understanding Comics. New York 1993, S. 66.

³¹ vgl. McCloud: Understanding Comics, S. 66f.

³² zitiert nach Knigge: Alles über Comics. Eine Entdeckungsreise von den Höhlenbildern bis zum Manga. Hamburg 2004, S. 118ff.

1945 verfasst er die erste theoretische Schrift über seine Art der Bildererzählung,³³ wo es heißt: „Man kann in Kapiteln, in Reihen, in Worten Geschichten schreiben. Das ist Literatur im eigentlichen Sinne. Man kann auch in einer Folge grafischer Darstellungen Geschichten erzählen: Das ist Literatur in Bildern.“³⁴ Auf diese kurzen Bemerkungen berufen sich Comicforscher_innen seitdem immer wieder.³⁵ In diesen frühen Reflexionen sind grundsätzliche Probleme der Comictheorie bereits thematisiert: Es wird diskutiert, wie die Sprache dieses Mediums funktioniert, die scheinbar aus zwei verschiedenen Zeichensystemen ein neues, hybrides kreiert. Das heutige typische visuelle Vokabular der Comics, zum Beispiel Sprechblasen, entwickelte sich hauptsächlich in kurzen ‚Comicstrips‘³⁶ seit Ende des 19. Jahrhunderts, wie sie heute noch in Tageszeitungen zu finden sind.³⁷ Die Bezeichnung für die lustigen Kurzgeschichten wurde auf alle Formen von Bildergeschichten mit der gleichen Bildersprache übertragen.³⁸ So etablierte sich die Bezeichnung ‚Comic‘ aufgrund der Gemeinsamkeit gestalterischer Merkmale, nicht aufgrund des Inhalts.

In der Forschung gibt es heute unterschiedliche Definitionen des Begriffs. Manche schließen schon Höhlenmalerei, ägyptische Hieroglyphen, die *Trajanssäule* und den *Teppich von Bayeux* in ihre Liste von Comics ein.³⁹ Andere Definitionen, die nicht anachronistisch vorgehen und den Comic als Medium seit Ende des 19. Jahrhunderts betrachten, nennen die Co-Abhängigkeit von Bild und Text, sowie die Sequenz von mindestens zwei Bildern als notwendige Merkmale.⁴⁰ All die genannten Beispiele sind Erzählungen in Bilderfolgen, doch fasst man die Definition so weit, wären auch einige

³³ vgl. Knigge: Alles über Comics, S. 118.

³⁴ zitiert nach Knigge: Alles über Comics, S. 118.

³⁵ vgl. z. B. Schüwer: Wie Comics erzählen, S. 305f., Schikowski: Die großen Künstler des Comics, S. 10f., Knigge: Alles über Comics, S. 118ff., Giulio C. Cuccolini: Ein Bastard auf Papier. In: Ästhetik des Comic. Hg. von Michael Hein, Michael Hüners, Torsten Michaelsen. Berlin 2002, S. 59-59 (hier S. 59), Urs Hangartner: Von Bildern und Büchern. Comics und Literatur – Comic-Literatur. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband (2009), S. 35-56 (hier S. 35ff.).

³⁶ Ein ‚Comicstrip‘ ist in der Regel eine „Abfolge von zumeist zwei bis vier schwarzweißen Bildern mit Fortsetzungshandlung oder einem abgeschlossenen Gag in den Werktagausgaben der Tageszeitungen.“ oder eine „[i]n der Comic-Beilage der Sonntagszeitungen erscheinende, farbige, in sich geschlossene oder das Fortsetzungsprinzip verwendende Comic-Seite.“ (Knigge: Alles über Comics, S. 412f.)

³⁷ vgl. Andreas C. Knigge: Zeichen-Welten. Der Kosmos der Comics. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband (2009), S. 5-34 (hier S. 8ff.), McCloud: Understanding Comics, S. 111.

³⁸ vgl. Schüwer: Wie Comics erzählen, S. 9.

³⁹ vgl. McCloud: Understanding Comics, S. 10ff., Knigge: Alles über Comics, S. 89ff.

⁴⁰ vgl. Schüwer: Wie Comics erzählen, S. 10, Douglas Wolk: Reading comics. How graphic novels work and what they mean. Philadelphia 2007, S. 24f., Cuccolini: Ein Bastard auf Papier, S. 60, Ole Frahm: Weird Signs. In: Theorien des Comics. Ein Reader. Hg. von Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert. Bielefeld 2011, S. 143-159 (hier S. 143f.).

Kinderbücher Comics, bei denen der Bildteil etwas verrät, was nicht mit Worten beschrieben ist, zum Beispiel das Aussehen der Protagonist_innen.⁴¹ Es ist deshalb angebrachter, das Medium epochenabhängig zu definieren und dabei den Begriff der Familienähnlichkeit, wie Ludwig Wittgenstein ihn geprägt hat,⁴² anzuwenden. Es gibt eine Gruppe von Merkmalen, die eine Erzählung zu ‚Comics‘ machen können, wenn hinreichend viele davon auftreten: zum Beispiel die Einteilung der Geschichte in Sequenzen und Panels, cartoonhafte Zeichnungen, Sprechblasen, Textblöcke, Onomatopoesien, die als Schrift in das Bild integriert sind, ‚Motionlines‘,⁴³ die den Weg bewegter Objekte durch den Raum nachzeichnen oder Sternchen, die über den Köpfen der Figuren schweben um Benommenheit oder Schmerz auszudrücken.⁴⁴

Dieser Definitionsversuch führt zum nächsten Problem der Comicwissenschaft: das Zeichensystem der Comics und seine Erzählmöglichkeiten. Die beiden Aspekte sind für das Thema dieser Arbeit maßgeblich, weshalb an dieser Stelle nur ein kurzer Überblick steht. Genauer betrachtet werden die Positionen der jeweiligen Forschung unter Punkt 2.1.1. *Lessings Laokoon und die Frage ‚Welche Sprache spricht ein Comic?‘* und Punkt 2.2.1. *Selbstreflexion in Habibi und das Medium ‚Comic‘*. In den genannten Bereichen gilt Will Eisners *Comics and sequential art*⁴⁵ von 1985 als Pionierwerk der zeitgenössischen Comictheorie.⁴⁶ Seine Arbeit ist teils eine Anleitung für künftige Comickünstler_innen, teils eine erste theoretische Abhandlung zur literaturwissenschaftlichen Analyse von Comics.⁴⁷ Er hat einen normativen poetologischen Ansatz, der die erzählerischen Mittel des Comics und deren Wirkung offenlegt. Ähnlich funktioniert Scott McClouds *Understanding Comics* von 1993, ein comictheoretischer Sachcomic. Der Autor beruft sich in seinen Ausführungen auf Eisner und erweitert oder ergänzt dessen Ergebnisse.⁴⁸ In der Regel nennt die Forschung beide in einem Zuge als wichtigste Vordenker.⁴⁹

⁴¹ vgl. Dylan Horrocks: *Inventing Comics*. Scott McCloud's Definition of Comics. In: Hicksville Comics [online], <http://www.hicksville.co.nz/Inventing%20Comics.htm>, gesehen am 29.07.2012, S. 5.

⁴² Klaus W. Hempfer: *Gattung [Art.]*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. von Klaus Weimar. Band 1. Berlin, New York 1997, S. 651-655 (hier S. 653).

⁴³ vgl. McCloud: *Understanding Comics*, S. 110ff.

⁴⁴ vgl. McCloud: *Understanding Comics*, S. 129.

⁴⁵ Will Eisner: *Comics and sequential art. Principles and practices from the legendary cartoonist*. Rev. ed. of: *Comics & sequential art*. 1985. New York 2003.

⁴⁶ vgl. McCloud: *Understanding Comics*, S. 6, Schüwer: *Wie Comics erzählen*, S. 16, Wolk: *Reading Comics*, S. 17.

⁴⁷ vgl. Eisner: *Comics and sequential art*, S. xi.

⁴⁸ vgl. McCloud: *Understanding Comics*, S. 6.

⁴⁹ vgl. Schüwer: *Wie Comics erzählen*, S. 16, Wolk: *Reading Comics*, S. 17.

Ein Kritiker, der dies tut, ist Douglas Wolk in seiner 2007 veröffentlichten Monografie *Reading comics, how graphic novels work and what they mean*. Er hat auch zu *Habibi* eine Kritik auf der Website des *Time Magazine* veröffentlicht.⁵⁰ Seine Monografie enthält essayistische Aufsätze. Der erste Teil des Buches ist theoretisch. Dort erläutert er unter anderem seinen Vorschlag für die Einteilung von Comics in „Art Comics“⁵¹ und „Mainstream Comics“⁵². Im zweiten Teil des Buches bietet er Interpretationsansätze und kunstkritische Bewertungen von Werken, die er unter ‚Art Comics‘ verortet. Mithilfe von Immanuel Kants *Kritik der Urteilkraft* erklärt er, dass nicht Schönheit, sondern Hässlichkeit die maßgebliche Eigenschaft von Kunstcomics sei, weil nur Hässlichkeit das Gefühl von Erhabenheit auslösen könne.⁵³ Dabei ist diese nicht auf die visuelle Seite begrenzt, wie er am Beispiel von Chris Wares „unironically beautiful, smooth, likeable visual style“⁵⁴ erläutert: „Where he found his ugliness was in the content of his stories, which are endless, agonizing psychological nightmares.“⁵⁵ Diese Beschreibung könnte genauso auf *Habibi* passen, das mit seiner ästhetisch ansprechenden Gestaltung eine verstörende Welt und Geschichte präsentiert. Wolk versucht Kriterien zu finden, anhand welcher die Comicwissenschaft ihre Auswahl treffen kann und verlangt die Entwicklung eines comicspezifischen Fachvokabulars.⁵⁶ In der deutschen akademischen Landschaft schien man in den letzten Jahren immer mehr dieser Forderung nachzukommen. Zuerst ist hier Martin Schüwers Monografie *Wie Comics erzählen* von 2008 zu nennen. Er versucht darin mithilfe der Literatur- und Filmwissenschaft die „Entwicklung eines medienspezifischen Instrumentariums zur Analyse des Erzählens im Comic.“⁵⁷ Dabei geht er ähnlich systematisch vor wie Matias

⁵⁰ Douglas Wolk: *The Line of Beauty*. Oktober 2011. In: *Time Magazine* [online], <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,2094372,00.html>, gesehen am 17.08.2012.

⁵¹ Wolk: *Reading Comics*, S. 27f., S. 30: „Art comics avoid genre, unless they can keep it at some kind of ironic remove. They are almost always written and drawn by a single cartoonist, and they tend to be conceived as self-contained books [...]. Their visual style is usually outside, and sometimes far outside, the stylistic range of the mainstream, and the art carries a lot more of their storytelling and thematic weight.“

⁵² Wolk: *Reading Comics*, S. 2: „Mainstream comics are genre-based and almost always serialized as monthly or quasi monthly pamphlets, and they’re generally written and drawn by different people – sometimes by mid-sized committees. They’re story-driven and series-based, so there are always more stories to tell;“

⁵³ Wolk: *Reading Comics*, S. 55-59, S. 56: „Sublime things give a kind of pleasure that’s also a kind of terror [...] – they’re too big to wrap one’s brain around.“

⁵⁴ Wolk: *Reading Comics*, S. 54.

⁵⁵ Wolk: *Reading Comics*, S. 54.

⁵⁶ Wolk: *Reading Comics*, S. 14ff.

⁵⁷ Schüwer: *Wie Comics erzählen*, S. 36

Martinez und Michael Scheffel in ihrer *Einführung in die Erzähltheorie*.⁵⁸ Er ordnet seine Untersuchungen in die großen Kapitel ‚Bewegung‘, ‚Raum‘, ‚Zeit‘ und ‚Sprache, Schrift und Bild‘ und präsentiert immer wieder Tabellen, in denen er die Erzählmöglichkeiten des Comics systematisch darstellen will.⁵⁹

Bisher scheint er jedoch nicht auf große Resonanz gestoßen zu sein. So erwähnen Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert als Herausgeber_innen des Sammelbandes *Theorien des Comics* von 2011, in ihrer Einführung mit Forschungsüberblick Schüwer nicht.⁶⁰ Es sind darin Aufsätze gesammelt, die seit 1997 bereits in anderen Publikationen erschienen waren.

Einer der Beiträge ist Ole Frahms Aufsatz *Weird Signs*, der schon mehrfach erschien, zuletzt in der Monografie *Die Sprache des Comics*⁶¹ von 2010, in der Frahm mehrere seiner bisherigen Veröffentlichungen zusammengetragen und überarbeitet hat, um seine These des Comics als „strukturelle Parodie“⁶² noch einmal zu präsentieren. Frahms Ansatz ist für die vorliegenden Überlegungen besonders interessant: Er geht davon aus, dass das Medium ‚Comic‘ grundsätzlich selbstreflexiv sei, weil dort zwei Arten von Zeichen nebeneinander stünden und sich gegenseitig in ihrer Zeichenhaftigkeit nachahmten und damit parodierten.⁶³ Seine Überlegungen werden unter Punkt 2.2.1. *Selbstreflexion in Habibi und das Medium ‚Comic‘* eingehender zu beleuchten sein.

Aus dem gleichen Band stammt Anne Magnussens Aufsatz *Die Semiotik von C. S. Peirce als theoretisches Rahmenwerk für das Verstehen von Comics*⁶⁴. Sie stellt die These auf, dass im Comic nicht nur zwei Arten von Zeichen – symbolische mit der Schrift und ikonische mit den Zeichnungen – zusammenträfen, sondern dass ein komplexeres System vorläge, das auch den Index miteinschließe.⁶⁵ Unter Punkt 2.1. *Implizite Zeichentheorie* wird diesem Ansatz noch genauer nachgegangen werden.

⁵⁸ vgl. Matias Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Auflage. München 2007, S. 5f.

⁵⁹ vgl. z. B. Schüwer: *Wie Comics erzählen*, S. 213.

⁶⁰ vgl. Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert: *Einführung*. In: *Theorien des Comics*. Ein Reader. Hg. von Dens. Bielefeld 2011, S. 9-22.

⁶¹ Ole Frahm: *Die Sprache des Comics*. Hamburg 2010.

⁶² Frahm: *Weird Signs*, S. 146.

⁶³ vgl. Frahm: *Weird Signs*, S. 146ff.

⁶⁴ Anne Magnussen: *Die Semiotik von C. S. Peirce als theoretisches Rahmenwerk für das Verstehen von Comics*. In: *Theorien des Comics*. Ein Reader. Hg. von Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert. Bielefeld 2011, S. 171-185.

⁶⁵ vgl. Magnussen: *Die Semiotik von C. S. Peirce*, S. 171f.

1.3. Erkenntnisinteresse und Vorgehensweise

Aus dem groben Überblick ist abzulesen, dass sich die Comictheorie bis heute und gerade in den letzten Jahren um eine angemessene Beschreibung und Deutung des Mediums in seinen spezifischen erzählerischen Mitteln bemüht. In diese Zeit fällt nun die Veröffentlichung von Thompsons *Habibi*, das verschiedensten Erzähltraditionen angehört und in dem Reichtum seiner Motive nicht nur der Comictradition zuzurechnen ist, wie oben in der kurzen Analyse und Beschreibung schon deutlich geworden sein dürfte. Es steht in der Tradition von Homers *Odyssee* mit der Spiegelung der Situation vom Erzählen und Zuhören, wo über lange Strecken nicht auf der intradiegetischen, sondern auf der metadiegetischen Ebene eine Figur selbst Episoden ihres Lebens an andere intradiegetische Figuren weitergibt.⁶⁶ Es ist ein Märchen in der Tradition der *Märchen aus tausendundeiner Nacht*, in der die Ich-Erzählerin in der Gewalt eines mächtigen Sultans eine metadiegetische Ebene mit Geschichten aus heiligen Texten und Göttermýthen eröffnet. Es ist eine synoptische Abhandlung über die Gemeinsamkeiten zwischen Islam, Christentum und Judentum.⁶⁷ Es ist ein Lehrwerk über arabische Kalligrafie.⁶⁸ Diese Liste ließe sich noch lange weiterführen.

Zusammen sind die eben angeführten Eigenschaften im narratologischen Sinne Kriterien, die eine Untersuchung der poetologischen Prinzipien nahelegen. Es stellt sich die Frage nach den impliziten Aussagen über die eigene Zeichenhaftigkeit und Zeichengebrauch an sich, sowie die eigene Narrativität und Selbstreflexion, als auch Narration an sich. Grundlage ist dabei die These, dass der oder die implizite Autor_in eine eigene Zeichentheorie über die Beziehung zwischen Schrift, Bild und den Zeichen dazwischen, aber auch Geschichten entwirft. Die besondere Interdependenz von Zeichen und Geschichte im Comic bedeutet, dass neben der impliziten Poetik noch eine Zeichentheorie vorhanden sein muss, deren Existenz nachzuweisen und deren Beschaffenheit zu beschreiben ist. Dabei soll es hier um werkimmanente Aussagen gehen und um eine Zeichentheorie und Poetik der erzählten Welt.

Weil es sich, wie bereits erwähnt, um einen jungen Forschungsgegenstand handelt, müssen jedoch, bevor die eigentliche Betrachtung beginnen kann, kurz die Begriffe ‚Poetik‘ und ‚Zeichentheorie‘ im Bezug auf dieses Vorhaben umrissen werden.

⁶⁶ vgl. Michael Scheffel: Erzählen als Produkt der kulturellen Evolution [Art.]. In: Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Hg. von Dems. Stuttgart, Weimar 2011, S. 74-79 (hier S. 78).

⁶⁷ vgl. z. B. Thompson: *Habibi*, S. 47, 433-439, 645f.

⁶⁸ vgl. z. B. Abb. 1, 6, 7, 11, 14.

Zeichentheorie oder Semiotik ist die „Theorie und Lehre von sprachlichen und nichtsprachlichen Zeichen und Zeichprozessen“⁶⁹ und ein Zeichen „ist eine sinnlich wahrnehmbare Entität, die in einem Kommunikationsprozess für eine andere Sache, den Referenten [...], steht, diesen abbildet oder repräsentiert.“⁷⁰ Kommunikation ist dabei „[j]ede Form von wechselseitiger Übermittlung von Information durch Zeichen/Symbole zwischen Lebewesen (Menschen, Tieren)“⁷¹. Jede Kommunikation ist nur durch das Medium des Zeichens möglich, deshalb ist dieses immer die Grundlage für weitere Betrachtungen des Kommunikationsprozesses, in diesem Fall dem Erzählen einer Geschichte. Nun wurde das Zeichensystem Comic in der Forschung bisher noch nicht mit dem klassischen Poetikbegriff zusammengebracht. Poetik ist die „Theorie des Dichterischen oder Literarischen, besonders die Reflexion über Entstehung, Wesen, Formen, Verfahren, Gegenstände, Klassifizierung, Wirkung, Bewertung und Funktion von Dichtung bzw. Literatur.“⁷² Das heißt ein Comic muss als Dichtung oder Literatur gelten, um Gegenstand der Poetik sein zu können. Unter Punkt 1.2. *Überblick über die Comicforschung* dürfte sich die Erfüllung dieser Voraussetzung schon gezeigt haben. Zweifellos fügen sich dort Zeichen, wenn auch unterschiedlicher Codes, zu einem lesbaren Diskurs zusammen. Was es durchaus möglich macht, das klassische Vokabular der Literaturwissenschaft auf den narrativen Comic anzuwenden.

Ein entscheidender Unterschied bleibt, dass in den klassischen Objekten der Narratologie immer eine erzählende Stimme präsent ist. Im Comic gestaltet sich dies anders. In der Regel erzählt in *Habibi* Dodolas Stimme, doch auf die Frage, wer das Werk zeichnerisch inszeniert,⁷³ gibt es keine eindeutige Antwort. Dodola erzählt im Simple Past, das heißt rückblickend. Doch oft erscheinen im Verbund mit eindeutig von ihr geschilderten Ereignissen Bilder mit Informationen, die sie zu diesem Zeitpunkt des Geschehens nicht haben kann. Zam müsste sie ihr im Nachhinein erzählt haben.⁷⁴ Außerdem gibt es Tableaus, die übergeordnete Zusammenhänge, Rückblenden und

⁶⁹ Semiotik [Art.]. In: Lexikon der Sprachwissenschaft. Hg. von Hadumod Bußmann. Dritte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2002, S. 595.

⁷⁰ Martin Kuester: Zeichen und Zeichensystem [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hg. von Ansgar Nünning. 4. Auflage. Stuttgart, Weimar 2008, S. 781

⁷¹ Kommunikation [Art.]. In: Lexikon der Sprachwissenschaft. Hg. von Hadumod Bußmann. Stuttgart 2002, S. 354

⁷² Rüdiger Zymner: Poetik [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar 2007, S. 592-294 (hier S. 592).

⁷³ vgl. Schüwer: Wie Comics erzählen, S. 15.

⁷⁴ vgl. z. B. Thompson: *Habibi*, S. 183, 129.

Vorausdeutungen enthalten.⁷⁵ Es gibt folglich eine implizite Autorinstanz, die Dodolas Erzählung, damit auch die geschriebenen Worte, die ihre gesprochenen oder gedachten wiedergeben, visuell inszeniert.⁷⁶

Um nun Thompsons Werk auf seine zeichentheoretischen und poetologischen Aussagen hin zu überprüfen, ist diese Arbeit in zwei große Abschnitte geteilt. Unter dem ersten Gliederungspunkt sind je aktuelle Theorien des entsprechenden Gebiets mit Beispielen aus *Habibi* und den wichtigsten Thesen der Comictheorie zusammengebracht. Im ersten Teil geht es um die implizite Zeichentheorie, wobei am Anfang Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*⁷⁷ und dessen Rolle in der Definition des Comicbegriffs stehen wird. Darauf wird der als Gliederungsgrundlage dienende arabische Talisman, das ‚Buduh‘, vorgestellt und seine Rolle als Leitmotiv erläutert. Im letzten Unterpunkt wird die besondere Zeichenkonstellation in *Habibi* thematisiert, die aus dem typischen Vokabular von Comics und arabischen Schriftzeichen zusammengesetzt ist.

Im zweiten Teil über die implizite Poetik wird zunächst Frahms Theorie der ‚strukturellen Parodie‘ mit Scheffels Monografie *Formen selbstreflexiven Erzählens* in Zusammenhang gebracht und auf die Graphic Novel angewandt. Danach gilt es die impliziten poetologischen Aussagen aufzuspüren und explizit zu machen. Im zweiten Unterpunkt ist daher die Wirkung von Geschichten in der intradiegetischen Welt zu betrachten. Der dritte Unterpunkt ist dem Leitmotiv Wasser gewidmet, dessen Symbolik, wie sich zeigen wird, eine entscheidende Rolle bei der Entschlüsselung der impliziten Poetik, sowie der Zeichentheorie, zukommt.

⁷⁵ vgl. z. B. Thompson: *Habibi*, S. 134: Während Zam in der Wüste auf der Suche nach Wasser ist, rekapituliert er, was er über die ‚Jinn‘ gelernt hat: „Jinn are the spirits that live among us./ Made of smokeless flame, they take on many forms./ Winged creatures.../ ...animals – like snakes and dogs.../ ...even humans.“ Während Zam dies denkt, erscheint sowohl die Schlange im Bildfeld, die später Zam zu einem Wasservorrat geleiten wird, als auch Dodolas späterer Vergewaltiger – beide allerdings nicht in dem perspektivisch konstruierten Raum, in dem sich die Figur Zams befindet, sondern in einer Art Gedankenblase.

⁷⁶ vgl. Schüwer: *Wie Comics erzählen*, S. 405ff.

⁷⁷ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte [1766]. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Albert von Schirnding, Herbert Georg Göpfert. Band 6: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*. München 1974.

2. Zeichentheorie und Poetik in Thompsons *Habibi*

2.1. Implizite Zeichentheorie

2.1.1. Lessings *Laokoon* und die Frage ‚Welche Sprache spricht ein Comic?‘

Eine implizite Zeichentheorie ist eine, die aus dem Werk heraus gelesen werden muss. Dazu ist es nötig zu wissen, welche diesbezüglichen Ansätze für den Comic bisher existieren. Der größte Teil der Comics besteht aus einer Kombination von Bildfolgen und Schrift. Deshalb ist der Ausgangspunkt für seine Semiotik in der Regel Lessing, der in seinem *Laokoon* Bildkunst und Sprachkunst zwei unterschiedlichen Zeichensystemen zuteilt:

Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.⁷⁸

Dass diese grundsätzliche Trennung zu einer allgemeingültigen Regel geworden ist, zeigt schon die oben zitierte Passage aus Töpffers Vorwort. Jener braucht nicht mehr zu begründen, warum es sich um eine Mischung handelt. Beginnend mit Eisner setzen sich die jüngeren Comicforscher_innen mit diesem Grundsatz jedoch kritisch auseinander. Eisner beschäftigt sich eingehender mit der Rezeption des Comics und stellt fest, dass obwohl „[t]he format of comics presents a montage of both word and image“⁷⁹, sich daraus eine Art homogener Text ergibt.⁸⁰ Es geht ihm darum, dass nicht nur Schrift, sondern auch vielerlei andere Zeichen täglich von Menschen ‚gelesen‘ und verstanden werden.⁸¹ So kommt Eisner zu dem Schluss, dass im Comic Bilder und Worte zu einer

⁷⁸ Lessing: *Laokoon*, S. 102 f.

⁷⁹ Eisner: *Comics and sequential art*, S. 2.

⁸⁰ Der Begriff ‚Text‘, abgeleitet von dem lateinischen Wort ‚Gewebe‘ ist meistens als „über die Satzgrenze hinaus zusammenhängende Folge sprachlicher Einheiten, vor allem in schriftlicher Kommunikation“ (Stefan Michel: *Text [Art.]*. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar 2007, S. 760.) definiert. Gesteht man Comics eine eigene ‚Sprache‘ bzw. ‚Schrift‘ zu, können sie auch als eine eigene Textart gelten. In der Semiotik ist der Begriff ‚Text‘ überdies nicht mehr auf Schrift reduziert: „Text‘ bezieht sich hier auf alle Ausprägungen semiotischer Systeme, also mündliche, schriftliche, gestische und mimische, audiovisuelle und andere Äußerungen.“ (Michel: *Text*, S. 760.).

⁸¹ vgl. Eisner: *Comics and sequential art*, S. 1f.

neuen Sprache mit einem eigenen Vokabular verschmelzen.⁸² McCloud geht daraufhin einen Schritt weiter. Er entwickelt eine eigene Theorie über die Rolle und das Verhältnis von Bildern und Worten in Comics:

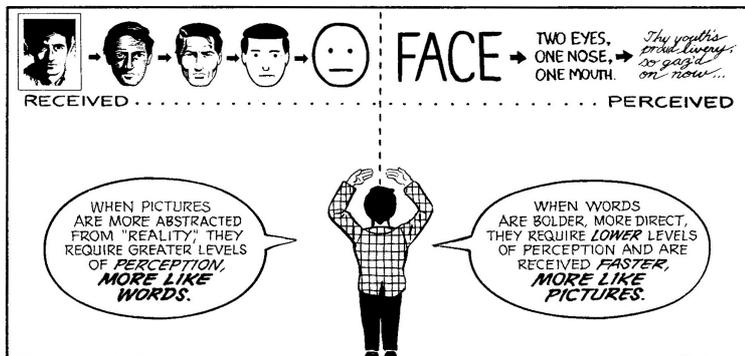


Abb. 3: McCloud: *Understanding Comics*, S. 49.

Das heißt, dass im Comic die grafische Seite von Worten zu deren Bedeutung beiträgt, genauso wie die abstrakte Idee hinter Bildern eine wesentliche Rolle spielt. Diese Betrachtung geht eindeutig in die Richtung der Zeichentheorie, die an jedes Zeichen ein Bezeichnetes knüpft. In seinem ausführlichen Kommentar zu *Understanding Comics* bringt Dylan Horrocks diese Annahme in Zusammenhang mit Lessings Thesen:

Words (and therefore poetry and prose) have been seen as ‘essentially’ narrative, because they are experienced in sequence and therefore across time. Pictures, on the other hand, are ‘essentially’ spatial, because they are perceived all at once, as relationships across space. Furthermore, pictures are seen as ‘motivated’ signs (ie. they resemble the thing they represent) and are therefore best suited to depicting visible, concrete things. Because words are ‘arbitrary’ signs, however, they are able to represent things that can not be seen.⁸³

Hier steht die Einsicht, dass beide Kunstrichtungen aus Zeichensystemen bestehen, die unterschiedlich funktionieren: das eine aufgrund von kausalen Zusammenhängen, das andere aufgrund von Konventionen. Wolk und Felix Giesa, der den bereits genannten Artikel *Erzählen in Bildern* für das *Handbuch Erzählliteratur* verfasst hat, werfen Lessing vor, dass er nicht bedacht habe, dass auch in einem Bild eine Handlung zu sehen sein könne, die eine Vor- und Nachgeschichte impliziere und damit ein Bild durchaus narrative Qualität haben könne.⁸⁴ Dabei beschreibt Lessing weiter unten genau dies: „Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“⁸⁵ Lessing fordert hier sogar die Wahl genau des Moments einer Narration, der den Betrachtenden

⁸² vgl. Eisner: *Comics and sequential art*, S. 2.

⁸³ Horrocks: *Inventing Comics*, S.6.

⁸⁴ vgl. Wolk: *Reading Comics*, S. 128, Felix Giesa: *Erzählen mit Bildern*, S. 37.

⁸⁵ Lessing: *Laokoon*, S. 103.

ermöglicht, das Bild eindeutig einer Geschichte zuzuordnen. Deshalb zitiert Giulio C. Cuccolini in seinem Aufsatz *Ein Bastard auf Papier* zunächst Lessings Überlegung, dass für die bildliche Wiedergabe mancher Handlungsabläufe in Homers *Odyssee* eine ganze Reihe von Gemälden nötig wären,⁸⁶ und konstatiert dann: „Meiner Meinung nach läßt diese abschließende Passage keine Zweifel daran, daß Lessing die Möglichkeit des Erzählens mit aneinandergereihten Bildern vollkommen begriffen hat. Was ihm jedoch fehlte, war irgendeine Vorstellung davon, wie so eine Erzählung auszusehen hätte.“⁸⁷

Was diese Theorien übergehen, ist, dass der Comic wirklich ein eigenes Vokabular entwickelt hat. Beispielhaft dafür steht die Sprechblase. Deshalb wendet Magnussen Charles Sanders Peirce Zeichenbegriff auf den Comic an. Kurz erläutert sie eine von Peirce' Trichomien:

Ein *Ikon* repräsentiert ein Objekt aufgrund seiner Ähnlichkeit zu diesem Objekt; ein *Index* repräsentiert ein Objekt indem es davon betroffen ist; ein *Symbol* letztlich repräsentiert ein Objekt aufgrund einer Konvention. Das *Ikon* ist weiters in drei Zeichentypen unterteilbar: Bild, Diagramm und Metapher. Das *Bild* repräsentiert das Objekt durch seine einfache Beschaffenheit oder materielle Ähnlichkeit. Das *Diagramm* repräsentiert die Relationen der einzelnen Teile eines Dings durch analoge Relationen seiner eigenen Teile: Es handelt sich hier um relationale Ähnlichkeit. Die *Metapher* repräsentiert ein Objekt, indem sie eine Parallelität mit etwas anderem ausdrückt.⁸⁸

Am Beispiel der Sprechblase erklärt sie dann, wie diese Einteilung für das Verständnis von Comicstrukturen hilfreich sein kann. Die Erkenntnis, dass der Text in einer Sprechblase, von der Figur, auf die der ‚Dorn‘⁸⁹ zeigt, gesprochen wird, macht sie zu einem „indexikalische[n] als auch symbolische[n] Zeichen“⁹⁰ – indexikalisch weil das Zeichen, das für die Rede steht, von der Figur, die spricht, durch den Dorn ‚betroffen‘ ist. Der Text darin bleibt als sprachliches Zeichen ein symbolisches, das auf Konventionen beruht.

⁸⁶ vgl. Cuccolini: *Ein Bastard auf Papier*, S. 62.

⁸⁷ Cuccolini: *Ein Bastard auf Papier*, S. 62.

⁸⁸ Magnussen: *Die Semiotik von C. S. Peirce*, S. 173.

⁸⁹ Der ‚Dorn‘ ist der Ausläufer der Sprechblase, der auf die sprechende Figur zeigt. (vgl. Schüwer: *Wie Comics erzählen*, S. 331.)

⁹⁰ Magnussen: *Die Semiotik von C. S. Peirce*, S. 180.



Abb. 4: Thompson: Habibi, S. 299.

In diesem Beispiel ist mithilfe der deiktischen Dornen ersichtlich wer spricht. Außerdem ist an den verschiedenen Arten von Sprechblasen ablesbar, dass sie auch ikonisch-diagrammatische Zeichen sein können, wenn sie zueinander in Verhältnis gesetzt sind.⁹¹ Die eckigen Sprechblasen des Sultans mit den Großbuchstaben machen deutlich, dass er schreit, während die runden automatisch ‚normales‘ Sprechen darstellen. Eisner geht soweit, Sprechblasen als bildlich-ikonische Zeichen zu definieren, jedoch ohne dies so zu benennen. Er meint, die Sprechblase erinnere an den sichtbaren Atem von Menschen bei Kälte.⁹² Im Comic gibt es noch weitere derartige Misch-Zeichen. Actionreiche Szenen sind voll von visuellen Signalen für Bewegung:



Abb. 5: Thompson: Habibi, S. 68.

Im ersten Panel ist die Onomatopoesie ‚KRAK‘ sowie die Blutstropfen, die aus dem Mund spritzen, grafisch parallel zu den Motionlines gestaltet, um die Dynamik und Richtung des Schlags zu zeigen. Die Onomatopoesie ist ein symbolisches Zeichen für den Laut, die Blutstropfen ein bildlich-ikonisches, zusammen mit den Motionlines sind die beiden indexikalisch, weil sie die Bewegung des Mannes vorzeichnen, sie beziehen sich auf ihn. Hier tritt eine Art Meta-Zeichenhaftigkeit zu Tage. Die Motionlines sind

⁹¹ vgl. Magnussen: Die Semiotik von C. S. Peirce, S. 180.

⁹² vgl. Eisner: Comics and sequential art, S. 25.

nicht reale Indexe, wie etwa das prototypische Beispiel Rauch für Feuer,⁹³ sondern sie sind auf etwas bezogen, das selbst schon ein Signifikant ist. Im Comic hat dieser Zeichenkomplex eine „direkte reale (kausale) Beziehung“⁹⁴ zu dem Mann, weil er für seine Bewegung steht.

Im zweiten Panel ist die Schraffur des Bodens parallel zu Dodolas Laufrichtung gesetzt. Auch diese könnte in Eisners Sinne ikonisch-bildlich sein, weil in der menschlichen Wahrnehmung tatsächlich solche Motionlines existieren, wenn zum Beispiel die Straße beim Blick aus einem fahrenden Auto zu parallelen Linien verschwimmt oder wenn man seine Gliedmaßen vor den eigenen Augen schnell hin und her bewegt.⁹⁵

Offensichtlich verfügt der Comic also über sein eigenes Vokabular, das in keiner anderen Form der Narration so auftaucht. Man muss ihn mit der Prämisse lesen, dass in der Comicwelt Bewegung auf diese Weise sichtbar ist. Die Sprechblasen erzählen vom Sprechen und die Worte in ihnen fügen sich genauso in das Zeichensystem wie die Motionlines und Onomatopoesien. Sie sind Bilder von ausgesprochenen Lauten und ausgeführten Bewegungen.⁹⁶

Die Theorie setzt sich also mit der von Lessing begründeten Trennung der symbolischen und ikonischen Zeichensystemen auseinander. Dabei wird meist nicht explizit gesagt, aber immer impliziert, dass ein Comic aus Bildersequenzen besteht, in denen auch geschriebene Sprache integriert sein kann. Die umgekehrte Lösung, eine komplette Comicerzählung ohne mimetische⁹⁷ Bilder allerdings gilt als empirisch unmöglich verworfen.⁹⁸ Comics sind somit grundsätzlich unter dem Überbegriff Bildererzählung verortet.

In *Habibi* ist diese Definition in Frage gestellt und wirft damit gleichzeitig die Frage danach auf, was ein Wort und was ein Bild sei. Das achte Kapitel kommt scheinbar ohne jede figürliche Abbildung aus:

⁹³ vgl. Index [Art.]. In: Lexikon der Sprachwissenschaft. Hg. von Hadumod Bußmann. Dritte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2002, S. 297.

⁹⁴ Index [Art.]. In: Lexikon der Sprachwissenschaft, S. 297.

⁹⁵ vgl. McCloud: *Understanding Comics*, S. 110ff.

⁹⁶ vgl. Frahm: *Die Sprache des Comics*, S. 326.

⁹⁷ ‚Mimetisch‘ meint hier und im Folgenden, dass in irgendeiner Weise durch die Bilder Referenzen auf die ‚reale‘ Welt der Lesenden erkennbar sind, wie dies Giesa im *Handbuch Erzählliteratur* definiert: „Mit dem Begriff Bild soll im Folgenden das realisierte Bild gemeint sein (z. B. auf einem Gemälde, einer Zeichnung, einer Fotografie oder einem Computerbildschirm). Abstrakte Bilder wie Stern-, Spiegel- oder von Schatten geworfene Bilder sollen hier ebenso ausgegrenzt sein wie Kalligrafie, Landkarten oder Diagramme. Gleiches gilt für geistige und sprachliche Bilder ebenso wie konkrete oder visuelle Poesie.“ (Giesa: *Erzählen mit Bildern*, S. 36.)

⁹⁸ vgl. Schüwer: *Wie Comics erzählen*, S. 9ff., Giesa: *Erzählen mit Bildern*, S. 36. Letzterer setzt dies voraus, indem er ‚Comic‘ unter ‚Erzählen mit Bildern‘ fasst.

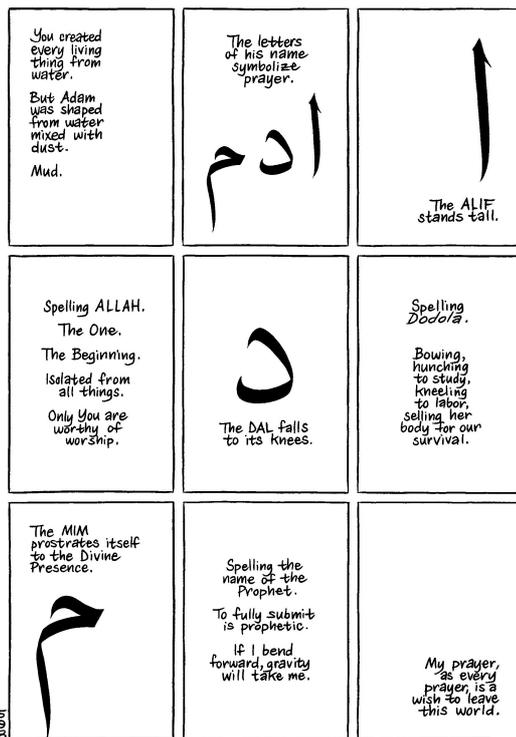


Abb. 6: Thompson: Habibi, S. 598.

Über mehrere Seiten erstreckt sich immer die gleiche Struktur eines weißen ‚Tableaus‘⁹⁹, auf dem neun Panels regelmäßig angeordnet sind, entsprechend der Grundstruktur des Werks. In diesem Fall liegt eine Verbindung in die Comicwelt außerhalb von *Habibi* auf der Hand. Das Kapitel steht im Verbund einer Bildererzählung, würde aber sicher auch für sich, oder eine andere Arbeit dieser Art, als Comic akzeptiert: zum einen, weil Craig Thompson als Comickünstler bekannt ist, zum anderen, weil mehrere typische Merkmale der ‚Familie‘ Comic eindeutig darauf passen. Es ist eine Narration in Sequenzen und Panels, die Schrift als Bestandteil der Grafik integriert. Ihre Position in den Panels und ihre Typografie sind untrennbar mit dem Inhalt verbunden. Zum Beispiel steht der Satz „My prayer, as every prayer, is a wish to leave this world.“ im letzten Panel der Seite unten rechts. Genau dort, wo das Auge die Seite verlässt, steht der Wunsch nach dem Verlassen der Welt. Das Tableau zeigt außer den lateinischen Buchstaben zusätzlich arabische Schriftzeichen, die in der arabischen Sprache für Laute stehen, aber hier wie Bilder behandelt werden. Die Buchstaben stehen für mehr als einen Namen, sie stehen für das Wesen des Betens. So ist eine ganz andere Art Bilder in seinen bildlosen Comic integriert, deren ikonische Seite etwas anderes repräsentiert als ihre symbolische. Damit lösen sich Lessings Kategorien auf,

⁹⁹ ‚Tableau‘ ist eine gestalterisch einheitliche Seite oder Doppelseite, in die die Panels platziert sind. (vgl. Schümer: Wie Comics erzählen, S. 10.)

weil ein geschriebenes Wort im Comic das Bild eines gesprochenen Wortes ist und weil ein Schriftzeichen gleichzeitig ein Bildzeichen sein kann.

2.1.2. Das ‚Buduh‘ als Leitmotiv und Gliederungsgrundlage

Diese Schriftzeichen, die gleichzeitig Bilder sind, bilden die thematischen Gliederungselemente der Graphic Novel. Das Buduh mit seinen Buchstaben zieht sich als Leitmotiv durch die gesamte Erzählung, wobei jeder einzelne Buchstabe wieder das Leitmotiv seines Kapitels ist. Das Inhaltsverzeichnis (Abb. 2) stellt die Struktur vor. Links sind die Kapitelüberschriften in abgetrennten Feldern aufgelistet, die rechts Richtung Buduh zusammenlaufen. Auf dem Weg dorthin sind in jedem Feld die entsprechende geometrische Figur und der einzelne Buchstabe platziert.

Im ersten Kapitel stellt die Ich-Erzählerin das Buduh und seinen Entstehungsmythos vor. Dodola erzählt darin Zam die Geschichte der Schildkröte „Luoshu“.¹⁰⁰ Während einer großen Flut taucht der Flussgott in Form einer Schildkröte mit Zeichen auf ihrem Panzer auf. Es sind Zahlen, die in ein Quadrat mit drei mal drei Kästchen füllen. Addiert man die einzelnen Zahlenwerte jeder Reihe von oben nach unten, von rechts nach links, sowie diagonal, ergibt das immer die Zahl 15. Mit 15 Opfern können die Menschen die Schildkröte besänftigen und die Flut stoppen.¹⁰¹ Später, in Kapitel vier, liest Dodola in der Bibliothek des Sultans, dass der Gelehrte Jabir Ibn Hayyan dieses magische Quadrat in die arabische Wissenschaft einführte, wodurch das Buduh geboren war.¹⁰² Diesen Namen erklärt Dodola Zam in Kapitel drei.¹⁰³ Er kommt von den vier Buchstaben in den Ecken.¹⁰⁴ Die Szene, in der Dodola Zam den Talisman zum ersten Mal vorzeichnet und seine schützende Funktion erklärt, kommt immer wieder vor, wenn sich die Figuren daran erinnern:¹⁰⁵

¹⁰⁰ Thompson: Habibi, S. 35.

¹⁰¹ Dodola erzählt diese Geschichte in: Thompson: Habibi, S. 32-36.

¹⁰² vgl. Thompson: Habibi, S. 253.

¹⁰³ vgl. Thompson: Habibi, S. 129.

¹⁰⁴ vgl. Thompson: Habibi, S. 129.

¹⁰⁵ vgl. Thompson: Habibi, S. 40, 275, 399, 517.

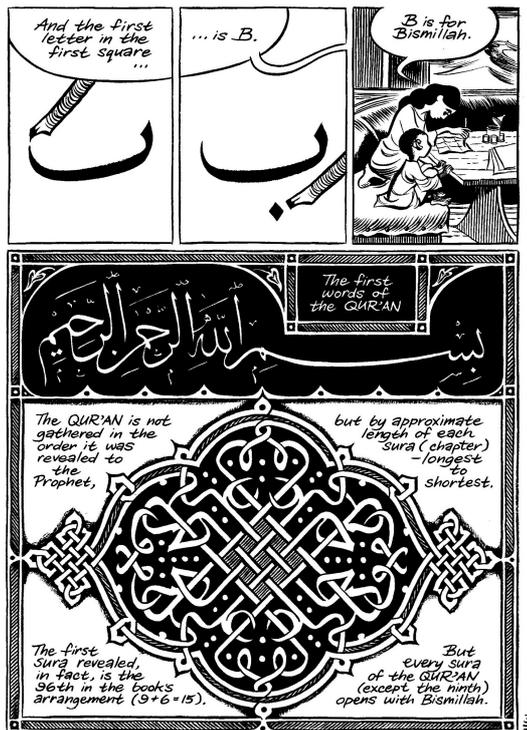


Abb. 7: Thompson: Habibi, S. 37.

So werden Kapitel für Kapitel das Buduh und seine Zeichen immer weiter aufgeschlüsselt. Meist genau auf diese Weise, aus einer Mischung von dargestellten menschlichen Handlungen und einer Art Schautafeln, die von der Tiefenwirkung der vorherigen Szene auf die zweidimensionale Ebene der Seite kippen.¹⁰⁶

Ein deutliches Beispiel für die themengebundene Gestaltung ist Kapitel zwei. Dazu gehört der Buchstabe ط – ‚taa‘, der für die Zahl neun steht und damit auch die übergeordnete Struktur der gesamten Erzählung repräsentiert. Deshalb sind dort Episoden und Geschichten versammelt, in denen die Zahl neun eine Rolle spielt und ein neunzackiger Stern ist die Grundlage für geometrische Muster. Es geht um Dodolas neunmonatige Schwangerschaft im Harem.¹⁰⁷ Aus deren Anlass erzählt sie ihrer Freundin und Sklavin Nadidah, wie sie Zam getroffen, gerettet und ihn neun Jahre lang wie ihren Sohn und kleinen Bruder großgezogen und versorgt hat.¹⁰⁸ Kurz vor der Entbindung fasst Dodola die große Bedeutung der Zahl in ihrem Leben zusammen: „He is nine years younger.../ We spent nine years together.../ For nine months, someone else

¹⁰⁶ Für letzteres gibt es bisher keinen adäquaten Fachbegriff, weshalb hier ‚Schautafel‘ verwendet wird. Dieser Begriff ist passend, weil diese Bilder innerhalb des Werks, ähnlich wie Illustrationen in Sachbüchern, anschaulich verschiedenste Erklärungen bieten.

¹⁰⁷ vgl. Thompson: Habibi, S. 53ff.

¹⁰⁸ vgl. Thompson: Habibi, S. 94-103.

has grown in my womb...“¹⁰⁹ Außerdem bekommt sie vor der Flucht mit Zam vor den Sklavenhändlern noch ein Brandmal, das aussieht wie der Buchstabe ط – ‚taa‘.¹¹⁰ Aber auch einfache dekorative Elemente sind mit dieser Zahl verbunden, zum Beispiel ist eine Palastmauer in diesem Kapitel mit einem Muster aus neunzackigen Sternen gestaltet.¹¹¹ Die Zahl neun repräsentiert dabei das Buduh an sich mit all seinen Zeichen, weil dieses aus neun Feldern und Zeichen besteht. So ist der Bestandteil ein Symbol für seine übergeordnete Struktur.

Hier wird deutlich, dass nicht die Chronologie des Erzählten wichtig ist, sondern das Erzählen von bedeutungsvollen Zusammenhängen und Analogien, wodurch ein größeres bedeutsames Zeichen entsteht. Dazu schreibt Magnussen:

In der Verwendung des peirceschen Zeichens in den Kommunikationswissenschaften muss aus der Existenz des Interpretanten als integraler Teil des Zeichens folgen, dass ein Zeichen immer im Kontext eines Kommunikationsaktes betrachtet werden muss. [...] Deshalb liegt der Fokus auf der Interaktion der Zeichen, die auf diese Weise ein größeres, komplexeres Zeichen kreieren, das des Panels selbst. Das Panel-Zeichen wiederum wird im Kontext seiner Position auf der Seite und innerhalb der Sequenz gesehen. Die Panels interagieren, kreieren ein noch größeres Zeichen, den Comic. Dieses Comic-Zeichen ist seinerseits im externen Kontext des Kommunikationsaktes oder der Interpretation zu sehen, also im Kontext der sozialen Realität, an der der Comic zusammen mit anderen Comics und Texten Teil hat.¹¹²

Mit dieser Überlegung ergibt sich eine Art Mikrokosmos-Makrokosmos-Relation zwischen dem Buduh und der ganzen Geschichte, beziehungsweise zwischen den Zeichen des Buduh und einzelnen Kapiteln und Ideen. Diese Relation besagt, dass sich in den kleinsten Elementen die Strukturen der größten Elemente wiederholen und umgekehrt. Eine große Geschichte hat in dem Verbund ihrer Teile eine Bedeutung, jeder einzelne Teil hat eine Bedeutung und davon hat wiederum jeder Teil eine eigene Bedeutung. Die Darstellung des Inhaltsverzeichnisses (Abb. 2) macht dies sichtbar. Jedes Zeichen des Buduh dehnt sich zu einem Kapitel aus und von jeder der Überschriften könnten wieder eine Anzahl Strahlen ausgehen. Bei Kapitel zwei zum Beispiel: neun Monate oder neun Jahre. Dass die Teile des Ganzen je für ein Kapitel des Erzählens stehen und die Art und Weise dieser Umsetzung beweist also, dass, um *Habibi* zu verstehen, Analogien und Parallelen gefunden werden müssen und dass immer die kleine Struktur auf die große Struktur übertragen werden kann.

¹⁰⁹ Thompson: *Habibi*, S. 109. Der Schrägstrich in den Zitaten aus *Habibi* markiert die Übergänge zwischen den Sprechblasen und/oder Panels.

¹¹⁰ vgl. Thompson: *Habibi*, S. 57.

¹¹¹ vgl. Thompson: *Habibi*, S. 55.

¹¹² Magnussen: *Die Semiotik von C. S. Peirce*, S. 173.

2.1.3. Arabische Schriftzeichen als grafische Elemente

Die Zeichen sind nicht nur, wie oben, konzeptuell sondern auch bildlich-ikonisch in die Erzählung eingebunden als Teil der mimetischen Abbildungen: die Grenze zwischen symbolischem arbiträrem Schriftzeichen und motiviertem bildlichem Ikon verschwimmt. Dies geschieht auf verschiedene Arten und Weisen.

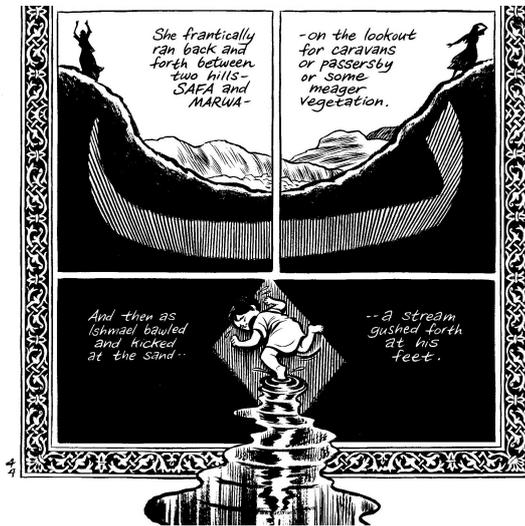


Abb. 8: Thompson: Habibi, S. 44.

Wie am Anfang der Graphic Novel erklärt, steht das ب – ‚baa‘ für den Schleier, hinter dem das Wesentliche göttliche verborgen ist (Abb. 1). Hier ist es in die Szene von Hagar und Ismael eingefügt, um zu zeigen, dass die Quelle ‚ZamZam‘, an der Stelle, wo sich heute Mekka befindet, durch das Wirken der göttlichen Kraft entsprungen ist. Hagar schreibt mit ihrer Körperbewegung den Bogen in die Landschaft, der kleine Ismael setzt den Punkt. Hier ist das arabische Schriftzeichen in die Zeichnung integriert, um die Wichtigkeit und Heiligkeit der Ereignisse zu verdeutlichen und in einer Wechselwirkung die metaphorische Bedeutung des Schriftzeichens zu illustrieren.

An einer anderen Stelle sind die Buchstaben visuelle Objekte der intradiegetischen Ebene. Weil die arabische Schrift so schwungvoll, weich und fließend ist, dient sie in *Habibi* oft als Repräsentation von Wasser:



Abb. 9: Thompson: Habibi, S. 141.

Abbildung 9 zeigt, dass arabische Schriftzeichen Wellenbewegungen ähneln. Die erkennbare Schrift lautet: „Now let man but think from what he is created“¹¹³, eine Zeile aus dem Koran. Es spielt darauf an, dass im Islam gilt: „You created every living thing from water. But Adam was shaped from water mixed with dust. Mud.“¹¹⁴ Thompson fügt seinem Werk Fußnoten bei, damit ein Publikum, das kein Arabisch beherrscht, die Texte verstehen kann. Die Grenze zwischen Bild und Schrift ist im bildlichen Sinne fließend. Im ersten Panel sind Wellen, die teilweise in Schriftzeichen übergehen, im zweiten Panel ist dies dann völlig geschehen. Umberto Eco sagt in seiner Auseinandersetzung mit Peirce’ Zeichenmodell, dass „[w]enn das ikonische Zeichen mit irgendetwas Eigenschaften gemeinsam hat, dann nicht mit dem Gegenstand, sondern mit dem Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes“¹¹⁵. Die Gleichsetzung von Wellen und arabischer Schrift macht eine Ähnlichkeit der beiden visuellen Phänomene deutlich. Weil der Text das Wort ‚Wasser‘ nicht enthält, aber umschreibt, bekommt das Ganze eine noch tiefere Bedeutungsebene, der Text repräsentiert gleichzeitig symbolisch und bildlich-ikonisch Wasser. Wieder auf andere Art funktioniert die folgende Abbildung:

¹¹³ Thompson: Habibi, S. 668.

¹¹⁴ Thompson: Habibi, S. 598.

¹¹⁵ zitiert nach Schüwer: Wie Comics erzählen, S. 349, Fn 285, aus: Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 1972, S. 213 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 32). Vgl. hierzu auch McCloud: Understanding Comics, S. 32f.



Abb. 10: Thompson: Habibi, S. 405.

Diese Gestaltung einer ganzen Seite folgt auf die Szene, in der Zam Dodola durch die Mauer zum Harem erblickt. Offensichtlich ist damit dargestellt, was er sieht, denn im unteren rechten Panel der vorherigen Seite sind seine staunenden Augen abgebildet.¹¹⁶ Diemal ist die Schrift nicht in den Fußnoten als Text aufgelöst. Das heißt, dass die Schriftzeichen vorwiegend dekorativ gemeint und mögliche außerikonische Signifikanten weniger wichtig sind. Das heißt sie bedeuten ‚Schriftzeichen‘ allgemein, und damit doch wieder das, was hinter den Schriftzeichen steckt. Die Zeichen in Dodolas Silhouette stehen stellvertretend für das Wissen, das sie in sich trägt und an Zam weitergegeben hat. Dodola zieht ihn von seinem dritten bis zu seinem zwölften Lebensjahr abgeschnitten von der Außenwelt auf.¹¹⁷ Das einzige, was ihn sozialisiert, sind ihre Geschichten. Nur daher hat er Wissen über gesellschaftliches Zusammenleben. So verkörpert sie für ihn alles, was sie ihm erzählt hat.

In einem weiteren Beispiel nimmt Dodolas Körper die Form eines einzigen Zeichens an. Die Seite stammt aus Kapitel sieben mit dem Titel „Ring of Solomon“.¹¹⁸ Thema ist darin die Geschichte von König Salomon und der Königin von Saba, die sich verlieben, aber nicht heiraten können, weil die Herrschaft von Bilqis, der Königin, von ihrer Jungfräulichkeit abhängt.¹¹⁹ Im gleichen Kapitel eröffnet Dodola Zam, dass sie ein Kind von ihm möchte und erfährt daraufhin von seiner Kastration.¹²⁰ Nach dieser Szene verlässt er sie.¹²¹

¹¹⁶ vgl. Thompson: Habibi, S. 404.

¹¹⁷ vgl. Thompson: Habibi, S. 94-103.

¹¹⁸ Thompson: Habibi, S. 527.

¹¹⁹ vgl. Thompson: Habibi, S. 572.

¹²⁰ vgl. Thompson: Habibi, S. 581-585.

¹²¹ vgl. Thompson: Habibi, S. 587f.

Most Arabic letters blend together in a cursive flow.

فَأَقْطَعُ لُبَّانَةً مِنْ نَعْرُوسٍ وَصَلُّهُ وَلَيْزِي وَأَصْلُ خُلَّةٍ صَرَامُهَا

They shift shape depending on their placement in a word.



In its initial form, the HAA's tail doesn't swoop down in a sickle, but reaches out to join the next letter.

وحيد

The WAAW, however, never connects to the letter following it.

وحيد



Abb. 11: Thompson: Habibi, S. 589.¹²²

Hier vermag, wie oben das ب – ‚baa‘ (Abb. 8), ein einziger Buchstabe eine ganze Geschichte zu erzählen. Weil das و – ‚waaw‘ immer alleine ist, ist es eine Metapher der Einsamkeit. Hier sei wieder an das Buduh als Leitmotiv erinnert. Der Buchstabe des siebten Kapitels ist das و – ‚waaw‘ und es sind darin zwei Geschichten von Trennungen, von unerfüllter Liebe, parallel gesetzt. Dodola wird immer wie dieser isolierte Buchstabe bleiben, weil es keine Möglichkeit gibt sich mit dem einzigen Mann, mit dem sie es möchte, zu vereinen, so wie der Buchstabe nie mit einem anderen Buchstaben verbinden kann. Er erzählt wo immer er steht eine Geschichte von Einsamkeit.

In *Habibi* entsteht ein neues Verhältnis von Schrift und Bild – mit arabischen Schriftzeichen als Mittlerinstanz. Wie schon erwiesen, wird die klassische Dichotomie Comics generell nicht gerecht, da dort mit Onomatopoesien, Motionlines und Sprechblasen Zeichen vorhanden sind, die weder dem Wort, noch dem Bild zuzuordnen sind. Wolk schreibt in seiner Kritik zu *Habibi* deshalb:

Thompson's fluid, evocative artwork is pretty miraculous too, but the most breathtaking sequence in *Habibi* is one that forgoes representational art altogether. It's a chapter with no graven images, just white space, panel borders and a handwritten meditation on Arabic letters and holy words. Those pages act as a sort of covert manifesto for Thompson's work: a

¹²² Die arabische Schriftzeile lautet: „So (poet), make an end to longing for one whose union has been thwarted. Even the best lover of woman is one who decisively cuts her off.“ (*The Golden Ode* von Labid Ibn Rabiah), Thompson: *Habibi*, S. 669.

declaration that words are inseparable from drawing, and that every mark on the page can be a prayer.¹²³

Eine Seite dieses achten Kapitels (Abb. 6) wurde bereits gezeigt, um zu beweisen, dass ein Comic auch ohne auf den ersten Blick mimetische Bilder auskommt. Im weiteren Verlauf dieses Monologs reflektiert Zam das Bilderverbot des Islam: „But image-making violates the most sacred of commandments. *There is none worthy of worship except God./ ,He who makes images will suffer the harshest punishment on the day of resurrection. / ,Every painter will go to Hell, and for every portrait he has made, there will be appointed one who will chastise him in Hell.*“¹²⁴ Doch genau im Zuge dieses monologischen Kapitels visualisieren arabische Schriftzeichen Zams Gedankengänge.

Daraus ergibt sich als implizite Zeichentheorie, dass Zeichensysteme anders funktionieren können, als das impliziten Lesenden geläufig ist, dass klare Grenzen zwischen Zeichenarten nicht existieren müssen. In einer anderen Schrift, in einem anderen Zeichensystem, eben in dieser Märchenwelt, bedeuten Buchstaben mehr als Laute. In dieser Welt kann ein einziges Zeichen eine ganze Geschichte repräsentieren und eine Geschichte kann zum Zeichen werden. Das einsame و – ‚waaw‘ genügt, um Dodolas Gefühl zu fassen (Abb. 11) und das in die Landschaft eingeschriebene ب – ‚baa‘ offenbart das geheime Wirken Gottes (Abb. 8).

Abschließend soll die folgende Abbildung stehen, die das Prinzip von *Habibi* noch einmal veranschaulicht. Aus den bedeutsamen Zeichen entwickeln sich Geschichten, die ‚mäandern‘ wie ein Fluss. Wieder in einer Mikrokosmos-Makrokosmos-Relation dehnt sich das kleine Element zum großen aus und führt hier zum nächsten Gliederungspunkt: Der impliziten Poetik.

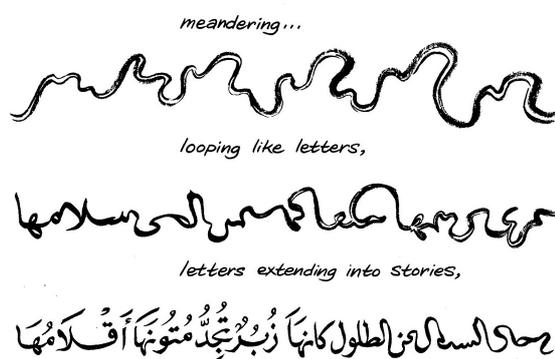


Abb. 12: Thompson: *Habibi*, S. 31.

¹²³ Douglas Wolk: *The Line of Beauty*.

¹²⁴ Thompson: *Habibi*, S. 599.

2.2. Implizite Poetik

2.2.1. Selbstreflexion in *Habibi* und das Medium ‚Comic‘

Die arabischen Schriftzeichen machen als neues Element, das dem vertrauten System Comic oder Graphic Novel eingefügt ist, auf die spezifische Beschaffenheit seiner Medialität aufmerksam. Es wurde schon eingehend gezeigt, dass Habibi starke selbstreflexive Momente hat. Um diese nun genauer zu untersuchen, ist zunächst zu klären, welcher Art diese in der Graphic Novel sind. Scheffels Monografie bezieht sich ausschließlich auf Literatur, wird sich aber auch für den Comic als hilfreich erweisen.

Scheffel beruft sich als Grundlage auf Roman Jakobson. Letzterer nennt als „empirisches linguistisches“¹²⁵ Merkmal für einen literarischen Text, das Überwiegen seiner ästhetischen Funktion über die anderen Funktionen eines Zeichenkomplexes:

’Die *Einstellung* auf die BOTSCHAFT als solche, die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen, stellt die POETISCHE Funktion der Sprache dar.’ Als ‚empirisches linguistisches Kriterium‘ für die Realisierung der so bestimmten Funktion und damit als ‚unabdingbare Eigenschaft eines Dichtwerks‘ gibt Jakobson eine Abweichung gegenüber den sprachlichen Verfahren an, bei denen die poetische Funktion in den Hintergrund tritt, bzw. gegen Null tendiert.¹²⁶

Zusätzlich erklärt er: „Was die Extension der Merkmale ‚autoreflexiv‘ und ‚mehrdeutig‘ betrifft, so sieht Jakobson die durch sie bestimmte ‚poetische Funktion‘ auf die Sprache, aber nicht die Dichtung beschränkt, Mukařovský und Eco betrachten sie als Charakteristika einer in allen Zeichensystemen möglichen ‚ästhetischen Botschaft.“¹²⁷ Demnach fiel auch *Habibi* unter die Art Werke, die zuallererst eine ästhetische Funktion erfüllen sollen. Das sei kurz an einem vielleicht etwas ungewöhnlichen Beispiel gezeigt:

¹²⁵ Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, S.15.

¹²⁶ Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, S.15.

¹²⁷ Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, S. 23.

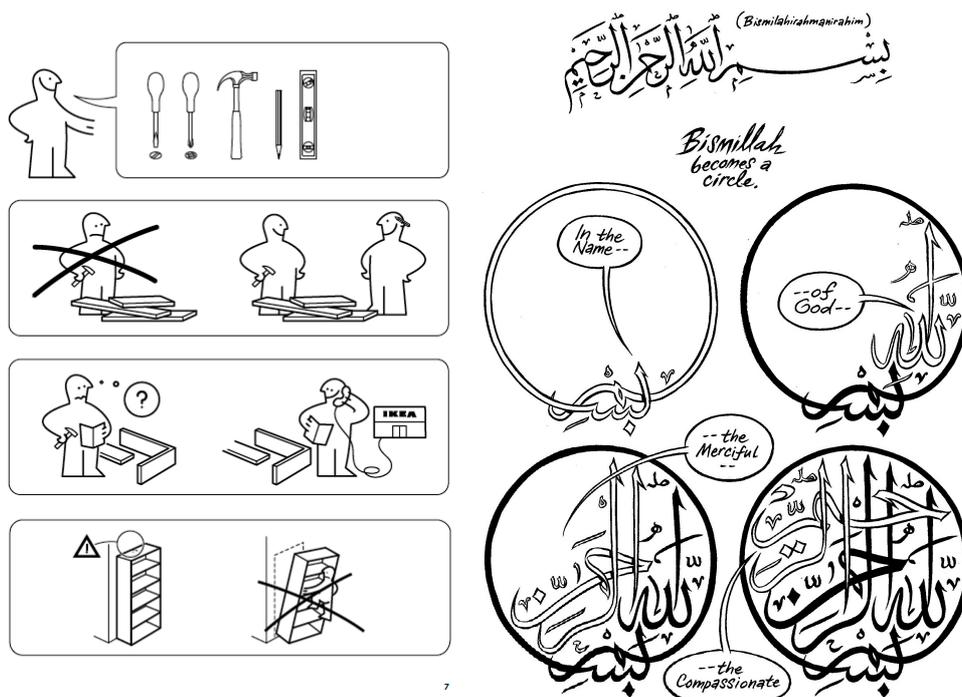


Abb. 13: Anleitung zum Aufbau eines Bücherregals¹²⁸, Abb. 14: Thompson: Habibi, S. 38.

Der einzige, der Grafiken wie Abbildung 13 als Comic bezeichnet, ist Eisner, der in *Comics and sequential art* ähnliche Beispiele bringt.¹²⁹ Deshalb war die Unterscheidung oben zwischen Graphic Novel und Comic, sowie dessen Definition mit Hilfe der Familienähnlichkeit, wichtig. Hier gibt es eine Sprechblase, eine Gedankenblase, es sind reduzierte, cartoonhafte Zeichnungen, es gibt mehrere Panels auf einer Seite und sogar kleine Handlungen. Es ist ein Comic, bei dem „die poetische Funktion in den Hintergrund tritt, bzw. gegen Null tendiert.“¹³⁰ Im Gegensatz dazu steht die Seite aus *Habibi* mit der Anleitung zur kalligraphischen Umsetzung der ‚Bismillah‘.¹³¹ Hier sind nicht Figuren, sondern Schriftzeichen, die sich selbst erklären, mit Sprechblasen ausgestattet. Die Sprechblasen sind als einfache Indexe auf die Schriftzeichen bezogen, doch ist es auch absurd und tautologisch, dass ein Schriftzeichen selbst spricht. So stehen die Sprechblasen gleichzeitig symbolisch für die Möglichkeit aufgeschriebener Worte, Bedeutung zu transportieren. Dabei tritt exemplarisch das auf, was Frahm mit seiner ‚strukturellen Parodie‘ meint:

Im Falle der Comics enthüllt die strukturelle Parodie die Kontingenz der Relation der Zeichen und Wirklichkeit. Wodurch? Die Konstellation unterschiedlicher Zeichen im Comic zeigt nicht nur, dass sich Schriftzeichen und Bildzeichen aufeinander beziehen. In ihrer heterogenen Materialität sind die konstellierte Zeichen immer schon selbstreferenziell. Vielleicht ließe sich

¹²⁸ Ikea: Anleitung Expedit, <http://www.ikea.com/de/de/catalog/products/50103086/>, gesehen am 15.08.2012, (© Inter IKEA Systems B.V. 2010).

¹²⁹ vgl. Eisner: *Comics and sequential art*, S. 153.

¹³⁰ Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, S.15.

¹³¹ Die ‚Bismillah‘ ist die Eingangsformel jeder Sure des Koran, außer der neunten, vgl. Abb. 7.

sagen, dass die Zeichen aufgrund ihrer Selbstreferenzialität einander im Anspruch imitieren, ein Außerhalb der Zeichen („ein Original“) zu bezeichnen. Die strukturelle Parodie der Comics, die Schrift und Bild in ihrer materialen Unterschiedlichkeit neben- und miteinander konstituiert, parodiert eben diesen Anspruch auf eine Wahrheit außerhalb der Zeichen und lenkt den Blick auf die Konstellation der Zeichen selbst.¹³²

Frahm stellt hier die These auf, dass jeder Comic selbstreferenziell sei. Da er seine Betrachtungen auf Comics, die narrativen fiktionalen Inhalt haben, beschränkt, ist dies durchaus nachvollziehbar. So wie Jakobson jedem poetischen Werk Selbstreferenzialität zuspricht, so tut dies Frahm mit Comics, die dann poetisch wären. Es ergäbe sich demnach bei *Habibi* als Kunstwerk automatisch die Selbstreflexion, die aber auch, was Passagen wie Abbildung 14 zeigen, bewusst stattfindet. Scheffel allerdings geht es im Hauptteil seiner Typologie aber nicht um diese formale Seite des Phänomens sondern darum wie Texte inhaltlich auf sich selbst verweisen. Er unterscheidet zwei grundlegende Arten der Selbstreflexion:

Im Gegensatz zu den [...] Formen der Selbstreflexion in der Bedeutung von ‚Sich-Selbst-Betrachten‘, die direkt an die entsprechende nicht-erzählende Rede einer Figur oder eines Erzählers gebunden sind, ist die Selbstreflexion in der Bedeutung von ‚Sich-Selbst-Spiegeln‘ nur auf der Ebene des Erzählten möglich. Eine Spiegelung in einem Erzähltext liegt vor, [...] sobald infolge eines Erzählebenenwechsels ein Teil der Erzählung in einer Wiederholungsbeziehung zu anderen Teilen oder der Erzählung als Ganzes steht.¹³³

Dazu bemerkt Scheffel erklärend: „Zur adäquaten Rezeption von Dichtung gehört, daß wir sie als die echte (wenn auch fiktive) Rede eines bestimmten (wenn auch fiktiven) Sprechers verstehen, die nicht auf nichts, sondern auf bestimmte (wenn auch z. T. fiktive) Dinge referiert.“¹³⁴ Das nennt er die „Fiktion einer faktualen Erzählung“¹³⁵ und wenn er in seinen Schemata von „Brechung der Fiktion“¹³⁶ spricht, meint er die Fiktion der faktuellen Erzählung. In *Habibi* bricht die Fiktion der faktualen Erzählung nicht: Erklärungen fügen sich als Worte oder Gedanken von Figuren in den Fluss des Erzählens.

Wie jedoch schon für die Zeichen festgestellt, verschmelzen, anders als im Prosa-Roman, im Comic Erzählen und Erzähltes, weil die erzählte Welt beim Lesen sichtbar ist und diese Visualisierung Informationen bietet, die nicht in den Worten enthalten sind. Schüwer beschreibt diese Tatsache im Zusammenhang mit einem anderen Comicstrip:

¹³² Frahm: *Weird Signs*, S. 146.

¹³³ Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, S. 71.

¹³⁴ Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, S. 234.

¹³⁵ Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, S. 235.

¹³⁶ Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, S. 55.

[...] denn nicht umsonst war bei der Behandlung dieses Strips vom untrennbaren Ineinander von Materialität und Zeichengehalt grafischer Formen im Comic die Rede. Diese enge Verbindung stellt jedoch nicht nur die Trennung zwischen Signifikant und Signifikat in Frage, sondern ebenso die zwischen ‚Discourse‘ und ‚Story‘. [...] Zu den Eigenarten der Comics als visuelle [...] Medien zählt eben, dass Darstellung und Dargestelltes intensiver noch als im Film Verbindungen eingehen können, die das Dargestellte untrennbar mit der Form der Darstellung verbinden.¹³⁷

Deshalb ist Scheffels Bedingung, dass die Spiegelung nur auf Ebene des Erzählten stattfinden kann, hinfällig. In *Habibi* ist das Erzählen das Erzählte. Trotzdem ist, in Scheffels Sinne der Spiegelung, die Situation des Erzählens und Zuhörens sowie die Generierung von Bedeutung ständig präsent. Dass sich darin poetologische Aussagen finden lassen, werden die folgenden Betrachtungen zeigen.

2.2.2. Die Wirkung von Geschichten

Das Werk ist sich seiner Künstlichkeit bewusst, allein dadurch, dass der Diskurs durch Zeitsprüngen und Episoden zustande kommt. Parallel zu der Erzählweise verläuft die grafische Gestaltung der Graphic Novel. Die verschiedenen Erzählebenen sind optisch eindeutig gekennzeichnet: Panels auf einer vollkommen weißen Seite bedeuten, dass hier auf der intradiegetischen Ebene erzählt wird. Die Stimme der Erzählerin spricht immer im Simple Past, trotzdem markiert der weiße Hintergrund eine Gegenwart im Gegensatz zu Erzählebenen mit anders gestaltetem Seitenhintergrund. Panels auf einer schwarzen Seite bedeuten die metadiegetische Ebene, in der eine Figur rückblickend von Ereignissen der intradiegetischen Ebene erzählt (Abb. 5).¹³⁸ Sequenzen, die ein ornamentaler Rahmen umgibt, sind Geschichten aus dem Koran, der Bibel oder der Mythologie, an die die intradiegetischen Protagonist_innen aus der intradiegetischen oder metadiegetischen Ebene denken, oder die sie erzählen (Abb. 8).¹³⁹ Deshalb sind diese entweder metadiegetisch auf weißem Hintergrund oder metametadiegetisch auf schwarzem Hintergrund platziert.¹⁴⁰ Die einzige Regel, die sich herauskristallisiert, ist, dass das fünfte Kapitel als Wendepunkt fungiert. Es ist das Kapitel, in dem Zam kastriert und später zum Sultan entführt wird und in dem ihm und Dodola die Flucht gelingt und damit ihre Wiedervereinigung.¹⁴¹ Alle Ereignisse vor dem Wiedersehen sind nach dem fünften Kapitel nur noch rückblickend auf schwarzen Seiten erzählt. Vor

¹³⁷ Schüwer: *Wie Comics erzählen*, S. 23.

¹³⁸ vgl. z. B. Thompson: *Habibi*, S. 56.

¹³⁹ vgl. z. B. Thompson: *Habibi*, S. 32.

¹⁴⁰ vgl. z. B. Thompson: *Habibi*, S. 32 (metadiegetisch), S. 77 (metametadiegetisch, Abb. 19).

¹⁴¹ vgl. Thompson: *Habibi*, S.302-429.

Ende des fünften Kapitels gibt es keine Szene, die von der Zeit nach dem Wiedersehen handelt.

Nun stellt sich die Frage nach dem ‚Warum?‘ dieser Vielzahl von Geschichten. Dodola hat einen unendlichen Reichtum an Geschichten in sich. Wie schon festgestellt, wird Zam durch diese Geschichten sozialisiert. Immer wieder denken beide Hauptfiguren an Geschichten, wenn sie sich in schwierigen Situationen befinden – entweder, um sich daraus Rat zu holen und richtig zu handeln, oder um der unerträglichen Situation, in der sie sich befinden, zu entfliehen. Programmatisch dafür steht schon eine Szene am Anfang des ersten Kapitels:



Abb. 15: Thompson: Habibi, S. 17.

Da Dodola die Ich-Erzählerin dieser Szene ist, kann man davon ausgehen, dass auch dieses Bild ihre Gedanken oder Gefühle ausdrückt. Sie kann sich in die Szenerie hineinversetzen. An dieser Stelle tritt wieder die ikonische Seite der arabischen Schriftzeichen hervor: Das Wort ‚Allah‘¹⁴², geschrieben auf diese Weise, hat einen Mund, mit dem es sprechen und Adam die Namen offenbaren kann. Links neben Adam sind die Buchstaben, die seinen Namen bedeuten, die Zam später in Kapitel acht als Symbol für Gebet bezeichnet (Abb. 6). Ebenso sind die Buchstaben des Buduh in dem Bild enthalten. Sie sind gleichwertige Geschöpfe Gottes, wie die Tiere und Pflanzen.

¹⁴² vgl. Thompson: Habibi, S. 38 (Abb. 14).

Auch hier liegt wieder ein selbstreflexiver Hinweis auf die Einheit von Bild und Schrift im Comic. In den Panels vorher erzählt Dodola: „My husband copied manuscripts for a living./ The sacred QUR’AN and the hadiths, One Thousand and One Nights, and the works of the great poets./ He taught me to read and to write, just as ALLAH taught Adam the NAMES.“¹⁴³ Darin wird deutlich, wie viel Dodola das Beherrschen, nicht nur im übertragenen, sondern auch im wörtlichen Sinne, der Schrift, der Sprache und der Geschichten bedeutet. Etwas benennen zu können, heißt auch, ihm nicht völlig ausgeliefert zu sein, das gilt nicht nur für die sichtbaren Dinge der intradiegetischen Welt, sondern auch für Gefühle.

Ein kurzer Einschub ist hier nötig: Mit der Beherrschung der Welt durch deren Benennung beschäftigt sich Hans Blumenberg in *Arbeit am Mythos*.¹⁴⁴ Es geht darin um künstlerische Mythenrezeption.¹⁴⁵ Die vorliegende Graphic Novel ist dieser zweifellos unterzuordnen. In diesem Fall kann man nicht nur die asiatischen und afrikanischen Mythen, die er aufgreift, sondern auch die heiligen Texte als Mythen verstehen. Obwohl diese für die Anhänger_innen der Religionen nicht als Mythen gelten, so sind sie doch als die ältesten Geschichten der Kulturen auf gleiche Weise als grundlegende Stoffe der Weltliteratur im kulturellen Gedächtnis verankert. Überdies galten die Geschichten die heute Mythen heißen zur Zeit ihrer Entstehung zweifellos genauso als wahr, wie heute die heiligen Texte der monotheistischen Religionen. Beide Arten Geschichten beruhen auf einer mündlichen Überlieferung und wurden später verschriftlicht. In *Habibi* findet eine Rückkehr zu dieser ursprünglichen Situation statt. Metadiegetische und metametadiegetische Erzählungen werden, bis auf eine Ausnahme,¹⁴⁶ nur mündlich oder in den Gedanken der Figuren wiedergegeben. Der Mensch benennt die Dinge, die ihm unerklärlich sind, und gewinnt so diesen gegenüber ein Stück Distanz und Macht, so Blumenberg.¹⁴⁷ Das heißt, wenn Dodola sich und die Mächte, die ihr Schicksal bestimmen, mit den ‚mythischen‘ Figuren identifiziert, gibt ihr dies ein Gefühl von Kontrolle in einer feindlichen Welt. Blumenberg drückt das folgendermaßen aus:

Ursprung und Ursprünglichkeit des Mythos werden im wesentlichen unter zwei antithetischen metaphorischen Kategorien vorgestellt. Um es auf die kürzeste mögliche Formel zu bringen: als T e r r o r und als P o e s i e – und das heißt: als reiner Ausdruck der Passivität dämonischer

¹⁴³ Thompson: *Habibi*, S. 15ff.

¹⁴⁴ vgl. Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, hier das Kapitel: Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten, S. 40-67.

¹⁴⁵ vgl. Franz Josef Wetz: Gegen den Absolutismus der Wirklichkeit. Hans Blumenbergs ‚Arbeit am Mythos‘. In: *Neue Rundschau* 109/1 (1998), S. 47-60 (hier S. 47).

¹⁴⁶ vgl. Thompson: *Habibi*, S. 620f.

¹⁴⁷ vgl.: Wetz: Gegen den Absolutismus, dort der Unterpunkt: Wider die Wirklichkeit als absolutistischen Souverän, S.50-53.

Gebantheit o d e r als imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen. Diese Kategorien sind leistungsfähig genug, um so gut wie alles ihnen zuzuordnen, was an Interpretationen von Mythologie zutage gebracht worden ist.¹⁴⁸

Beides geschieht in *Habibi*. Die mythischen Erzählungen drücken die Hilflosigkeit der Figuren aus, aber sie können sich diese auch aneignen und auf ihre eigenen Leben anwenden, um sich selbst als mythische Mächte zu inszenieren und damit der Situation Herr zu bleiben. So schreibt Blumenberg: „Geschichten werden erzählt, um etwas zu vertreiben. Im harmlosesten, aber nicht unwichtigsten Fall: die Zeit. Sonst schwerwiegend: die Furcht.“¹⁴⁹ Ein einleuchtendes Beispiel ist die Szene, in der Dodolas Fluchtversuch aus dem Harem scheitert. Sie macht sich selbst zu einer Figur ihrer Geschichten. Visuell ist das dadurch umgesetzt, dass die metadiegetische Figur Dodolas Aussehen verliehen bekommt:



Abb. 16: Thompson: *Habibi*, S. 219, Abb. 17: Thompson: *Habibi*, S. 220.

Die Soldaten des Sultans holen sie ein und auf der nächsten Seite ist sie als ‚Buraq‘¹⁵⁰ mit Mohammed auf dem Rücken zu sehen, den ein ‚Shaytan‘ auf dem Weg in den siebten Himmel aufhält. Sogar der panische Gesichtsausdruck der Buraq gleicht dem Dodolas:

¹⁴⁸ Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. Hg. von Manfred Fuhrmann: München 1971, S.11-66 (hier S. 13).

¹⁴⁹ Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, S. 40.

¹⁵⁰ ‚Buraq‘ ist ein Fabelwesen „with the face of a beautiful woman, a white body slightly smaller than a mule, and wings extending from its sides.“ (Thompson: *Habibi*, S. 202.)



Abb. 18: Thompson: Habibi, S. 220, Ausschnitt aus Abb. 17.

Das heißt, sie verarbeitet den ‚Terror‘, den der Sultan auf sie ausübt in der Nacherzählung der Geschichte, in der sie als erschrockene Buraq und die Soldaten als Shaytan auftauchen. Distanz gewinnt sie dadurch, dass sie ihr Schicksal auf die anderen Figuren projiziert. Erst einen Monat später setzt die Fortsetzung der Handlung wieder ein.¹⁵¹ Dodola verschwindet in ihren Geschichten, sie haben also eskapistisches Potential. Dabei geht es nicht um das reine Geschehen, sondern auch um das Gefühl der Angst der Buraq, das Dodolas Gefühl spiegelt. Somit kann Dodola es benennen und dadurch beherrschen. Indem sie sich mit dem Mythos identifiziert, kann sie sogar in dem Leid, das ihr widerfährt, eine Art Teleologie finden: Parallel zu ihrer Zeit im Harem verläuft die Erzählung von Mohammeds Reise in den siebten Himmel. Die einzige Möglichkeit, die sich für Dodola bietet ihre Freiheit zu erlangen, ist das Vorführen eines Zaubertricks: sie soll für den Sultan Wasser in Gold verwandeln.¹⁵² Als ihr die List zur Lösung der Aufgabe einfällt, erreicht Mohammed auf der Buraq gleichzeitig den siebten Himmel.¹⁵³

Weitere Beispiele für Vergleiche der Figuren, mit anderen Geschichten sind kleine Bemerkungen wie: „Habibi was born with the name Cham, which didn’t suit him./ When we made our home in the boat, he discovered on his own a small spring of water --/ -- just like baby Ishmael finding the well of Zamzam...“¹⁵⁴, oder:

¹⁵¹ vgl. Thompson: Habibi, S. 220f.

¹⁵² vgl. Thompson: Habibi, S. 230f, sowie Abb. 4.

¹⁵³ vgl. Thompson: Habibi, S. 286f.

¹⁵⁴ vgl. Thompson: Habibi, S. 42.



Abb. 19: Thompson: Habibi, S. 77.

Hier beruhigt Dodola Zam in der Chronologie der Ereignisse zum ersten Mal mit einer Geschichte und stellt fest, dass das wirkungsvoll ist. Die beiden befinden sich in einer bedrohlichen Situation. Sie sind gerade vor den Sklavenhändlern geflohen und verstecken sich in der Kanalisation. Durch den positiven Ausgang der Geschichte von Moses, den die ägyptische Prinzessin rettet, schöpft Dodola selbst Hoffnung. Letztendlich bedeuten Geschichten also Hilfe, Orientierung und Trost in einer bedrohlichen Welt.

2.2.3. Das Leitmotiv Wasser

Eng verknüpft ist dieses Motiv des Eskapismus und auch der Beherrschung einer Sache durch Benennen mit dem Motiv des Wassers. Eine Schlüsselszene zeigt die große Wichtigkeit des Geschichtenerzählens exemplarisch für das gesamte Werk und vereinigt viele Aspekte, die bisher herausgearbeitet wurden in sich:



Abb. 20: Thompson: Habibi, S. 179.

Der Regen aus Schriftzeichen ist ein Ausschnitt aus dem Gedicht „Rain Song“ des irakischen Dichters Badr Shakir Al-Sayyab von 1964.¹⁵⁵

It is as if archways of mist drank the clouds
15 And drop by drop dissolved in the rain...
As if children snickered in the vineyard bowers,
The song of the rain
Rippled the silence of birds in the trees...
Drip, drop the rain...
20 Drip...
Drop...the rain

Evening yawned, from low clouds
Heavy tears are streaming still.
It is as if a child before sleep were rambling on
25 About his mother (a year ago he went to wake her, did not find her,
Then was told, for he kept asking,
,After tomorrow, she'll come back again...')

That she must come back again,
Yet his playmates whisper that she is there
30 In the hillside, sleeping her death for ever,
Eating the earth around her, drinking the rain;
As if a forlorn fisherman gathering nets
Cursed the waters and fate
And scattered a song at moonset,
35 Drip, drop, the rain...
Drip, drop, the rain...

Do you know what sorrow the rain can inspire?
Do you know how gutters weep when it pours down?
Do you know how lost a solitary person feels in the rain?
40 Endless, like split blood, like hungry people, like love,
Like children, like the dead, endless the rain.¹⁵⁶

Kombiniert mit dem Gedicht entsteht ein komplexes Gefüge aus Bedeutungsschichten. Die Schriftzeichen stehen zuerst bildlich-ikonisch für Regen, liest man das Gedicht, stehen sie auch symbolisch mit Worten für Regen, hinzu kommt die onomatopoetische Seite des Gedichts, das Geräusch der Regentropfen repräsentiert ihn indexikalisch. All dies zusammen ist eine Metapher für Dodolas Geschichten. Eigentlich stehen die beiden auf ihrem Boot in der Wüste,¹⁵⁷ es regnet nur metaphorisch. Das Gedicht erzählt überdies die Geschichte eines Waisenkindes, auch Zam und Dodola sind elternlose Kinder. Es bildet somit die Situation und Gefühle der Verlorenheit der beiden Figuren ab, besonders, wenn man es in dem Kontext betrachtet, in dem es in die Erzählung eingebunden ist. Nachdem Zam Dodolas Vergewaltigung beobachtet hat, tauscht er

¹⁵⁵ vgl. Thompson: Habibi, S. 670, vgl. Badr Shakir Al-Sayyab: Rain Song [1964]. In: Qasida Poetry in Islamic Asia & Africa. Hg. von Stefan Sperl, Christopher Shackle. Band 2: Eulogy's Bounty, Meaning's Abundance. An Anthology. Leiden 1996, S. 132ff.

¹⁵⁶ Thompson: Habibi, S. 670.

¹⁵⁷ vgl. Thompson: Habibi, S. 179.

frisches Trinkwasser aus dem geheimen Wasserdepot des Sultans bei den Dorfbewohner_innen gegen Lebensmittel, damit sich Dodola zukünftig nicht mehr prostituieren muss.¹⁵⁸ Weil er so lange verschwunden war, geraten die beiden in Streit. Schließlich schreit er: „I get water!/ It’s my namesake!/ Like Ishmael finding the sacred well!/ You said so!/ What’s YOUR name mean?!“¹⁵⁹ Dodola antwortet: „DODOLA is the rain goddess from the far northwest.“¹⁶⁰ und erklärt, dass sie in ihrer Kindheit dem Brauch gemäß nur mit Pflanzen bekleidet tanzen musste und dabei mit Wasser begossen wurde, um in Dürrezeiten den Regen zu rufen.¹⁶¹ Darauf folgt das oben abgebildete Panel.

Der Regen, den Dodola rufen kann, sind Geschichten. Beide stehen in diesem Regen und sind traumatisiert durch die Vergewaltigung. In dieser Situation regnet es die abgedruckten Zeilen, die die Verzweiflung und Ratlosigkeit noch einmal beschreiben. Auf diese Weise ist hier nicht mimetisch ein sichtbares Objekt, aber doch mimetisch ein echtes Gefühl festgehalten. Dadurch, dass sie ihre tiefe Verzweiflung adäquat ausdrücken können, finden die Figuren genug Kraft, um zu überleben.

In der Szene zeigt sich darüber hinaus, dass beide sprechende Namen haben, die mit Dürre und Wasser verbunden sind, was sie auf einer metaphorischen Ebene verbindet. Insgesamt ist hier etwas sichtbar, das sich durch die gesamte Erzählung zieht: Wasser und damit verbunden Wassermangel als Leitmotiv spielt eine sehr zentrale Rolle. Schon die erste Seite, gewissermaßen die erste Szene der Tragödie, beginnt mit einer Dürreperiode, die alle Ereignisse in Gang bringen wird:

¹⁵⁸ vgl. Thompson: Habibi, S. 164-175.

¹⁵⁹ Thompson: Habibi, S. 175.

¹⁶⁰ Thompson: Habibi, S. 175.

¹⁶¹ Thompson: Habibi, S. 176f.

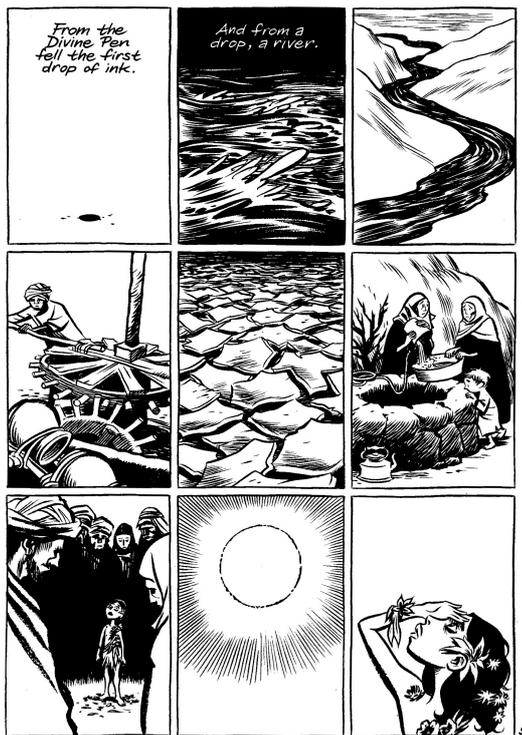


Abb. 21: Thompson: Habibi, S. 9.

Vom ersten Panel an erscheint das Werk sich seiner gezeichneten Natur bewusst. Schon dieses ist ein Indiz für die Selbstreflexivität der gesamten Graphic Novel. Im ersten Satz ‚From the Divine Pen fell the first drop of ink.‘ gibt sich die Zeichnerinstanz allmächtig, als schöpferische Kraft. Nun entwickelt sich aus dem ersten Tropfen Tinte ein ganzer Fluss, eine Flut von Zeichnungen, woraus die Geschichte entstehen wird. Doch auf dieser Seite folgt zunächst die Trockenheit, die Dodolas Eltern dazu zwingt, ihre Tochter zu verkaufen: „When the land dried up with drought, my parents sold me into marriage.“¹⁶² ist der erste Satz der nächsten Seite. Der Wassermangel, die Dürre führt in die Notsituation. Analog zu der ersten Seite wird das letzte Kapitel eröffnet:

¹⁶² Thompson: Habibi, S. 10.



Abb. 22: Thompson: Habibi, S. 609.

Wie der erste Tintentropfen die Quelle, der Ausgangspunkt für den Fluss ist, so ist Dodolas Zeit bei ihrem ersten Ehemann die Quelle all der Geschichten, die sie fortan durch ihr Leben begleiten. Dabei ist die Rolle des Ehemanns keineswegs positiv. Er nimmt das viel zu junge Mädchen zur Frau und begründet damit die Ausbeutung ihres Körpers als ihre einzige Möglichkeit zu Überleben. Seit diesen Momenten ist sexueller Missbrauch oder Verstümmelung mit Dürre gleichgesetzt, weil letztere, das heißt der Mangel an essentiellen Lebensmitteln, die Protagonist_innen genau dazu zwingt. Es entsteht ein inneres Gefühl von Dürre, wenn alles Lebensnotwendige bereit steht, sie dafür aber den eigenen Körper opfern müssen. So denkt Dodola nach der Vergewaltigung auf dem Nachhauseweg zu ihrem Boot in der Wüste an die Vertreibung der Menschen aus dem Paradies: „And they were forced to leave Paradise for the desert, and toil and sweat over a barren land to provide themselves sustenance.“¹⁶³ Auch steht die ganze Szenerie dieser neun Jahre auf dem Boot mit Zam für die Dürre in Dodolas Geist. Das Boot, das eigentlich schwimmen sollte, ist völlig deplatziert. Die Landschaft, in der Dodola und Zam leben ist Dodolas Seelenlandschaft. Nur in ihrem Zufluchtsort auf dem Boot, auf dem sie Zam Geschichten erzählt, gelingt es ihr die Dürre aus dem Inneren zu vertreiben, wie schon anhand von Abbildung 20 bewiesen wurde. Kontinuierlich sind Geschichten und Wasser gleichgesetzt: In Abbildung 12 wird der

¹⁶³ Thompson: Habibi, S. 159.

Fluss zu Buchstaben und die Buchstaben zu Geschichten und in Abbildung 21 wird der Tintentropfen, der das Material der Erzählung ist, zu einem Fluss. Ein letztes Beispiel beweist, dass sogar Gott selbst Worte und damit Geschichten mit Wasser vergleicht und dass Dodola sich der Macht dieser, wie im Zusammenhang mit Blumenberg geschildert, durchaus bewusst ist. Dieses Tableau folgt auf die Szene von Abbildung 20 mit dem metaphorischen Regen:



Abb. 23: Thompson: Habibi, S. 182.

Die Wassersymbolik spitzt sich schließlich am Ende auf einen Punkt hin zu: Dodolas Orgasmus. Bildlich gesprochen ist durch ihre sexuelle Ausbeutung Dodolas Quelle versiegt. Das ist eine Metapher für ihren inneren Zustand und für die Abwesenheit von sexueller Lust. Zam ist durch seine Entscheidung Eunuch zu werden ebenso ‚verwüstet‘ im Sinne der Unfähigkeit zur Erektion. Er wollte das ausrotten, was für Dodolas innere Dürre verantwortlich war. Nun führt genau diese Entscheidung dazu, dass ihre Beziehung unfruchtbar bleiben muss. Als er Dodola das offenbart, verlässt er sie zunächst und kehrt dann zurück. Er sagt ihr, dass er bei ihr bleiben wolle und: „I want to please you./ I mean pleasure you.“¹⁶⁴ worauf sie antwortet: „Zam, that isn’t the center of sex./ It’s breath.“¹⁶⁵

¹⁶⁴ Thompson: Habibi, S. 635.

¹⁶⁵ Thompson: Habibi, S. 635.



Abb. 24: Thompson: Habibi, S. 638f.¹⁶⁶

Wie die Geschichten vorher, bringt der Sex mit dem Partner ihrer Wahl Dodolas Geist zurück in ihren Körper und beendet die Verwüstung. Dabei fällt der Satz: „They say a man’s inspiration is visual, but for a woman, it’s the narrative.“ In *Habibi*, in der Graphic Novel, kommt beides zusammen. Das Visuelle ist das Narrative. Nur und gerade ihre gemeinsame Geschichte mit Zam ermöglicht ihr trotz aller Missbrauchserfahrungen das Genießen ihrer Sexualität und ihren Geist wieder mit ihrem Körper zu vereinen. Die Geschichte wirkt aphrodisierend. Das gilt auch für das ganze Kunstwerk: es darf nicht ‚histoire‘ von ‚discours‘ getrennt werden. Das Erzählte ist das Erzählen und der Körper ist der Geist. Die Inszenierung von Dodolas Weg zum Orgasmus macht dies schließlich am deutlichsten:

¹⁶⁶ Der Text lautet: „When Zam anchored me, the dark clouds dissolved./ I grasped hold of my vapor -/ - and drew it back into my body./ They say a man’s inspiration is visual, but for a woman, it’s the narrative.“ (Thompson: Habibi, S. 638f.)

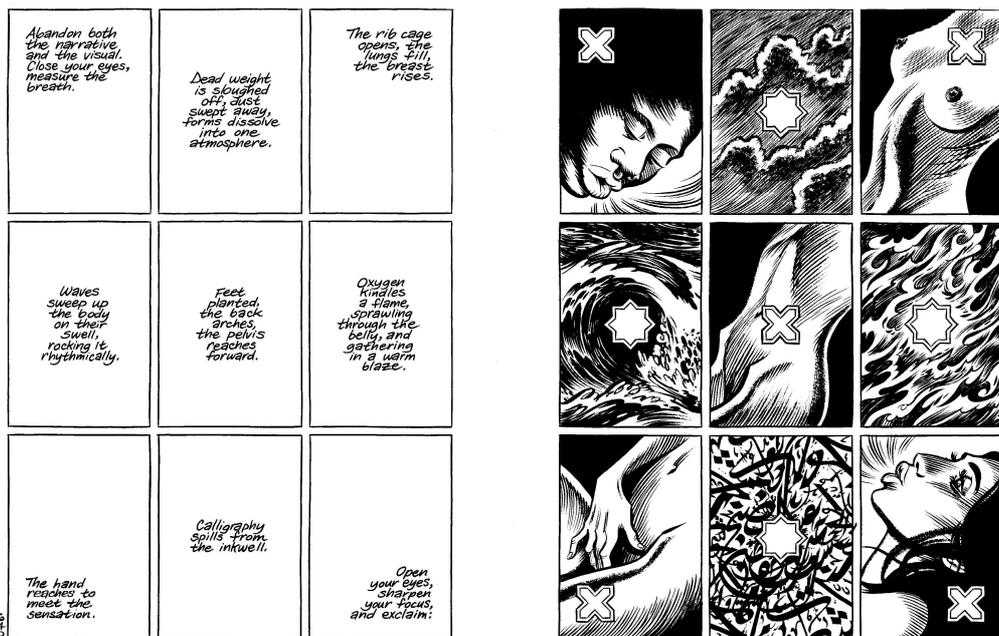


Abb. 25: Thompson: Habibi, S. 640f.

Die Vorgänge in den Panels auf der rechten Seite sind in den entsprechenden Panels auf der linken Seite beschrieben. In den vier Panels mit den achteckigen Sternen sind die vier Elemente versammelt. Immer wieder stehen im Laufe der Erzählung die vier Elemente in Bewegung für den Orgasmus oder Lust, besonders überquellendes Wasser und Wellen.¹⁶⁷ An dieser Stelle ist Erde, die unten in der Mitte platziert sein müsste, mit einer Explosion von Schriftzeichen ersetzt und es heißt: „Calligraphy spills from the inkwell.“ ‚Well‘ bedeutet ‚Quelle‘. Ein Orgasmus ist wie Schriftzeichen, die zu einer ganzen Geschichte explodieren. Es ist wieder an die erste Seite zu denken mit dem Satz „From the Divine Pen fell the first drop of ink.“ Menschen sind von Gott aus Wasser und Erde erschaffen: „You created every living thing from water. But Adam was shaped from water mixed with dust. Mud.“¹⁶⁸ Hier geht es um die Erotik einer Geschichte, im Geschichtenerzählen liegt die gleiche Schöpfungskraft, wie in zwei Menschen, die aus Liebe zueinander bewusst neues Leben schaffen wollen. Dass das bei Zam und Dodola nicht auf diese Weise möglich ist, ist in diesem Moment nicht mehr von Bedeutung, weil sie trotzdem die Balance zwischen ihren beiden Extremen finden. So heißt es am Ende: „Open your eyes, sharpen your focus, and exclaim:“¹⁶⁹

¹⁶⁷ vgl. z. B. Thompson: Habibi, S. 156, 570, 614.

¹⁶⁸ Thompson: Habibi, S. 598.

¹⁶⁹ Thompson: Habibi, S. 641.



Abb. 26: Thompson: Habibi, S. 642.

Hier ist die Botschaft auf einen Punkt gebracht. Es gibt keine Grenze zwischen Mann und Frau, die Geschlechter sind Polaritäten von Menschen, es gibt keine Grenze zwischen Schrift und Bild, die beiden sind nur zwei Seiten von Kommunikation, es gibt keine Oberfläche und Inhalt, die Geschichte existiert nur in ihrer Medialität.

3. Fazit und Ausblick

In einer Art Epilog adoptieren Dodola und Zam ein Kind von einem Sklavenhändler. Damit werden sie in einem versöhnlichen Ende doch noch zu Eltern. Sie kaufen sich ein Boot, um auf dem Fluss davon zu fahren, um ‚Wanatolia‘ zu verlassen und um ein neues Leben zu beginnen. Auf einem Boot, das diesmal tatsächlich auf Wasser schwimmt, beginnt eine neue Geschichte. Die Dürre ist überwunden, Verstümmelung und Missbrauch sind geheilt. Ganz am Ende steht die Geschichte der einzigen weiblichen Prophetin des Werks: „The Sufi saint RABI’A AL-ADAWIYYA was seen carrying a firebrand and a jug of water./ The firebrand – to burn Paradise.../ The jug of water – to drown Hell.../ So that both veils disappear.../ and God’s followers worship.../ not out of hope for reward.../ nor fear of punishment...“¹⁷⁰

¹⁷⁰ Thompson: Habibi, S. 661f.



Abb. 27: Thompson: *Habibi*, S. 664f.

Auf der letzten Seite der Erzählung sind das arabische Wort für ‚Liebe‘ und darunter Wellen abgebildet. Die einzige weibliche Prophetin des Buches ist es, die dem System aus Belohnung und Bestrafung die Liebe entgegensetzt. Das Buch beginnt mit dem „first drop of ink“¹⁷¹ und endet mit einer Welle und dem Wort ‚Liebe‘. Sanft läuft die Geschichte in dieser Welle aus, wie ein Orgasmus langsam ausklingt. So steht am Anfang und am Ende das Wasser als Symbol für die Erzählung.

Diese Arbeit begann mit einer kleinen Sequenz aus Thompsons *Habibi*, die bereits eine Aufforderung zur tieferen Sinnsuche enthielt (Abb. 1). Das arabische Schriftzeichen ح – ‚baa‘ wurde zum Symbol für hermeneutisches Erkenntnisinteresse an Kulturgütern allgemein. Eine kurze Zusammenfassung der Themenkomplexe und Handlung zeigte, dass bei dieser Graphic Novel eine kunstvolle Erzählung vorliegt, die in der Tradition wichtiger Stoffe der Weltliteratur steht. Das und die themengebundene Gliederungsweise und deren Aufbau auf einen arabischen Talisman legten nahe, sich eingehender mit der Semiotik und dem poetologischen Prinzip darin zu befassen. Nach einem ersten Überblick über die Comicforschung und deren Ursprung, wurde deutlich, dass die Frage in welcher ‚Sprache‘ Comics erzählen und was generell unter dem Begriff ‚Comic‘ zu verstehen sei, immer noch diskutiert wird. Die Ansicht, dass der Comic ein hybrides Medium sei, das in zwei verschiedenen Codes erzählt, war dabei am stärksten vertreten. Jedoch erwies sich dies als so nicht haltbar, weil der Comic im

¹⁷¹ Thompson: *Habibi*, S. 9 (Abb. 21).

Laufe der Jahre ein eigenes Vokabular entwickelt hatte, das weder der ikonischen, noch der symbolischen Seite zuzuordnen ist. Eine Definition aufgrund stilistischer, gestalterischer Merkmale wurde daraufhin vorgeschlagen. Das heißt, Comics müssen nicht zwingend ikonisch und narrativ sein. Da Poetik ‚Theorie des Dichterischen oder Literarischen‘ ist, musste anhand von Definitionen nachgewiesen werden, dass *Habibi*, obwohl es kein reines Sprachkunstwerk ist, ein Objekt der Poetik darstellt. Weil immer mit Zeichen erzählt wird und diese in *Habibi* selbst Gegenstand sind, lag es nahe, zuerst die Zeichentheorie, das heißt ‚Was sagt das Werk über seine erzählende Sprache?‘, danach die Poetik, das heißt ‚Was sagt das Werk über sich als Ganzes, als Erzählung?‘, zu untersuchen.

Um die semiotischen Thesen für die vorliegende Graphic Novel zu erarbeiten, war es nötig, bis zu Lessings *Laokoon* zurückzugehen. Er etabliert die theoretische Teilung zwischen Wort und Bild, die als Ausgangspunkt für viele Comicforscher_innen dient. Die These wurde aufgegriffen und meist in Frage gestellt. McClouds These (Abb. 3) zeigte, dass sich im Comic Worte und Bilder einander annähern. Die Worte sind in die Grafik integriert und werden zu Bildern von gesprochenen Worten. Das Erzählen und das Erzählte kommen im Comic zusammen, weil das, was abgebildet ist, erzählt wird.

Horrocks schließlich führt Lessings These mit der Semiotik zusammen und ordnet Bilder den motivierten, Sprache den arbiträren Zeichen zu. Magnussen greift diese gängige Dichotomie auf und überträgt Peirce‘ dreiteiliges Zeichenmodell auf den Comic. Der Ansatz war sehr hilfreich, weil so die Funktionen der unterschiedlichen Bestandteile des Comic-Vokabulars begrifflich erfasst werden konnten. An Beispielen aus *Habibi* wurde dies erläutert um am Ende festzustellen, dass im Comic eine gewisse Meta-Zeichenhaftigkeit herrscht, weil seine indexikalischen Zeichen schon auf andere Zeichen bezogen sind. Als Konsequenz aus all den Thesen der Wissenschaftler_innen war abzulesen, dass ‚Comic‘ als Hyponym von Bildergeschichte gilt, dass bildlich-ikonische Zeichen in jedem Fall Bestandteil sein müssen. Thompson widerlegt dies jedoch und emanzipiert den Begriff und somit das Medium und sein Potential von diesem Hyperonym, indem er ein gesamtes Kapitel ohne derartige Abbildungen gestaltet (Abb. 6). Gleichzeitig stellt sich dabei die mimetische Qualität arabischer Schriftzeichen heraus.

Dieses neue Alphabet, das zum konventionellen Comic Vokabular in *Habibi* hinzukommt, bestimmt wesentlich dessen Optik. Mehr noch, das Buduh als Gliederungselement stellt jedes Kapitel unter das Zeichen eines bestimmten

Buchstabens. Der metaphorische Gehalt dieses Buchstaben bestimmt, welche Episoden aus dem Leben der intradiegetischen Figuren und welche metadiegetischen Geschichten von ihnen erzählt werden. Kapitel für Kapitel wird das Buduh weiter aufgeschlüsselt. Dabei lassen sich diese Zeichen weder eindeutig als ikonische, noch als symbolische Zeichen verstehen. Sie sprengen die üblichen Einteilungen, wie der Comic selbst die üblichen Codezuordnungen unterwandert.

So bilden diese Zeichen einen Teil des visuellen Vokabulars und können von Dingen erzählen, die im Comic so bisher nicht möglich waren. Die Integration arabischer Texte als Bildelemente macht dies besonders deutlich. Als bildlich-ikonische Zeichen kommen sie mimetischen Abbildungen nahe und sind gleichzeitig symbolisch als Text wirksam, der, sofern für die Deutung des entsprechenden Panels wichtig, im Anhang in englischer Sprache abgedruckt ist. Während die Worte in englischer Sprache Bilder von gedachten oder gesprochenen Worten sind, sind die Worte in arabischer Sprache Bilder von sichtbaren Dingen und Sätzen aus heiligen Texten des Islam oder arabischer Dichtung. Daraus entsteht ein werkimmanentes neues Zeichensystem, in dem Buchstaben zu Metaphern geworden sind. Wenn deren mimetische Seite interpretiert wird, können sie für Gefühle, wie das و – ‚waaw‘ (Abb. 11) oder Ideen, wie das ب – ‚baa‘ (Abb. 1) und die entsprechenden Geschichten stehen. In ihrem Verbund gleichen sie meistens Wasser, egal ob einem Fluss oder einer Welle (Abb. 9, 12, 20). So entsteht eine Mikrokosmos-Makrokosmos-Relation, in der die Struktur des kleinsten Bestandteils analog ist zu der übergeordneten Struktur, in die er gehört.

Deshalb dehnt sich die Zeichentheorie zur Dichtungstheorie, zur Poetik aus. Selbstreflexivität ist die Bedingung für eine implizite Poetik. Scheffel hat für deren Analyse ein hilfreiches Handwerkszeug geschaffen, das auch auf diese Graphic Novel angewendet werden konnte. Ein Kriterium der ‚Spiegelung‘ war dabei zu verwerfen, weil diese für Scheffel immer auf der Ebene des Erzählten stattfindet. Wie sich erwiesen hat, ist in der, von der Literatur grundsätzlich zu unterscheidenden Zeichenkonstellation im Comic, das Erzählen nicht eindeutig vom Erzählten zu trennen. Dass *Habibi* als ‚poetisches‘ Werk an sich selbstreflexiv ist, hat das Einbeziehen von Jakobsons Ansatz bewiesen. In *Habibi* überwiegt die poetische Funktion der Botschaft die anderen möglichen Funktionen. Dass dem Comic dabei ein besonderes Potential zur Selbstreflexion innewohnt, zeigt Frahm. Mit der ‚strukturellen Parodie‘ spiegeln die Zeichen gegenseitig ihre Zeichenhaftigkeit. Darin zeigt sich auch wieder die enge Verknüpfung von Zeichen- und Erzähltheorie in diesem Medium.

Die konkreten poetologischen Inhalte von *Habibi* nun sind dergestalt, dass während der gesamten Erzählung Situationen von Erzählen und Zuhören vorherrschen. Dabei erzählen die Figuren, allen voran Dodola, nicht nur, sondern reflektieren diese Angewohnheit auch. So fand die Wirkung und Wichtigkeit des Erzählens für die Hauptcharaktere in Hans Blumenbergs Begründung für das Entstehen und Weitergeben von Mythen eine Erklärung. Das treffende Benennen und poetische Weiterentwickeln von übermächtigen Gefühlen und Bedrohungen ermöglicht den Figuren, Macht und Distanz zu erlangen. Das heißt, einerseits behalten sie damit trotz allem das Gefühl, Kontrolle über das eigene Schicksal zu haben. Andererseits können sie sich aus ihrer Realität zurückziehen und das eigene Schicksal auf andere Figuren projizieren. Daraus schöpfen sie wiederum Trost für die eigene Realität.

Besonders im Zusammenhang mit Wasser wird dies zu einer starken Metapher und einem Leitmotiv. Geschichten sind hier wie Wasser, sie teilen mit dem Wasser wesentliche Eigenschaften. Sie können wie ein Fluss in ‚Schlangenlinien‘ erzählt sein, das ist bei *Habibi* der Fall. Mit ihren oben genannten Effekten können sie seelische Dürre vertreiben, sie können fließen, zerfließen, sich verzweigen oder vereinen, wie das die Erzählstränge hier tun und wie das der große Geschichtenschatz tut, auf den sich *Habibi* beruft. Am wichtigsten ist, dass Wasser Lebensgrundlage ist. Gott hat alles aus Wasser erschaffen, aber Menschen scheinen zu einem genauso großen Teil aus Geschichten zu bestehen.

Gleichzeitig mit Dodolas Höhepunkt steht der Satz „There are no separations.“¹⁷² und meint eine kosmische Einheit. Hier passiert die Synthese der einzelnen Elemente. Die thematische Ordnung der Kapitel, die so die Ereignisse sinnhaft erfasst, endet hier, weil alles zu diesem Punkt hinstrebt. So erfahren die beiden Figuren die gleichen teleologischen Kräfte, die sie aus ihren Geschichten kennen. Der Geist ist in den Körper zurückgekehrt. Während des gesamten Buches wird sexuelle Lust negativ und bedrohlich gewertet, von Dodolas erstem Ehemann an bis zu dem Sultan. Zam kämpft beständig gegen seine erotischen Fantasien von Dodola an, die auch nach seiner Operation nicht aufhören. Doch an diesem Punkt wird alles umgewertet. Weil Zams Lust nicht egoistisch, ausbeuterisch und gewaltsam ist, heilt sie Dodola von ihren vorherigen negativen Erfahrungen.

¹⁷² Thompson: *Habibi*, S. 642.

Am Ende steht die Welle als Symbol für den Neuanfang der beiden Hauptfiguren, für den Orgasmus und das aphrodisierende Potential einer Erzählung, für Liebe, die wie das fließende Element zwischen den Hauptcharakteren die Grenzen aufhebt, für die Geschichte, die in ihrer Intermedialität über die Buchdeckel hinaus fließt. Darauf folgt die Erkenntnis: Das Medium an sich ist kein Hybrid, sondern eine Synthese. Das Zeichen ist eine Geschichte und die Geschichte ist ein Zeichen, beide können verborgene Wahrheiten offenbaren. Hier ist ein neues Gefüge von Zeichen entstanden, das Comic, arabische Kalligrafie, Schautafeln und Illustrationen zu einer einzigen Erzählung kombiniert. Das Ergebnis ist eine Geschichte vom Geschichtenerzählen, von der Entstehung, Wirkung und Verarbeitung mythologischer Stoffe und der großen Macht, die hinter dem Benennen von Unerklärlichem steht.

In dieser Arbeit ging es ausschließlich um die werkimmanenten zeichentheoretischen und poetologischen Aussagen und Wirkungen – das ‚in‘ im Titel dieser Arbeit war maßgeblich. Ein weiteres Untersuchungsfeld wäre die Frage, inwieweit diese Thesen auch für die ‚reale‘ Welt der Lesenden außerhalb der Buchdeckel gültig sein könnten und inwieweit nicht nur die Rezeption, sondern auch die Produktion von Narration heilsames, eskapistisches oder beherrschendes Potential birgt.

Dabei steht das postmoderne Prinzip des ‚Tod des Autors‘ gegen den Geniegedanken. Thompsons Werk ist ein Konglomerat aus Motiven, Anspielungen, Referenzen, Palimpsesten, Verfremdungen und Klischees der gesamten Kulturgeschichte, die Lewis Carrolls ‚Cheshire Cat‘¹⁷³ als Symbol für Dodolas Rausch, die Lehre der vier Elemente von Aristoteles,¹⁷⁴ und Kopien von Figuren aus Gemälden des französischen Orientalismus¹⁷⁵ ebenso einschließen, wie die Neuinterpretation der Gründung des Monotheismus, die nur stattgefunden habe, weil Abrahams Vater als Bildhauer von Götterstatuen, nie Zeit für „little Abe“¹⁷⁶ hatte, der den Götzen daraufhin den Krieg erklärte.¹⁷⁷ Gleichzeitig steht ein kreativer Geist hinter dieser Neukombination und schon der erste Satz „From the Divine Pen fell the first drop of ink.“¹⁷⁸ macht den Zeichner zum Gott seiner erschaffenen Welt. Zweifellos trägt auch die akribische

¹⁷³ vgl. Thompson: Habibi, S. 271.

¹⁷⁴ vgl. Thompson: Habibi, S. 250.

¹⁷⁵ vgl. z. B. Thompson: Habibi, S. 210, Panel in der Mitte rechts und Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Le Bain turc*, 1862, Paris, Musée du Louvre.

¹⁷⁶ Thompson: Habibi, S. 620.

¹⁷⁷ vgl. Thompson: Habibi, S. 620f.

¹⁷⁸ Thompson: Habibi, S. 9.

Inszenierung der vielen Ornamente dazu bei, Lesende immer wieder auf eine künstlerische Hand, die all das gezeichnet haben muss, aufmerksam zu machen.

Eine Untersuchung auf poetologische Prinzipien der Postmoderne und Thompsons Einstellung zu seinem eigenen Werk wäre deshalb sicher spannend und aufschlussreich. Die Tatsache, dass so großer Pathos, wie er in *Habibi* herrscht, immer wieder von typischen Comicelementen gebrochen wird, zeigt, dass in dem Medium noch eine gewisse Narrenfreiheit herrscht und dass der Autor „[d]iese Form der ‚doppelten Codierung‘ für zwei unterschiedliche Adressatenkreise – die Literaturwissenschaft und ein breites Publikum“¹⁷⁹ perfekt beherrscht und dadurch „jene weit verbreitete Spielart des postmodernen Erzählens, die die traditionelle Trennung zwischen ernster Literatur und anspruchsloser Unterhaltung programmatisch zu überwinden sucht“¹⁸⁰, exemplarisch vorführt. Deshalb sei hier als Anregung und Schlusswort noch einmal Craig Thompson selbst zitiert:



Abb. 28: Thompson: *Carnet de Voyage*,¹⁸¹ S. 155.

¹⁷⁹ Roy Sommer: *Erzählliteratur der Gegenwart* [Art.]. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. von Michael Scheffel. Stuttgart, Weimar 2011, S. 272-284 (hier S. 278).

¹⁸⁰ Sommer: *Erzählliteratur der Gegenwart*, S. 278.

¹⁸¹ Craig Thompson: *Carnet de Voyage*. Marietta 2004. In diesem Reisetagebuch ist unter Anderem ein Aufenthalt in marokko dokumentiert, wo Thompson für *Habibi* recherchierte. (vgl. Thompson: *Carnet de Voyage*, S. 30-117.)

4. Literaturverzeichnis

4.1. Primärliteratur und Quellen

- Al-Sayyab, Badr Shakir: Rain Song [1964]. In: Qasida Poetry in Islamic Asia & Africa. Hg. von Stefan Sperl, Christopher Shackle. Band 2: Eulogy's Bounty, Meaning's Abundance. An Anthology. Leiden 1996, S. 132-140.
- Ikea: Anleitung Expedit, <http://www.ikea.com/de/de/catalog/products/50103086/>, gesehen am 15.08.2012, (© Inter IKEA Systems B.V. 2010).
- Thompson, Craig: Carnet de Voyage. Marietta 2004.
- Thompson, Craig: Habibi. New York 2011.

4.2. Sekundärliteratur

- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Hg. von Manfred Fuhrmann: München 1971, S.11-66.
- Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt 1979.
- Bußmann, Hadumod (Hg.): Lexikon der Sprachwissenschaft. Dritte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2002.
- Cuccolini, Giulio C.: Ein Bastard auf Papier. In: Ästhetik des Comic. Hg. von Michael Hein, Michael Hüners, Torsten Michaelsen. Berlin 2002.
- Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 1972.
- Eder, Barbara/ Klar, Elisabeth/ Reichert, Ramón: Einführung. In: Theorien des Comics. Ein Reader. Hg. von Dens. Bielefeld 2011, S. 9-22.
- Eisner, Will: Comics and sequential art. Principles and practices from the legendary cartoonist. Rev. ed. of: ‚Comics & sequential art. 1985.‘ New York 2003.
- Frahm, Ole: Die Sprache des Comics. Hamburg 2010.
- Frahm, Ole: Weird Signs. In: Theorien des Comics. Ein Reader. Hg. von Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert. Bielefeld 2011, S. 143-159.
- Giesa, Felix: Erzählen mit Bildern. (Malerei, Comic, *roman-photo*) [Art.]. In: Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Hg. von Michael Scheffel. Stuttgart, Weimar 2011, S. 36-41.
- Hangartner, Urs: Von Bildern und Büchern. Comics und Literatur – Comic-Literatur. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband (2009), S. 35-56.

- Hempfer, Klaus W.: Gattung [Art.]. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. von Klaus Weimar. Band 1. Berlin, New York 1997, S. 651-655.
- Horrocks, Dylan: Inventing Comics. Scott McCloud's Definition of Comics. In: Hicksville Comics [online], <http://www.hicksville.co.nz/Inventing%20Comics.htm>, gesehen am 29.07.2012.
- Knigge, Andreas C.: Alles über Comics. Eine Entdeckungsreise von den Höhlenbildern bis zum Manga. Hamburg 2004.
- Knigge, Andreas C.: Zeichen-Welten. Der Kosmos der Comics. In: Text + Kritik. zeitschrift für Literatur. Sonderband (2009), S. 5-34.
- Kuester, Martin: Zeichen und Zeichensystem [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hg. von Ansgar Nünning. 4. Auflage. Stuttgart, Weimar 2008, S. 780-782.
- Lang, Claudia: Intersexualität. Menschen zwischen den Geschlechtern. Frankfurt am Main 2006.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte [1766]. In: Ders.: Werke. Hg. von Albert von Schirnding und Herbert Georg Göpfert. Band 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften. München 1974.
- Michel, Stefan: Text [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar 2007, S. 760.
- Magnussen, Anne: Die Semiotik von C. S. Peirce als theoretisches Rahmenwerk für das Verstehen von Comics. In: Theorien des Comics. Ein Reader. Hg. von Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert. Bielefeld 2011, S. 171-185.
- Martinez, Matias/ Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Auflage. München 2007.
- McCloud, Scott: Understanding Comics. New York 1993.
- McLaughlin, Liam: ‚Comic book creators are really trying to create a visual music‘. Author and artist Craig Thompson discusses religion, French Orientalism, and his long-anticipated ne. [Der Untertitel bricht in der Originalquelle an dieser Stelle ab.] Interview mit Craig Thompson, September 2011. In: New Statesman [online],

- <http://www.newstatesman.com/blogs/cultural-capital/2011/09/comic-book-arabic-solomon>, gesehen am 14.08.2012.
- Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens, eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen 1997.
- Scheffel, Michael: Erzählen als Produkt der kulturellen Evolution [Art.]. In: Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Hg. von Dems. Stuttgart, Weimar 2011, S. 74-79.
- Schikowski, Klaus: Die großen Künstler des Comics. Hamburg 2009.
- Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur. Trier 2008.
- Sommer, Roy: Erzählliteratur der Gegenwart [Art.]. In: Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Hg. von Michael Scheffel. Stuttgart, Weimar 2011, S. 272-284.
- Wetz, Franz Josef: Gegen den Absolutismus der Wirklichkeit. Hans Blumenbergs ‚Arbeit am Mythos‘. In: Neue Rundschau 109/1 (1998), S. 47-60.
- Wolk, Douglas: Reading comics. How graphic novels work and what they mean. Philadelphia 2007.
- Wolk, Douglas: The Line of Beauty. Oktober 2011. In: Time Magazine [online], <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,2094372,00.html>, gesehen am 17.08.2012.
- Zymner, Rüdiger: Poetik [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar 2007, S. 592-294.