

CLOSURE

Kieler e-Journal für Comicforschung

Autor_in

Björn Hochschild (Berlin)

Aufsatztitel

Selbstreflexionen und Reflexionen des Selbst in *Der ARABER von morgen*

Journal

Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 4.5 (2018) – www.closure.uni-kiel.de

Empfohlene Zitierweise

Name: Titel. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 4.5 (2018), S. 147–157.
<<http://www.closure.uni-kiel.de/closure4.5/hochschild>>. 10.05.2018.

Gastherausgeberinnen Ausgabe #4.5

Nina Heindl, Véronique Sina

Redaktion & Layout

Cord-Christian Casper, Chris Ullrich Cochaniski, Sandro Esquivel, Constanze Groth, Kerstin Howaldt, Julia Ingold, Marie-Luise Meier, Susanne Schwertfeger, Rosa Wohlers

Technische Gestaltung

Sandro Esquivel, Marie-Luise Meier

Kontakt

Homepage AG Comicforschung:

<https://agcomic.net/>

Homepage CLOSURE:

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

Email: closure@comicforschung.uni-kiel.de

Selbstreflexionen und Reflexionen des Selbst in *Der ARABER von morgen*

Björn Hochschild (Berlin)

Eine politische Selbsterzählung

Die drei bisher erschienenen Bände von Riad Sattoufs *Der ARABER von morgen* (2015, 2016 und 2017) erzählen die autobiografische Geschichte eines Jungen, der mit seinem syrischen Vater und seiner französischen Mutter wechselweise in Frankreich, im Libanon und in Syrien aufwuchs. Der Titel der Comics stellt indirekt eine höchst politische Frage: »Wer oder was wird ein Araber morgen sein« und damit implizit auch »Wer war er gestern und wer ist er heute?« Eine sich diesen Fragen widmende Lesart des Comics wird auf repräsentativer Ebene schnell fündig, präsentieren doch die Zeichnungen des Comics recht eindeutige Dualismen: Auf der einen Seite steht ein in Blau gehaltenes, idealisiertes, harmonisches und geordnetes Frankreich als Ort der teuren Autos, Bastelstunden, vielen Umarmungen, ländlichen Häuser sowie scheinbar ewigen Pausen und Ferien. Auf der anderen Seite erscheint das rötlich gehaltene Syrien als heißer, schmut-

ziger, rauer und unordentlicher Ort, an dem Gewalt alltäglich ist, Flüsse mit Fäkalien verseucht sind, Frauen die Reste der Männer essen, Häuserwände von Rissen durchzogen sind und immer mindestens eine Plastiktüte durch die Luft schwebt.

Selbstverständlich bieten die Bände mehr als solche Typologien. Ihre Besonderheit liegt darin, dass sie die Länder als Erleben des Protagonisten Riad präsentieren, als Länder, die sich erst in der Erzählung des kleinen Jungen als solche *herstellen*. Eine Lesart von *Der ARABER von morgen* sollte daher die Frage nach »dem Araber« stets in Verbindung mit der Frage nach dem Selbst ihres Protagonisten denken und nicht allein über die repräsentierten Bedeutungszuschreibungen seiner Zeichen. Ziel dieses Aufsatzes ist es, zu zeigen, inwiefern *Der ARABER von morgen* die Frage nach dem Selbst des Protagonisten mit der Frage nach dem Selbst des Comics (als Medium) verbindet. Der Aufsatz versteht sich also als eine notwendige Vorarbeit: Noch bevor *Der ARABER von morgen*

ein Comic über Araber_innen oder Europäer_innen ist, ist er ein Comic, der in seiner Selbstreflexion ein Selbst zwischen diesen Kulturen reflektiert.

Als Selbsterzählung stellt sich der Comic bereits im ersten Panel seiner ersten Seite vor (Abb. 1). Die Seite besteht aus einem Tableau von sechs Panels, von denen sich das erste als Panorama über die gesamte erste Zeile erstreckt, während die zweite Zeile zwei gleichgroße Panels nebeneinander anordnet und die dritte jeweils drei. Das erste Panel sticht dabei nicht nur durch seine Größe hervor – es ist auch das einzige, das eine Rahmung um die Zeichnung vermissen lässt. Nach oben ist es begrenzt durch einen einzeiligen, gerahmten Text in Blockschrift: »Ich heiße Riad. 1980 war ich zwei Jahre alt und bereits ein ganzer Kerl.« Mitig präsentiert es eine Zeichnung von Riads Körper vor einer horizontlosen weißen Fläche, welche lediglich durch einen Schattwurf eine gewisse Räumlichkeit erhält. Um den Körper herum ordnen sich weitere Textelemente, nicht gerahmte Kommentare in Schreibschrift, von denen jeweils ein Pfeil auf Riads Körper verweist und diesen etwa als »gesittet und feinfühlig« oder »wie aus dem Ei gepellt« beschreibt.



Abb. 1: Die Figur Riad setzt sich auf der ersten Seite des Comics zusammen aus drei verschiedenen Blicken und den Reibungen zwischen ihnen (Sattouf 2015, S. 7).

Parodistische Ästhetik und Selbstreflexivität

Für das Grundverständnis, das der Comic sowohl seiner Figur als sich selbst entgegenbringt, spielt das erste Panel mit seinen gerahmten und rahmenlosen Textelementen, den Pfeilen und der aus verschiedenen Zeichen zusammengesetzten Zeichnung eine entscheidende Rolle. Ole Frahm betrachtet

solche heterogenen Zeichen als Teil einer parodistischen Ästhetik des Comics. Er positioniert sich mit dieser gegen Scott McClouds Idee der *closure*, nach der die Lesenden die im Comic fragmentierten Raum- und Zeitzusammenhänge wieder zusammenfügen (vgl. McCloud, 67). Laut Frahm verfehlt diese Idee einen entscheidenden Genuss, der gerade in der heterogenen Materialität der Zeichen begründet liegt: »Die Besonderheit der Comics ist gerade, daß sich die Zeichen nicht abschließend zu einer Einheit konstruieren lassen« (Frahm 2002, 202). Sie treten deshalb in ihrer Materialität hervor und begründen darin eine strukturelle Parodie auf die Referentialität der Zeichen. Worüber Comics sich »lustig machen« ist die Vorstellung, dass jedes Zeichen auf ein Außerhalb der Zeichen verweist, womit sich Frahm auf Judith Butler bezieht (vgl. Butler, 1991, 202 f.). Comics tun dies, indem ihre Zeichen zu »gegenseitige[n] Wiederholungen *ohne Original*« (Frahm 2002, 205; Herv. im Orig.) werden; zu einer Struktur, in der die Zeichen alle untereinander aufeinander verweisen und so auf allen Ebenen des Comics Wiederholungen hervorbringen.

Eine dieser Wiederholungen betrifft die Ebene des Comiclesens an sich und lässt sich gut an der Beziehung zwischen Wort und Bild im Comic verdeutlichen. Frahm nutzt das Beispiel einer Comicfigur, die in einer Sprechblase das Wort »Ich« ausspricht (vgl. Frahm 2002, 212). Das Wort verweist hier ebenso auf die Zeichnung als das Original der Figurenidentität, wie die Zeichnung auf das »Ich« als ihr Original verweist. Letztlich liegt die Figurenidentität dieses Panels in beiden und

in keinem dieser Elemente: Sie ist verlagert in ein ungreifbares Zwischen von Wort und Bild. Ähnliche Wiederholungen im Leseprozess finden sich auch außerhalb der Frage nach der Figurenidentität und gründen sich in den Zeitlichkeiten von Wort und Bild als Ausdrucks- und Rezeptionsweisen. Jens Balzer weist darauf hin, dass, während die Sprache ihre Signifikanten sequenziell organisiert, die grafische Repräsentation sie simultan anordnet. Die beiden Zeitlichkeiten von Sequentialität und Simultaneität werden somit zum disponiblen Gestaltungsmaterial des Comics (vgl. Balzer, 143). Comiclesen bedeutet deshalb, wie Frahm zeigt, immer eine Reihe von Entscheidungen: Wann betrachte oder lese ich wie lange, wie oft und in welcher Reihenfolge welche Bilder oder Wörter (vgl. Frahm 2003)? Zwischen Wort und Bild kann und muss aufgrund ihrer heterogenen Materialität ebenso wiederholend hin- und hergesprungen werden wie zwischen Panels, Seiten oder ganzen Heften. Die Wiederholungsstruktur der parodistischen Ästhetik stört die Kontinuität des Comiclesens ebenso sehr, wie sie diese begründet und bestärkt, worin genau der Genuss besteht. Frahm betont, dass die heterogene Materialität der Zeichen die Comics »immer schon selbstreferentiell« (Frahm 2002, 204) macht, gerade weil die Zeichen in ihren Wiederholungsstrukturen gegenseitig aufeinander verweisen. In dieser Selbstreferentialität verbirgt sich schließlich auch das Potenzial des Comics zur Selbstreflexivität: Im Prozess des Entscheidens können die heterogenen Zeichen des Comics auf sich aufmerksam machen. Der Comic kann darin ein eigenes Denken herstellen.

Riad als Selbst aus drei Blicken

Im Falle von *Der ARABER von morgen* steht die Selbstreflexion aber, wie eingangs behauptet, in einer Verbindung mit der Reflexion des Selbst. Der Comic lässt hier ebenso sich selbst wie das Selbst seines Protagonisten denken. Das erste Panel der ersten Seite zeigt mit seinen Schreibriftkommentaren, dem gerahmten Blockschriftkommentar, den Pfeilen und der Zeichnung des Körpers gleich vier verschiedene Materialitäten, welche auf der einen Seite scheinbar klar voneinander getrennt sind – es gibt keinerlei räumliche Berührung zwischen den Zeichen – auf der anderen Seite beziehen sie sich aber in einem Netz aus gegenseitigen Referenzen stark aufeinander. Sämtliche Zeichen scheinen dabei auf den einen zentrierten, gezeichneten Körper auf einer weißen Fläche zu verweisen – der gerahmte Blockschriftkommentar, indem er sich in voller Breite über diese legt, und die Schreibriftkommentare, indem sie über die Pfeile mit dem Körper verbunden werden.

Dieses Panel zu lesen bedeutet so letztlich, beständig vergleichende Beziehungen zwischen den Zeichen und der sich daraus ergebenden Vorstellung der Figur Riad herzustellen. Im Gegensatz zur weißen Fläche verortet der Blockschriftkommentar das Selbst Riads zeitlich, das hier in erster Person spricht und das Jahr 1980 und Riads Alter benennt. In der Vergangenheitsform gestaltet sich der Sprechakt als erinnerte Darstellung eines nicht weiter spezifizierten älteren, sich erinnernden Riad. Aus dieser Perspektive spricht er von seinem jüngeren Selbst als »ganze[m] Kerl« und macht so die Zeichnung seines Körpers

nicht einfach zu einem Sprung in die Zeit von 1980, sondern zu einem erinnerten Bild von 1980. Durch den Kommentar will die Zeichnung als erinnerte, nicht als faktische Welt gesehen werden.

Aus dieser Perspektive erscheinen dann auch die mit Pfeilen versehenen Schreibriftkommentare als Zuschreibungen dieses sich erinnernden Selbst des älteren Riads. Während noch der Schatten von Riads Körper eine dreidimensionale Räumlichkeit der weißen Fläche andeutet, ist es die Schriftart, die auf eine handgemachte Materialität verweist und die Kommentare so wie direkt auf das Weiß des Papiers der Comicseite geschrieben erscheinen lässt. Die weiße Fläche wird somit letztlich wieder zur Oberfläche der Comicseite. Der angedeutete Raum wird verflacht. Diese Kommentare bringen eine materielle Selbstreflexivität in das Panel und mit ihr ein drittes mögliches Selbst: In ihnen scheint Riad Sattouf als Autoren- und Zeichner-Selbst hervor, scheint sich eine Perspektive des Autobiografen in die Welt des Comics mit einzeichnen zu wollen.

Die Zeichnung des Körpers zeigt de facto Dinge, die die Kommentare beschreiben: Die Haare erscheinen tatsächlich dick und glänzend und in seiner Kleidung wirkt Riad »wie aus dem Ei gepellt«. Andere Kommentare decken sich jedoch nie ganz mit der Zeichnung: Statt den zu erwartenden stereotypen Merkmalen eines »ganzen Kerls«, wie körperliche Stärke, harte markante Gesichtszüge oder eine selbstbewusste Haltung, steht Riad – mit dem Kopf leicht nach vorn gebeugt, die Arme eng an den Körper gelegt und die Daumen seltsam von seinen Fäusten gestreckt – eher

unbeholfen als selbstsicher da. Der Kopf ist überdimensioniert und nimmt fast doppelt so viel Fläche der Seite ein, wie sein Rumpf. Die vermeintlich unwiderstehlich tiefen Augen sind zwei weit aufgerissene Kreise, die wie in Trance mit leerem Ausdruck undefiniert in die Ferne blicken. Der »Schmollmund« steht eher dümmlich weit geöffnet und das »Platinblond« der Haare bleibt in der Schwarz-Weiß-Blau gezeichneten Darstellung unsichtbar.

In diesen abwechselnden Deckungen und Reibungen zwischen Kommentaren und Zeichnung konstituiert und dekonstruiert sich schließlich der Eindruck des Selbst von Riad, den dieses Panel herstellt. In den Mikro-Wiederholungen dieser Comiclectüre ist Riad hier ein Selbst, das sich immer wieder aufspaltet in drei verschiedene Selbst mit unterschiedlichen Blicken: dem Blick eines zweijährigen Jungen, dem eines sich erinnernden Selbst und dem eines autobiografischen Comiczeichners. Die Selbstvorstellung, die dieses Panel im doppelten Wortsinne eines Selbst, das sich vorstellt und das sich selbst vorstellt, zeigt, ist kongruent und zerstreut zugleich, ist durchzogen von Reibungen und eben dadurch letztlich nicht nur eine Vorstellung eines Selbst sondern auch die Frage nach dem Selbst: Was hält diesen Riad eigentlich zusammen?

Diese Frage zieht sich durch den Rest der Seite, des Comics und der Comicreihe, was nicht zuletzt durch das Weiß der Fläche und das Fehlen eines Rahmens in diesem Panel verdeutlicht wird. John Bateman, Janina Wildfeuer und Tuomo Hiippala schlagen für solche Panels, deren Hintergrund sich über die gesamte Seite erstrecken, den Begriff des *blee-*

dings vor (vgl. Bateman, Wildfeuer, Hiippala, 310). Im Verständnis dieses Begriffs liegt das Weiß der Fläche nicht etwa hinter den weiteren Panels, die sich über diese legen, sondern »läuft« quasi in deren Zwischenräume. In gewisser Weise sind die *gaps* dieser Seite immer noch die leere weiße Oberfläche der Seite, auf die die drei Blicke auf Riad gesetzt wurden. Einzig die Seitenränder scheint sie zu begrenzen, während sie sich auf jeder der folgenden Seiten wiederfindet und fortsetzt. Die Selbstvorstellung des Comics – der Vorstellung von sich selbst und eines Selbst – und deren drei unterschiedliche Blicke legen sich somit wie eine Matrix über den gesamten Comic.

Reibungen zwischen Wort und Bild

Im Verlauf der ersten Seite verstärken sich die Reibungen zwischen Kommentaren und Zeichnungen. In der zweiten Zeile gestaltet sich die gezeichnete Welt, die hier erstmals einen Horizont und weitere Figuren bekommt, weiter als vollends auf Riad zentriert. Der Horizont erscheint gebogen, die Körper der Erwachsenen um Riad herum sind wie durch eine Fischaugenlinse verzerrt, deren Zentrum der kleine Junge ist. Im ersten Panel der Zeile sind sämtliche Blicke auf ihn gerichtet und im zweiten alle Sprechakte auf ihn bezogen. Die drei Panels der dritten Zeile rücken näher an Riad und eine der Erwachsenen heran. Die Frau hebt ihn hoch und drückt ihn an sich. Das zweite und dritte Panel stechen auf je eigene Art und Weise hervor. Das zweite Panel gleicht in mehrfacher Hinsicht dem

ersten der Seite: Im Tableau erscheint es ähnlich zentriert wie Riads Körper in der obersten Zeile. Auch hat es, bis auf schwarze Schatten, wieder einen vollständig weißen Hintergrund. Darüber hinaus ist es das einzige Panel der Seite ohne gerahmten Blockschriftkommentar, dafür aber neben dem ersten auch das einzige ohne eine gerahmte Sprechblase und mit einem neuen Schreifschriftkommentar: »Total Unbekannte«. Noch deutlicher als im ersten Panel erscheint dieser Kommentar als direkter Widerspruch zur Zeichnung: Während der Kommentar in zwei Worten, die nicht einmal einen vollständigen Satz bilden, maximale Fremdheit und Distanz (eine *total Unbekannte*) markieren, zeigt die Zeichnung zwei stark affizierte Körper in einer Geste der Vertrautheit und Vereinigung. Hier ist nicht nur die heterogene Materialität der Zeichen, sondern auch die unterschiedliche Qualität ihrer Ausdrücke von Bedeutung. Der Widerspruch, den sie herstellen, lässt sich als solcher nicht auflösen. In den Wiederholungsstrukturen der Comicektüre zwischen Wort und Bild bleiben hier immer ein Ausdruck der Vertrautheit und einer der Fremdheit unauflösbar in einem widersprüchlichen Ausdruck des Panels vereint. Sie wollen zusammengebracht werden, können es aber nicht.

Das letzte Panel der Seite sticht dann wiederum hervor, weil es als einziges einen gänzlich schwarzen Hintergrund und einen Blockschrift-Kommentar an der unteren und nicht oberen Panelgrenze zeigt. In der Panelmitte drückt die fremde Frau Riad an sich, während dessen Mund und Augen stark geöffnet sind. Weiße rundliche Linien neben den Körpern erscheinen als gestische Akzentuierungen

der Festigkeit dieser Umarmung, ebenso wie zwei Tropfen auf der linken Seite – wie weitere Tränen der Frau oder abtropfende Schweißperlen der Auf- und Erregung. Über der Zeichnung steht in einer Sprechblase: »OH, DU MEIN LIEBLING!«. Zeichnung und Sprechakt nähern sich hier stark einander an. Nicht nur, weil die Worte einen stark affizierten Ausdruck formen, sondern auch weil die Buchstaben in ihrer Typografie diese zu betonen scheinen. Die Linien der Großbuchstaben sind vergleichsweise zittrig und ungleichmäßig gezogen. Ein Ausrufezeichen beendet den Satz mit ähnlichem Nachdruck wie die gestischen Linien um die Körper. Darüber hinaus umrahmen zwei rote Herzen – als einzige Farbe neben dem Blau der gesamten Seite – das Wort »Liebling«. Der Text darunter löst sich, als Ausdruck einer Lebensstrategie und nicht eines impulsiven Affektes, dagegen komplett von der gezeichneten und ausgesprochenen Szene: »Ich war täglich nicht mehr als ein paar Stunden wach, aber das reichte: ich wusste genau, wie man durchs Leben kam.«

Damit leitet *Der ARABER von morgen* auf seiner ersten Seite gleich mehrere Bedeutungen ein, die den Rest seiner drei Bände bestimmen. Zu den ersten beiden, nämlich

1. der gezeigten Welt als im doppelten Sinne selbstreflexiv (als Selbstreflexion des Comics und als des Comics Reflexion eines Selbst) und
2. dem Selbst seiner Hauptfigur, welches aus mindestens drei unvereinbaren Blicken besteht (einem Kindesblick, einem erinnernden Blick und einem autobiogra-

fischen Blick), gesellt sich die besondere Bedeutung der Beziehung zwischen Wort und Bild in dem Comic als

3. ein Spektrum aus sich annähernden und entfernenden Wort-Bild-Beziehungen von kongruenten über losgelösten bis zu widersprüchlichen Beziehungen.

Auf den letzten dieser drei Aspekte soll im Folgenden genauer eingegangen werden.

Die Sackgasse des Kontrapunkts

Wort-Bild-Beziehungen, wie die losgelöste oder widersprüchliche in den letzten beiden Panels der ersten Seite, folgen in gewisser Weise dem künstlerischen Ideal des Kontrapunktes. Dieses, so Jan-Hendrik Bakels in den einleitenden Worten zu einer Untersuchung der Beziehung von Bild und Ton im Film, geht auf das frühe 20. Jahrhundert zurück. Dort wehrte man sich gegen die »nach Harmonie strebenden Künste des 19. Jahrhunderts« (Bakels, 31–32). Das kontrapunktische Ideal fasst Bakels mit Barbara Flückigers Worten zusammen als Vorstellung über die Aussage eines Werkes als »spannungsgeladenes »Dazwischenchen [...]«, das durch den Zusammenklang disparater Elemente entsteht und nicht auf Übereinstimmung und Redundanz beruht« (Flückiger zit. n. Bakels, 32). Flückiger führt dieses Ideal des »Zusammentreffen[s] einzelner Formen, das Hemmen einer Form durch die andere« (ebd.) etwa auf Busoni und Kandinsky zurück. Strukturelle Ähnlichkeiten zu den Beschreibungen des Comics durch Frahm sind unverkennbar: Wenn Bakels das Ziel der kontrapunktischen

Kunst als das Erschaffen eines neuen Ganzen »über Kontraste einzelner Werk-Ebenen in der Wahrnehmung [...], dessen Qualität sich nicht aus der Summe der einzelnen Ebenen ableiten ließ« (Bakels, 32) bestimmt, ist ein solcher Kontrast im Comic immer schon über die heterogene Materialität seiner Zeichen gegeben. Die erste Seite aus *Der ARABER von morgen* hat nun bereits unterschiedlich starke Ausprägungen des kontrapunktischen Kontrasts vorgestellt. Das Kontrapunktische gestaltet sich hier nicht bloß in der strukturellen Parodie des Comics, sondern in den jeweiligen Ausdrücken: Die Kommentare sagen hier etwas Anderes oder etwas in Widerspruch zu dem Stehenden, was die Zeichnungen zeigen. Müsste aber, gerade weil der Comic in seiner heterogenen Materialität immer schon kontrastreich erscheint, nicht auch das Gegenteil kontrapunktischer Ausdrücke von wissenschaftlichem Interesse sein? Und wie sähe dieses dann aus? Das Gegenteil einer Beziehung, in der das Wort etwas anderes sagt, als das Bild zeigt, wäre eine Beziehung, in der beide dasselbe sagen. Dass dies nicht möglich ist, da ansonsten der Genuss der heterogenen Materialität der Zeichen abhanden käme, hat Frahm bereits verdeutlicht. Dennoch werden bestimmte Wort-Bild-Beziehungen immer wieder so beschrieben, meist in Verbindung mit einer abwertenden Konnotation. Flückiger spricht von »Übereinstimmung und Redundanz« (Flückiger zit. n. Bakels, 32). Martin Schümer beschreibt einen besonders deskriptiven Kommentartext eines Feldstein-Panels »als sei der Text für Blinde gemacht, die die Panels nicht sehen können«, was zu einer »Art der Doppelung zwischen Schrifttext und Bild« führt, in welcher »der Text [...] völlig auf

das Bild orientiert [ist] und gerade dadurch [droht], es als überflüssig erscheinen zu lassen« (Schüwer, 309–310). Auch Roland Barthes beschreibt solche Beziehungen zwischen Wort und Bild und nennt sie »parasitär« (Barthes, 21). Scott McCloud gibt diesen Beziehungen sogar einen eigenen Namen: *duo-specific*. Diese betreffen »Panels in which both words and pictures send essentially the same message« (McCloud 1994, 153). Während er für ein Miteinander und eine gute Balance aller Wort-Bild-Beziehungen plädiert, gibt er in einem später erschienenen Ratgeber für Comiczeichner_innen zu, kein großer Fan solcher Wort-Bild-Beziehungen zu

sein »that are just pointlessly *redundant* like that« (McCloud 2006, 135; Herv. im Orig).

Die Vorstellung des Nicht-Kontrapunktischen gestaltet damit ein Problem: Auf der einen Seite finden Doppelung, Redundanz oder auch eine parasitäre Beziehung in der parodistischen Ästhetik des Comics nach Frahm keinen Platz. Sind die Zeichen immer schon andere, dann können sie sich nicht doppelnd, was schließlich bedeuten würde, dass nicht nur die vage und abwertende Vorstellung der nicht-kontrapunktischen, sondern auch die genaue und aufwertende Vorstellung der kontrapunktischen Beziehung für den Comic kaum greifen kann. Auf der anderen Seite macht *Der ARABER von morgen* bereits auf seiner ersten Seite deutlich, dass es unterschiedliche Wort-Bild-Beziehungen gibt und er sie gerade als breites Spektrum zum zentralen Gestaltungsmerkmal seiner Weltherstellung und damit auch seiner Vorstellung eines Selbst und sich selbst macht. Im Folgenden soll daher das Problem des Nicht-Kontrapunktes und das Spektrum dieser Wort-Bild-Beziehungen genauer beleuchtet werden.

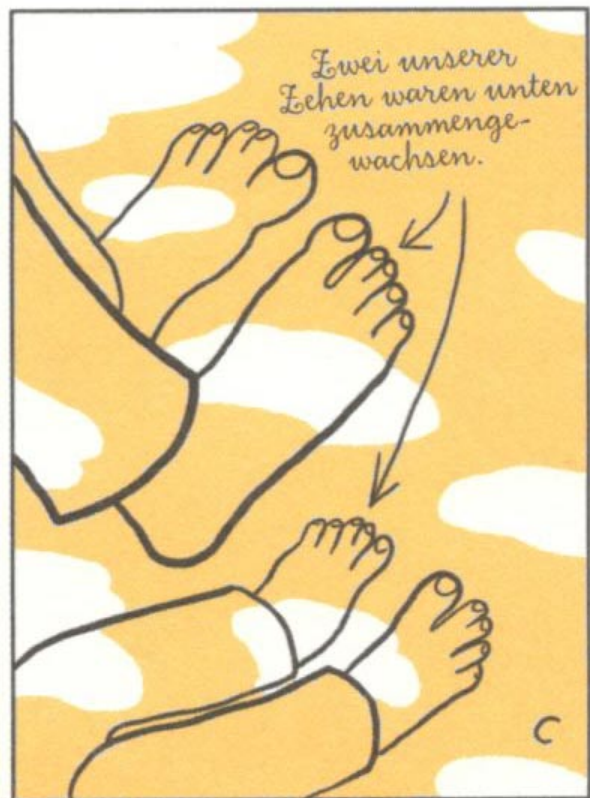


Abb. 2: Vater und Sohn haben zwei zusammengewachsene Zehen. Die vermeintliche Wiederholung der Information in Wort und Bild ist niemals tatsächliche Wiederholung oder Doppelung (Sattouf 2015, S. 23).

Die Unmöglichkeit des Nicht-Kontrapunktes

Ein hoher Grad an Entsprechung zwischen Wort und Bild findet sich in zahlreichen anderen Beispielen des Comics wesentlich deutlicher und isolierter, als es im ersten Panel der ersten Seite der Fall ist. So etwa im vorletzten Panel auf Seite 23 des ersten Bandes (Abb. 2). Riad und sein Vater halten hier ihre nackten Füße nebeneinander und geben ihre beiden

zusammengewachsenen Zehen preis. Darüber verweist ein weiterer Schreibriftkommentar auf genau das, was die Zeichnung zeigt: »Zwei unserer Zehen waren unten zusammengewachsen«. Die Unmöglichkeit, hier von Doppelungen, Übereinstimmungen oder Redundanzen zu sprechen, artikuliert sich nicht nur in der heterogenen Materialität der Zeichen nach Frahm. Schon Marshall McLuhans These, »the medium is the message« (McLuhan, 7), macht es unmöglich von diesen zu sprechen. Die Vorwürfe setzen allesamt voraus, dass das Medium (Wort und Bild) wieder von seiner *message*, seinem Inhalt getrennt würde (den wiederholt zusammengewachsenen Zehen). Wenn Frahm sagt, »die Zeichen sind andere, immer« (Frahm 2002, 213), dann gerade deshalb, weil hier streng genommen immer zwei unterschiedliche und dennoch aufeinander bezogene zusammengewachsene Zehen vorhanden sind. Die Zeichnung zeigt vier Füße, deren zweiter und dritter Zeh jeweils zusammengewachsen sind. Der Kommentar nennt »Zwei unserer Zehen« als zusammengewachsen und lässt dabei offen, ob es zwei pro Fuß oder pro Person sind und auch, welche Zehen betroffen sind. Dafür beschreibt er sie als »unten zusammengewachsen« und als Zehen, die zusammengewachsen »waren«. Er qualifiziert damit das Zusammengewachsen-Sein und verortet die Szene – wie schon im ersten Panel – zeitlich. Wort und Bild sind hier weder parasitär, noch doppeln sie sich oder erzeugen Redundanzen. Es gibt lediglich einen Bereich, an dem sie sich zu berühren scheinen. So sehr, wie dieser Bereich im Leseprozess erkennbar zu werden scheint, bleibt er aufgrund der Struktur der heterogenen Zeichen unzugänglich.

Das eigentliche Gegenteil der vermeintlich idealen kontrapunktischen Wort-Bild-Beziehung im Comic bleibt somit unmöglich, womit auch die Integrität dieses Ideals infrage gestellt ist. Unbestreitbar bleibt jedoch, dass ein sicht- und spürbarer Unterschied zwischen dem Panel mit den zusammengewachsenen Zehen und dem mit der Umarmung zwischen Riad und der total fremden Frau besteht. Statt auf der Ebene des kontrapunktischen Ideals liegt dieser Unterschied jedoch in räumlichen Strukturen, die sich hinter diesem Ideal verbergen. Um diese räumlichen Strukturen aufzudecken, müssen die Argumente für den Kontrapunkt und gegen den Nicht-Kontrapunkt wortwörtlich genommen werden, sind sie doch streng genommen selbst bereits *räumliche* Argumente: In ihnen führt der Kontrapunkt in eine vermeintliche *Tiefe* des Ausdrucks und sein angenommenes Gegenteil an eine *Oberfläche*. Der Genuss des Kontrapunktes ist in dem Erleben des Neuen beschrieben, das nie die Summe seiner Teile ist. Es geht also darum, in der ästhetischen Erfahrung eine Bedeutung freizulegen, die sich in dem unzugänglichen Raum *zwischen* den Bestandteilen verbirgt, was eine Bewegung in die Tiefen des Ausdrucks verlangt. Geht man mit Frahm davon aus, dass auch in der vermeintlich nicht-kontrapunktischen Beziehung ein Genuss liegt – *Der ARABER von morgen* ist hierfür nur eines von zahlreichen Beispielen, die dies belegen –, dann liegt er gerade darin, dass hier keine verborgene Bedeutung freigelegt werden will, sondern die Zeichen *selbst* bereits Bedeutung freilegen. In anderer Weise als die vermeintlich kontrapunktischen Momente, sind diese Annäherungen von Wort

und Bild selbstreflexiv. Die ihnen vorgeworfene Oberflächlichkeit ist gerade ihre Stärke: Sie bringen die Zeichen in ihrer Heterogenität als Zeichen auf der Oberfläche der Comicseite hervor. Statt von kontrapunktischen und nicht-kontrapunktischen Wort-Bild-Beziehungen zu sprechen, schlage ich daher vor, in tiefe und flache Beziehungen zu unterscheiden. »Die Zeichen sind hier andere, immer« (Frahm 2002, 213), aber sie sind hier, in den flachen Wort-Bild-Beziehungen nicht nur anders, sondern in besonderem Maße *Zeichen, die als Zeichen auftreten*.

Reflexion des Selbst

Der ARABER von morgen macht also ein Polarisieren zwischen flachen und tiefen Wort-Bild-Beziehungen zu seinem Gestaltungsmerkmal. In und durch diese konstituieren und dekonstruieren sich letztlich sowohl die doppelte Selbstreflexion als auch die drei verschiedenen Blicke Riads, die den Comic und sein Verständnis von Riad und dessen Welt ausmachen. Entscheidend ist, dass die Reibungen in dieser Polarisierung sich auf keiner dieser Ebenen gänzlich aufheben lassen oder aufgehoben werden müssen – sie machen vielmehr den spezifischen Genuss dieses Comics aus. *Der ARABER von morgen* beginnt damit, zu zeigen, dass der Genuss der Materialität seiner heterogenen Zeichen eng verbunden ist mit einem Genuss heterogener Blicke und Welten. Der Comic stellt seinen »Araber von morgen« damit als ein gleichzeitig zerstreutes und kongruentes Selbst in einer ebenso zerstreut und kongruent erlebten Welt vor. Dies muss letztlich bei

einer Lesart des Comics, die das Repräsentative seiner Zeichen in den Blick nimmt, nicht nur berücksichtigt werden sondern ins Zentrum dieser rücken. In dieser könnte sich »der Araber von morgen« als eine Einheit inkommensurabler Bestandteile herausstellen. Die einfachen Bilder von Syrien und Frankreich, die der Comic dabei zeigt, wären wiederum zu überprüfen als durch dieses Selbst hergestellte Welten. Die Frage stellt sich, inwiefern auch sie nur als Unvereinbarkeiten auftreten, die in ihrer ästhetischen Erfahrung dennoch zusammenfinden. Von dieser Frage aus ließe sich letztlich auch untersuchen, inwiefern das Selbst des Comics, das doch drei verschiedene Blicke ist, nicht auch Nationalitäten und Kulturen als dreifach verformte Imago herstellt. Beginnend mit seiner ersten Seite stellt der Comic das Selbst seines »Arabers von morgen« als fragmentiertes Selbst dar, das gerade keine klaren Antworten auf die Frage erhoffen lässt, wer oder was ein Araber, Franzose oder Syrer nun ist, war oder sein wird. Vielmehr scheint *Der ARABER von morgen* daran interessiert zu sein, was es bedeutet, von der Frage »Wer oder was ist ein Araber?« fragmentiert zu sein.

Bibliografie

- Bakels, Jan-Hendrik: *Audiovisuelle Rhythmen: Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers*. Berlin: De Gruyter, 2017.
- Balzer, Jens: *Der Horizont bei Herriman. Zeit und Zeichen zwischen Zeitzeichen und Zeichenzeit*. In: *Ästhetik des Comics*. Hg. v. Michael Hein, Michael Hüners u. Torsten Michaelsen. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2002, S. 143–152.

- Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III.* Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp, 1990 [1982].
- Bateman, John, Wildfeuer, Janina u. Hiippala, Tuomo: *Multimodality: Foundations, Research and Analysis – A Problem-Oriented Introduction.* Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verl. Edition suhrkamp 1722, 1991.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild.* Kino 2. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1997.
- Flückiger, Barbara: *Sound-Design: die virtuelle Klangwelt des Films.* Marburg: Zürcher Filmstudien, 2007.
- Frahm, Ole: *Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics.* In: *Ästhetik des Comics.* Hg. v. Michael Hein, Michael Hüners u. Torsten Michaelsen. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2002, S. 201–216.
- Frahm, Ole: *Too Much Is Too Much: The Never Innocent Laughter of the Comics.* In: *Image & Narrative, Issue 7: History and Theory of the Graphic Novel special section IAWIS conference Hamburg 2002* <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/olefracm.htm>>. Oktober 2003. Letzter Zugriff: 23.06.2017.
- McCloud, Scott: *Understanding Comics.* New York: Harper Perennial, 1994.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man.* London, New York: Routledge and Kegan Paul, 2008 [1964].
- Sattouf, Riad: *Der ARABER von morgen. Eine Kindheit im Nahen Osten (1978–1984).* Übers. v. Andreas Platthaus. München: Albrecht Knaus Verlag, 2015 [2014].
- Sattouf, Riad: *Der ARABER von morgen. Eine Kindheit im Nahen Osten (1984–1985) Vol 2.* Übers. v. Andreas Platthaus. München: Albrecht Knaus Verlag, 2016 [2015].
- Sattouf, Riad: *Der ARABER von morgen. Eine Kindheit im Nahen Osten (1985–1987). Vol 3.* Übers. v. Andreas Platthaus. München: Albrecht Knaus Verlag, 2017 [2016].
- Schüwer, Martin: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur.* WVT-Handbücher und Studien zur Medienkulturwissenschaft, Bd. 1. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008.

Abbildungen

Abb. 1: Sattouf 2015 [2014], S. 7.

Abb. 2: Sattouf 2015 [2014], S. 23.

Anmerkungen

- 1] Ebenso, wie Gilles Deleuze für das Kino konstatiert, dass dessen Theorie nicht »über das Kino, sondern über die vom Kino hervorgebrachten Begriffe« (Deleuze, 358) handelt, lässt sich auch das Verhältnis von Comic und dessen Theorie letztlich als ein philosophisches Denken verstehen, in dem der Comic selbst an seiner Begriffsbildung teilhat: »Aus diesem Grund besitzt die Praxis der Begriffe gegenüber anderen Praktiken keinerlei Vorrecht, sowenig wie ein Gegenstand gegenüber anderen Gegenständen Vorrechte hat« (Deleuze, 358). Der Comic ist somit ebenso an einem Denken über seine Zeichen und dessen Begriffe beteiligt, wie es etwa die Semiotik ist.