

Universität Bremen

Institut für Kulturwissenschaft und Ethnologie

WS 2010/11

Seminar: Neuere Theorien der Textwissenschaft

Dozentin: Prof. Dr. Sabine Bröck

Narrative Strategien in Marjane Satrapis

Persepolis

Dorothea Dentler

Email: s_dv4nm5@uni-bremen.de

1. Fachsemester Transkulturelle Studien (M.A.)

Inhalt

1	Einleitung.....	3
2	Narrative Strategien.....	4
2.1	Medium Comic.....	4
2.2	Zusammenfassung des Plots	5
2.3	Aufbau und Dramaturgie.....	7
2.4	Graphische Erzählmittel.....	8
2.4.1	Bild und Sprache als gegenseitige Ergänzung	8
2.4.2	Reduzierte Formen	9
2.4.3	Räumliche Gestaltung	10
2.4.3	Visuelle Parallelkomposition.....	12
2.5	Autobiographie als Strategie zur Herstellung von Authentizität.....	13
2.6	Verknüpfung der persönlichen Geschichte mit politischen Ereignissen .	15
2.7	Kindliche Erzählperspektive.....	17
2.8	Harmonisches Closure des Narrativs.....	19
2.9	Westlicher Blick.....	20
3	Resümee	23
4	Literaturverzeichnis.....	25

Anhang:

Abbildungen

1 Einleitung

Persepolis – die Geschichte einer Kindheit in Teheran und einer Jugend in Österreich – ist Marjane Satrapi hoch gelobte Erzählung, mit bislang über eine Millionen verkauften Exemplaren. In dem zweibändigen Comicbuch erzählt Satrapi, die 1969 im Iran geboren wurde und heute in Frankreich lebt, ihre Geschichte, die eng verknüpft ist mit politischen Ereignissen im Iran. In vielen Anekdoten erinnert sich die Erzählerin an traumatische Erlebnisse ihrer Kindheit und Jugend, wie die Unterdrückung durch die Mullahs, die Zerstörungen durch den Krieg oder die massenhafte Hinrichtung von Regimegegnern. Gleichzeitig ist Persepolis aber auch eine Geschichte über das Erwachsenwerden, über jugendliche Rebellion und die Suche nach der eigenen Identität. Satrapi ist als Autorin und Erzählerin dieser Geschichten mit der Herausforderung konfrontiert, wie sie diese und andere traumatischen Erlebnisse in eine authentische und zugleich konsumierbare Form bringen kann.

In der folgenden Arbeit soll der Frage nachgegangen werden, mithilfe welcher narrativer Strategien Satrapi ihre Geschichte gestaltet, mit der sie bislang schon viele Leser/-innen und Kritiker/-innen für sich gewinnen konnte. Mithilfe der Analyse verschiedener erzähltheoretischer Kategorien soll nun untersucht werden, welche narrativen Strategien die Autorin Marjane Satrapi einsetzt, um in ihrer Erzählung, die durch Brüche und Traumata geprägt ist, einen narrativen Sog zu erzeugen. Dabei wird der Text sowohl im Hinblick auf klassische Kategorien der Erzähltheorie wie die Analyse der Erzählperspektive, der inneren Erzählstrukturen, und der Entwicklung des Plots, als auch bezüglich seiner comicspezifischen narrativen Mittel untersucht. Für die Analyse werden zunächst strukturelle Aspekte der narrativen Strategie untersucht und anschließend auf inhaltliche Aspekte näher eingegangen.

Über Persepolis liegen bislang nur wenige textwissenschaftliche Analysen vor, weswegen ich in meiner Arbeit insbesondere Bezug auf Grundlagenwerke zu den Themen Autobiographie, Comic und Erzähltheorie nehmen werde.

2 Narrative Strategien

2.1 Medium Comic

Die Erzählung einer Geschichte ist grundsätzlich an die Darstellungsmöglichkeiten der Trägersubstanz, also an das Medium¹, gebunden. Ein Comic ist dabei kein neutrales Übertragungsmittel, sondern gestaltet durch seine internen Strukturgesetze den Erzählinhalt mit (vgl. Mahne, 2007: 7). Im literarischen Umfeld kommt dem Medium Comic ursprünglich eine sehr schwache Position zu. Comics galten lange Zeit als „[...] essentially trivial [...]“ (Witek, 1989: 97). Ihre Anerkennung sei jedoch in den letzten Jahren gestiegen, insbesondere seit der Publikation von Art Spiegelmanns *Maus* (vgl. Naghibi/ O'Malley, 2005: 226).

„Comics wirken auf mehreren Ebenen, die entsprechend die Narration beeinflussen: Zum einen sind Comics eine Abfolge von Bildern, die zusammen mit den begleitenden Texten in Sequenz eine Geschichte erzählen. Zugleich sind aber alle Abbildungen pro Seite gleichzeitig zu sehen und wirken gemeinsam“ (Dittmar, 2008: 9-10).

Die Erzählebenen des Comics sind demzufolge die Bild-Ebene und die Wort-Ebene², die gleichberechtigt und gemeinsam, aber je nach Erzählsituation unterschiedlich gewichtet, Inhalte vermitteln (vgl. Dittmar, 2008: 184). Die Bilder zeigen und die Sprachebene berichtet, was nicht gezeigt wird, so dass Sprache und Bild in Ergänzung zueinander stehen; beides sind Elemente der Erzählung, die gemeinsam die Narration tragen (vgl. Dittmar, 2008: 74). Dieses Nebeneinander von Bild- und Sprachelementen verursache eine Fragmentarisierung³ des Inhalts und erfordere vom/von der Leser/-in eine kreative Kombinationsleistung, indem er/sie die Sequenz der einzelnen Bilder zu einer fließenden Narration verbinde

1 Medien übertragen Zeichensysteme innerhalb eines intentionalen Kommunikationsprozesses. Sie sind Träger von Bedeutungs- und Sinnzusammenhängen. Medien sind Transportmittel für Botschaften, die mittels symbolischer und ikonischer Zeichen zwischen Kommunikationspartnern ausgetauscht werden. Im erzähltheoretischen Kontext bezeichnet Medium das Potential des Trägermediums, Zeichenvorräte einer Erzählgattung zu gestalten (vgl. Nünning/Nünning, 2002: 21-22).

2 Dabei erzählen Comics ausschließlich mittels visueller Zeichen. „Bilder und Abbildungen von Sprache [...] bilden zusammen den 'Text' der Bildergeschichten“ (Dittmar, 2008: 10).

3 Deshalb eigne sich das Medium, nach Schikowski, besonders gut, um den fragmentarischen Charakter von Erinnerungen adäquat wiederzugeben (vgl. Schikowski, 2009: 197).

(vgl. Davis, 2005: 265). Die erzählerische Einheit des Comics ist das einzelne Bild, auch Panel genannt. Die Gleichzeitigkeit der Bilder im Comic ist ein wesentliches Merkmal: Jedes Element des Comics stehe permanent in einem räumlichen Verhältnis zu allen anderen Elementen des Comics (vgl. Dittmar, 2008: 47).

Ein weiteres Kennzeichen von Comics ist außerdem die Abstraktion der graphischen Darstellungen. Diese Reduktion auf die wesentlichen Elemente führe zwar zu einem Verlust von Wirklichkeit, ermögliche dabei aber auch die Hervorhebung bestimmter Details (vgl. Davis, 2005: 268). Diese reduzierte und fragmentarische Form ist strukturell eng verknüpft mit der Art und Weise, wie Erinnerungen⁴ funktionieren.

„In memoirs like Satrapi’s, the specific event or detail gives meaning to the whole, as with the comic, where the simplest drawing might acquire the most universal meaning“ (Davis, 2005: 269).

Davis betont weiterhin, dass das gewählte Comicformat Satrapi eine sehr bildhafte und damit lebendige Darstellung ihrer Erinnerungen ermögliche. Erlebnisse, Träume und Gefühle, die sich schwer in Worte fassen ließen, würden darin Teil des künstlerischen Ausdrucks (vgl. Davis, 2005: 270). Zudem würde die Erzählung, in viele kleine Kästchen gepackt, für den Leser kontrollierbar (vgl. Witek, 1989: 101). Das Medium Comic ermöglicht der Autorin demzufolge in besonderer Weise Überflüssiges zu eliminieren und Details zu fokussieren.

2.2 Zusammenfassung des Plots

Die Erzählung beginnt in Teheran mit dem Revolutionsjahr 1979. Die Protagonistin Marjane, auch genannt Marji, ist ein liebenswertes und taffes, manchmal altkluges 10-jähriges Mädchen, das in einer linksliberalen, intellektuellen Familie aufwächst. Das Comic zeigt Marjanes Entwicklung, die begleitet ist von wechselnden Zugehörigkeitsgefühlen und wachsender Bewusstheit über die Komplexität von religiösen, ideologischen, Gender- und Klassenthemen (vgl. Satrapi, 2005: 39-

⁴ Als Erinnerung soll nach Barrington die Wiedergabe früherer Erlebnisse und Erfahrungen, im Sinne einer Geschichte aus dem Leben, verstanden werden (Barrington, 2004: 19).

40). Anhand vieler einzelner aneinandergereihter Episoden schildert die Autorin den Versuch eines normalen Lebens in einem Umfeld grausamer Unterdrückung und Zerstörung: Im Wohnzimmer hört Marji die Erzählungen der entlassenen Gefangenen des Schah-Regimes (54-55), sie erlebt die Zerstörung des Hauses der Nachbarfamilie durch irakische Raketen (146) und die Hinrichtung ihres Onkel Anusch (73-75). Immer wieder eckt die Protagonistin mit den islamischen Regeln und Gesetzen an (z.B. 101, 114, 136-138, 148). Ihre Rebellion besteht aus der Zuwendung zur westlichen Popkultur und kommt in einem Iron-Maiden-Poster, Nike-Turnschuhen und einer Jeansjacke mit Michael-Jackson-Button zum Ausdruck (137). Aus Sorge, der Widerspruchsgeist ihrer Tochter, könnte ihr zum Verhängnis werden, schicken die Eltern Marjane mit vierzehn ins Ausland, nach Wien. Ihre Ausreise nach Europa ist ein dramatischer Einschnitt im Leben der Protagonistin (157) (vgl. Satrapi, 2005).

Im zweiten Band des Comics erzählt Marjane Satrapi ihre Jugendjahre im Wiener Exil, während des Ersten Golfkriegs und im Nachkriegs-Teheran. In Wien hat Marjane Schwierigkeiten, in ihrem sozialen Umfeld Anschluss zu finden, und fühlt sich fremd und unverstanden: Während sie noch unter dem Eindruck des Krieges in ihrem Herkunftsland steht, beschäftigen sich die Jugendlichen in Wien mit Äußerlichkeiten und Banalitäten (6). Das Leben zwischen Österreich und dem Iran stürzt sie immer wieder in innere Krisen (25, 43, 46, 47, 85, 122). Themen der Identität, Sexualität, Schuld und Fremdheit stehen im Vordergrund des Textes. 1988 kehrt Marjane mit Kriegsende in den Iran zurück, wo ihr das Einleben ebenfalls nicht leicht fällt. Erneut fühlt sie sich unverstanden und unternimmt schließlich zwei Selbstmordversuche, bevor sie neuen Lebensmut schöpft, ein Design-Studium beginnt und heiratet. Nach der gescheiterten Ehe mit Reza, beschließt Marjane schließlich nach Frankreich zu emigrieren. Der zweite Band endet mit Marjanes erneuter Ausreise, diesmal ist es jedoch ihr eigener Entschluss, der sie nach Paris gehen lässt (vgl. Satrapi, 2006) (Abb. 2).

2.3 Aufbau und Dramaturgie

Persepolis besteht aus zwei Bänden, „Eine Kindheit im Iran“ und „Jugendjahre“. Die Rahmung der Geschichte, durch die erstmalige Wahrnehmung des Einflusses politischer und sozialer Gegebenheiten auf das Leben der Protagonistin und die abschließende Flucht vor diesem System, bilden das Scharnier in die Geschichte hinein und aus ihr heraus (vgl. Fludernik, 2006: 59). In der Zwischenzeit wird der/die Leser/-in Zeuge vieler Anekdoten, in denen ausgewählte Schlüsselereignisse und –situationen dargestellt werden. Der Text beginnt mit einer Großaufnahme der Protagonistin, darüber die Information an den/die Leser/-in „Das bin ich mit 10 Jahren. Das war 1980“ (Satrapi, 2005: 7) (Abb. 1). Der Zeitbezug ist durch diesen Erzählerkommentar klar umrissen und wird durch Verweise auf historische Personen und Ereignisse fortgesetzt. Die Protagonistin Marjane verbindet dabei Personen, Orte, Geschehnisse und hält die einzelnen Episoden zusammen. Die erzählte Zeit ist gegenüber der Erzählzeit stark gerafft. Die Perspektive ist einheitlich, da die Geschehnisse stets durch die Augen der Protagonistin wahrgenommen und interpretiert werden. Die Protagonistin fungiert als Fokalisator, durch deren Gedanken und Wahrnehmungen das Geschehen dem Leser vermittelt wird (vgl. Fludernik, 2006: 47).

Die Titelseiten (Abb. 3 und 4) der beiden Bände bilden eine inhaltliche Einleitung in das Comic und in den jeweiligen Lebensabschnitt. Auf ihnen ist die Protagonistin frontal abgebildet und eingerahmt in persische Ornamente. Damit wird bereits der Bezugsrahmen des Textes eröffnet (vgl. Eisner, 1995: 64).

Persepolis ist in insgesamt 39 Kapitel gegliedert; diese markieren die Szenenwechsel und leiten neue Anekdoten ein (vgl. Fludernik, 2006: 35). Die knappen Überschriften weisen häufig in ironischer Weise auf den Kern, der in dem entsprechenden Kapitel erzählten Begebenheit hin: So bringt das Kapitel „Versteckspiel“ Marjanes Befremden und Enttäuschung zum Ausdruck, als sie zu einem anarchistischen Treffen eingeladen wird und sich dieses eher als Kinderspiel denn als politische Veranstaltung entpuppt (vgl. Satrapi, 2006: 57 ff).

Durch den anekdotenhaften Erzählstil, unterbindet Satrapi die Entstehung eines einheitlichen Spannungsbogens. Auch innerhalb der Episoden erscheinen die einzelnen Szenen flüchtig aneinandergereiht, ebenso rasch verändern sich auch die emotionalen Stimmungen. Durch die schnellen Wechsel zwischen Orten und Ereignissen verlieren die schockierenden Passagen an Gewicht und der Text erhält eine gewisse Leichtigkeit. Das schnelle hin und her zwischen schrecklichen Erlebnissen, amüsanten Kommentaren und alltäglichen Handlungen, lässt den Leser immer wieder nur kurz in eine Situation eintauchen (Abb. 5).

2.4 Graphische Erzählmittel

Der graphische Stil eines Comics entsteht durch die Komposition der Linien, Flächen und Farben sowie den Einsatz von Bild und Sprache. Die Art der bildlichen Gestaltung ist eine durchdachte narrative Wahl, die für die Erzählung ähnlich bedeutend ist, wie die Geschichte selbst (vgl. Witek, 1989: 100). Stil und Technik werden als Mittel der graphischen Gestaltung zu einem Teil der Aussage (vgl. Eisner, 1995: 16). Daher soll im folgenden Kapitel Satrapis Einsatz verschiedener Stilelemente näher betrachtet werden, um anschließend ihre Funktion im Text zu untersuchen. Dabei soll vor allem berücksichtigt werden, inwiefern sich Form und Inhalt gegenseitig ergänzen und verstärken.

2.4.1 Bild und Sprache als gegenseitige Ergänzung

Eine Besonderheit von Comics ist, dass Bilder und Sprache gemeinsam den Textkörper bilden. Die bildliche und sprachliche Ebene der Kommunikation ergänzen sich insofern, indem die Worte nur unter Berücksichtigung des Bildes verstanden werden können und umgekehrt. Dabei grenzen die Worte die Ausgaweite der Bildinformationen ein, indem sie das Gezeigte in Zeit und Raum verorten (vgl. Dittmar, 2008: 9).

Die Verbindung zwischen Form und Inhalt wird beispielsweise in Satrapis Spiel mit Größenverhältnissen deutlich, welches die Kindlichkeit der Erzählerin/Prota-

gonistin im Kontrast zu überlegenen Personen hervorhebt (vgl. Satrapi, 2005: 56, Abb. 6). Ein weiteres Beispiel ist das Erscheinungsbild der Protagonistin, das im Laufe der Erzählung eine Entwicklung durchmacht, die auf die Veränderung innerer Prozesse verweist (vgl. Satrapi, 2005: 135 und Satrapi, 2006: 40, Abb. 7).

Je nach Situation haben Bilder und Sprachelemente ein unterschiedliches Gewicht: Erklärender Text kommt insbesondere zum Einsatz, wenn bestimmte Hintergrundinformationen für das Verständnis einer Szene von Bedeutung sind und wenn die auszudrückenden Gedanken, Empfindungen oder Emotionen zu komplex sind, um rein visuell zum Ausdruck gebracht werden zu können (vgl. Dittmar, 2008: 9). In einer der dramatischsten Szenen des Comics verzichtet Satrapi beispielsweise über mehrere Seiten hinweg vollkommen auf den Einsatz von Worten. In dieser Szene schildert Marjane den Tod eines Freundes, der von der Polizei verfolgt von einem Hausdach stürzt. Die Bilder sind sehr schlicht gehalten und zeigen den Moment aus immer größerer Distanz, je weiter sich die Situation zuspitzt. Bei seinem Sturz in den Tod wird der Freund schließlich nur noch als kleine weiße Silhouette vor dem Nachthimmel dargestellt (vgl. Satrapi, 2006: 157-159, Abb. 8). Gerade die Beschränkung auf das Visuelle und die Schlichtheit der Bilder stellen Angst, Repression, Ohnmacht und Verzweiflung besonders eindrucksvoll dar.

2.4.2 Reduzierte Formen

Ein besonderes Merkmal von Persepolis ist, dass Satrapi eine eigene Bildsprache findet. Satrapis Illustrationen sind auf das Wesentliche reduziert und wirken dadurch beinahe primitiv. Die Panels kommen mit einem Minimum an Linien aus, die sich zu weichen und simplen Formen ergänzen. Dabei wird auf die Darstellung von Details fast vollständig verzichtet (vgl. Witek, 1989: 100). „Aus einem holzschnittartigen, fast konventionellen Stil entwickelt sie eine naive, aber effektive Bildsprache [...]“ (Schikowski, 2009: 199). Auch die Mimik der Figuren ist wenig komplex ausgearbeitet, die grundlegende Gemütsverfassung der Figuren

bleibt aber dennoch klar erkennbar (vgl. Dittmar, 2008: 103). Während Marjane heranwächst und ihre Sicht auf die Welt komplexer wird, verändert sich auch der graphische Stil ihrer Erzählung. Die späteren Zeichnungen sind mit feineren Linien und detailreicher gearbeitet und wirken dadurch weniger naiv (vgl. Davis, 2005: 274). Indem die Bildelemente auf ihre Form reduziert erscheinen, kann lediglich zwischen Objekten und Figuren unterschieden werden. Ein weiteres Charakteristikum von Satrapis Zeichenstil ist die Reduktion der Farben auf schwarz und weiß.

Satrapis graphischer Stil lässt sich, nach McCloud, als 'cartooning' bezeichnen. Diese Art der Darstellung hat vor allem zwei Effekte auf den/die Leser/-in. Einerseits ermöglicht er einen besonderen Fokus auf bestimmte Details, da in Anbetracht einer auf das Wesentliche reduzierten Darstellung jeder dargestellte Gegenstand an Bedeutung gewinnt. Als zweiten Effekt nennt McCloud eine gesteigerte Universalität der Bilder. Die simplifizierte Darstellung eines Charakters könne im Comic ein effektvolles Werkzeug sein (vgl. McCloud, 1993: 36; zit. n. Naghibi/O'Malley, 2005: 228).

„The 'cartooniness' of her drawings encourages the reader to see herself in Marji, to see the self in the other, to erase all differences in a gesture of 'cultural understanding'“ (Naghibi/O'Malley, 2005: 228).

Demnach werden die Leser durch die reduzierten Formen dazu ermutigt sich in die Umgebung des Comics hineinzudenken und sich mit Marjane zu identifizieren.

6.4.3 Räumliche Gestaltung

Ein weiteres bedeutendes Gestaltungselement von Comics ist die visuelle, räumliche Einbettung der Erzählung. Die Position einer Figur im Panel und im Verhältnis zu den anderen Figuren, sowie die Darstellung der Handlung aus verschiedenen Perspektiven bringen Informationen über die Situation und Figuren visuell zum Ausdruck. Dem Panelhintergrund kommt dabei die Funktion

zu, den Handlungsraum der Erzählung zu definieren und eine passende Stimmung zu erzeugen. In Persepolis ist der Bildhintergrund meist als eine durchgehende schwarze Fläche dargestellt. Die Figuren und Objekte heben sich in weißen Konturlinien von dieser Fläche ab, so dass die Formen im Negativ erscheinen; ähnlich einem expressionistischen Holzschnitt (vgl. Witek, 1989: 100). In etwa einem Drittel der Bilder ist der Farbeinsatz jedoch genau umgekehrt. Während der Hintergrund eine weiße Fläche bildet, treten die Figuren durch schwarze Konturen hervor. Mit dieser Gestaltung kreiert Satrapi maximale Kontraste in den einzelnen Panels. Innerhalb der Panelsequenzen entstehen so eindeutige Schwerpunkte, die eine Dynamik erzeugen (vgl. Davis, 2005: 271).

Durch diese stilisierte Reduktion der Panels auf das Geschehen im Vordergrund, kommt der räumlichen Orientierung keine Bedeutung zu (vgl. Mahne, 2007: 66). Mithilfe dieser Reduktion rückt Satrapi die Figuren ihrer Erzählung als einzige Bildelemente in den Fokus, so dass die visuelle Wahrnehmung vor allem durch die Handlungen der Personen und ihren emotionalen Ausdruck bestimmt ist. Nur vereinzelt spielen Objekte eine Rolle und werden bewusst als Bezugspunkt in einem Erlebnis, wie etwa „Die Zigarette“ oder das Armband im Kapitel „Der Sabbat“, ins Zentrum des Geschehens gerückt. Dabei kommt ihnen eine explizit herausragende symbolische Bedeutung zu (vgl. Satrapi, 2005: 121, 146).

Indem Satrapi auf die Gestaltung des Hintergrundes verzichtet, macht sie einerseits deutlich, dass es sich in Persepolis um Anekdoten aus der Vergangenheit handelt, deren Konturen nur noch schemenhaft bis in die Gegenwart überdauert haben⁵. Andererseits ermöglicht die Reduktion der Bilder auf die handelnden Personen den Lesern das Dargestellte in ihre Umwelt hineinzudenken. Indem die Autorin keine visuellen Hintergrundinformationen über den Ort des Geschehens und die Zeit gibt, erscheinen die Geschehnisse losgelöst von einem konkreten

⁵ Die Schwarzweiß-Gestaltung zurückliegender Ereignisse habe sich als Erzählkonvention etabliert ohne als Aussage über die farbliche Beschaffenheit der erzählten Welt missverstanden zu werden (vgl. Mahne, 2007:61).

kulturellen Kontext und werden universal lesbar (vgl. Dittmar, 2008: 40). In einem Interview erklärt Satrapi:

„Die Handlung könnte irgendwo spielen. Durch die Abstraktion der Schwarz-Weiß-Zeichnungen kann jeder einen Bezug für sich herstellen“ (Satrapi, zit. n. Mayer, 2007).

Den Lesern wird durch die Konzentration auf die handelnden Personen im Vordergrund und den beinahe vollkommenen Verzicht auf eine räumliche und damit auch kulturelle Verortung der Handlung ein einfaches Hineindenken in die Geschichte angeboten (vgl. Naghibi/O'Malley, 2005: 226).

2.4.4 Visuelle Parallelkomposition

Als visuelle Strategie zur Steigerung der Dramatik setzt Satrapi an einigen Stellen die Technik einer parallelen Bildkomposition ein. Indem visuelle Gemeinsamkeiten zwischen den Panels konstruiert werden, hebt Satrapi die inhaltliche Differenz dieser besonders deutlich hervor. Als Beispiel hierfür kann ein narrativer Höhepunkt im Kapitel „Der Schlüssel“ dienen (Abb. 9). Auf Seite 106 sind lediglich zwei Panels zu sehen; das Obere füllt die Seite zu zwei Dritteln und zeigt jugendliche Soldaten, die von einer Bombenexplosion durch die Luft fliegen. Darunter ist Marjane abgebildet, wie sie mit ihren Freunden ihre erste Party feiert. Die Körperhaltungen der von der Wucht der Explosion, fliegenden Körper ähneln stark den überschwänglich tanzenden Körpern auf der Party. Diese Vereinung der widersprüchlichen Situationen durch die visuelle Gestaltung, baut inhaltliche Spannungen auf. Naghibi und O'Malley interpretieren die Sequenz als Anklage an den westlichen Lebensstil. Der Konsum der Punk-Subkultur, der Marjane und ihren Freunde angehören, würde so zur privilegierten und seichten Hingabe an den Genuss (vgl. Naghibi/O'Malley, 2005: 239 f.). Gleichzeitig wird durch die Gegenüberstellung Simultanität suggeriert und die momenthafte Wahrnehmung eines Kindes in den Vordergrund gerückt. Auf intellektueller Ebene versteht die Protagonistin, dass grausame Gewalt verübt wird, ihr emotionales Leben ist

jedoch das eines Teenagers der Oberschicht. Obwohl die Darstellung der gefallenen Kinder mehr als 2/3 der Seite einnimmt, überlagert der Prozess des Erwachsenwerdens die Grausamkeiten des Krieges (vgl. Satrapi, 2005: 106).

Nachdem im ersten Teil der Arbeit strukturelle Gestaltungselemente untersucht wurden, soll in den folgenden Kapiteln auf die inhaltlichen Strategien Satrapis eingegangen werden.

2.5 Autobiographie als Strategie zur Herstellung von Authentizität

Bereits im ersten Panel stellt sich die Autorin als Erzählerin und Protagonistin vor und es drängt sich die Frage auf, ob Persepolis als Autobiographie zu verstehen ist. Bevor diese Frage, die eng verknüpft ist mit der Gattungsproblematik der Autobiographie⁶, beantwortet werden kann, soll zunächst auf die Charakteristika dieser eingegangen werden.

Wagner-Egelhaaf schreibt über die Autobiographie, dass der/die Autor/-in in dieser die Chronik seines eigenen Lebens niederschreibe, wodurch er zugleich Subjekt und Objekt der Darstellung ist. Die Besonderheit dieser literarischen Form sei ihre zweifache Lesbarkeit „[...] als historisches Zeugnis und als literarisches Kunstwerk [...]“ (Wagner-Egelhaaf, 2000: 1). Dabei erheben Autobiographien den Anspruch historische Realität wiederzugeben, indem das gelebte Leben so dargestellt würde, wie es wirklich war⁷ bzw. über dieses nach bestem Wissen und Gewissen berichtet wird. Im idealen Sinne gelten die Faktoren Wahrheit, Wahrhaftigkeit, Wirklichkeit und Authentizität als die Bestimmenden zur Unterscheidung von Fiktionalität (vgl. Wagner-Egelhaaf, 2000: 2-4).

⁶ Die Autobiographie wird häufig als eigene Gattung beschrieben. Philippe Lejeune etwa definiert diese folgendermaßen: Eine Autobiographie sei eine „[r]ückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt“ (Lejeune, 1994: 14). Paul de Man behauptete demgegenüber, dass der Versuch einer Definition der literarischen Gattung Autobiographie ins Leere führen müsse. Er forderte, die Autobiographie als Lese- und Verstehensfigur aufzufassen, die in gewissem Maße in allen Texten auftrete (vgl. Wagner-Egelhaaf, 2000: 8). Zur Diskussion über die Grenzen des Genres Autobiographie siehe Wagner-Egelhaaf, 2000: 4 ff. und 42 ff.

⁷ Dass die Autobiographie diesen Anspruch nicht einlösen kann, scheint dabei offensichtlich, da „[d]er objektiven Berichterstattung [...] die **subjektive Autorposition** gegenüber“ (Wagner-Egelhaaf, 2000: 2, Hervorhebung im Original) stehe. Die Subjektivität sei dabei nicht auszuschließen, da Wünsche und Illusionen stets die Selbst- und Fremdwahrnehmung leiteten. Wagner-Egelhaaf kommt zu dem Ergebnis, dass Objektivität eine relative, auf Vereinbarung gegründete Kategorie darstelle (vgl. Wagner-Egelhaaf, 2000: 2).

Mit dem autobiographischen Pakt richtet Philipp Lejeune seinen Fokus auf die Position der Leser und trägt dadurch zu einer Erhellung der Gattungsproblematik bei. Lejeune definiert Autobiographie folgendermaßen: „Damit es sich um eine Autobiographie [...] handelt, muß Identität zwischen dem Autor, dem Erzähler und dem Protagonisten bestehen“ (Lejeune, 1994: 15). Diese Gleichzeitigkeit von Autor/-in, Erzähler/-in und Protagonist/-in werde durch die Verwendung der ersten Person Singular, also der Erzählung in der Ich-Form angezeigt (vgl. Lejeune, 1994: 16). Durch diese Verbindung der Identitäten des/r Autors/-in, des/r Erzählers/-in und des/r Protagonisten/-in, würde ein Pakt zwischen Autor/-in und Leser/-in geschlossen. Dieser Pakt wird in *Persepolis* bereits im ersten Panel hergestellt, indem sich die Protagonistin als Ich-Erzählerin vorstellt. Zudem sind die Namen der Autorin und der Protagonistin identisch, wodurch der Pakt explizit geschlossen wird. Der autobiographische Pakt garantiert nach Lejeune, ein autobiographisches Lesen und stellt somit nicht nur eine Form des Schreibens dar (vgl. Lejeune, 1994: 50).

Mit der Rezeption autobiographischer Zeugnisse verknüpfen Leser eine Authentizitätserwartung, da die Autobiographie als individuelle Lebensäußerung eines konkreten Menschen vorgibt, authentisch gelebte und daher >wahre< Erfahrungen zu vermitteln. Durch Bezugnahme auf historische Ereignisse, arbeitet Marjane Satrapi mit einer klassischen Autorisierungsstrategie: Eckdaten einer nachprüfbaren historischen Situation wie der erste Golfkrieg oder die Islamische Revolution erzeugen Glaubwürdigkeit und implizieren, dass sowohl die individuelle Geschichte als auch darüber hinausweisende Aussagen wahrhaftig sind. Satrapis Anspruch auf Wahrheit wird außerdem durch unkonventionelle Dialoge zwischen den Figuren gestützt (vgl. Wagner-Egelhaaf, 2000: 4).

„[The] autobiographical form [...] promises to disclose the intimate secrets of an exotic other“ (Naghibi/O´Malley, 2005: 225). Demzufolge bediene das autobiographische Genre den westlichen Wunsch, einen Blick hinter den Schleier zu werfen. Insbesondere, da Satrapis Biographie vom Leben einer Frau erzählt, deren Her-

kunftsland im Westen seit einigen Jahren durch negative Berichterstattung präsent ist. Naghibi und O'Malley stellen fest, dass sich die Autobiographie zu einem privilegierten Genre in postkolonialen und diasporischen Kontexten etabliert habe. Persepolis unterscheidet sich jedoch von den anderen Autor/-innen durch ihre Erzählung aus einer kindlichen Perspektive heraus und die Wahl des Comicformats (vgl. Naghibi/O'Malley, 2005: 224).

2.6 Verknüpfung der persönlichen Geschichte mit politischen Ereignissen

Der Text beginnt mit einem Selbstportrait der Protagonistin; es zeigt Marjane im Alter von zehn Jahren. Sie trägt das vermutlich eindeutigste Kennzeichen der Islamischen Revolution im Iran: das Kopftuch. In den darauffolgenden 3 Panels werden die politischen Umstände dargelegt, die dazu geführt haben, dass Marjane und ihre Freundinnen seit 1979 der Kopftuchpflicht nachkommen müssen. Die erste Seite endet mit einem großformatigen Panel, das eine Gruppe junger Mädchen zeigt, die das Kopftuch offensichtlich als lästige Pflicht empfinden und es als Spielzeug benutzen (vgl. Satrapi, 2005: 7) (Abb. 1). Die Erzählung beginnt also mit dem Moment, in dem Marji realisiert, dass sich die Welt um sie herum verändert. Bereits auf der ersten Seite wird damit eine Verbindung zwischen Marjanes Leben und den politischen Ereignissen im Iran geknüpft, die im gesamten Verlauf der Erzählung unentwirrbar miteinander verbunden bleiben (vgl. Davis, 2005: 272).

In diesem Zusammenhang ist auch die Bedeutung des Titels Persepolis⁸ zu sehen. Mit dem Titel macht Satrapi auf ihr Anliegen aufmerksam, die kulturelle Tradition ihres Landes zu würdigen. Gleichzeitig heißt auch das vierte Kapitel des Buches Persepolis, in welchem Satrapi die Geschichte ihres Landes nacherzählt und diese mit der Geschichte ihrer Familie verknüpft (vgl. Schikowski, 2009: 198): Marjanes Urgroßvater war Irans letzter Kaiser, der von dem Vater des Schahs gestürzt

⁸ Persepolis war der Name der Hauptstadt des Perserreichs, die vor etwa 2500 Jahren im Gebiet des heutigen Irans gegründet wurde (vgl. Davis, 2005: 272).

wurde und ihre Eltern halfen aktiv bei der Stürzung des Schahs mit (vgl. Satrapi, 2005: 26).

„By giving her memoir Iran’s historical name, she posits the text as a doubled narrative of memory – that of a country and a childhood lost, as well as the intricate connection between the two“ (Davis, 2005: 272).

Diese enge Verknüpfung zwischen der persönlichen Erfahrungen und politischen Ereignissen wird besonders im Kapitel „Die Zigarette“ deutlich, in welchem die Autorin verschiedene Aktivitäten jugendlicher Auflehnung gegen die Autorität der Eltern schildert und gleichzeitig Informationen über Hinrichtungen während des Iran-Irak-Kriegs gibt. Die Verzahnung dieser zwei Ebenen wird deutlich in Aussagen wie „Mutter benutzte dieselben Methoden wie die Folterer“ (Satrapi, 2005: 117). Das Kapitel endet mit einer Verflechtung beider Erzählstränge (vgl. Abb. 10):

„Ich besiegelte den Aufstand gegen die Diktatur meiner Mutter, indem ich die Zigarette rauchte, die ich meinem Onkel vor zwei Monaten stibitzt hatte [...]“ (Satrapi, 2005: 121).

Durch diese Verknüpfungen wird die Protagonistin zur Vermittlerin des zeitgeschichtlichen Geschehens. Davis stellt fest, dass diese Zeugenfunktion ein wichtiges strategisches Element von Satrapis Erzählung darstelle (vgl. Davis, 2005: 270). Dies wird auch in einer Aussage der Autorin deutlich:

Ich verstehe mich „[...] weder als Politikerin noch als Historikerin, sondern als Mensch, der Zeuge einer Revolution und eines Krieg[es] war. Ich nehme einen sehr subjektiven Standpunkt ein und erzähle die Geschichte Irans, wie ich sie erlebt habe“ (Satrapi zit. n. Ernst, 2005).

Mittels der Worte und Bilder beschreibt Satrapi nicht nur Ereignisse ihrer Kindheit, sondern verortet gleichzeitig ihren Platz in diesen Geschehnissen, sowie den Einfluss dieser auf ihre persönliche Entwicklung (vgl. Davis, 2005: 270). Dabei stehen Marjanes persönliche Erfahrungen stets im Vordergrund. Die historischen Ereignisse fungieren lediglich als Kontext für die Erlebnisse der Protagonistin,

wodurch die abstrakten politischen Geschehnisse, so Dittmar ein individuelles Gesicht bekämen (vgl. Dittmar, 2008: 169).

2.7 Kindliche Erzählperspektive

Im Verlauf der Geschichte begleitet der/die Leser/-in die Entwicklung der Protagonistin von ihrer Kindheit an, durch Rebellion und Identitätskrisen in ihren Jugendjahren bis zum Erwachsenenalter. Die Protagonistin bewältigt dabei typische Themen von Kindheit und Jugend, wie Familie, Schule, Idole und Liebe. Die Leser begleiten die Protagonistin im kindlichen Lernprozess über kulturelle und politische Zusammenhänge und erleben historische Ereignisse durch die Wahrnehmung eines Kindes (vgl. Davis, 2005: 265). Um diese Entwicklungen nachvollziehbar zu machen, werden prägende Ereignisse, aber auch die Einflüsse bestimmter Denker/-innen, Texte und Theorien des familiären und kulturellen Hintergrundes dargestellt (17). Die Protagonistin lernt beispielsweise Klassenunterschiede kennen, als ihr marxistischer Vater die Liebesaffäre zwischen ihrem Nachbarn und dem Dienstmädchen beendet (41), sie rebelliert gegen staatliche Autoritäten und entkommt nur knapp einer gesetzlichen Strafe (138), sie gibt mit ihrem regimekritischen Onkel, der viele Jahre im Gefängnis saß, vor ihren Freunden an und erfährt kurz darauf seine Hinrichtung (65) (vgl. Satrapi, 2005).

Dabei betrachtet der/die Leser/-in die Protagonistin zunächst ebenso von außen wie alle anderen Personen. Die Innerlichkeit dieser kommt insbesondere visuell durch Mimik und Gestik zum Ausdruck. Auch die Sprachebene verweist auf die kindliche Perspektive der Erzählerin, die in leicht verständlichen Sätzen die Geschehnisse kommentiert (vgl. Naghibi/ O'Malley, 2005: 243).

Als typisches Kennzeichen einer kindlichen Weltanschauung können die überhöhte Selbstzentriertheit der Protagonistin und ihre Allmachtsphantasien gesehen werden. Als kleines Mädchen stellt sich Marjane vor, sie sei die letzte Prophetin. Mit einem Heiligenschein und knieenden Verehrern träumt sie davon die Welt zu verbessern (vgl. Abb. 11). Ihre geheime Beziehung zu Gott und ihre Gespräche mit

ihm wirken rührend und werden von Davis als ein typisches Merkmal einer kindlichen Welt gedeutet (vgl. Davis, 2005: 272) (Abb. 12). Durch diese kindlichen Träume, Visionen und Ansichten wird Marji als Kind präsentiert, das die Zusammenhänge in der Welt noch nicht ganz begriffen hat. Satrapi spiele hier mit der idealisierten Figur eines unberührten Kindes, das noch nicht beeinflusst ist von der Erwachsenenwelt (vgl. Naghibi/O'Malley, 2005: 244).

Naghibi und O'Malley bezeichnen das Interpretationsangebot der Autorin an ihre Leser, als ein liberal humanistisches Lesemodell, in dem die Universalität der Erfahrungen der Protagonistin im Vordergrund stünden. „[...] [T]he universality of the protagonist Marji's experiences and the similarities that make 'her' and 'us' human“ (Naghibi/O'Malley, 2005: 226). Marjane ist ein Kind, wie alle anderen Menschen, insbesondere die Leser des Comics, auch mal eines waren. Sie ist eigensinnig und neugierig und manchmal auch trotzig. In ihrer Entwicklung beschäftigen sie Themen wie die Autorität der Eltern, die erste Liebe oder das Erleben von Einsamkeit. Die Erfahrung ein Kind zu sein sei in gewisser Weise universell, während die Probleme und Konflikte des Erwachsenseins differenzierter sind (vgl. Naghibi/O'Malley, 2005: 243). „[...] [T]hrough the eyes of a child it is easy to identify with the narrator, Marji, and her experiences“ (Naghibi/O'Malley, 2005: 242). Mit der Betrachtung und Interpretation der Geschehnisse durch die Augen eines Kindes, verloren diese ihren Anspruch auf totale Korrektheit und gewinnen gleichzeitig an Authentizität und Glaubwürdigkeit.

„What gives Persepolis credibility is the convincing way specific events are interpreted through the eyes of a 10 year old girl [...]“ (Naghibi/O'Malley, 2005: 243).

Mit dieser Perspektivwahl stelle Satrapi die Gleichheit menschlicher Emotionen und Entwicklungen in den Vordergrund. In der Betrachtung einer fremden Kultur rücke das verbindende Element des Menschseins in den Fokus (vgl. Naghibi/O'Malley, 2005: 228).

2.8 Harmonisches Closure des Narrativs

Bei näherer Betrachtung der Bewältigung konflikthafter Situationen durch die Protagonistin, wird ein bestimmtes Muster erkennbar, in dem die Protagonistin meist Herrin der Lage bleibt. Ihre rebellischen Begegnungen mit Vertretern des Gesetzes, enden im ersten Band stets zugunsten der Protagonistin. Als Marjane im Kapitel „Kim Wilde“ beispielsweise von einer Revolutionswächterin⁹ aufgrund ihrer Bekleidung mit Jeansjacke und Turnschuhen angehalten wird, bricht Marjane in einen Heulkampf aus, und erreicht damit die Nachsicht der Wächterin (vgl. Satrapi, 2005: 138) (vgl. Abb. 13). Ein ähnliches Schema wiederholt sich, als sich Marjane zu einem späteren Zeitpunkt in Österreich mit der Leiterin ihres Heims anlegt und daraufhin hinausgeworfen wird. Auch diese Situation kann sie lösen, indem sie bei ihrer Freundin Julie unterkommt (vgl. Satrapi, 2006: 27-29) (vgl. Abb. 14). Dieses Muster der Konfliktauflösung zugunsten der Protagonistin wird erstmals im zweiten Band durchbrochen, als Marjane ihren einzigen Bezugsmensch, ihren Freund, verliert. In der darauffolgenden Zeit wird die Protagonistin von den Geschehnissen hin und hergeworfen. Sie kann in ihrem Umfeld kaum mehr aktiv agieren. Schließlich lebt Marjane im Winter in Österreich für zwei Monate auf der Straße. Erst nachdem sie sich eines Tages im Krankenhaus wiederfindet, kann sie sich von ihrer Lethargie befreien und fasst den Entschluss in den Iran und damit in ihre vertraute Umgebung zurückzukehren. Die Rückkehr erscheint zunächst wie ein Wiedergewinn ihrer Kontrolle. Jedoch wird sie hier von Schuldgefühlen und erneuter Orientierungslosigkeit ergriffen. Ihr absoluter Tiefpunkt, der sich in einem Selbstmordversuch zum Ausdruck kommt, ist zugleich ein Umkehrpunkt zugunsten eines harmonischen Closures (vgl. Satrapi, 2006: 123, Abb. 15).

Am Ende des Textes entscheidet sich die Protagonistin/Erzählerin für die erneute Ausreise nach Europa, diesmal nach Frankreich. Sie begibt sich damit in ein von

⁹ Revolutionswächterinnen waren Frauen, die seit 1982 eingesetzt wurden, um Frauen zu verhaften, die nicht korrekt verschleiert waren (vgl. Satrapi, 2005: 136).

ihr angenommenes und gewolltes Umfeld und demonstriert erneut ihre aktive Position und Handlungsmacht trotz repressiver Umstände (vgl. Satrapi, 2006: 191, Abb. 2).

Die Gegenwart aus der heraus die Autorin die Geschichte schreibt und zeichnet, wird nicht thematisiert. Da die Leser keine Informationen über das Jetzt der Autorin erhalten, ist anzunehmen, dass die Erzählung vom guten Ende her erzählt wird. Es ist davon auszugehen, dass sich die Autorin in einer sicheren Position befindet, aus der heraus sie schreiben kann und ihre Meinung über die politischen Umstände frei äußern kann. So dürfte das „happy end“ bei den Lesern keine Verwunderung auslösen, sondern vielmehr ihre Vermutung bestätigen. Dadurch ist im gesamten Leseprozess ein harmonisches Closure implizit enthalten.

2.9 Westlicher Blick

Die Autorin Marjane Satrapi wächst in einer liberalen und kosmopolitischen Familie auf. Bevor die Protagonistin Marjane die Veränderungen der iranischen Revolution erfährt, besucht sie eine bilinguale französische Schule. Bereits als kleines Mädchen kommt sie in Kontakt mit Karl Marx und wird auch in ihrer späteren Entwicklung immer wieder durch die Lektüre westlicher Denker, wie z. B. Jean-Paul Sartre, beeinflusst. Während der Jahre in Österreich und schließlich durch ihre endgültige Emigration nach Frankreich steht Satrapis Perspektive unter westlichem Einfluss. Dieser spiegelt sich sowohl in der graphischen Gestaltung der Bilder, als auch in einigen Inhalten wieder. Zudem entscheidet sich Satrapi mit der Wahl des Mediums Comic und der Form der Autobiographie für eine westliche Erzählgattung, während der Inhalt des Comics vom Leben einer Iranerin erzählt. Hierin sehen Naghibi und O'Malley die Verbindung einer vertrauten Form mit einem fremden Inhalt (vgl. Naghibi/O'Malley, 2005: 233).

Als heranwachsende Jugendliche identifiziert sich die Protagonistin mit amerikanischer Popkultur – sie trägt 1983 Nikes und hört Kim Wilde, um sich nach einer Konfrontation mit dem Gesetz abzureagieren (138). Als sie von einer

Revolutionswächterin auf ihren Michael-Jackson-Button angesprochen wird, behauptet sie, es sei Malcolm X, der Anführer der schwarzen Muslime in Amerika. Damit beweist die Protagonistin, dass sie gekonnt mit den Symbolen der westlichen und islamischen Kulturen umgehen kann (vgl. Satrapi, 2005: 135-138). Ein Portrait der Protagonistin in Jeansjacke und mit Kopftuch (Abb. 16) macht ihre gleichzeitige Verortung in den symbolischen Wertesystemen der westlichen und der iranischen Welt deutlich. Die Selbstdarstellung als hippe Jugendliche mit westlichen Ikonen führe, nach der Interpretation von Naghibi und O'Malley, dazu, dass die westliche Ästhetik in den Vordergrund rücke und als universal transportiert würde. Dadurch würde die amerikanische Popkultur als vereinende globale Kultur präsentiert (vgl. Naghibi/O'Malley, 2005: 237). Indem sie weiterhin feststellen: „[...] the comfort of sameness is always disrupted by the discomfort of otherness“ (Naghibi/O'Malley, 2005: 237), wird der Einsatz von Brüchen durch die Verwendung mehrdimensionaler Bilder als narrative Strategie dargestellt. Die Wirkung dieser Brüche beschreiben Naghibi und O'Malley als eine Destabilisierung des/der Lesers/-in, was zu einem Spannungsaufbau führe, da die Erwartungen der Leser im Moment des Bruchs enttäuscht würden und somit die weitere Handlung nicht mehr kontrollierbar sei (vgl. Naghibi/O'Malley, 2005: 231). Als weiteres Beispiel für Satrapis westliche Prägung, kann ihre Darstellung von Gott als alter, bärtiger, weißer Mann angeführt werden (vgl. Satrapi, 2005: 17, Abb. 17).

Ein Portrait der Protagonistin als 10-Jähriges Mädchen verdeutlicht ihre Selbstwahrnehmung als Identität zwischen der westlichen und einer östlichen Kultur. Das erste Panel der Abb. 11 aus dem Kapitel „Das Kopftuch“ zeigt die Protagonistin in zwei Hälften geteilt: Eine Hälfte ihres Kopfes ist verschleiert, den Hintergrund zieren orientalisches anmutende Schnörkel. Die andere Hälfte der Protagonistin ist ohne Schleier und vor einem Hintergrund mit Instrumenten aus Wissenschaft und Technologie. Die Zweiteilung der Protagonistin durch östliche und westliche Kultursymbole bzw. ihre Vereinigung in dieser wird in der

Darstellung deutlich. Diese zwei Seiten verleihen der Protagonistin/Erzählerin eine besondere Sprecherautorität, da sie vermeintlich einen Zugang zu beiden Kulturen hat (vgl. Naghibi/O'Malley, 2005: 231-233). Es ist ein Spiel mit verschiedenen kulturellen Rahmen, die auch zu Irritationen beim Leser führen können.

„[...] [Satrapis] texts offer recognizable signifiers for a Western reader and then immediately effect a slippage so that their meaning cannot be seamlessly appropriated into a Western framework“ (Naghibi/O'Malley, 2005: 231).

Dies wird insbesondere bei einer näheren Betrachtung der Bilder deutlich. Ein Beispiel für solch eine „[...] shifting signification [...]“ (Naghibi/O'Malley, 2005: 231) ist die Verwendung des Tulpensymbols im zweiten Band (131). In westlichen Kulturkreisen werden Tulpen mit Frühling assoziiert, ihnen kommt dabei keine explizite symbolische Bedeutung zu, während sie in Satrapis Text die Bedeutung für Märtyrertum in sich tragen. In einem Bild ist eine iranische Frau zu sehen, die ihren gefallenen Sohn, ähnlich einer Mariendarstellung, in ihren Armen hält. Die Figuren sind von Tulpen umgeben und es wird ergänzend kommentiert: „Es wird gesagt, dass Tulpen aus dem Blut von Märtyrern wachsen“ (Satrapi, 2006: 131). Mit diesem Kommentar tritt Satrapi in die Rolle der Vermittlerin zwischen den kulturellen Symboltraditionen.

In einigen Darstellungen bestätigt Satrapi das Stereotyp der unterdrückten verschleierten Frau, zeigt aber gleichzeitig auch ihre Ähnlichkeit mit westlichen Frauen, insbesondere im privaten Umfeld. Dadurch bedient sie einerseits die Vorstellung des westlichen Blicks, ergänzt ihn jedoch durch das Aufzeigen von Gemeinsamkeiten zwischen der östlichen und der westlichen Frau (vgl. Satrapi, 2006: 155) (Abb. 18). Durch diese Verbindung vertrauter Symbole und Darstellungsweisen mit fremden Inhalten erzeugt Satrapi Brüche in den Erwartungen der Leser und baut Spannung.

3 Resümee

Durch die Verwendung eines naiven und kindlichen Zeichenstils, durch die Perspektive einer kindlichen Erzählerin in einem autobiographischen Text, und durch die Wahl eines Mediums, das vorrangig mit jugendlichen Lesern/-innen und einem niedrigen Niveau in Verbindung gebracht wird, überdeckt Satrapi die komplexen Herausforderungen kultureller Zugehörigkeit sowie nationaler und kultureller und personeller Identität. Satrapi bedient sich dabei verschiedener Ansprüche: Sie ist überzeugend in ihrer anekdotenhaften Nacherzählung geschichtlicher Ereignisse und interessant in der Art und Weise, wie die Geschichte mit der Entwicklung eines kleinen Mädchens verknüpft ist. Diese Verknüpfung schafft die Grundlage für eine universelle Lesbarkeit, indem sich der/die Leser/-in in den Erfahrungen des Erwachsenwerdens wieder erkennt. Durch ihre Schlichtheit in Text und Gestaltung entwickelt Satrapi eine Erzählung mit universellem Charakter und macht ihren Text dadurch leichter zugänglich. Dabei findet Satrapi einen Weg ihre Geschichte zu erzählen, ohne Wut und Bitterkeit Überhand gewinnen zu lassen. Indem sie ihre teils komischen, teils traumatischen und teils alltäglichen Anekdoten dicht aufeinanderfolgen lässt, verleiht Satrapi ihrem Text, trotz der Schwere einiger Episoden, eine gewisse Unverbindlichkeit und Leichtigkeit.

Die Bilder und Handlungen sind zwar für den/die westlichen Leser/-in in eine fremde Kultur gebettet (ausgeschlossen jener Teil der Handlung der in Österreich spielt), bleiben aber durch die Verwendung westlicher Symbole und einer westlich geprägten Darstellungsweise sowie die Prägung durch westliche Denker/-innen vertraut. Dadurch nimmt Marjane die Funktion einer Vermittlerin ein und wird zu einer Vertrauten, statt einer Fremden.

Möglicherweise ist es auch die große Politik aus der Sicht eines Kindes, die den Reiz von Satrapis Comic-Autobiographie ausmacht. Satrapi lenkt die Aufmerksamkeit der Leser auf den sozio-historischen Kontext, in dem ihre individuelle

Geschichte stattfand. So erzählt Satrapi die Geschichte ihres Landes anhand kleiner persönlicher Anekdoten.

4 Literaturverzeichnis

Barrington, Judith (2004): *Erinnerungen und Autobiographie schreiben*. Bonn: Autorenhaus, S. 7-28.

Nünning, Ansgar (2008⁴): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, S. 420-21 u. 687–691.

Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.) (2002): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, S. 1-22.

Babak, Elahi (2008): *Frames and Mirrors in Marjane Satrapis Persepolis*. In: *Muse* 15(1), S. 312-325.

Berger, John (1981): *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Berlin: Wagenbach.

Böhm, Gottfried (2010): *Wie Bilder Sinn erzeugen*. Berlin: University Press.

Davis, Rocio (2005): *A Graphic Self. Comics as autobiography in Marjane Satrapi's Persepolis*. In: *Prose Studies* 27 (3). S. 264-279.

Dittmar, Jakob (2008): *Comic-Analyse*. Konstanz: UVK Verlag.

Eisner, Will (1995): *Mit Bildern erzählen. Comics und Sequential Art*. Wimmelbach: Comic Press Verlag.

Fludernik, Monika (2006): *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt: WBG.

Gilmore, Leigh (2001): *Limit-Cases: Trauma, Self-Representation, and the Jurisdictions of Identity*. In: *Biography* 24 (1), S. 128-139.

Knörer, Ekkehard (2005): *Geschichte schreiben, Gesichter geben. Anmerkungen zu Enki Bilals/Pierre Christins *Treibjagd* und Art Spiegelmans *Maus**. In: Diekmann, Stefanie/Schneier, Matthias (Hg.): *Szenarien des Comic – Helden und Historien im Medium der Schriftbildlichkeit*. Berlin: Sukultur, S. 111-127.

Lejeune, Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 7-51.

Mahne, Nicole (2007): *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen: UTB, S. 1-76.

Naghibi, Nima/O'Malley, Andrew (2005): *Estranging the Familiar: „East“ and „West“ in Satrapi's Persepolis*. In: *English studies in Canada ESC* 31 (2-3), S. 223-249.

Sachs-Hombach, Klaus (2006): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft. Köln: Halem, S. 184-195.

Satrapi, Marjane (2005): Persepolis. Eine Kindheit im Iran. Wien: Überreuter.

Satrapi, Marjane (2006): Persepolis. Jugendjahre. Wien: Überreuter.

Schikowski, Klaus (2009): Die großen Künstler des Comics. Hamburg: Edel, S. 196-199.

Wagner-Egelhaaf, Martina (2000): Autobiographie. Stuttgart; Weimar: Metzler.

Witek, Joseph (1989): Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar. Mississippi: University Press, S. 96-119.

Internetquellen:

Arnold, Andrew: „Time.comix on Marjane Satrapi’s Persepolis“ An Iranian Girlhood, 5.11.2003.

URL: <http://www.time.com/time/columnist/arnold/article/0,9565,452401,00.html> [Abgerufen am: 11.03.2011]

Bahrampour, Tara: “A Memoir Sketches an Iranian Childhood of Repression and Rebellion”. The New York Times, 21.05.2003, E1.

URL: <http://www.nytimes.com/2003/05/21/books/tempering-rage-drawing-comics-memoir-sketches-iranian-childhood-repression.html> [Abgerufen am: 13.03.2011]

Eberstadt, Fernanda: “God Looked Like Marx”. The New York Times, 11.05.2003.

URL: <http://www.nytimes.com/learning/teachers/archival/20030511Persepolis.pdf> [Abgerufen am: 13.03.2011]

Ernst, Sonja: „Die Mullahs töten unsere Träume“, In: Spiegel-online, 10.2.2005.

URL: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,340578,00.html> [Abgerufen am: 12.04.2011]

Schmidt, Matthias: Ein ungezogenes Mädchen und die Mullahs, Stern: 25.11.2007.

URL: <http://www.stern.de/kultur/film/persepolis-ein-ungezogenes-maedchen-und-die-mullahs-602955.html> [Abgerufen am 12.04.2011]

Mayer, Susanne: „Das Leben kann so mies sein. Trotzdem! Marjane Satrapi“, In Zeit: 22.11.2007.

URL: <http://www.zeit.de/2007/48/Kino-Persepolis?page=1> [Abgerufen am 18.04.2011]

Abbildungen

Abbildung 1	Satrapi, 2005: 7
Abbildung 2	Satrapi, 2006: 191
Abbildung 3	Titelbild Satrapi, 2005
Abbildung 4	Titelbild Satrapi, 2006
Abbildung 5	Satrapi, 2006: 190
Abbildung 6	Satrapi, 2005: 56
Abbildung 7	Satrapi, 2006: 40
Abbildung 8	Satrapi, 2006: 159
Abbildung 9	Satrapi, 2005: 106
Abbildung 10	Satrapi, 2005: 117
Abbildung 11	Satrapi, 2005: 10
Abbildung 12	Satrapi, 2005: 12
Abbildung 13	Satrapi, 2005: 138
Abbildung 14	Satrapi, 2006: 29
Abbildung 15	Satrapi, 2006: 123
Abbildung 16	Satrapi, 2005: 135
Abbildung 17	Satrapi, 2005: 17
Abbildung 18	Satrapi, 2006: 155

Abbildung 1

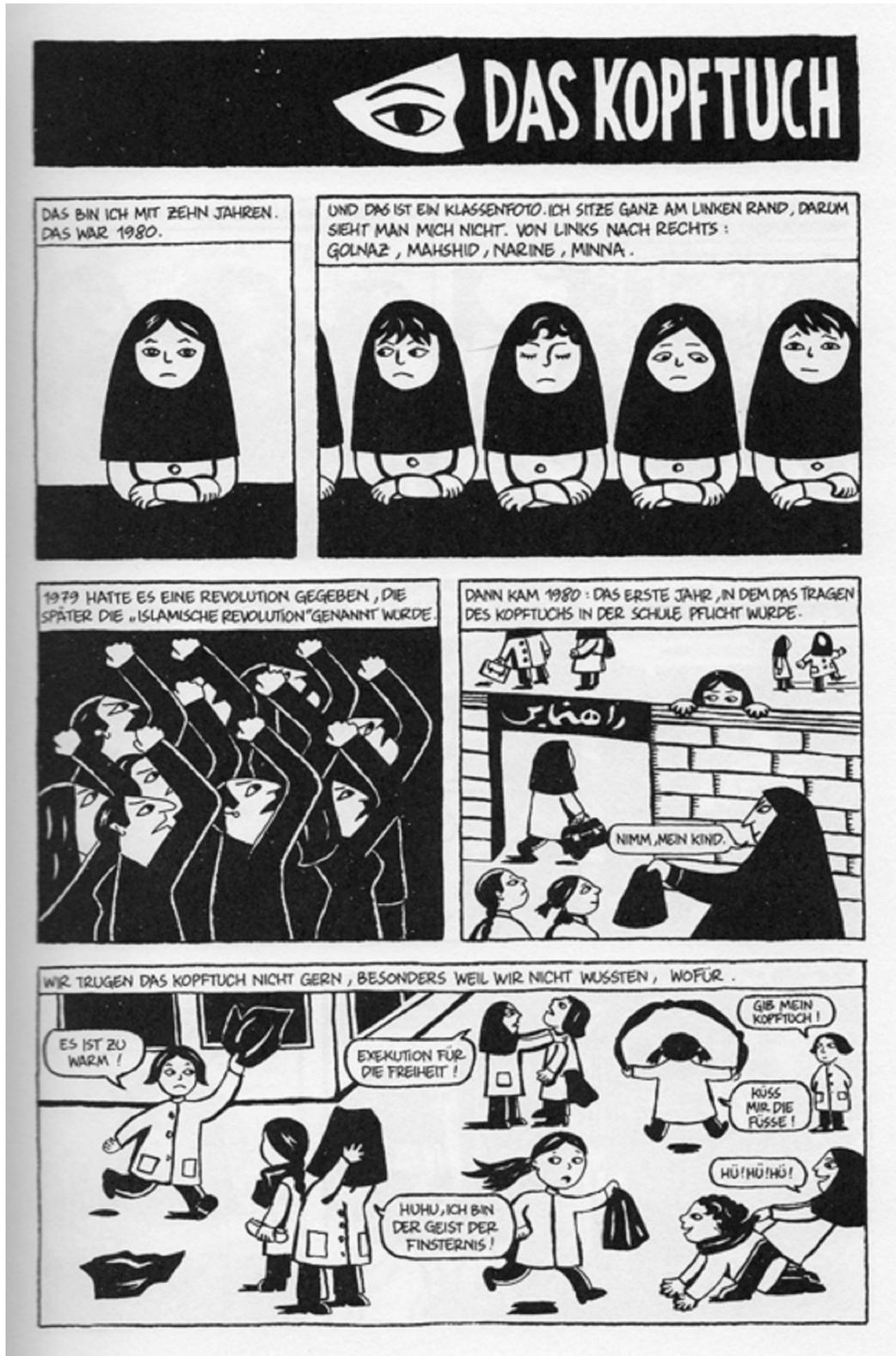


Abbildung 2



Abbildung 3

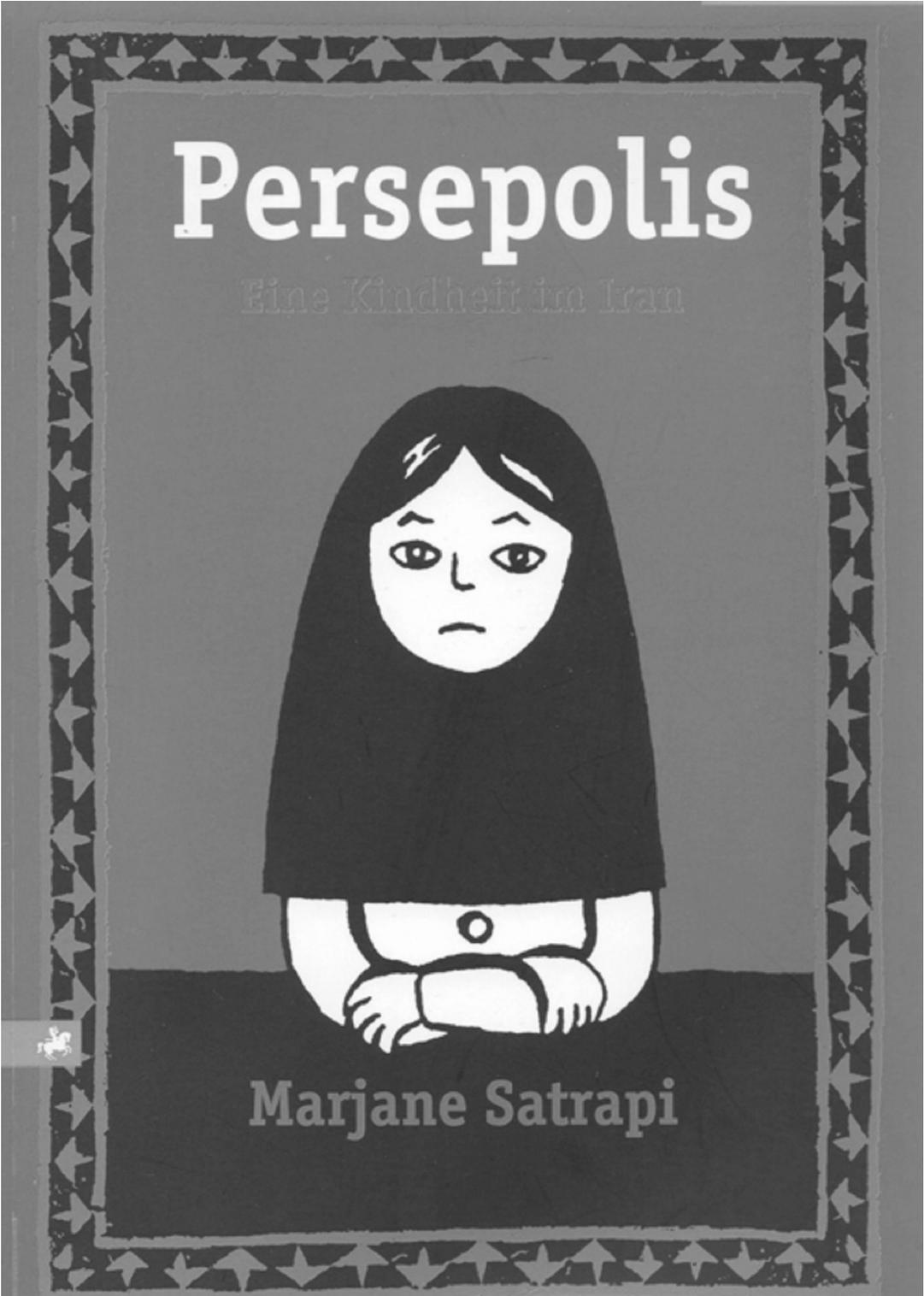


Abbildung 4

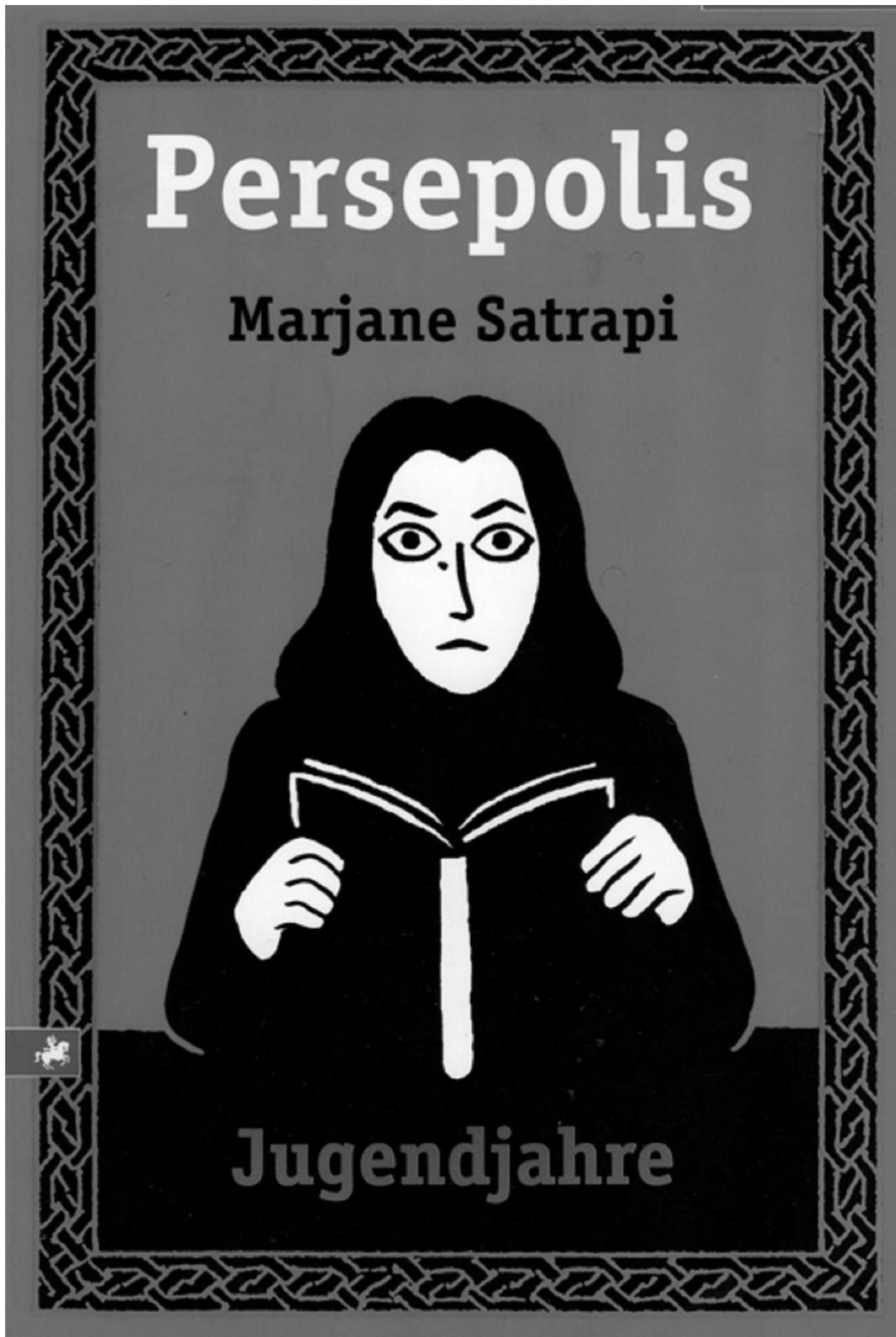


Abbildung 5



Abbildung 6



Abbildung 7



Abbildung 8

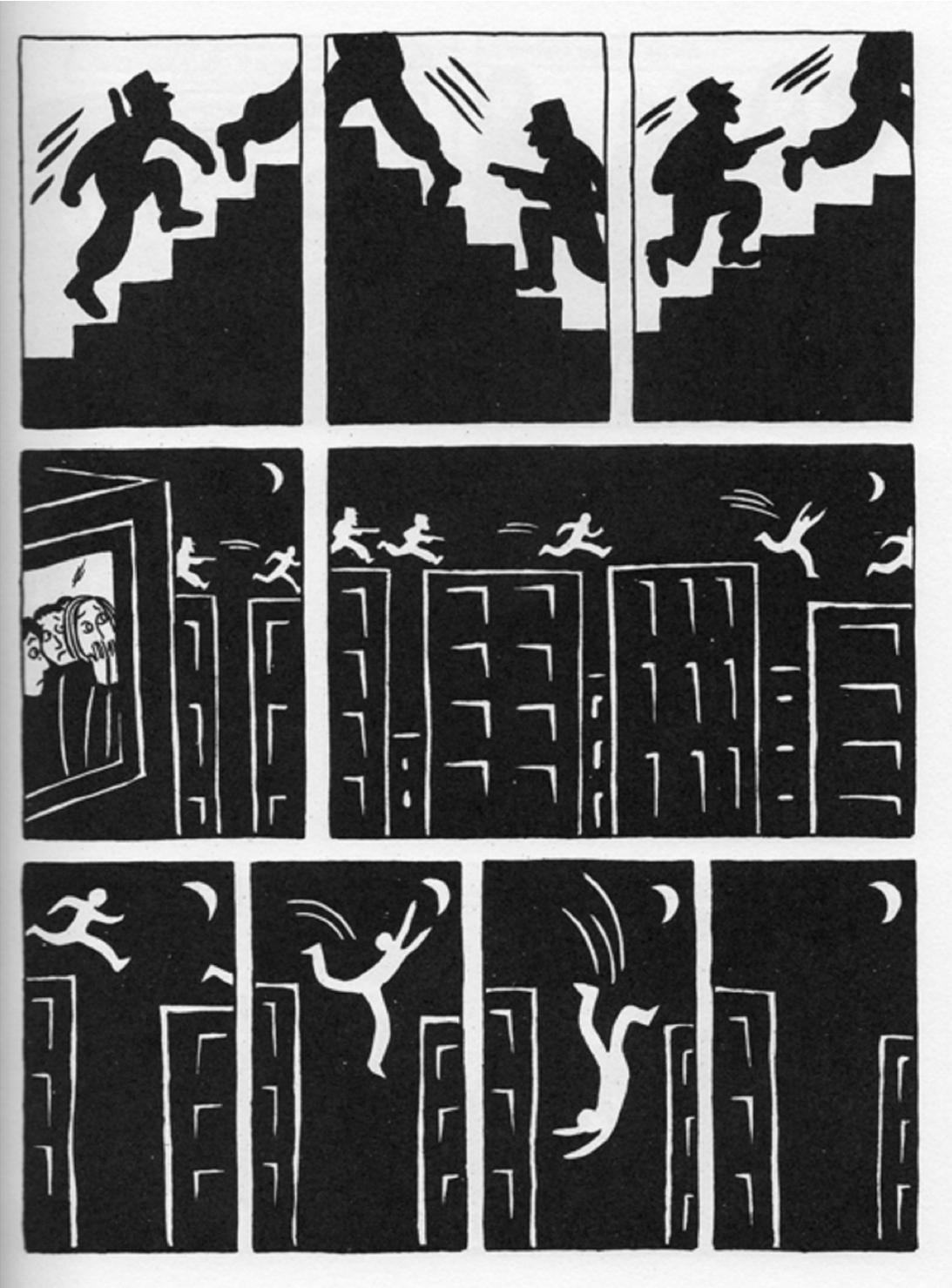


Abbildung 9

DER SCHLÜSSEL ZUM PARADIES IST FÜR DIE BETROGENEN . IN DER HOFFNUNG AUF EIN BESSERES LEBEN FLIEGEN TAUSENDE VON JUNGEN AUF DEN MINENFELDERN IN DIE LUFT.



DER SOHN VON FRAU NASSRINE WURDE VERSCHONT, ABER VIELE KINDER AUS DER GEGEND ENDETEN SO .

ZU DER ZEIT GING ICH AUF MEINE ERSTE FETE . MAMA HATTE MIR NICHT NUR ERLAUBT HINZUGEHEN , SIE MACHTE MIR AUCH EINEN PULLI MIT LÖCHERN UND EIN HALSBAND AUS KETTEN UND NÄGELN . PUNK WAR GERADE IN .



EIN HÖLLISCHER LOOK !

Abbildung 10



Abbildung 11



Abbildung 13



Abbildung 14



Abbildung 15



Abbildung 16



Abbildung 17

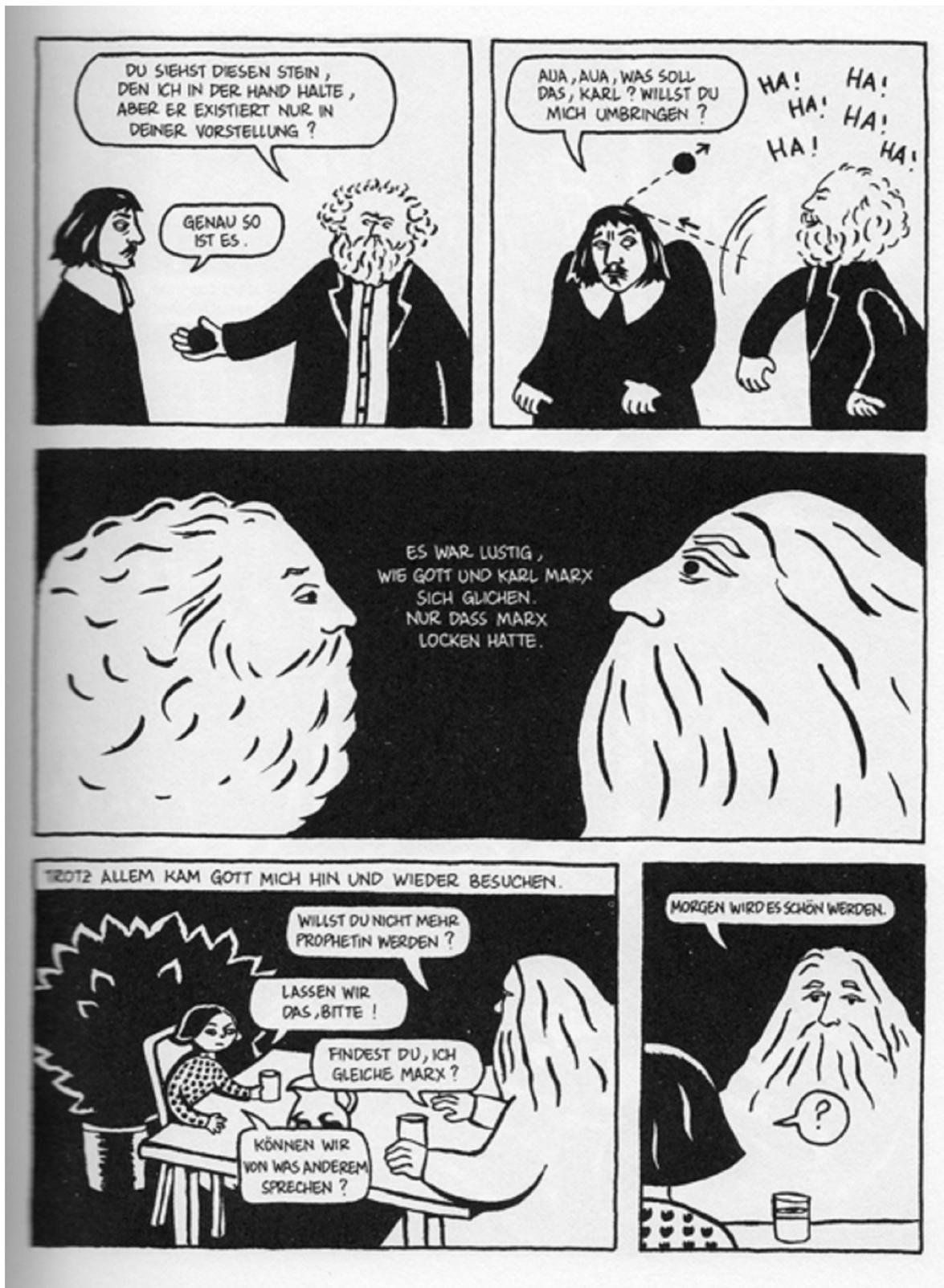


Abbildung 18

