



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Stereotypisierung von Armut.  
Eine Analyse der *Graphic Novel* „Aya“  
von Marguerite Aboutet und Clément Oubrierie

Verfasserin

Claudia Dal-Bianco

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 057 390

Studienrichtung lt. Zulassungsbescheid:

Internationale Entwicklung

Betreuerin:

Mag. Dr. Martina Kopf



<b>1. Einleitend .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Armutskonzepte .....</b>	<b>3</b>
2.1. Unterscheidungen von Armut: Messung und Kategorisierung .....	3
2.2. Disziplinäre Schwerpunkte .....	6
2.3. Armutsforschung als eigenständige Wissenschaftsdisziplin.....	7
2.4. Armut, Literatur und Alltag .....	10
2.5. Bezug zu meiner Analyse.....	11
<b>3. Methode.....</b>	<b>14</b>
3.1. Vorannahmen .....	14
3.2. Semiotische Richtungen .....	16
3.3. Comic als semiotisches Zeichensystem .....	17
3.3.1. Codes im Comic .....	18
3.3.1.1. Sprachcodes.....	18
3.3.1.2. Ikonische Codes .....	19
3.3.2. Zeichen und Stereotype .....	21
3.4. Auswahl und Behandlung der Sequenzen .....	22
3.4.1. Der Bildprozess .....	23
3.4.2. Der Kommunikationsprozess .....	24
3.3.3. Die Zusammenführung.....	25
<b>4. Analyse .....</b>	<b>27</b>
4.1. Kontextualisierung von „Aya“ .....	27
4.1.1. <i>Graphic Novel</i> .....	27
4.1.2. Entstehung und historischer Hintergrund.....	28
4.1.3. Inhalt.....	30
4.2. Analyse der Sequenzen .....	34
4.2.1. Verhandlungen .....	34
4.2.1.1. ... mit Moussas Familie .....	35
4.2.1.2. ... mit Mamadous Familie.....	46
4.2.1.3. Vergleich von Sequenz 1 und 2.....	56
4.2.2. Wege aus der Armut.....	58
4.2.2.1. Um Hilfe bitten.....	59
4.2.2.2. Hilfe bekommen .....	64
4.2.2.3. Vergleich von Sequenz 3 und 4.....	71
<b>5. Interpretation .....</b>	<b>73</b>
5.1. Zeichen für Armut und Reichtum .....	73
5.2. Mythen .....	75
<b>6. Conclusio .....</b>	<b>78</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>80</b>
<b>Anhang .....</b>	<b>85</b>
I. Bildanhang .....	85
II. Abstract.....	96
III. Zusammenfassung .....	97
IV. Lebenslauf.....	98



## 1. Einleitend

„Aya“ ist eine *Graphic Novel*, ein Comic, in dem das Alltagsleben von drei Mädchen in Côte d'Ivoire im Zentrum steht. Verschiedene Themen, wie zum Beispiel Schwangerschaft, Homosexualität und Geschlechterrollen werden angesprochen.

Die *Graphic Novel* ist nicht ausschließlich für ein ivorianisches Publikum geschrieben. Dies wird durch einen Anhang in jedem Band verdeutlicht, in dem jeweils ein Aspekt aus der Geschichte herausgenommen und näher beleuchtet wird, wie damit in Côte d'Ivoire „typischerweise“ umgegangen wird. Außerdem befinden sich im Anhang, der auf Deutsch „Ivorianischer Bonustrack“ heißt, auch Kochrezepte und ein Glossar.

In verschiedensten Rezensionen wird „Aya“ als Werk gelobt, in dem „wahrheitsgetreu“ das alltägliche Leben in einem afrikanischen Land gezeigt wird. Zum Beispiel meint Afrikanet<sup>1</sup>: „Hilflosigkeit, Abhängigkeiten, Opfertum, Armut, Geschichtslosigkeit, wild und faul sein und ‚Nicht Meister der eigenen Zukunft‘ sind u.a. nur einige diese [sic!] Vorurteile. Im Oktober 2006 ist zum ersten Mal im deutschsprachigen Raum ein Comic erschienen, das realistisch diesen Klischees entgegen tritt.“ (Inou, 2009). Es wird aber nicht erwähnt, wie diese Klischees aufgebrochen werden, sondern lediglich, dass ein „normales“ Bild von Afrika produziert wird. Dabei ist es aber meiner Meinung nach interessant, genau dem nachzugehen. Welche Bilder werden produziert oder reproduziert? Welche Vorstellungen von und Assoziationen mit Armut werden in dieser Geschichte in Zusammenhang gebracht? Ich werde mich in meiner Arbeit auf Armutskonzepte bzw. -vorstellungen konzentrieren, weil die Vorstellung „Afrika ist arm“ weit verbreitet ist und häufig unreflektiert reproduziert wird.

Meine Analyse der *Graphic Novel* „Aya“ dient dazu, die gesellschaftlichen Vorstellungen von Armut zu identifizieren. Man kann Literatur aus verschiedenen Perspektiven lesen und Konzepte herausfiltern, die in ihr stecken.

Armut ist ein vielschichtiger Begriff, der unterschiedlich definiert werden kann und dadurch unterschiedliche Gruppen als „arm“ bezeichnet. Ich werde auf diese unterschiedlichen Sichtweisen in Bezug auf den Begriff Armut eingehen. Eine Differenzierung, die gemacht werden kann, liegt in den methodischen Zugängen, die zwischen den wissenschaftlichen Disziplinen variieren. Jeder Zugang hat seine eigenen Schwerpunkte und Kernkategorien, anhand derer er sich mit Armut beschäftigt.

---

<sup>1</sup> Afrikanet ist eine Internetplattform, die sich mit Afrika relevanten Themen im deutschsprachigen Raum auseinandersetzt. Sie wurde von zwei afrikanischen Migranten/Afro-Österreichern, Simon Inou aus Kamerun und Richard Gnaore Ossiri aus der Côte d'Ivoire, 2000 gegründet. (URL: <http://www.afrikanet.info>)

Einen Comic auf Klischees hin zu analysieren hat den Vorteil, dass das Genre des Comics auf Stereotypisierung der Charaktere basiert. Will Eisner formuliert es so: „Die Zeichnungen in Comics arbeiten mit leicht erkennbaren Wiedergaben menschlichen Handelns. Ihre Darstellungen sind Spiegelbilder, die auf vorhandenen Erfahrungen des Lebens aufbauen, um so eine Idee oder Begebenheit schnell zu visualisieren. Dies setzt eine Vereinfachung von Bildern in wieder verwendbare Symbole voraus. Ergo, Stereotypen.“ (Eisner, 1998 [1995]: 23).

Mein Ziel ist es herauszufinden, welche Konzepte oder Vorstellungen in dieser Geschichte vorkommen und im Weiteren zu hinterfragen, warum gerade diese. Dabei sind verschiedene Methoden notwendig, da ein Comic ein Text aus Bild und Schrift – die meist für einen Kommunikationsprozess steht – ist. Daher führe ich eine Bild- und Kommunikationsanalyse durch, die ich auf vier ausgewählte Sequenzen anwenden werde. Norman Fairclough mit „Language and Power“ (2001 [1989]) bietet eine Grundlage für die Kommunikationsanalyse. Gunther Kress und Theo van Leeuwen (1996) entwickeln eine Grammatik des visuellen Designs, auf der der bildanalytische Teil meiner Arbeit basiert.

Diese Analyse ermöglicht mir, Konnotationen, die mit Armut gemacht werden, zu erkennen. Das wird vor allem in der Analyse von Sequenz 1 und 2 deutlich. Sequenz 3 und 4 bieten einen exemplarischen Blick darauf, welche Handlungsmöglichkeiten eine Person hat, um der Armut zu entkommen.

Eine detaillierte und tief greifende Analyse von „Aya“ soll helfen, Mythen zu beleuchten und gleichzeitig zu entmystifizieren. Mythen kommen in allen vier Sequenzen vor. Roland Barthes bietet dazu mit seinem Buch „Mythen des Alltags“ (1964) einen theoretischen Hintergrund. Nicht zuletzt transportieren gerade populäre Medien eben diese Mythen sehr deutlich. „Aya“ schafft ein imaginäres Modell der Realität, weil dieser Comic das Alltagsleben von drei Mädchen beschreibt und dabei der „Realität“ entsprechen will.

## **2. Armutskonzepte**

„Von wem und von was spricht man eigentlich, wenn von Armut die Rede ist?“ (Paugam, 2008: 7). Wenn diese Frage gestellt wird, fängt man an zu definieren, zu messen und Kategorien zu finden, die Armut beschreiben. Konzepte bieten den Rahmen, in dem sich Definitionen und Messungen bilden können. Eine Definition benennt, was und wer als arm gilt und was und wer nicht. Messungen sind die Operationalisierungen von Definitionen (Lister, 2004: 3ff).

Ich werde in diesem Kapitel einen Überblick darüber geben, welche Messungen und Kategorisierungen es bei der Behandlung von Armut gibt. Es soll einen Forschungsüberblick darüber bieten, welche Herangehensweisen möglich sind. Anhand verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen, die sich mit Armut befassen, ergeben sich verschiedene Schwerpunkte. Ich stelle dies durch die Ökonomie, Soziologie und Geschichtswissenschaft dar. Weiters führe ich an, welche Überlegungen es in der Literatur gibt, sich mit Armut auseinanderzusetzen. Zum Abschluss beschreibe ich genauer, auf welche Konzepte ich den Schwerpunkt meiner Analyse lege.

### **2.1. Unterscheidungen von Armut: Messung und Kategorisierung**

Definitionen dienen zur Klarstellung für „Andere“ und zur Positionierung für sich selbst. Für welche Definition man sich entscheidet, hängt von politischen, sozialen, kulturellen und anderen Faktoren ab. Es sollte auch immer die Frage gestellt werden, welche Definition welchem Zweck dient und ob die Definition für die räumliche und zeitliche Situation geeignet ist. Denn Konzepte und dadurch auch Definitionen verändern sich im Laufe der Zeit und variieren auch räumlich (Dietz, 1997: 83).

Armutsgrenzen sind Werte, anhand derer kategorisiert wird, wer arm oder armutsgefährdet ist. Es existieren verschiedene Armutsgrenzen, eine umfassende Darstellung der jeweiligen Werte und der daraus gezogenen Bewertungen kann im Rahmen dieser Arbeit nicht gegeben werden. Davis Macarov unterteilt die verschiedenen Methoden, Armut zu messen, in absolute Maße, relative Maße, subjektive Handlungsweisen oder normative Perspektiven (Macarov, 2003: 14-29). Absolute Armutsgrenzen machen Armut an einem Wert fest. Die Vereinten Nationen und die Weltbank legen den Wert von 1 US-\$ pro Tag und Person für alle Ausgaben, nicht nur für Nahrungsmittel, fest. All jene, die diesen Betrag nicht aufbringen können, gelten als arm. Die Weltbank verwendet ein Maß von Verbrauch und nicht von Einkommen als Armutsgrenze. Wenn dieser Messwert verwendet wird, muss entschieden werden, was Erfordernisse und was

Wünsche sind. Als eine andere absolute Armutsgrenze wird das monatliche Einkommen herangezogen. Jede Regierung oder jede Institution kann sich für eine Armutsgrenze entscheiden, wodurch das Problem entsteht, dass ein Vergleich von Armut in den verschiedenen Ländern schwer ist (Macarov, 2003: 16-22). Relative Maße von Armut definieren Menschen nicht als arm bezogen auf ihre Situation, wie es die absolute Armutsgrenze macht, sondern in Relation zu anderen Menschen. D.h. bei dieser Messung würde Armut verschwinden, wenn die Menschen der gemessene Bevölkerung gleich viel Geld und Besitz haben, egal, ob sie unter einer absoluten Armutsgrenze liegen würde (Macarov, 2003: 23-25). Das subjektive Maß legt all jene als arm fest, die sich arm fühlen (Macarov, 2003: 25f). Normative Maße sind von der Öffentlichkeit definiert. Es gibt Gruppen, die aufgrund ihrer Stereotypisierung als arm gelten (Macarov, 2003: 26f).

Anhand dieser Messmöglichkeiten ergeben sich, laut Macarov, Risikogruppen, die leichter als andere in Armut fallen können, wie Kinder, ältere Leute, Arbeitslose, ArbeiterInnen und allein stehende Elternteile (Macarov, 2003: 30-35). Diese Unterscheidungen von Macarov beziehen sich nicht nur auf materielle Werte, sondern auch auf immaterielle.

Serge Paugam erläutert in *Die elementaren Formen der Armut*, dass Armut anhand von mindestens drei verschiedenen Ansätzen gemessen werden kann: dem Lebenslagen-, dem monetären und dem subjektiven Ansatz. Der monetäre Ansatz ist am weitesten verbreitet und setzt Armutsgrenzen gemessen an Haushaltseinkommen fest. Dabei wird angenommen, dass alle Menschen in einem Haushalt gleich viel Geld zur Verfügung haben. Der subjektive Ansatz bietet den StatistikerInnen Bezugspunkte, anhand derer sie subjektive Armutsschwellen definieren können. Diese Methode hat sich in den 1960er Jahren verbreitet und basiert auf Befragungen von Personen zum Beispiel, wie sie mit ihrem Einkommen auskommen und über welches Mindesteinkommen man verfügen sollte. Lebenslagenansätze legen Armut nicht nur an Einkommensmangel fest, sondern sehen sie als Kategorie, die auftritt, wenn auch andere Mängel, wie zum Beispiel Ausschluss von sozialen Tätigkeiten, vorkommen. Wenn diese verschiedenen Messmöglichkeiten verglichen werden, ergeben sich unterschiedliche Gruppen von armen Menschen. Die wenigsten Personen fallen bei allen drei Messmöglichkeiten unter die Kategorie der Armen (Paugam, 2008: 8ff).

Davia Döring fasst in einem Artikel begriffliche Unterscheidungen zusammen. Sie stellt folgende Kategorien gegenüber:

- relative und absolute/primäre Armut
- alte und neue Armut
- objektive und subjektive Armut



- ökonomische und soziale Armut.

Von absoluter Armut spricht Döring, wenn Menschen keine oder nicht genügend Mittel haben, um überleben zu können. Hier geht sie vor allem von materiellen Mitteln aus. Maße dafür sind vor allem Mangelzustände in Bezug auf existenzielle Bedürfnisse wie Unterkunft, Kleidung, Nahrung und Gesundheitsfürsorge. Als absolut, oder auch primär, arm wird bezeichnet, wer unter vordefinierte Armutsgrenzen fällt. Relative Armut wird durch nicht ausreichende Teilhabe am gesellschaftlichen Leben definiert. Es wird ein Standard in einer Gesellschaft festgelegt, und wer unter diesen fällt, gilt als relativ arm (Döring, 2003b: 28f).

Als alte Armut wird „selbstverschuldete“<sup>2</sup> oder durch traditionelle Muster entstandene Armut bezeichnet, beschreibt Döring. Sie spricht dabei auch von primärer oder absoluter Armut. Im Gegensatz dazu steht neue beziehungsweise relative Armut. Dieser Begriff wurde ab den 1980er Jahren immer häufiger verwendet. Die Veränderung der Ursachen von Armut wird dadurch ausgedrückt. Zu den von neuer Armut betroffenen Personen zählen vor allem allein erziehende Mütter und Kinder (Döring, 2003b: 26).

Unter objektiver Armut versteht man jene Armut, die messbar ist, also durch Armutsgrenzen definierte Armut. Subjektive Armut ist die, wie auch bei Macarov, selbst wahrgenommene Armut. Sie wird auch sekundäre Armut genannt (Döring, 2003b: 26f). Heinz Strang nennt sie auch Statusneurose, die durch das Begehren nach Dingen zustande kommt, die man nicht hat. Außerdem wird über sekundäre Armut gesagt, dass darunter „[...] ein Zustand verstanden [wird], der wegen der ineffizienten Nutzung der Ressourcen die Befriedigung der Grundbedürfnisse nicht gewährleistet.“ (Döring, 2003b: 27).

Die Unterscheidung von ökonomischer und sozialer Armut dient dazu, die Ursachen beziehungsweise die Gründe von Armut klarzustellen (Döring, 2003b: 28). Ökonomische Armut kann durch die individuelle Zugangsmöglichkeit zu Dienstleistungen und Gütern festgestellt werden. Soziale Armut wird auch immaterielle Armut genannt und beschreibt den Zugang zu sozialen Aktivitäten und Rollen. Dabei wird auch oft von Ausgrenzung gesprochen. Diese Unterscheidungen von Armut müssen nicht für sich alleine stehen, sie können auch in Kombination vorkommen und Erklärungen bieten.

Aidi Hagenaars und Klaas de Vos unterteilen in ihrem Artikel *The Definition and Measurement of Poverty* Armut in drei Kategorien:

- Armut bedeutet, weniger zu haben als ein objektiv definiertes Maß, ein absolutes Minimum.

---

<sup>2</sup> Obwohl dieser Begriff problematisch ist, weil er impliziert, dass die Menschen selbst an ihrer Situation schuld sind, ist dies in vielen Gesellschaften eine Erklärung für Armut. Serge Paugam geht in seiner empirischen Studie genauer darauf ein, wann und in welchen Gesellschaften die Selbstverschuldung als Ursache genannt wird.

- Armut bedeutet, weniger zu haben als andere in der Gesellschaft.
- Armut ist ein Gefühl nicht genug zu haben, um auszukommen.

Die erste Möglichkeit ist objektive, absolute Armut, die zweite objektive, relative Armut und die dritte kann absolute und relative, subjektive Armut sein (Hagenaars/de Vos, 1988: 212).

Diese Bezeichnungen bieten verschiedene Blickwinkel auf Armut, sind aber keine Gegensätze. Die Zugänge müssen so gewählt werden, dass der Zweck, den man aufzeigen will, dargestellt werden kann. Zum Beispiel ist es nicht immer sinnvoll, relative Maße anzuwenden. Denn wenn innerhalb einer Gesellschaft niemand Zugang zum gesellschaftlichen Leben hat, wären ihre Mitglieder nicht relativ arm, in einer globalen Perspektive aber absolut arm (Bugger, 2003: 66).

## **2.2. Disziplinäre Schwerpunkte**

Armut ist ein mehrschichtiger Begriff, dadurch bieten unterschiedliche Herangehensweisen unterschiedliche Schwerpunkte. Disziplinäre Unterscheidungen im Umgang mit Armut sollen hier zeigen, dass sich je nach gewähltem Schwerpunkt die Herangehensweise ändert.

Ökonomische, soziologische oder historische Definitionen von Armut sind inhomogen, wie die Unterscheidung zwischen absoluter und relativer Armut. Innerhalb der Disziplinen gibt es verschiedene Auffassungen, die nicht zwangsläufig übereinstimmen.

Innerhalb der Ökonomie kann man sich aus zwei Perspektiven mit Armut beschäftigen. Die Makroökonomie hat ihren Schwerpunkt in der Analyse der gesamtwirtschaftlichen Entwicklung, also wie die Relation armer zu reichen Ländern ist. Die Mikroökonomie befasst sich mit Daten von Individuen oder einzelnen Haushalten (Böheim, 2003: 25).

Die Mikroökonomie beschäftigt sich mit Modellen, die Ursachen und Auswirkungen von Armut darstellen können. Dabei ist aber zu bemerken, dass in den Modellen Menschen meist nicht als soziale Akteure gesehen werden, sondern als Produktionsfaktoren. Es geht um die materiellen und finanziellen Mittel, die geschaffen werden. Armut wird anhand von Grenzen gemessen. Das heißt, die Ursache für Armut ist eine nicht ausreichende materielle Versorgung. Somit gelten diejenigen als arm, die unter die Armutsgrenzen fallen, wobei oft die ganz Armen oder Reichen bei den Bemessungen herausfallen. Zum Beispiel haben Obdachlose und so genannte illegale EinwanderInnen oder besonders Reiche eine geringere Befragungswahrscheinlichkeit und sind somit meist in der Statistik unterrepräsentiert (Böheim, 2003: 26).

„Die Ökonomie kann folglich nur in Modellen unter Vernachlässigung von oft entscheidungsbestimmenden Nebenbedingungen forschen. Sie ist deshalb immer auf Berücksichtigung philosophischer und soziologischer Forschung(en) angewiesen, zumindest was die Untersuchung sozialer Phänomene – wie Armut – betrifft.“ (Böhler, 2003a: 10).

Dieses Zitat führt uns weiter zur Soziologie. Wie kann sie die ökonomischen Gedanken zu Armut erweitern und Neues einbringen?

Auch wenn die Soziologie von materiellen Mangel ausgeht, werden diesem „soziale Ausgrenzung, strukturelle Benachteiligung, Unmöglichkeit, eigene Ziele zu verwirklichen, Einschränkung der Entscheidungsfreiheit, etc. untergeordnet“ (Döring, 2003c: 74). Georg Simmel betont stark, dass Armut nicht rein quantitativ feststellbar ist, sondern auch soziale Reaktionen dazu gehören, wie zum Beispiel Schamgefühl oder Ausgrenzung. Armut ist für ihn nicht nur relativ, sondern auch gesellschaftlich konstituiert. Von Hilfe abhängig zu sein, ist ein wichtiges Charakteristikum für Simmel, da unfreiwillige Abhängigkeit geschaffen wird und dies das Selbstwertgefühl verletzt. Durch das Abhängigkeitsverhältnis befindet sich die Gruppe der als arm definierten Leute innerhalb der Gesellschaft und nicht außerhalb, wie es viele TheoretikerInnen sehen. Simmel unterscheidet zwischen Leuten die arm sind, und „dem Armen“ als soziale Kategorie (Jacobs, 1995: 412; Paugam, 2008: 35ff).

Die Geschichtswissenschaft hat historische Quellen als Ausgangspunkt, an die man auf zwei Arten herangehen kann. Entweder wird eine Makrostruktur analysiert, also quantitative historische Sozialforschung betrieben, oder es wird ein qualitativer Ansatz gewählt, in dem man Momente, die quantitativ nicht erfasst werden können, untersucht (Kühberger, 2003: 43-53). Ein Vorteil der qualitativen historischen Forschung ist die Möglichkeit, individuelle Armutserfahrungen darstellen zu können. Die Geschichtswissenschaft unterscheidet danach, ob ihr Forschungsgegenstand Individuen oder soziale Gruppen sind (Ehmer, 2003: 61).

All diese Darstellungen wählen meistens eine relative Definition von Armut, indem sie die sozialen, zeitlichen und kulturellen Hintergründe verdeutlichen (Kühberger/Sedmak, 2005: 4).

### **2.3. Armutsforschung als eigenständige Wissenschaftsdisziplin**

Die Armutsforschung vereint die verschiedenen Blickwinkel auf Armut aus den verschiedenen Disziplinen und betrachtet Armut aus ökonomischer, soziologischer und historischer Perspektive. Sie versucht zusätzlich, das Alltagsverständnis von Armut in die wissenschaftliche Definition und Messung einzubeziehen. Franz Eiffe und Karin Heitzmann stellen in ihrem Artikel dar, dass die Armutsforschung vor allem von drei Konzepten

beeinflusst ist, nämlich jenen von Joseph Rowntree, Peter Townsend und Armatya Sen (Eiffe/Heitzmann, 2006: 45ff).

Joseph Rowntree entwickelte eine absolute Armutsgrenze, die auf einem Warenkorb basierte. Diese entstand durch eine Studie in York im Jahre 1898, die 1901 unter dem Titel „Poverty. A Study of Town Life.“ erschienen ist. Im Warenkorb sind Kosten für Miete, Nahrung, Kleidung, Heizung, uvm. enthalten, die an die Familiengröße angepasst wurden. Durch diese Indikatoren konnte Rowntree zwischen primärer und sekundärer Armut unterscheiden. Die Indikatoren, die er wählte, sind nicht ganz wertfrei, denn was zum Überleben notwendig ist, ist auch kulturell bedingt, so führt Rowntree zum Beispiel Tee als notwendiges Lebensmittel an, was aber durch eine gesellschaftliche Konvention und nicht ernährungsbedingt notwendig ist (Dietz, 1997: 85f bzw. Eiffe/Heitzmann, 2006: 46f).

Peter Townsends Beitrag zur Armutsforschung ist das Konzept, Armut als Deprivation zu sehen, wodurch Menschen von der Gesellschaft ausgeschlossen sind. Er erweiterte die Betrachtung und Identifikation von Armut um soziale Komponenten. 1970 führte er eine Studie in Großbritannien durch, anhand der er Armutskriterien ermittelte. Armut ist für Townsend nicht nur auf Materielles bezogen, sondern bedeutet einen Ausschluss aus dem gesellschaftlichen Leben (Eiffe/Heitzmann, 2006: 47; Jacobs, 1995: 99ff, 408).

Armatya Sen definiert Armut indem er unterschiedliche Optionen feststellt. „So gesehen drückt sich Armut im Mangel an fundamentalen Verwirklichungschancen aus und nicht bloß in einem niedrigen Einkommen, das gemeinhin als Kriterium für Armut gilt.“ (Sen, 2007: 110). Mit dieser Aussage behauptet Sen, dass geringes Einkommen dazu beiträgt, dass Menschen weniger Verwirklichungschancen haben. Aber nicht nur das: Der Mangel an Verwirklichungschancen kann auch anderen Ursprungs sein und hängt damit nicht immer nur von niedrigem Einkommen ab. Verwirklichungschancen sind auch von Faktoren wie Alter, Geschlecht und sozialer Rolle, Wohnort, Gesundheit, usw. beeinflusst (Sen, 2007: 110ff). Sen geht davon aus, dass es sich bei Grundbedürfnissen um Entscheidungen handelt, wie man leben möchte. Dies kann nicht an materiellen Gütern gemessen werden. Wenn man die Freiheit hat, sich für einen Lebensstil zu entscheiden und ihn verwirklichen zu können, ist man nicht arm. Er unterscheidet dabei zwischen *functionings*, Grundfunktionen, und *capabilities*, Fähigkeiten sich zu entscheiden (Böhler, 2004: 13ff).

*Capabilities* dienen dazu, die derzeitige Lebenssituation als ein Resultat einer Entscheidung zwischen verschiedenen *functionings* darzustellen. Die Grundlage für das Messen des Lebensstandards sind die *capabilities*, Fähigkeiten sich *functionings* anzueignen. Dabei ist es nicht wichtig, wie viele *functionings* man zur Verfügung hat. Ein *functioning* ist also eine

Möglichkeit, die prinzipiell erreichbar ist, wohingegen *capabilities* die Möglichkeiten und Freiheiten sind, sich *functionings* anzueignen. Die Ungleichheit der Fähigkeiten ist meist gesellschaftlich oder politisch bedingt. Geschlechterrollen sind zum Beispiel nicht rein durch Ressourcenmangel zu erklären. D.h. es geht im Ansatz von Sen um die Gleichheit von Fähigkeiten und nicht nur um die Resultate, denn wie die *functionings* eingesetzt werden und welche Kombinationen man hat, ist eine individuelle Situation, d.h. man kann keine Erklärungen für eine ganze Gesellschaft ableiten (Böhler, 2004: 15ff). Ziel der Armutsbekämpfung ist bei ihm, Entscheidungsfreiheit zu erlangen und nicht einen bestimmten materiellen Lebensstandard.

Armut sollte, laut Sen, absolut gemessen werden, dabei sollte aber bedacht werden, dass sich die Messwerte ändern. In Sens absolutem Konzept soll eine relative Sichtweise einfließen (Eiffe/Heitzmann, 2006: 46).

Zwei weitere Konzepte, die die Armutsforschung beeinflussen, sind der Ressourcen- und Lebenslagenansatz, die sich gegenseitig ergänzen. Ressourcenansätze sind materiell oder ökonomisch orientiert. Armut wird anhand der zur Verfügung stehenden „Ressourcen“ definiert. Die wichtigste Ressource ist das Einkommen. Armut wird hier als Mangel an finanziellen Mitteln definiert. Der Lebenslagenansatz ist meist die Erweiterung vom Ressourcenansatz, weil er zwar Einkommensarmut meist als Ausgangspunkt nimmt, aber zusätzlich auf immaterielle Werte eingeht. Also ist Einkommensarmut in diesem Ansatz die Ursache für Armut (Eiffe/Heitzmann, 2006: 49f).

Aus diesen Konzepten ergibt sich eine Definition, die die Armutsforschungsgruppe der Universität Salzburg bei einem Workshop erarbeitet hat:

„Armut ist die relative strukturelle Ausgrenzung von Menschen bzw. Menschengruppen, die sich in einer ungerechten Verteilung des Zugangs zu materiellen und immateriellen Gütern manifestiert, und als solche ein Mangel an Entscheidungsfreiheit, um diejenigen Fähigkeiten auszubilden und Möglichkeiten zu nutzen, die nötig sind, um für sich und die in seiner/ihrer Verantwortung stehenden Personen eine Grundsicherung zu gewährleisten, unfreiwillige strukturelle und zumindest latent leidvoll erfahrene Exklusion zu vermeiden und im Vergleich zu dem sozio-kulturellen Umfeld eine gesellschaftliche Teilhabe zu ermöglichen.“ (Böhm/Buggler/Mautner, 2003: 6).

## 2.4. Armut, Literatur und Alltag

Man kann Literatur unter verschiedenen Aspekten lesen und Konzepte herausfiltern, die dahinter stecken. Clemens Sedmak bezeichnet Literatur als einen „Seismographen der Gesellschaft“ (Sedmak, 2003a: 3). D.h. Literatur ist von einer Gesellschaft geprägt, weil die AutorInnen von einer Gesellschaft geprägt sind und Literatur von der Gesellschaft gelesen wird, die wiederum davon geprägt wird. Die Literatur bietet einen anderen, einen vielfältigen Blick, in dem sich viele verschiedene Konzepte verstecken können, die von der Gesellschaft ausgehandelt werden. Eine Geschichte kann auf einer Mikroebene geschrieben werden, wodurch individuelle Geschichten gezeigt werden können. Durch Literatur kann „die Vielschichtigkeit des Phänomens Armut deutlich werden [...]“ (Sedmak, 2003a: 3).

Ein Problem, das sich bei der Darstellung von Armut in der Literatur ergibt, ist, dass sie meist von Leuten definiert oder festgelegt wird, die nicht arm sind. Es passiert ein Prozess des „Othering“. Dabei handelt es sich um einen dualen Prozess von Differenzierung und Abgrenzung von „uns“ und „denen“, von den Mächtigen und den weniger Mächtigen, von den nicht Armen zu den Armen. Dieser duale Prozess ist behaftet von Vorurteilen, seien sie positiv oder negativ. Beispiele dafür sind Romantisierungen von Armut, oder Unterscheidungen zwischen denen, die es wert sind, dass ihnen geholfen wird, und denen, die es nicht sind, oder denen, die selbst schuld an ihrer Situation oder es nicht sind. Diese Zuschreibungen spiegeln sich in der Literatur und auch im Comic wieder. Wie wir diese Dinge benennen oder darstellen, beeinflusst unser Handeln (Lister, 2004: 101ff). Diesen Zuschreibungen ist gemeinsam, dass „die Armen“ darin passiv sind, weil sie sich nicht selber definieren. Durch die Betrachtung ihrer „agency“, ihrer Möglichkeit zu handeln, werden „die Armen“ aktiv. „The idea of agency is typically used to characterize individuals as autonomous, purposive and creative actors, capable of a degree of choice. A conscious sense of agency is important to an individual’s self-identity and sense of self-esteem.“ (Lister, 2004: 125f).

Dadurch, dass Literatur gesellschaftlich geprägt ist, werden Alltagsvorstellungen von Armut darin abgebildet. Im Alltag wird Armut meist mit materiellem Mangel in Zusammenhang gebracht, der ein Synonym für Elend, Mittellosigkeit und Bedürftigkeit ist, wird aber auch mit den Begriffen unglücklich, bedauernswert und beklagenswert in Verbindung gebracht. Also werden nicht nur materielle Mängel, sondern auch emotionale Befindlichkeiten mit Armut verbunden (Bammer, 2003: 19ff; Eiffe/Heitzmann, 2006: 44; Jacobs, 1995: 405).

*Poverty Narratives* sind Erzählungen von und über arme Menschen. Roxanne Rimstead gibt in *Remnants of Nation* Gründe an, warum *Poverty Narratives* es Wert sind, analysiert zu

werden. Sie meint, dass unter anderem dadurch die Konstruktion von armen Subjekten besser verstanden werden kann. Es kann hinterfragt werden, warum bestimmte Bilder von Armen mit mehr oder weniger Macht ausgestattet sind. In der Literatur werden Identitäten konstruiert und verhandelt, aber nicht reflektiert, das ist die Aufgabe der LeserInnen. Sie haben die Aufgabe, Relationen, soziale Logiken und Verwebungen von Armen und Nicht-Armen aufzudecken und zu zeigen, dass sich dahinter eine Vielfalt an Theorien verbirgt. Rimstead geht auch davon aus, dass Armut in Relation zu Wohlstand bzw. Reichtum existiert (Rimstead, 2001: 4ff). Indem jemand als arm definiert wird, wird eine Differenz geschaffen, die durch Macht ausgedrückt werden kann. Diese Machtverhältnisse, die entstehen, kommen in der Literatur zum Vorschein und bieten sich daher für eine Analyse an.

## **2.5. Bezug zu meiner Analyse**

„[...] absolute und relative Armut, Einkommensarmut, segregierte Armut, latente, verdeckte und verschämte Armut, hypothetische Armut, Armut als Unterversorgung, gemessen am gesellschaftlichen Standard oder gemessen an subjektiven Bedürfnissen, Armut als Lebenslage oder als Häufung von Benachteiligungen – alle diese Begriffe differenzieren sehr genau und beziehen sich letztlich doch auf denselben Kern.“ (Dietz, 1997: 14). Im Endeffekt geht es um die Zusammenhänge dieser verschiedenen Definitionen. Die Klarstellung aller ist wichtig, um zu wissen, worum es geht. Die Zusammenhänge können in den Ursachen bzw. Resultaten von Armut aufgezeigt werden. Ursachen und Resultate von Armut sind dynamische Interaktionen. Zum Beispiel herrscht weitgehend Konsens darüber, dass ein Mangel an Bildung zu Armut führt und Armut zu einem Mangel an Bildung. D.h. es ist schwer herauszufinden, was die Ursache und was das Resultat ist (Macarov, 2003: 58).

Unterscheidungen von Aspekten der Armut bieten verschiedene Blickwinkel, was als arm angesehen wird. Eine Unterscheidung ist nicht besser als die andere, es kommt immer darauf an, für welche bestimmte Fragestellung man sich interessiert, danach entscheidet man sich, welchen Blickwinkel man wählt. Es ergeben sich alternative Konstrukte von Armut, die das unterschiedliche Verständnis von Bedürfnissen widerspiegeln (Lister, 2004: 177).

Für meine Analyse der Stereotypisierung von Armut lauten die zentralen Fragen: Welche Stereotypen von „Armen“ existieren? Woran werden sie festgelegt? Welche gesellschaftlichen Konstruktionen stehen dahinter? Kann Armut nur in Kontrast zu Reichtum gesehen werden? Um diese Fragen zu beantworten, liegt mein Fokus auf der Analyse der Macht-, Unterstützungs- und Abhängigkeitsverhältnisse.

Ich werde auf relative Armut innerhalb des Texts eingehen. Subjektive Maße, also wie sich die Charaktere fühlen und ihre Situation sehen, werde ich berücksichtigen, ebenso wie normative Perspektiven – welche gesellschaftlichen Konstruktionen hinter Armut stecken, wie sie Marcarov definiert. Ich gehe davon aus, dass Armut eine soziale Kategorie ist und dass es ein Anzeichen von Armut ist, Unterstützung zu brauchen und unterstützt zu werden. Diese Annahme arbeitete Simmel heraus. Simmel beschreibt im Kapitel „Der Arme“ (1908: 345ff), wie sich die Betrachtung von Unterstützung als Pflicht oder als Recht jeweils unterschiedlich auswirkt. Wenn „der/die Arme“ ein Recht auf Unterstützung hat, kann sie/er es fordern und ihr/ihm wird geholfen. Wenn aber die Gesellschaft es als ihre Pflicht sieht, Armen zu helfen und sie zu unterstützen, kann „der/die Arme“ als berechtigtes Subjekt verschwinden, weil der/die Gebende nur mehr die Bedeutung des Gebens sieht und dies verweigern kann. Somit verliert „der/die Arme“ die Unterstützung. Simmel ist der Überzeugung, dass die Unterstützung eine Aufgabe der Gemeinde ist, weil auf die individuellen Bedürfnisse eingegangen werden muss, um eine Verbesserung zu ermöglichen (Simmel, 1908: 345ff). Wer wen unterstützt, arbeite ich in Sequenz drei und vier heraus.

Wenn ich nun von relativer Armut spreche, zu wem oder wozu setze ich diese in Relation? Roxanne Rimstead sieht Armut im Gegensatz zu Reichtum. Ich werde mit diesem Gegensatzpaar arbeiten, um zu analysieren, wer aufgrund der Darstellung als arm und wer als reich gilt, und anhand welcher Attribute Vorstellungen von Armut in Relation und Kontrast zu Reichtum erzeugt werden. Vor allem in Sequenz eins und zwei werde ich diesen Gegensatz deutlich beschreiben.

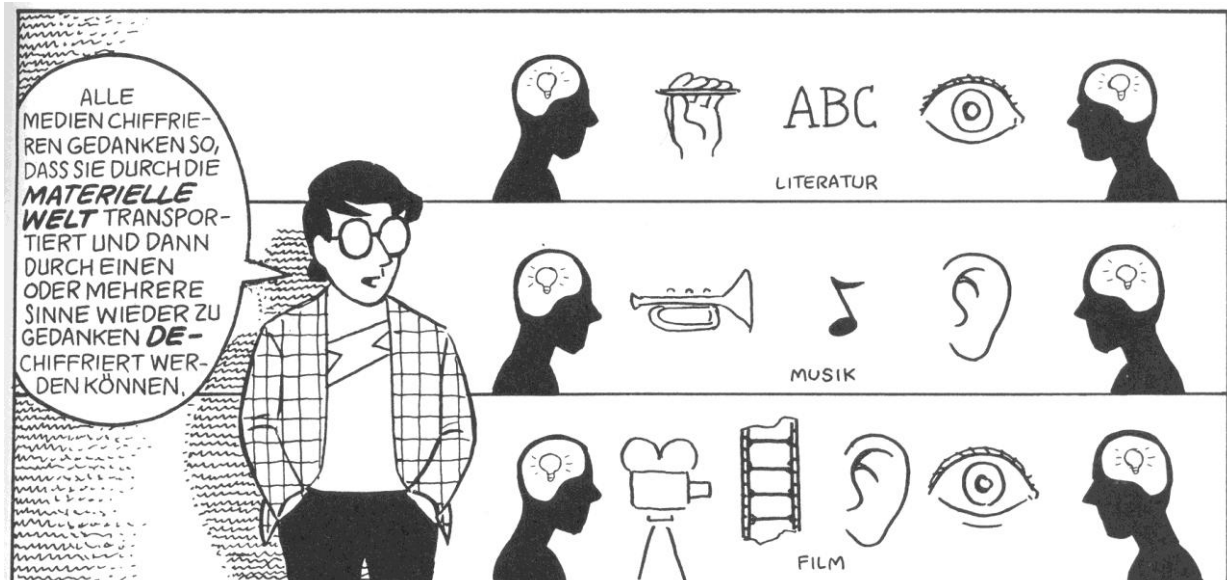
Welche Zuschreibungen in Bezug auf Armut oder Reichtum existieren, kann ich durch Clemens Sedmaks Aussage konkretisieren. Er spricht davon, dass reiche Menschen mehr Handlungsspielraum haben als arme. Sie können in Sicherheit leben und ihre Verwundbarkeit reduzieren; sie können ihr Leben genießen und sich verwirklichen; sie müssen sich nicht um Grundsicherung sorgen, sondern haben andere Probleme; sie sind nicht von der Gesellschaft ausgeschlossen (Sedmak, 2003a: 16f). Das Konzept von Sen ist für meine Analyse ebenfalls hilfreich. Sen nennt diese Handlungsspielräume Verwirklichungschancen. Armut wird mit wenig Verwirklichungschancen bzw. mit Handlungsbeschränkungen verbunden und Reichtum mit vielen Verwirklichungschancen bzw. Handlungsmöglichkeiten. Dabei ist wichtig festzustellen, welche Agency die Individuen haben. Denn, wie es auch im Konzept von Simmel aufscheint, wird auch im Alltag davon gesprochen, dass der Zusammenbruch eines sozialen Netzwerks zu Armut führt. Die Abhängigkeit von Hilfe und Unterstützung bezeichnet Armut und ist auch historisch unabhängig (Jacobs, 1995: 213ff). Von etwas oder



jemanden abhängig zu sein bedeutet auch, einem Machtverhältnis zu unterliegen. Dieses Machtverhältnis zwischen arm und reich werde ich aufschlüsseln.

### 3. Methode

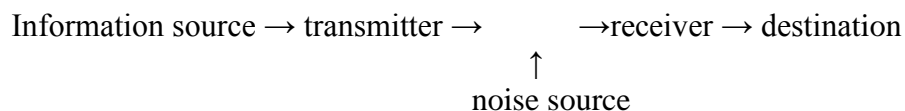
#### 3.1. Vorannahmen



(McCloud, 2001: 203)

Das Bild von Scott McCloud veranschaulicht, wie Medien der Kommunikation dienen. Eine Information wird von einem Sender codiert, oder, wie er es sagt, chiffriert. Diese Information gelangt durch ein Medium, in dem Fall Literatur, Musik oder Film, zur/m EmpfängerIn, die/der die Information decodiert oder dechiffriert.

Dieses Modell kann unterschiedlich dargestellt werden. Claude Shannon und Warren Weaver haben es anders visualisiert:



(Kress/van Leeuwen, 1996: 48.)

Die Informationsquelle geht durch einen Sender und gelangt durch den Empfänger zum Endpunkt. Während dieses Prozesses wird codiert und decodiert. Das ist ein Beispiel für ein klassisches Kommunikationsmodell.

Umberto Eco stellt fest, dass das Zeichen ein Element des Kommunikationsprozesses ist und schreibt: „Man verwendet das Zeichen, um eine Information zu übermitteln, um jemandem etwas zu sagen oder zu zeigen, das jemand anderer weiß und von dem er möchte, daß auch andere es wissen. Es fügt sich also ein in einen Kommunikationsprozeß, den man so darstellen kann:

Quelle – Sender – Kanal – Botschaft – Empfänger.“ (Eco, 1977: 25.)

McCloud, Shannon, Weaver und Eco beschäftigen sich also ganz unterschiedlich mit Kommunikation. McCloud beschäftigt sich mit Comics und stellt dar, was Funktionen eines Comic sein können. Shannon und Weaver kommen eigentlich aus der Technik, aber ihr Modell wird für die Kommunikationswissenschaft verwendet. Eco ist unter anderem Semiotiker, der sich mit Zeichenprozessen beschäftigt und sie als Teil eines Kommunikationsprozesses sieht.

Ich analysiere Zusammenhänge zwischen Abhängigkeit und Macht bezogen auf Armut und Reichtum in einem speziellen Comic, besser gesagt einer *Graphic Novel*.

Eco bezeichnet den Comic als Parasitismus, was keine Beleidigung sein soll, sondern ein Kompliment, weil sich dieses Medium aussucht, mit welchen Mitteln es etwas ausdrücken will. Das Bild und die Schrift bilden in Kombination einen Text. Johannes Schnitzer beschäftigt sich mit Graffiti, die auch aus Bild und Schrift bestehen, und geht darauf ein, was ein Text ist. Er spricht nicht von ‚Sprache‘ sondern von ‚kommunikativer Einheit‘, d.h. Bild und Schrift sind zusammengefasst, da er der Meinung ist, dass auch Bilder kommunizieren (Schnitzer, 1994: 28). Weiters meint er, dass nicht nur die Schrift das Bild konkretisiert, sondern auch umgekehrt, das Bild die Schrift. „[...] oder daß zwischen beiden ein Redundanzverhältnis vorliegt, um die Decodierung zu erleichtern bzw. sicherzustellen.“ (Schnitzer, 1994: 70). Bei der Analyse eines Comics muss auf beide Ebenen, Schrift und Bild, eingegangen werden, aber mit dem Hinweis darauf, dass diese beiden Ebenen einen Text bzw. eine kommunikative Einheit bilden.

Eine theoretische Richtung, die die Entschlüsselung von Codes zur Aufgabe hat, ist die Semiotik. Bei der Semiotik geht es darum, zu erkennen, welche Funktion ein Zeichen für einen Gedanken hat. Über deren Interpretation entscheidet der/die AnalytikerIn. Die Sinnggebung ist an Bedeutungsmuster gebunden. Dabei gibt es gewisse Konventionen, die wir als BetrachterInnen zuerst akzeptieren müssen, um sie dann erst kritisch zu hinterfragen und zu reflektieren (Pichlhöfer, 1999: 46ff).

In diesem Kapitel beschreibe ich meine Herangehensweise bei der Analyse. Ich werde beschreiben, warum Comics semiotische Zeichensysteme sind und warum ich bei der Analyse vorerst Bild und Schrift/Kommunikation voneinander trenne, wobei ich hier daran festhalte, dass diese beiden Elemente einen Text bilden und sich gegenseitig beeinflussen. Das kritische Hinterfragen der Konventionen und die Interpretation werde ich in einem Kapitel nach der Analyse vornehmen. Zuerst geht es mir darum, die Konventionen und Strukturen zu erkennen.

### 3.2. Semiotische Richtungen

Die Semiotik ist die Wissenschaft von Zeichenprozessen. Grob unterteilt befasst sich die europäische Semiotik mit Kultur, Kommunikation und Medienwissenschaft, die US-amerikanische Semiotik hat ihren Schwerpunkt in Massenkommunikationstheorien. Ich beziehe mich im Weiteren hauptsächlich auf europäische VertreterInnen.

VertreterInnen der Social Semiotics, zu denen Gunther Kress, Theo van Leeuwen und Robert Hodge gehören, begründen ihre Forschung auf Theorien der Kommunikation und Gesellschaft. „Social semiotics treats all semiotic acts and processes as social acts and processes.“ (Hodge/Kress, 1988: 122). Bedeutungen werden hierbei unter spezifischen sozialen Verhältnissen produziert, die auf Ideologien und Machtverhältnissen basieren. Verbundenheit kann zum Beispiel ein Indikator für Solidaritäts- oder Machtbeziehungen sein. Viel Verbundenheit impliziert Solidarität und wenig Verbundenheit ein Machtverhältnis bzw. eine Differenz. Hodge und Kress sprechen in diesem Fall von *solidarity* und *power* (Hodge/Kress, 1988). Man kann auch sagen, dass bei Social Semiotics die Bedeutungskonstruktion als soziale Praktik gesehen wird. *Semiotic Modes*, semiotische Weisen oder Modi, sind visuell, verbal, schriftlich, gestisch und musikalisch. In diesen Formen können Informationen verschlüsselt und entschlüsselt werden. Sie kommen auch „multimodal“ vor, wie zum Beispiel im Comic. Dort sind die semiotischen Modi visuell und schriftlich bzw. verbal<sup>3</sup>.

Bei Hodge, Kress und van Leeuwen kommt der Begriff Modalität (*modality*) vor. Darunter verstehen sie die Wirklichkeitsempfindung oder auch den Authentizitätsgrad. Es werden Realitäten entworfen. Modalitätsmarker sind zum Beispiel die Detailhaftigkeit eines Bildes, die für Realitätsnähe oder Faktenreichtum stehen. Ein Bild ohne Details kann dann für Irrealität oder Fiktion stehen (Hodge/Kress, 1988: 134 bzw. Kress/van Leeuwen, 1996:154ff). Umberto Eco gibt in seiner *Einführung in die Semiotik* an, dass „eine semiotische Untersuchung dann vorliegt, wenn vorausgesetzt wird, daß alle Kommunikationsformen als Sendung von Botschaften auf der Grundlage von zugrunde liegenden Codes funktionieren, d.h. daß jeder Akt von kommunikativer ‚performance‘ sich auf eine schon bestehende ‚competence‘ stützt.“ (Eco, 1994: 19). Eco behauptet, dass sich ein Kommunikationsakt auf Konventionen stützt. Codes sind Konventionen und durch diese Codes entstehen Zeichen.

---

<sup>3</sup> Eigentlich sind die Informationen in den Sprechblasen schriftlich dargestellt, aber der Verbalisierungsstil ist der gesprochenen Sprache angepasst, was eine Kommunikation impliziert. Aber rein formal ist es ein schriftlicher Modus.

Um zu zeigen, was die semiotische Betrachtungsweise von anderen unterscheidet und wo sie die anderen Blickwinkel erweitert, führt Eco in seiner Einführung ein Beispiel an, auf welche verschiedenen Arten und Weisen ein Auto untersucht werden kann. Ein Auto kann also auf der ‚physikalischen Ebene‘ betrachtet werden, d.h. sein Gewicht, die verschiedenen Materialien, aus denen es gemacht wird werden definiert. Auf einer ‚mechanischen‘ Ebene wird begutachtet, wie es funktioniert, also auf Grund bestimmter Gesetze. Auf ‚ökonomischer‘ Ebene hat es einen bestimmten Tauschwert oder einen bestimmten Preis. Auf ‚sozialer‘ Ebene kann es einen bestimmten Status angeben, bzw. hat es einen Gebrauchswert. Auf ‚semantischer‘ Ebene wird der Begriff Auto nach seiner Bedeutung hinterfragt, auch wenn sich die Formen des Signifikanten verändern und statt /Auto/ /car/ verwendet wird. Auf der ‚sozialen‘ Ebene, also wenn das Auto einen bestimmten sozialen Status bekommt, wird es zu einem Symbol für etwas. Es wird zum Signifikanten für zum Beispiel Geschwindigkeit oder Reichtum. Hier fügt es sich in ein semiotisches System ein (Eco, 1994:36f). „Die Semiotik untersucht alle kulturellen Prozesse als Kommunikationsprozesse. Ihre Absicht ist es, zu zeigen, wie den kulturellen *Prozessen Systeme* zugrunde liegen.“ (Eco, 1994: 38). Diese Systeme möchte ich in „Aya“ aufdecken. Deshalb vertrete ich die Meinung, dass diese *Graphic Novel* aus Kommunikationsprozessen besteht, und diese Prozesse kommunizieren wiederum mit den LeserInnen. Es gibt also zwei Ebenen der Analyse. Zuerst die der *Graphic Novel* und dann die Aussage dessen, was sie dem/der LeserIn vermittelt. Eine *Graphic Novel* ist ein semiotisches Zeichensystem, das ich weiters näher beleuchten und erklären werde. Ein semiotisches Zeichensystem untersucht alle verbalen und nicht-verbalen Kommunikationssysteme. Es befasst sich damit, wie die Formulierung einer Nachricht, die Weiterleitung über einen Kanal und die Dekodierung des Empfängers passieren, wie es McCloud, Eco, Shannon und Weaver visualisiert haben (Nünning, 2005: 199).

### **3.3. Comic als semiotisches Zeichensystem**

Elemente eines Zeichensystems sind Codes und Zeichen. Codes sind Konventionen und Zeichen stehen für etwas anderes, sie werden verwendet, um Dinge durch etwas anderes darzustellen.

Der Comic ist ein ikonisch-verbales Medium. Ikonographische Elemente sind zum Beispiel eine Glühbirne für einen Einfall: „Sterne sehen, sich freuen, sich schwindlig fühlen, schnarchen sind Ausdrücke, die im Comic stets mit Hilfe einer elementaren figurativen Symbolik umgesetzt und so vom Leser sofort verstanden werden.“ (Eco.1986: 126).

Das sofortige Verstehen der ikonographischen Elemente von den LeserInnen kommt daher, dass diese Elemente ein ‚Gerüst von Konventionen‘ haben. Somit kann von einer Semantik des Comics gesprochen werden. Ein Grundelement dieser Semantik, so Eco, ist die Sprechblase, eigentlich eine Wolke, die durch einen Pfeil signalisiert, welche Person redet, schreit oder denkt. Auch die onomatopoetischen Wörter, die Geräusche darstellen, gehören zu der Semantik der Comics (Eco, 1986: 127).

Im Weiteren werde ich die Codes, die in Comics vorkommen, genauer beleuchten und darauf eingehen, was Zeichen sind und wie sie geschaffen werden. Welcher Zusammenhang zwischen Stereotypen und Zeichen besteht, wird auch erklärt, und wieso Stereotype für Comics so wichtig sind.

### **3.3.1. Codes im Comic**

Ein System von Symbolen, die Informationen darstellen und zwischen Sender und Empfänger übertragen werden, bezeichnet man Codes. Sie treten im Text vermischt und verflochten auf (Barthes, 1988: 146). Es gibt in der *Graphic Novel* nicht nur Comic Codes, sondern auch Handlungs- und kulturelle Codes. All diese verschiedenen Codes spielen miteinander und geben den Dingen eine Bedeutung. Hier werde ich die Comic Codes beschreiben, auf Handlungs- und kulturelle Codes werde ich während der Analyse direkt eingehen. Winfried Nöth teilt die Codes in einem Comic in Sprachcodes und ikonische Codes.

#### **3.3.1.1. Sprachcodes**

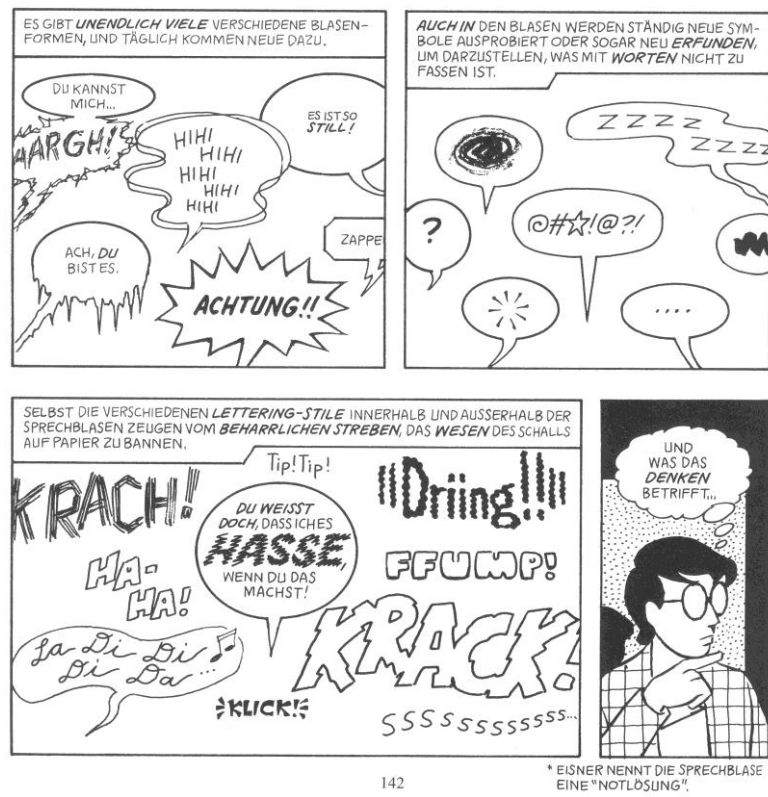
Im Comic wird Umgangssprache verwendet. Nöth unterteilt die Sprachcodes in drei Überebenen: graphemische, lexikalische und textuelle (Nöth, 1985: 440).

Die graphemische Ebene kann in drei weitere unterteilt werden, welche die ‚Haupttypen der Sprachverwendung im Comic‘ sind:

- rechteckige Einrahmungen: diese Einrahmungen sind meist im oberen Teil eines Comicbildes und der Text kommentiert das Bild, oder gibt Zeitsprünge bekannt, usw.
- fehlende Einrahmung: diese signalisieren meist Geräusche.
- Sprechblasen: bei Sprechblasen gibt es weitere Unterteilungen, verschiedene Typen von Sprechblasen signalisieren verschiedene Sprechakte. Eine Blase mit einem Pfeil bedeutet wörtliche Rede. Eine Sprechblase in wolkiger Form bedeutet, dass jemand

denkt. Eine gestrichelte drückt Flüstern aus und eine gezackte Blase wird gezeichnet, wenn eine Person wütend ist.

Hier ist ein Beispiel für die verschiedenen Arten von graphemischen Elementen eines Comics:



(McCloud, 2001: 142)

Christine Ohno macht eine ähnliche Einteilung. Sie nennt die rechteckigen Einrahmungen ‚Rezitative‘ und meint, dass sie meist einen räumlichen oder zeitlichen Sprung angeben. Sprechblasen sieht sie als die ‚synkretistische Verbindung‘ zwischen verbalem und visuellen Text. Sie bieten eine problemlose Orientierung im Text (Ohno, 2003: 196ff).

Soundwörter und Sprechblasen sind schwer in eine von den beiden ‚Codekategorien‘ einzuordnen, weil sie teilweise auch eine bildliche Funktion haben und nicht nur eine sprachliche.

### 3.3.1.2. Ikonische Codes

Ikonische Codes sind zeichnerische Elemente, Farben, Panelform<sup>4</sup>, visuelle Metaphern und Symbole. Zeichnerische Elemente sind zum Beispiel ‚speed lines‘, die Linien hinter einem fahrenden Auto. Sie geben die Geschwindigkeit an (Nöth, 1985: 442).

<sup>4</sup> In der ‚Comicfachsprache‘ spricht man nicht von einzelnen Bildern, sondern von Panels.

Arthur Asa Berger führt sechs visuelle Codes ein. Diese sind Farbe, Größe, Räumlichkeit, Kontrast, Form und Auflösung. Durch die Räumlichkeit kann ein Bild an Eleganz oder Verwirrtheit gewinnen. Wenn es fast leer ist und viel Raum hat, drückt es meistens Eleganz aus. Verschiedene Farben evozieren verschiedene Bedeutungen, zum Beispiel wird rot mit Liebe, Leidenschaft, Gefahr, Hitze, uvm. konnotiert. Blau hingegen mit Kälte, Ruhe, Himmlischem, usw. Berger meint aber, dass es keine natürliche Verbindung zwischen den Farben und den Emotionen, die sie auslösen, gibt (Berger, 1984: 30ff).

Die Farbwirkung auf Personen ist sehr komplex. Christina Ohno hat eine Tabelle von Farbassoziationen und Farbsymboliken erstellt, die auf den Farben der Natur, aber auch auf kulturellen Erfahrungen beruhen, wobei sie speziell von westlichen Kulturen ausgeht:

*„Farbassoziationen und Farbsymbolik*

gelb	-	(a) Sonne, Frühling, Wärme, Jugend (b) Gift, Neid
rot	-	starke Emotion, Leidenschaft (a) Liebe, (b) Lasterhaftigkeit
blau	-	Himmel, Jugend, Ruhe, Aufrichtigkeit, Wahrhaftigkeit konventionell: Junge (i.G. zu ‚Mädchen‘ → rosa)
grün	-	(a) Naturverbundenheit, Fruchtbarkeit (b) Gift, Neid, Eifersucht, Verfall
schwarz	-	(a) das Böse, Nacht, Tod, das Unbekannte (b) Intelligenz, Eleganz
weiß	-	(a) das Gute, Reinheit, Unschuld, Sauberkeit (b) emotionale Kälte, Schnee, Tod“ (Ohno, 2003: 263).

Diese Farbassoziationen müssen nicht eins zu eins übernommen werden, aber sie dienen der Orientierung.

Piktogramme sind konventionalisierte graphische Zeichen, wie zum Beispiel eine Glühbirne meist auf eine Idee hinweist (Ohno, 2003: 197). Es ist also ein ikonisches Zeichen, das aber auch als Text zu sehen ist, denn die Person, über der die Glühbirne erscheint könnte auch genauso gut sagen: „Ich habe eine Idee!“.

Die Panelformen, die Form der einzelnen Bilder in einem Comic, unterteilt Christine Ohno in konventionell, produktiv und dekorativ. Die verschiedenen Gestaltungen verändern das Leseverhalten. Eine konventionelle Anordnung liegt vor, wenn alle Panels die gleiche Form und Größe haben. Es hat den Vorteil, dass sich die LeserIn nicht an etwas Neues gewöhnen muss und der Lesefluss nicht verwirrt wird. Mit produktiver Gestaltung ist gemeint, dass die Bilder der Erzählung angepasst werden. Wenn zum Beispiel eine Person steht, ist das Bild vertikal ausgerichtet, ist es eine liegende Person, so wird das Bild horizontal (Bild mit dominanter Breite) erscheinen. Die dekorative Aufteilung ist teilweise verwirrend, denn die



Panels sind manchmal rund, dreieckig, viereckig oder die Grenzen der Bilder werden aufgebrochen (Ohno, 2003: 204).

### 3.3.2. Zeichen und Stereotype

Ferdinand de Saussure, ein Sprachwissenschaftler der die Semiotik prägte, meinte, dass ein Zeichen aus zwei Elementen bestehe: aus dem Signifikant und dem Signifikat. Der Signifikant ist das Bedeutende, das Hörbild *sound-image*, der materielle Aspekt, und das Signifikat ist das Bedeutete, das mentale Konzept, das hinter dem Wort steckt. De Saussure veranschaulichte die Beziehung der drei Elemente anhand eines Beispiels mit einem Blatt Papier. Eine Seite des Blattes ist der Signifikant, die andere das Signifikat und das Blatt Papier an sich ist das Zeichen. Damit macht er klar, dass man den Signifikant und das Signifikat nicht von dem Zeichen lösen kann. Der Signifikant und das Signifikat bilden das Zeichen. Die Beziehung von Signifikant und Signifikat ist aber willkürlich, so de Saussure (Saussure in Lutter/Reisenleitner, 2002: 57f). Denn das mentale Konzept ruft nicht einen bestimmten Signifikant hervor. Zum Beispiel erscheint der Signifikant „Hund“ für Englischsprachige als „dog“. Der einzige Grund, warum der Signifikant und das Signifikat verwoben sind, ist, weil sie Konventionen unterliegen (Saussure in Berger, 1984: 9ff; Copley/Jansz, 1997: 8ff).

Arthur Asa Berger definiert Zeichen so: „Signs are things which stand for other things or, to add a different dimension to the matter, anything that can be made to stand for something else. As C.S. Peirce put it, a sign ‘is something which stands to somebody for something in some respect or capacity.’ Among the most important kinds of signs are words.“ (Berger, 1984: 1).

Zeichen werden verwendet, um Dinge durch etwas anderes darzustellen, das andere Leute als solche Zeichen interpretieren können. Sie dienen also der Kommunikation. Ein Zeichen wird zu einem Zeichen durch Codes. „Images“ bzw. Charakterbilder werden als Zeichen durch verschiedene Codes verschlüsselt, die dann wiederum von den InterpretInnen entschlüsselt werden. Bestimmte Kleidungsstücke können zum Beispiel Zeichen für die verschiedenen Arbeitsfelder sein, wie ein weißer Mantel mit ÄrztInnen in Zusammenhang gebracht wird. Bestimmte Kleidung kann auch Anzeichen für Geschlecht oder für Religion sein. Verschiedene Personentypen gebrauchen verschiedene Zeichen. Man erkennt sie durch ihren Stil; dadurch können die Personen in verschiedene Stereotype kategorisiert werden. Ein Hippie, ein Punk oder ein Businessman sind zum Beispiel durch ihr Äußeres zu erkennen (Berger, 1984: 83ff).

Comics arbeiten viel mit Stereotypen, weil dadurch die emotionale Wirkung auf die LeserInnen verstärkt wird. Der Erkennungseffekt, welche Einstellungen Charaktere zu bestimmten Themen haben, kann schnell erzeugt werden. Charaktertypologien im Comic bauen auf Stereotypen auf, und diese Stereotype bauen die Handlung auf. Durch Stereotype wird Wirklichkeit vereinfacht dargestellt (Eco, 1986:129; Eisner, 1998: 23ff).

Stereotype dienen der Komplexitätsreduktion und beschreiben Vorstellungen von Gruppen, entweder der eigenen Gruppe, was Auto-Stereotyp genannt wird, oder anderer Gruppen, Hetero-Stereotyp. Stereotype werden an oberflächlichen und wenigen Merkmalen festgemacht. In literarischen Texten werden meist Stereotype durch Charaktere oder Typen festgelegt (Nünning, 2005: 204f).

### **3.4. Auswahl und Behandlung der Sequenzen**

Ich habe durch eine Auswahl von vier Sequenzen meine Arbeit nicht nur eingeschränkt, sondern auch konkretisiert. Korpusbildung setzt das Verstehen der Texte voraus und leitet die Analyse. Ich habe die Geschichte einer Protagonistin ausgewählt und werde ihren Weg aus der Mittelschicht in einen kurzfristig höheren Status, dann zu prekären Verhältnissen und schließlich hin zur Unternehmerin, näher beleuchten. Diese Wandlungen zeigen, welche Möglichkeiten der Text für seine ProtagonistInnen entwirft, ihre ärmliche Situation zu ändern. Zuerst entwerfe ich eine Charaktertypologie: Wer ist die Person, die im Mittelpunkt steht und wie ist ihr soziales Umfeld? Dann wähle ich markante Szenen aus, die ihren Wandel beschreiben und auch einen Vergleich zwischen arm und reich ermöglichen. Daraus ergibt sich aber ein Problem, denn ich decodiere den Text schon vor der Analyse und lege fest, wer arm ist und wer nicht.

Für meine Analyse sind die Begriffe Konnotation und Denotation wichtig. Berger erklärt sie simpel und verständlich. Die Denotation von einer Barbie Puppe ist, dass ihre Maße  $32,2 \times 22,8 \times 5$  cm sind, sie 1959 erfunden wurde, usw. D.h. die Denotation ist die Beschreibung der Objekte, wie sie aussehen, was gezeigt wird. Die Konnotation ist dann die Beschreibung, was die Objekte symbolisieren. In dem Fall von Barbie wäre es, welchen kulturellen Hintergrund sie hat, welche Auswirkungen auf Schönheitsideale, was sie aussagt über die amerikanische Kultur aus, usw. Hier wird nach den Verbindungen von den Objekten zu den Gedanken gefragt. (Berger, 1984: 48f).

Zuerst werde ich beschreiben, was die Bilder und die Sprache ausdrücken; ich mache eine Denotation. Bild und Schrift werden vorerst von einander gelöst, um zu analysieren, ob

Kohärenz zwischen Bild und Schrift herrscht. Welche Konnotationen gemacht werden können, untersuche ich im darauf folgenden Schritt. Gunther Kress und Theo van Leeuwen bieten für die Bildanalyse und Norman Fairclough für die Kommunikationsanalyse hilfreiches Werkzeug, um den Comic zu analysieren. Aber eine tiefere Interpretation ist dadurch nicht möglich. Deshalb werde ich nach der Bild- und Textanalyse die Ergebnisse interpretieren, wobei ich mich auf Roland Barthes beziehe.

Ich habe die Sequenzen nach einem bestimmten Blickpunkt ausgewählt, also werde ich sie auch *benennen*. Roland Barthes meint, dass das Benennen von Sequenzen zu einem Analyseprozess gehört: „Das *Benennen* ist also für den Analytiker eine ebenso berechtigte, seinem Gegenstand ebenso angemessene Operation wie das Messen für den Geometer, das Abwiegen für den Chemiker und das Mikroskopieren für den Biologen. Zudem ist der Name, den man der Sequenz gibt (und der sie hervorbringt) ein systematischer Zeuge, er entspringt als solcher der umfassenden Einteilungsaktivität, die das Wesen der Sprache bildet; [...]“ (Barthes, 1988: 148).

### 3.4.1. Der Bildprozess

Gunther Kress und Theo van Leeuwen entwerfen in *Reading Images* eine Möglichkeit, Bilder zu analysieren. Kress und van Leeuwen bieten ein Regelwerk mit ihrer Grammatik über visuelles Design, wobei einige Regeln hilfreich für meine Analyse sind, andere nicht. Sie beziehen sich dabei vor allem auf das System von *metafunctions* von Michael Halliday, einem englischen Sprachwissenschaftler, der drei Ebenen von *metafunctions* unterscheidet:

- *Ideational* – Wie wird etwas repräsentiert?
- *Interpersonal* – Wie ist die Interaktion?
- *Textual* – Wie spielen *ideational* und *interpersonal metafunctions* zusammen?

Bei der *ideational metafunction* wird betrachtet, welche sozialen Aktionen oder sozialen Konstruktionen in einem Bild zu erkennen sind. Also welche und wie viele TeilnehmerInnen (*participants*) es in einer semiotischen Handlung gibt. Sie identifizieren zwei verschiedene Arten von TeilnehmerInnen: *interactive* und *represented*. Wer sind die AkteurInnen/*actors* in dem Bild? Dies kann durch Vektoren festgestellt werden. Im Comic sind jene Personen die AkteurInnen, von denen die Sprechblasen ausgehen. Eine Sprechblase ist ein Vektor, der die handelnde Person markiert (Kress/van Leeuwen, 1996: 63ff). Wie sie sich zueinander verhalten, soll die Analyse herausarbeiten.

Die *interpersonal metafunction* zeigt an, wie die Position der SeherInnen ist. Die SeherInnen sind *interactive participants*. Sind sie in das Bild eingebunden? Hier kann nach der Beziehung zwischen den *interactive* und *represented participants* gefragt werden. Es kann dabei verschiedene Distanzen zwischen den beiden TeilnehmerInnen geben. Wenn zum Beispiel nur das Gesicht einer Person gezeigt wird, die direkt auf den/die LeserIn schaut, fühlt man sich als BetrachterIn mit der Person verbunden. Wenn man mehrere Personen auf einmal sieht, wäre das eine öffentliche Distanz. Dadurch fühlt man sich nicht direkt angesprochen und kann die Situation quasi „objektiv“ beobachten (Kress/van Leeuwen, 1996: 124ff).

Die Perspektive verändert auch die Beziehung zwischen *interactive* und *represented participants*. Aus der Vogelperspektive erscheinen dem *interactive participant*, die *represented participants* klein und zum Teil hilflos. Man ist die/der Mächtige, die alles überschaut. Im Gegensatz dazu erscheint eine Person, die aus dem Bild auf eine herabschaut, viel mächtiger (Kress/van Leeuwen, 1996: 140ff).

Hierbei ist auch wichtig, wie die Modalität wahrgenommen wird. Werden die Situationen als wahrheitsgetreu empfunden oder nicht? Könnten sie auch real passieren?

Die *textual metafunction* analysiert die Zusammensetzung von dem, was repräsentiert wird und dem, was ausgetauscht wird, also der *ideational* und *interpersonal* Überfunktion.

### **3.4.2. Der Kommunikationsprozess**

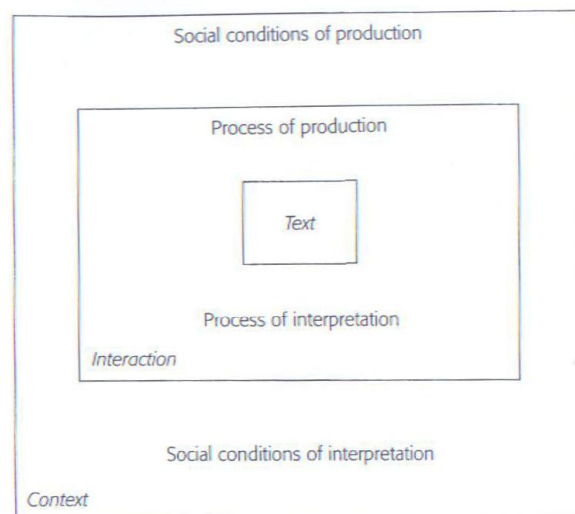
Bei der Analyse der Schrift bzw. dem Gesprochenen ist für mich Norman Fairclough hilfreich, der in seinem Buch *Language and Power* eine Anleitung erstellt, anhand derer man Texte sprachlich analysieren kann. Er geht darauf ein, wie sich Machtstrukturen durch Sprache ausdrücken. Für ihn ist Sprache eine soziale Praktik, die Machtstrukturen verdecken und auch ausdrücken und entlarven kann.

„I have glossed the discourse view of language as ‘language as a form of social practice’. What precisely does this imply? Firstly, that language is a part of society, and not somehow external to it. Secondly, that language is a social process. And thirdly, that language is a socially conditioned process, conditioned that is by other (non-linguistic) parts of society.“ (Fairclough, 1989: 18f).

Das Produkt der sozialen Interaktion nennt Fairclough Diskurs. Ein Text, der für ihn ein Produkt des Prozesses des Textproduzierens ist, ist nur ein Teil dieser sozialen Wechselbeziehung. Er spricht von drei Dimensionen des Diskurses: Text, Interpretation und Produktion, die in Interaktion stehen und auch einen sozialen Kontext haben. Das sind Ebenen,

die beachtet werden müssen. Bei der Analyse werden drei Schritte gemacht: Beschreibung (*description*), Interpretation (*interpretation*) und Erklärung (*explanation*) (Fairclough, 1989: 20ff).

Die Beschreibung bezieht sich auf formale Elemente des Textes. Die Interpretation beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen dem Text und der Interaktion. Der Text ist das Produkt eines Produktionsprozesses und eine Quelle für die Interpretation. Die Erklärung beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen dem Interaktionsprozess und dem sozialen Kontext. Die Grafik verdeutlicht die drei Dimensionen, von denen Fairclough spricht:



(Fairclough, 1989: 21)

Auch wenn Fairclough drei Dimensionen des Diskurses beschreibt, die in Interaktion stehen, werde ich mich bei meiner Analyse vor allem auf die Dimension von Text und Interpretation konzentrieren. Den Prozess der Produktion erwähne ich, er stellt aber keinen Schwerpunkt der Analyse dar.

### 3.3.3. Die Zusammenführung

Auch wenn ich in der Analyse Bild- und Sprachebene in einem ersten Schritt voneinander trenne, gehe ich weiterhin davon aus, dass sie gemeinsam einen Text bilden. Die *semiotic modes* sind im Comic *multimodal*, visuell und schriftlich. Der schriftliche Modus drückt das verbale Kommunikationssystem aus und der visuelle Modus das non-verbale. Sie sind in Kombination zu interpretieren, aber durch die Trennung kann ich sie im ersten Schritt besser analysieren. Diese Teilung hilft mir, Widersprüche aufzudecken. Um Bilder zu analysieren, brauche ich andere Werkzeuge als für eine Sprachanalyse. Machtverhältnisse drücken sich zum Beispiel bildlich und sprachlich unterschiedlich aus. Im Bild kommt es auf die Position oder Perspektive an, die mich als BetrachterIn beeinflusst. Auf sprachlicher Ebene wird

Macht durch bestimmte Satzkonstruktionen ausgedrückt. Ausgehend von diesen Erkenntnissen kann eine Person zwar sprachlich mächtig sein, die Bilder können jedoch eine andere Person mächtiger erscheinen lassen. Das Verbindende sehe ich darin, dass sowohl das Bild als auch die Sprache/Schrift eine soziale Funktion erfüllen, die die/der LeserIn vermittelt bekommt.

## 4. Analyse

### 4.1. Kontextualisierung von „Aya“

In diesem Teil werde ich genauer auf meine Quelle, die *Graphic Novel* „Aya“, eingehen. Es wird geklärt, was eine *Graphic Novel* ist, wie „Aya“ entstanden ist und welche Geschichte erzählt wird. Weiters gehe ich auf den Stil und die Modalität ein.

#### 4.1.1. *Graphic Novel*

Comic ist der Überbegriff, das Genre und *Graphic Novel* eine spezielle Form davon. Durch diese feinere Definition wurde das Genre Comic aufgewertet. Art Spiegelmann, der die *Graphic Novel* „Maus“ schrieb und zeichnete, meint, dass die Bezeichnung *Graphic Novels* mehr Prestige verleiht: „graphics are respectable, novels are respectable, so whammy: double respectability.“ (Sabin, 1993: 235).

In den frühen bis mittleren 1980er Jahren kommt mit der Veröffentlichung von Art Spiegelmanns „Maus“, Frank Millers „Dark knight“ und Alan Moores und Dave Gibbons „Watchman“ der Begriff *Graphic Novel* auf. Roger Sabin meint: „Overnight, it was claimed, comics had developed from cheap throwaway children’s fare to expensive album-form ‘novels’ for adults to keep on bookshelves.“ (Sabin, 1993: 235).

Dieses Genre setzte sich unter anderem durch, weil sich die Inhalte von denen der bisherigen Comics unterschieden. Es ging weg von Superheldengeschichten hin zu „erwachsenen“ Erzählungen, in denen die Superhelden nicht mehr so außergewöhnlich, sondern mit realen Problemen konfrontiert waren. Politische, autobiographische oder poetische Erzählungen wurden geschaffen. Dadurch stieg das Durchschnittsalter der LeserInnen und auch Intellektuelle interessierten sich immer mehr für dieses Genre (Eisner, 1998: 10). Es ist von einem Jugendmedium zu einem Ausdrucksmittel aller Altersschichten und auch Geschlechter geworden. *Graphic Novels* wurden intensiv beworben und einer breiteren Masse zur Verfügung gestellt (Sabin, 1993: 246). Der Comic ist dadurch zu einem im Buchhandel vertriebenem Objekt geworden. *Graphic Novels* kommen in Buchform heraus und sind oft auch als Hardcover erhältlich. Sie unterscheiden sich außerdem von herkömmlichen Comics dadurch, dass sie eine vollständige Geschichte erzählen und nicht in Serien herausgegeben werden.

Zusammengefasst hat sich das Prestige der Comics verbessert, weil die Inhalte anspruchsvoller geworden sind. Dadurch hat sich die LeserInnenschaft gewandelt und die Comics waren nicht mehr nur in spezialisierten Geschäften erhältlich, sondern auch im Buchhandel. Dadurch kam es zu einer Erweiterung der LeserInnenschaft, da es nicht mehr nur ein Medium des „Underground“ war.

#### 4.1.2. Entstehung und historischer Hintergrund

„Aya“ ist in Zusammenarbeit von Marguerite Abouet und Clément Oubrerie entstanden. Sie hat den Text und den Aufbau der Geschichte gestaltet und er die Bilder dazu gezeichnet. Diese *Graphic Novel* ist in mehreren Teilen herausgegeben worden. Ich verwende für meine Analyse die deutsche Übersetzung von Band eins bis drei. Band vier ist im November 2008 auf Französisch erschienen, aber noch nicht auf Deutsch übersetzt worden und Band fünf ist in Arbeit. Der erste Band hat den ersten Preis für das beste Comicdebüt bei dem Angoulême International Comic Festival<sup>5</sup> gewonnen. Das ist nur einer von vielen Preisen, die beiden AutorInnen haben auch für die anderen Bände Auszeichnungen bekommen.

Marguerite Abouet wurde 1971 in Abidjan, Côte d’Ivoire, geboren und ist mit 12 Jahren nach Frankreich gezogen. In einem Vorort von Paris hat sie bei einem Großonkel gewohnt und ist dort zur Schule gegangen. Bevor sie zu Schreiben begonnen hat, hat sie in einer Anwaltskanzlei als Assistentin gearbeitet (Zuarino, 2007).

Clément Oubrerie wurde 1966 in Paris geboren und lebt bis heute dort. Er illustriert Kinderbücher und gestaltet Animationsfilme. „Aya“ ist der erste Comic, den er gezeichnet hat (Oubrerie).

Abouet sagt in einem Interview, dass sie die Geschichte schreiben wollte, weil sie schon so lange in Frankreich lebt, aber ihre Vergangenheit nicht vergessen will. Sie wählt den Zeitraum 1978 für die Geschichte, weil sie zu dieser Zeit in Abidjan gelebt hat und somit eine Geschichte erzählen kann, in die ihren Eindrücke einfließen (Abouet in: Ajayi).

Um die Geschichte besser interpretieren zu können, ist es wichtig, historische Hintergründe zu kennen. Vor allem für das Thema der Armut sind wirtschaftliche Aspekte interessant. Wie sind die Menschen zu Geld gekommen, was waren die Güter oder Industrien, in die investiert wurde? 1978 erlebte Côte d’Ivoire ein reges Wirtschaftswachstum. Das änderte sich ab den 1980er Jahren. Der erste Präsident nach der Unabhängigkeit, Félix Houphouët-Boigny, der

---

<sup>5</sup> Dieses Festival findet seit 1975 jedes Jahr im Jänner in Angoulême statt. Es hat einen sehr guten Ruf und ist in der „Comic-Szene“ ein sehr wichtiges Event. Roger Sabin nennt es auch „The Cannes of comics“ (Vgl. Sabin, 1993: 197).



von 1960 bis 1993 regierte, brachte dem Land zwar Wirtschaftswachstum, das sogar als „Ivorianisches Wunder“ bezeichnet wurde, aber der Profit kam aufgrund von Klientelismus nur den Eliten zu gute (Diallo, 2005 bzw. Schicho, 2001).

Houphouët-Boigny gründete vor seiner Präsidentschaft den „Syndicat Agricole Africain“ (Afrikanische agrarwirtschaftliche Vereinigung). Durch diese Vereinigung förderte er die nationale Landwirtschaft. Die größten Exporteinnahmen wurden durch landwirtschaftliche Produkte generiert. Aufgrund seiner Errungenschaften in der Vergangenheit und durch seine offizielle Nähe zu Frankreich wurde Houphouët-Boigny Präsident. Er gehörte zur Parti Démocratique de Côte d’Ivoire (PDCI). Die PDCI wurde 1946 gegründet, 14 Jahre vor der Unabhängigkeit. Aus organisatorischen Gründen schloss sie sich mit der Kommunistischen Partei in Frankreich zusammen, aber in Côte d’Ivoire waren die meisten Mitglieder VertreterInnen der Bourgeoisie – Großgrundbesitzer, Unternehmer oder Händler. Ihnen war soziale Gleichheit innerhalb der Bevölkerung egal, sie wollten Gleichheit zwischen ihren Klassen und den EuropäerInnen schaffen; außerdem die Abschaffung der wirtschaftlichen Bevorzugung der *colons* (Schicho, 2001: 217). 1947 wurde die Kommunistische Partei in Frankreich aus der Regierung ausgeschlossen und es kam dadurch zu einem Rechtsruck. Weil die französische Regierung die Wahlen in Côte d’Ivoire kontrollierte, kam Houphouët-Boigny in einen Zwiespalt. Er schloss sich der bürgerlichen Partei an, weil er sonst nicht das Vertrauen der Kolonialverwaltung wieder bekommen hätte. Er wusste, dass er ohne deren Unterstützung nicht an die Macht kommen würde (Schicho, 2001: 218). Im August 1960 erklärte sich Côte d’Ivoire unabhängig und im November wurde Houphouët-Boigny zum Präsidenten gewählt. Sein Wirtschaftssystem war davon geprägt, dass er ausländisches Kapital zum Ausbau der Infrastruktur und Industrie verwenden wollte, aber das Land sollte den IvorianerInnen gehören. Aber nicht irgendwelchen IvorianerInnen: die Agrarunternehmen von Ministern, hohen Beamten und Abgeordneten wurden gefördert. Da es dadurch eine neue Schicht von Großgrundbesitzern gab, verloren die Leute in den ländlichen Gebieten ihre Sicherheiten und suchten Arbeit in der Stadt. Beide Gruppen suchten das gleiche: schnelles Geld (Schicho, 2001: 220f).

Die Förderung des landwirtschaftlichen Sektors hatte zur Folge, dass die Anzahl der Pflanzler und deren Anbauflächen enorm stiegen. Die Produktion wurde angekurbelt, was Côte d’Ivoire zwischen 1960 und 1980 zum größten Kakaoexporteur und zum drittgrößten Kaffeeexporteur weltweit machte. Produkte wie Dosenananas, Palmöl, Kokosnüsse und Baumwolle waren ebenfalls Hauptexportprodukte Côte d’Ivoires, die im weltweiten Vergleich enorm waren. Diese Exportzahlen machten das Land zum „ivorianischen Wunder“ (Schicho, 2001: 222).

Die Gewinne aus den Exporten wurden dazu verwendet, die Industrie auszubauen. Es wurden Kredite aufgenommen, um die „Modernisierung“ einzuleiten. Das Problem dabei war, dass die Weltmarktpreise ab Ende der 1970er Jahre für die Exportprodukte Kakao und Kaffee kontinuierlich sanken. Die Kredite konnten nicht mehr zurückgezahlt werden und die Weltmarktpreise sanken weiter. Diese Situation betraf auch die Bevölkerung. Die Preise für Nahrungsmittel stiegen, es gab kein Geld mehr für Gesundheitswesen und Bildung (Schicho, 2001: 225f).

Walter Schicho zitiert Abdoulaye Bathily – einen senegalesischen Politiker der Labour-Partei – der die Entstehung der Bourgeoisie näher beleuchtet: „Diese Klasse akkumuliert nicht, sie hortet. Jedes soziale Ereignis ist eine Gelegenheit, das Gehortete öffentlich zu zeigen, und dann folgt die Zerstörung dessen, was gehortet worden war. Diese vorkapitalistische Mentalität ist unter der Bourgeoisie der Dritten Welt weit verbreitet. Die individuelle Mitgliedschaft in dieser Klasse erhält man nicht durch Vererbung oder individuellen ökonomischen Erfolg, sondern ganz einfach durch eine Position im oberen Teil des Staatsapparats. Diese Position hat man nicht für immer. Das geht vorbei. Entfernt sie der Staat aus dieser Position anlässlich einer Regierungsumbildung, eines Staatsstreichs oder ihrer Pensionierung, fallen die meisten Mitglieder dem sozialen Vergessen und dem wirtschaftlichen Mangel anheim. ... Empirische Beobachtungen der herrschenden Eliten in Westafrika zeigen, dass ihre Mitglieder mit der permanenten Notwendigkeit konfrontiert sind, ihre aktuelle soziale Position zu legitimieren.“ (Bathily, 1994: 69 in: Schicho, 2001: 222). Diese Beschreibung beleuchtet nicht nur die Entstehung der Bourgeoisie durch hohe Positionen, sondern auch den schnellen ökonomischen Wandel, der damit verbunden ist.

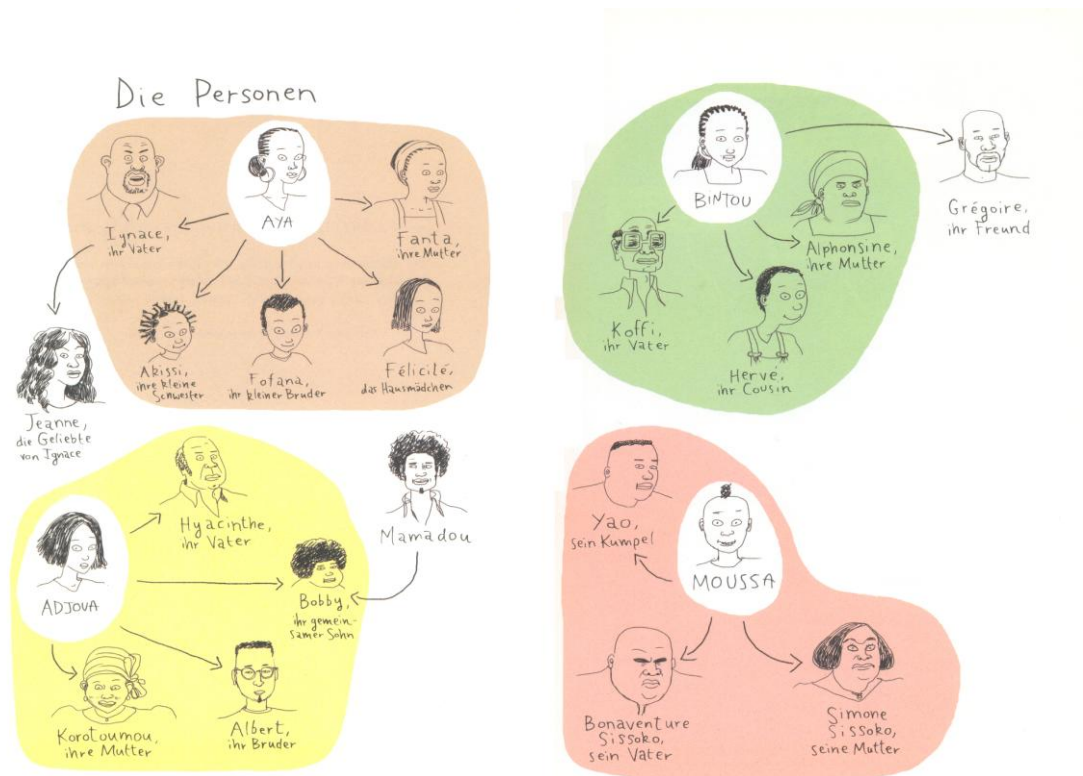
Aboutet meint, dass sich zur Zeit des Wachstums eine Mittelschicht herausgebildet hat, und diese beschreibt sie in ihrem Comic. Das aufstrebende Abidjan soll gezeigt werden (Aboutet in Ajayi).

### **4.1.3. Inhalt**

Die *Graphic Novel* spielt in Abidjan, Côte d’Ivoire, im Jahre 1978. Genauer gesagt in Yopougon, einem Arbeiterviertel in Abidjan. Yopougon und Attécoubé sind zwei ärmere Viertel von Abidjan, im Gegensatz zu Plateau, einem der reichen Viertel (Dubresson, 1997: 285ff).

Das Alltagsleben von drei Mädchen, Aya, Bintou und Adjoua, deren Beziehungen zu ihren Familien, Männern und ihren FreundInnen werden erzählt. Sie alle leben in der gleichen

Nachbarschaft. Hier eine Abbildung, um ein Bild von den Charakteren und deren Verhältnissen zueinander zu bekommen:



(Abouet/Oubrerie, 2008)

Es gibt viele Verstrickungen und Katastrophen in der Geschichte. Die *Graphic Novel* hat diverse Handlungsstränge, die ich hier kurz anhand der drei Protagonistinnen skizzieren werde.

Aya - nach der die *Graphic Novel* benannt ist - ist 19 Jahre alt und mit Adjoa und Bintou befreundet. Sie will Medizin studieren und interessiert sich nicht für Schönheitswettbewerbe oder Männer, wie es ihre Freundinnen machen. Eine gute Ausbildung ist ihr wichtig und sie steht immer für ihre Freundinnen und Bekannten mit Rat und Hilfe zur Verfügung. Ihr Vater Ignace ist Manager bei Solibra, einer Bierfirma. Ignace will, dass Aya einen reichen Jungen heiratet: Moussa, Sohn seines Vorgesetzten Bonaventure Sissoko. Ayas Mutter heißt Fanta, ihre beiden kleineren Geschwister heißen Fofana und Akissi. Diese Familie hat ein Hausmädchen namens Félicité, das Aya mit Bintous Cousin Hervé verkuppelt. Im Laufe der Zeit erfährt man, dass der Vater Ignace, der auch oft beruflich unterwegs ist, eine Affäre mit einer anderen Frau hat. Sie heißt Jeanne und hat zwei Kinder mit Ignace. Fanta und Aya sind schockiert, als sie dies herausfinden, und es wird zum Gesprächsthema im Viertel. Die anderen Frauen aus der Nachbarschaft werden zu Rate gezogen und es wird diskutiert, was geschehen soll.

Adjoua, eine Freundin von Aya, hat Affären mit mehreren Männern und wird im Laufe der Geschichte schwanger. Zuerst unterstellt sie Moussa die Vaterschaft. Es stellt sich nach der Geburt des Kindes heraus, dass er nicht der Vater ist, sondern ein Junge aus dem Viertel: Mamadou, ein Frauenheld von „Yop City“. Mamadou ist nicht sehr erfreut darüber, dass er ein Kind zu versorgen hat. Für ihn bedeutet Unterstützung Geld zu zahlen, Adjoua muss sich alleine um die Erziehung kümmern. Aya hilft Adjoua viel mit dem Baby, sie kümmert sich um Bobby und unterstützt damit Adjoua. Adjouas Eltern heißen Hyacinthe und Korotoumou, ihr Bruder ist Albert.

Bintou ist die dritte im Bunde. Ihr Vater heißt Koffi und ihr Cousin Hervé. Sie will unbedingt reich werden. Eine Chance, das zu erreichen, sieht sie darin, einen reichen Mann zu heiraten. Sie ist wütend auf Adjoua, als sie herausfindet, dass Moussa der Vater des Kindes sein soll. Denn er war ihr Freund, und Bintou war davon überzeugt, dass ihre Zukunft gesichert ist. Aber sie findet einen anderen vermeintlich reichen Jungen, Grégoire. Im Laufe der Geschichte erfahren wir, dass er ein Hochstapler ist und seinen vorgetäuschten Reichtum dazu verwendet, Mädchen zu verführen.

#### **4.1.4. Stilistische Merkmale**

Die Bild- und Schriftebene treten ausgeglichen auf. Es wird nicht eine ausgeprägter dargestellt als die andere. Die Panels sind meist konventionell ausgerichtet, hin und wieder sind sie aber auch produktiv, was meist einen Szenenwechsel markiert. Rezitative werden nicht so oft eingesetzt, wodurch die *Graphic Novel* dynamischer wirkt.

Die Personen im Comic sind nicht so detailliert gezeichnet, dass sich nur eine Person mit ihnen identifizieren könnte. Nach McClouds Darstellung können sich eine Vielzahl an Personen mit ihnen identifizieren:



(McCloud, 2001: 39)

Auch wenn die Personen nicht detailliert gezeichnet sind, heißt das nicht, dass die Geschichte keine hohe Modalität hat. Die Hintergründe und Objekte in dem Comic weisen eine Nähe zu Realität auf. Keine Person hat irrealen Eigenschaften, wie zum Beispiel Superkräfte. Die Ereignisse und Situationen innerhalb der Geschichte können auch im „realen“ Leben geschehen.

Ein Markenzeichen von „Aya“ ist der „Ivorianische Bonustrack“. Das ist ein Anhang am Ende jeden Bandes. Ein Glossar und ein Kochrezept sind unter anderem darin enthalten. Weiters werden Aspekte aus der Geschichte in einen ivorianischen Kontext gebracht. In Band eins wird erklärt, wie man ein Tuch bindet und je nachdem wie es gebunden ist, welche Bedeutung dies hat. Es wird überdies erklärt, wie man als Frau am Besten die Hüften schwingt. In Band zwei wird gezeigt, wie ein Baby mit einem Tuch auf dem Rücken getragen werden kann und es wird darauf eingegangen, dass die Kindererziehung nicht alleine der Mutter überlassen, sondern auch eine gesellschaftliche Aufgabe ist. Band drei thematisiert das Fehlen von PsychologInnen.

Diese Themen, die im Bonustrack thematisiert werden, kommen jeweils in der Geschichte vor, werden aber hier weiter ausgeführt und bekommen dadurch auch mehr Bedeutung. Erklärt werden die Themen von Charakteren aus der Geschichte. Dadurch werden sie nicht nur ProtagonistInnen in der Erzählung, sondern treten auch mit den LeserInnen/*interactive participants* in Kontakt. Der Unterschied zu der Geschichte ist, dass im Bonustrack mehr geschrieben wird und der Text nicht in einem Panel ist, sondern auf mehreren Buchseiten ohne Einrahmung. Dieses stilistische Merkmal lässt die LeserInnen eine Beziehung zu den

Charakteren aufbauen, weil sie direkt angesprochen werden. Die Personen wirken authentisch und bringen den LeserInnen einen spezifischen Aspekt des ivorianischen Lebens näher.

## **4.2. Analyse der Sequenzen**

Wie schon oben erwähnt, werde ich mich bei der Analyse auf eine der drei Protagonistinnen konzentrieren, Adjoua. Sie macht durch ihre Schwangerschaft einen großen Wandel durch. Sie wohnt in Youpougon mit ihrem Vater, ihrer Mutter, ihren fünf Geschwistern, zwei Nichten und einem Neffen zusammen. Ihr Vater arbeitet bei der Zeitung „Calamité Matin“<sup>6</sup> (Morgengrauen) als Journalist. Ein Teil ihrer Familie lebt in einem Dorf am Land. Das kann ein Hinweis darauf sein, dass Hyacinthe und Koro vom Land in die Stadt gezogen sind, um mehr Geld zu verdienen.

Adjoua vertreibt sich gerne die Zeit mit ihren Freundinnen Bintou und Aya. Mit Bintou geht sie auch öfters tanzen und amüsiert sich. Die beiden sind auf der Suche nach reichen Männern, die sie heiraten können. Adjoua geht am Abend nicht nur tanzen, sondern trifft sich auch im „Tausend Sterne Hotel“ – so wird der Marktplatz am Abend genannt – mit verschiedenen Männern. Der Marktplatz wird am Abend zu einem Treffpunkt für jugendliche Pärchen. Adjoua wird schwanger und muss deshalb Verantwortung übernehmen und Geld verdienen. Sie wählt verschiedene Wege, mit dieser Situation zurecht zu kommen, die ich hier analysieren werde.

Die folgenden vier Analysen sind so aufgebaut, dass ich als erstes jede einzelne Sequenz in ihren Kontext stelle und dann auf den Kommunikationsprozess eingehe. Weiters beschäftige ich mich mit der Bildebene, und abschließend verbinde ich die Kommunikations- und Bildebene. Die Schrift in den Bildern habe ich für die Analyse entfernt, um die Bilder unabhängig von der Schrift analysieren zu können. Die ursprünglichen Sequenzen sind im Anhang zu finden.

Ich haben die Sequenzen so gewählt, dass ich jeweils zwei miteinander vergleichen kann.

### **4.2.1. Verhandlungen**

Die ersten beiden Sequenzen sind Verhandlungsszenen. In der ersten Sequenz diskutiert Adjouas Familie mit den Sissokos und in der zweiten mit Mamadous Familie über die

---

<sup>6</sup> Das könnte eine Anspielung auf „Fraternité Matin“ sein. Das ist eine ivorianische Tageszeitung, die auch lokal herausgegeben wird. Sie ist im Internet zugänglich unter: URL: <http://fratmat.info>

Konsequenzen der ungewollten Schwangerschaft. Die Lösungsansätze der Familien sind unterschiedlich. Auf sie werde ich später eingehen.

#### 4.2.1.1. ... mit Moussas Familie

##### Kontextualisierung der Sequenz

Diese Szene spielt im und vor dem Haus der Familie Sissoko. Adjoua hat behauptet, dass Moussa der biologische Vater ihres Kindes ist. Bonaventure und Simone waren äußerst schockiert und unzufrieden mit dieser Nachricht. Nun setzen sich die beiden Familien zusammen und besprechen, wie sie mit der Situation umgehen. Anwesende bei dieser Szene sind Adjoua, ihre Eltern Hyacinthe und Korotoumou, Moussa, seine Eltern Bonaventure und Simone.

Es gibt vier Gesprächsstränge in dieser Sequenz. In den ersten beiden unterhalten sich die beiden Familien getrennt. Im dritten treffen sie zusammen und im vierten Austausch reflektiert Adjouas Familie Bonaventures Auftreten.

##### Der Kommunikationsprozess

*Simone Sissoko:* „Sie sind da, Schatz.“

*Bonaventure Sissoko:* „Hmm ... Sie sollen im 1. Salon warten, ich komme gleich! Ruf auch deinen Sohn dazu.“

*Simone:* „Er wird da sein.“

*Korotoumou:* „Hübsch hier, dêh! Wie in ‚Dallas‘.“

*Hyacinthe:* „Kein Wunder, Koro, das ist einer der reichsten Männer des Landes.“

*Korotoumou:* „Ich hoffe, du wirst auch so ein schönes Haus haben, Adjoua!“

*Hyacinthe:* „Aber natürlich, Koro. Es ist der rechtmässige Erbe, den sie da trägt, oder?“

*Bonaventure:* „Guten Tag allerseits.“

*Adjoua, Hyacinthe & Korotoumou:* „Guten Tag, Monsieur Sissoko.“

*Bonaventure:* „So, dann wollen wir mal, was? Wie sagt unser Präsident Houphouët so schön: ‚Auch wenn ein Bock eine Frau sucht, wird er nicht einer Hyäne nachweinen.‘ Kurzum, es gibt nur eine Lösung ... die Heirat.“

*Hyacinthe:* „Monsieur Sissoko, Sie sind weise wie unser Präsident.“

*Bonaventure:* „Das muss ich ja auch, oder?“

*Hyacinthe:* „Das ist eine grosse Neuigkeit! Ich werde eine Meldung in meine Zeitung setzen.“

*Bonaventure:* „Oh nein! Auf keinen Fall! Sonst ändere ich meine Meinung.“

*Hyacinthe*: „?!!“

*Korotoumou*: „Du und deine dumme Zeitung, kannst du nicht mal still sein?“

*Hyacinthe*: „Nein, nein, Monsieur Sissoko, ganz Ihrer Meinung. Keine Zeitung.“

*Bonaventure*: „Hören Sie Monsieur ... je schneller wir diese Hochzeit abhalten, desto weniger spricht man darüber, verstanden?“

*Hyacinthe*: „Ja, Monsieur Sissoko.“

*Bonaventure*: „... und für mich wäre Samstag, der 22., perfekt.“

*Hyacinthe*: „Aber ... das ist in zwei Wochen. Wir sind nicht vorbereitet.“

*Bonaventure*: „Ich schon! Ich kümmere mich um alles. Schön, dann wäre das geklärt. Ich habe zu tun. Wiedersehen allerseits.“

*Adjoua, Hyacinthe & Korotoumou*: „Wiedersehen, Monsieur Sissoko.“

*Korotoumou*: „Ah! Der ist ja schlimmer als J.R..“

*Hyacinthe*: „Kein Wunder, Koro, Zeit ist Geld für ihn.“

(Abouet/Oubrerie, 2006: 80-83)

Im ersten Austausch erfahren wir, dass Gäste angekommen sind und im ersten Salon warten sollen, woraufhin wir vermuten können, dass es mehrere Salons gibt. Bonaventure lässt auf sich warten, er ist hier eine wichtige Person, ohne ihn kann nicht angefangen werden. „Deinen Sohn“ impliziert, dass Bonaventure sich von seinem Sohn abwendet und er nichts mit ihm und seinem Verhalten zu tun haben will, sonst würde er ihn „unseren Sohn“ nennen. Simone übernimmt hier die Rolle einer Sekretärin, sie gibt ihrem Mann Bescheid über die Ankunft der Gäste und erfüllt seinen Befehl.

Im zweiten Austausch ist markant, dass Korotoumou einen Vergleich, gekennzeichnet durch einen Vergleichspartikel „wie“, mit „Dallas“ macht. Dallas ist eine US-amerikanische Soapopera die von 1978 bis 1991 im Fernsehen ausgestrahlt wurde. Sie erzählt die Geschichte der fiktiven texanischen Familie Ewing, die Ölgeschäfte abwickelt. Sie hat eine sehr große Villa in Texas und ist ein Paradebeispiel für Wohlstand und Reichtum (Hunter/Massey). Die ersten drei Sätze zwischen Korotoumou und Hyacinthe bilden eine Assoziationskette. ‚Es ist hübsch, es ist ja kein Wunder, sie sind reich.‘ Die Verbindung von hübsch und reich ist unverkennbar. Hyacinthe ist in diesem Gespräch mächtig, weil er Koros Kommentare mit Wörtern wie „kein Wunder“ oder „aber natürlich“ abtut bzw. herabwürdigt. Er ist überzeugt von dem, was er sagt. Das nachgestellte ‚oder‘ würde ich in diesem Fall als rhetorisches Nachfragen interpretieren, weil der Vater zu diesem Zeitpunkt keinen Zweifel daran hat, dass



das Kind von Moussa ist. Auffällig ist, dass Adjoua nicht zu reden anfängt oder auf den Kommentar der Mutter reagiert. Das kann ein Anzeichen für Unsicherheit sein.

Beim dritten Austausch sind fünf Leute anwesend. Zur Sprache kommen zum größten Teil Bonaventure und Hyacinthe. Adjoua sagt außer „Guten Tag!“ und „Wiedersehen!“ nichts, obwohl es um sie und ihre Zukunft mit Moussa geht. Moussa kommt überhaupt nicht zu Wort. Bonaventure beginnt und beendet das Gespräch, was impliziert, dass er mächtig ist (Fairclough, 2001: 112ff). Das drückt sich auch durch andere Codes im Gespräch aus. Nur Bonaventure wird mit Namen angesprochen, aber nur mit Monsieur Sissoko<sup>7</sup>, seinem Nachnamen. Hyacinthe wird nur mit Monsieur betitelt. Die Frauen werden gar nicht namentlich oder mit Mademoiselle benannt. Bonaventure wird dadurch eine mächtigere Stellung zugeteilt. Weiters zeigt sich seine Macht dadurch, dass er das Thema, über das gesprochen werden soll, angibt. Er hat die Kontrolle, das drückt sich zum Beispiel durch den Satz: „So, dann wollen wir mal, was?“ aus. Das „wir“ in diesem Satz impliziert eine Autorität, weil er für alle spricht. Das „wir“ bezieht sich auf alle beteiligten und das nachgestellte „was“ kann als Prüfung des Verständnisses und der Reaktionen gesehen werden (Fairclough, 2001: 106ff). Das Nachfragen des Verständnisses kommt in diesem Gespräch nochmals vor. Beispiele dafür sind: „Das muss ich ja auch, oder?“ bzw. „Hören Sie Monsieur ... je schneller wir diese Hochzeit abhalten, desto weniger spricht man darüber, verstanden?“. Hyacinthe stimmt jedes Mal Bonaventure zu. Bei der letzten Aussage ist auch zu erkennen, dass Moussas Eltern die Hochzeit so gut wie möglich geheim halten wollen, deshalb sollen keine Berichte in der Zeitung erscheinen und sie soll so schnell wie möglich über die Bühne gebracht werden. Dass die Hochzeit nicht in der Zeitung bekannt gegeben werden soll, versteht Hyacinthe nicht. Das ist durch das Fragezeichen mit zwei Rufzeichen markiert. Es ist ein Comiccode für Sprachlosigkeit.

Hyacinthe übernimmt einmal die Rolle der impliziten Autorität, jedoch nicht in dem Ausmaß wie Bonaventure. Das kommt im Satz „Wir sind nicht vorbereitet“ zum Ausdruck. Hyacinthe kann nur für seine Familie sprechen und nicht für alle Beteiligten des Gespräches (Fairclough, 2001: 131).

Dass Hyacinthe Bonaventures Autorität unterstützt, wird durch seinen Vergleich mit dem Präsidenten gekennzeichnet. Präsident Houphouët war ein guter und ausdauernder Redner. Seine Meinung galt in der Öffentlichkeit viel. Es gab keinen Nachfolger, der es ihm gleich tun konnte (Schicho, 1986: 69). In der Aussage davor unterstützt Bonaventure seine Meinung mit einem Sprichwort von Houphouët. Er ist eine Autoritätsperson, der man nicht widersprechen

---

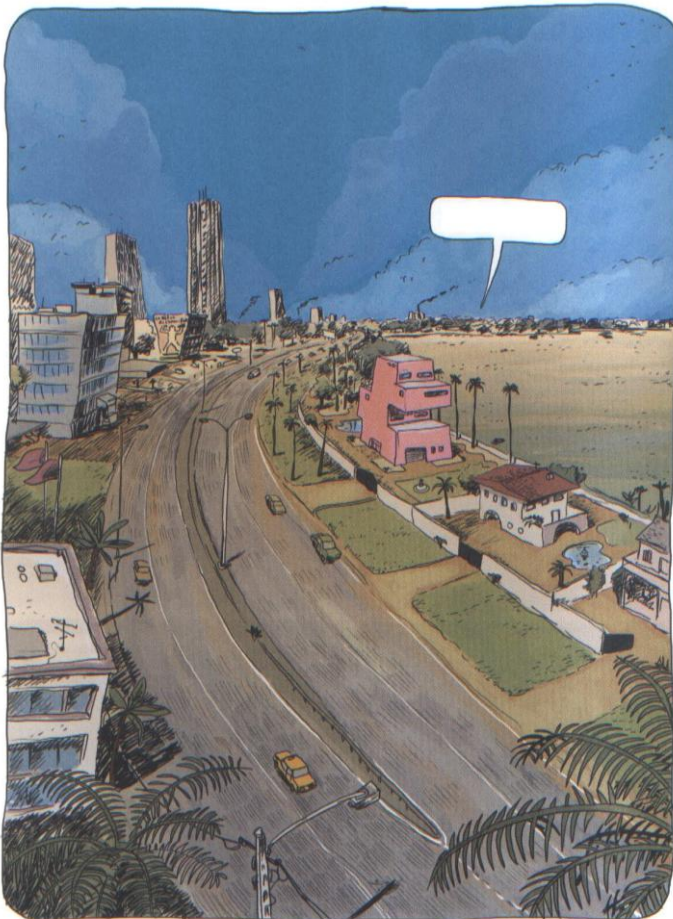
<sup>7</sup> Die Familie Sissoko ist die einzige in der *Graphic Novel*, deren Nachname bekannt ist.

sollte. Durch die Verbindung Bonaventures mit Houphouët, kann auch vermutet werden, dass er durch seine Position an Geld gekommen ist.

Durch die Verabschiedung Bonaventures wird seine Autorität einmal mehr offensichtlich, weil er sofort annimmt, dass alles geklärt ist. Mit dem Satz, dass er zu tun hat, impliziert er, dass seine Zeit kostbarer ist als die der Anderen, weil er zum Beispiel nicht sagt, dass sie alle etwas zu tun haben. Er nimmt sich selbst wichtiger.

Im vierten Austausch vergleicht Korotoumou Bonaventure mit J.R.. Dies ist wieder eine Anspielung auf „Dallas“. J.R. ist der älteste Sohn, der Öl-Dynastie. Er übernimmt die Firma und ihm wird nachgesagt, dass er für die Öl-Geschäfte alles machen würde, d.h. er ist skrupellos und denkt nur an den Erfolg (Hunter/Massey). Dass Bonaventure noch skrupelloser als J.R. ist bedeutet nichts Gutes. Wie im zweiten Austausch hat Hyacinthe auch hier eine Antwort parat. Durch die Aussage „Zeit ist Geld für ihn“ impliziert Hyacinthe, dass Bonaventure viel beschäftigt ist und seine eigene Zeit nicht so wichtig ist, sonst würde er nur sagen „Zeit ist Geld“. Dadurch unterwirft sich Hyacinthe Bonaventure und kritisiert nicht sein Verhalten, wie Koro es macht.

### Die Bildebene

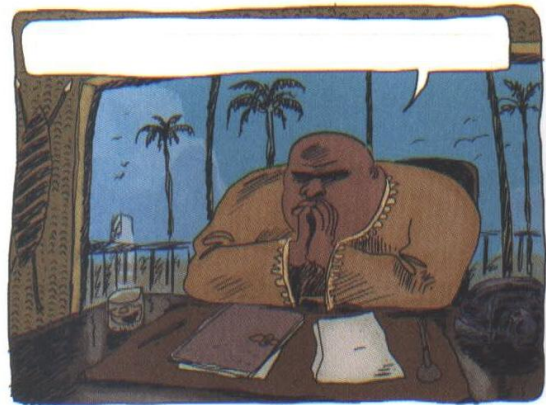


Diese Sequenz besteht aus achtzehn Panels auf vier Seiten. Auf dem ersten und letzten Bild ist das Haus von Moussas Familie von außen zu sehen und auf allen anderen spielt sich die Situation im Inneren des Hauses ab. Das erste Panel nimmt die ganze Seite in Anspruch. Auf der zweiten Seite hat das dritte Panel eine dominante Breite, also eine produktive Form. Hier markiert es einen Ortswechsel. Die beiden anderen Seiten sind konventionell und haben jeweils sechs Panels, die ungefähr gleich groß sind.

Das erste Bild verwendet die Vogelperspektive. Eine ganze Seite

wird gefüllt mit dem Anwesen der Sissokos und dessen Umgebung. Ein extravagantes rosa Haus mit einem Swimmingpool ist zu sehen. Im Vergleich zu dem daneben liegenden Grundstück ist die Parzelle mindestens doppelt so groß, wenn nicht größer, die hintere Grenze des Grundstücks ist nicht genau zu sehen. Das Gebäude ist außerdem viel höher als die anderen Wohnhäuser nebenan. Gegenüber sieht man Hochhäuser, die eventuell Bürogebäude sind. Das Haus liegt an einer großen Straße, die asphaltiert ist. Hinter dem Haus ist nichts gebaut, es könnte das Meer dahinter sein, aber das ist nicht zu erkennen. Eine Sprechblase, ein Vektor, von einem unbestimmten Punkt im Hintergrund ist zu sehen. Es sind noch keine *represented participants* auf dem Bild zu erblicken. Wir wissen nicht, wer die Sprechblase mit Inhalt füllt. Als *interactive participant* verfolge ich das Bild objektiv und komme mir mächtig vor, weil ich durch die Perspektive einen Überblick habe. Ich könnte von einem Hochhaus herab schauen. Dadurch, dass das Panel die ganze Seite ausfüllt dient es auch dazu einen Szenenwechsel zu markieren und dem *interactive participant* einen Überblick über den Ort zu geben und einen Einstieg zur neuen Szene.

Mit dem nächsten Panel befinden wir uns schon im Haus, Bonaventure sitzt am Schreibtisch. Seine Augen sind nicht ausgeführt, es sind zwei schwarze Balken. Der *interactive participant* bekommt nur den Oberkörper des *represented participant* zu Gesicht. Es wirkt, als würde man Bonaventure gegenüber sitzen. Das gibt dem *interactive participant* das Gefühl eine *close personal distance* mit ihm zu haben, wie bei einem Geschäftsgespräch unter vier Augen.



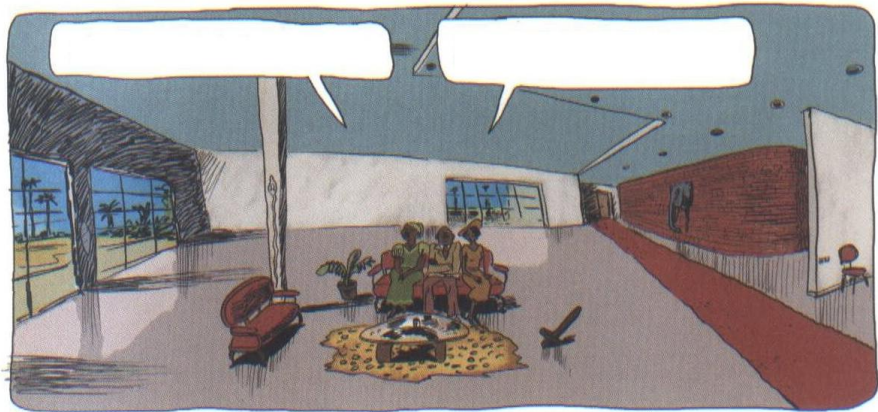
Kress und van Leeuwen beschreiben verschiedene Distanzen, die in Bildern vorkommen können. Die engste ist *intimate distance*, wenn nur das Gesicht oder der Kopf zu sehen sind, und die entfernteste ist *public distance*, wenn die Körper von mindestens vier oder fünf Personen zu sehen sind. Das Empfinden zu den Personen ändert sich je nach Distanz (Kress/van Leeuwen, 1996: 125). Vor Bonaventure liegen Papier und eine Mappe, ein Telefon steht neben ihm. Er hat die Hände vor dem Mund, obwohl er spricht, was durch die Sprechblase markiert ist. Auf der linken Seite sind zwei Speere mit einem Schild zu sehen. Sie wirken wie Kunstgegenstände, jedoch sind es Kampf- bzw. Verteidigungsgegenstände. Die Perspektive ist von unten rechts. Bonaventure wirkt groß und mächtig (Kress/van Leeuwen, 1996: 140). Im Hintergrund sieht man durch ein großes Fenster Palmen und Vögel. Er wirkt wie ein Herrscher, ein Herrscher mit seinem Reich im Hintergrund.



Auf dem nächsten Panel befinden wir uns noch immer im gleichen Zimmer, dieses Mal wird die andere Seite des Raumes gezeigt. Neu im Raum sind ein Eingang und ein Bücherregal. Hier sieht man nur einen kleinen Teil von Bonaventure. Seine Hand bildet einen Vektor hin zu Simone. Sie schaut geschäftig aus, hat ihre Hände an den Hüften. Ihr Kleid ist hübsch und sie trägt Goldschmuck. Bonaventure spricht mit ihr und sie sagt auch etwas. Als BetrachterInnen sitzen wir links hinter

Bonaventure, sehr nahe bei ihm. Zu Bonaventure haben wir eine intime Distanz, so als könnten wir ihm etwas ins Ohr flüstern (Kress/van Leeuwen, 1996: 125).

Das nächste Bild führt einen neuen Raum ein. Es ist ein riesiger Salon, der minimalistisch eingerichtet ist. Der Ortswechsel wird durch ein lang gezogenes Bild signalisiert, aber dieses Format hat auch eine andere Funktion: es zeigt die Größe des Raumes. Drei große Fenster, die bis zum Boden reichen sind zu erkennen. Ein roter Teppich führt von der



Tür in den Raum. Rote Teppiche werden oft für große Auftritte verwendet, zum Beispiel für Staatsbesuche. An der Decke befinden sich Leuchtspots, die einerseits dem Verlauf des Teppichs folgen und andererseits einen Teil des Sitzbereichs beleuchten. Ein Elefantenkopf hängt an einer Wand und ein Leopardenfell dient als Teppich unter dem Couchtisch. Zwei Sofas und ein Holzstuhl stellen die Sitzgelegenheiten im Raum dar. Drei Personen sitzen auf



einer Couch, zwei von ihnen sprechen miteinander, gekennzeichnet durch die beiden Sprechblasen. Durch die erhöhte Perspektive erscheinen sie verloren im Raum. Die Sitzgelegenheit ist im Zentrum, nimmt aber nur ungefähr ein Sechstel des Bildes ein.

Nun wird auf die drei Personen, die auf dem Sofa sitzen, hingezoomt. Wir sehen hier Korotoumou,

Hyacinthe und Adjoua, frontal. Sie sind elegant angezogen und wirken herausgeputzt. Koro unterhält sich mit Hyacinthe, die beiden sehen einander in die Augen. Adjoua schaut zu ihren Eltern. Hyacinthe nimmt gleich viel Platz in Anspruch wie Koro und Adjoua gemeinsam. Im Hintergrund sieht man Bonaventure auf dem roten Teppich den Raum betreten, wovon die drei nichts mitbekommen.

In Bild sechs sehen wir die Familie Sissoko von hinten. Simone geht nun vor Bonaventure und Moussa tritt hinten nach. Bonaventure spricht. Adjoua, Hyacinthe und Koro sprechen zur gleichen Zeit und äußern das gleiche. Das ist durch die Sprechblase erkennbar, weil sie drei Abgänge hat, jedoch nur mit einem Inhalt gefüllt ist. Weiters wird bei dieser Sprechblase durch die verwirrten Linien eine Unsicherheit



ausgedrückt. Hyacinthe und Koro wirken überrascht, markiert durch die Striche, die von ihren Köpfen weggehen. Sie scheinen in ihrer Ruhe gestört zu sein oder verlegen als würden sie gerade bei etwas ertappt werden. Der Raum ist auch auf der anderen Seite, die wir vorher noch nicht gesehen haben, fast leer.



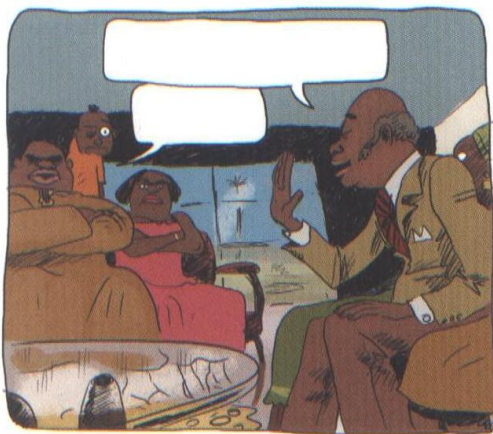
Nun sitzen alle, außer Moussa. Er steht hinter seinem Vater und hat ein blaues Auge. Er macht einen Buckel und hat seine Arme hinter dem Rücken verschränkt. Seine Mundwinkel sind nach unten gezogen. Bonaventure redet und man sieht nicht in welche Richtung er schaut. Seine Frau sitzt neben ihm auf der Couch und hat die Arme verschränkt. Ihre Augenbrauen sind nach unten gezogen, was sie verärgert

aussehen lässt. Adjouas Familie sitzt brav daneben, hört zu und blickt in Richtung Bonaventures. Das Ehepaar Sissoko nimmt genauso viel Platz in Anspruch wie Adjouas Familie, die drei Personen sind. Die beiden haben auch physisch „mehr Gewicht“.

Hier sehen wir nur Koro, Hyacinthe und Adjoua. Hyacinthe und Koro haben aufgerissene Augen und neben den Mundwinkeln sind Grübchen zu erkennen. Über ihren Köpfen sind Striche. Sie sehen auch hier überrascht aus, wie vorhin, aber dieses Mal nicht erschreckt, sondern positiv erfreut und zufrieden. Adjoua wirkt in der Situation teilnahmslos. Die Begeisterung ist an ihr nicht so abzulesen wie bei



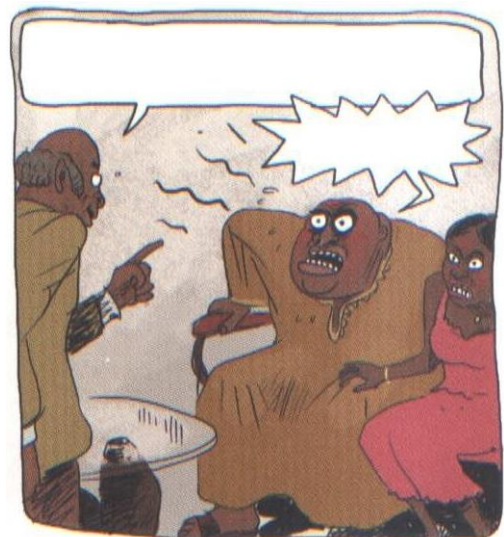
ihren Eltern. Eine Sprechblase wird von der anderen Couch, auf der das Ehepaar Sissoko sitzt, ausgefüllt.



Hyacinthe sticht mit seiner Gestik hervor. Er verdeckt seine Frau, hat die Augen geschlossen und wirkt, als würde er die Familie Sissoko beruhigen. Bonaventure sagt etwas, Simone sitzt neben ihm und hat ihre Mundwinkel nach unten gezogen, ihre Augenbrauen ebenso. Das lässt sie missmutig wirken. Bonaventure und Simone haben beide ihre Arme verschränkt. Sie wirken wie eine Mauer, die nicht zu durchbrechen ist. Moussa steht hinter ihnen,

ebenfalls mit herabgezogenen Mundwinkeln. Seine Schultern sind bis zu seinen Ohren hochgezogen. Er wirkt bedrückt. Die ganze Szene ist in einer Perspektive von unten gezeichnet, dadurch wirken die Familie Sissoko und Hyacinthe groß.

Auf dem nächsten Bild sagt Hyacinthe etwas mit hochgezogenen Augenbrauen. Er wirkt erwartungsvoll. Sein linker Zeigefinger bildet einen Vektor zu Bonaventure. Dieser ist aufgeregt und wütend. Das wird einerseits durch die gezackte Sprechblase signalisiert und durch die gewellten Striche, die von seinem rechten Ellenbogen weggehen. Andererseits sieht man bei diesem Bild zum ersten Mal seine Augen. Davor waren sie immer als schwarze Balken gezeichnet, Pupillen waren keine zu sehen. Sein Gesicht ist gerötet und seine Zähne sind zu erkennen. Seine Hand krallt sich an der Lehne der Couch fest, als würde er aufstehen



wollen. Simone krallt ihre Hand an seinem Knie fest. Beide geben dem *interactive participant* das Gefühl, dass sie Hyacinthe anspringen. Aber auch der Gesichtsausdruck der Frau ist verärgert und aufgeregt. Ihre Zähne sind zu sehen, und ihre Augen wirken sehr zornig. Die Sissokos erscheinen kleiner, weil wir als *interactive participants* die Perspektive einer stehenden Person haben und auf sie von oben herab schauen.

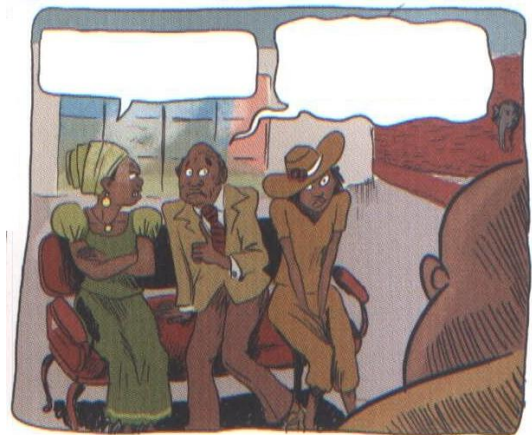
Auf diesem Bild sind nur Hyacinthe und Bonaventure zu sehen. Der Hintergrund ist grau und



es sind keine Objekte abgebildet. Bonaventure spricht und drückt dabei auf Hyacinthes Nase. Sein Nasenflügel ist aufgebläht und sein Mund geöffnet. Hyacinthe ist nach hinten gedrückt worden und von seinem Kopf gehen viele Tropfen weg, was ein Zeichen für Aufregung ist. Seine Augen sind aufgerissen und seine Mundwinkel sind nach unten gezogen. Eine gezackte Sprechblase drückt hier

Verwunderung aus. Bonaventure ist einen Kopf größer als Hyacinthe und nimmt zwei Drittel des Bildes ein, wohingegen Hyacinthe nur den Rest des Platzes für sich hat.

Koro schaut Hyacinthe verärgert an und sagt etwas zu ihm. Ihre Arme sind verschränkt und ihr Mund geöffnet. Hyacinthe hat einen verschreckten Ausdruck, seine Mundwinkel sind nach unten gezogen, die Sprechblase, die von ihm ausgeht ist gewellt, das deutet auf Unsicherheit hin. Seine Körperhaltung ist auch verschreckt, er zieht sich zusammen. Seine Beine sind angezogen, nicht wie bei den vorherigen Bildern, wo er breitbeinig auf



der Couch sitzt und so viel Platz wie Koro und Adjoua gemeinsam einnimmt. Adjoua wirkt, als würde sie sich in dieser Situation unwohl fühlen. Ihre Schultern sind angezogen und sie versteckt ihre Hände zwischen ihren Beinen. Auf der rechten Seite sieht man Bonaventures

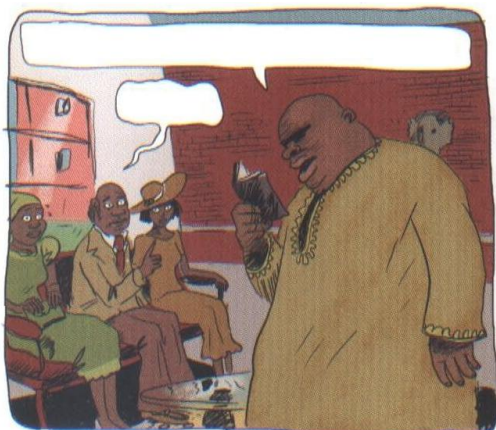


Hinterkopf. Die Perspektive lässt seinen Kopf fast so groß wie die sitzende Familie erscheinen.

Auf diesem Bild nimmt Bonaventure fast den ganzen Raum ein. Die Hinterköpfe Koros, Hyacinthes und teilweise Adjouas sind vor ihm. Dadurch, dass man seine Augen nicht sieht, wirkt er

bedrohlich. Es sind zwei schwarze Balken. Auf seiner Stirn sind Falten. Eine Sprechblase geht von ihm weg. Auf Hyacinthes Hinterkopf sind Schweißperlen zu erkennen, die in dieser Situation Angstschweiß signalisieren können.

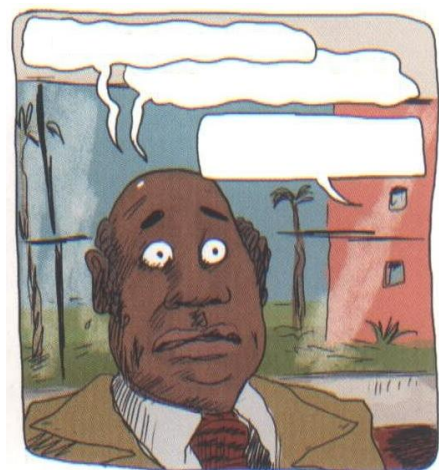
Auf diesem Bild ist Bonaventure wieder von hinten zu sehen. Hyacinthe schwitzt auf der Stirn und zieht sich die Krawatte vom Hals weg. Er scheint sehr nervös und besorgt zu sein. Die Sprechblase, die von ihm weg geht, ist gewellt, was auf Besorgnis hinweisen kann. Adjoua steht neben Hyacinthe und hat ihre Augen weit geöffnet. Sie schaut auch verschreckt aus. Die zweite Sprechblase deutet auf Bonaventure. Er spricht vor Hyacinthe, der ihm dann antwortet. Der Hintergrund ist grau hinterlegt. Es gibt keine Ablenkung.



Das nächste Bild wird zur Hälfte von Bonaventure gefüllt. Er hat ein Buch in seiner Hand und liest daraus etwas vor. Er scheint sich beruhigt zu haben. Koro sitzt angespannt auf der Couch und klammert sich an ihrer Tasche fest. Ihre Aufregung wird näher markiert durch Tropfen, die von ihrem Kopf weggehen. Hyacinthe hebt seinen Finger, als würde er wie in der Schule aufzeigen, um sprechen zu dürfen. Seine Sprechblase ist wieder gewellt, er hat

sich anscheinend noch nicht von der Aufregung beruhigt. Adjoua sitzt schon etwas entspannter auf dem Sofa, ihr Gesichtsausdruck ist ruhig. Hier ist auch wieder normaler Hintergrund zu sehen.

Auf diesem Bild ist Hyacinthe alleine abgebildet. Seine Augen schauen aber nicht direkt zu uns, sondern sein Blick geht leicht nach links, d.h. wir haben als *interactive participants* zwar eine Nähe zu ihm, aber er spricht uns nicht direkt an. Er ist noch immer verunsichert, was wiederum durch die gewellten Sprechblasen markiert ist. Eine Person, die auf dem Bild nicht zu sehen ist, spricht mit ihm. Seine Augenbrauen sind nach oben gezogen, was Unwissenheit bzw. Verzweiflung andeuten kann. Sein Mund ist nicht geöffnet, sondern verschlossen und leicht nach unten gezogen.



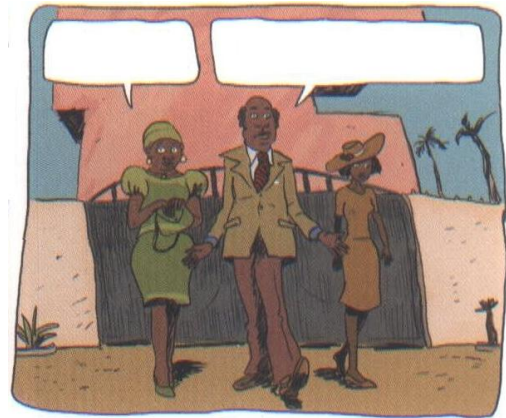




Hier stehen alle *represented participants*. Bonaventure ist fast im Zentrum des Bildes. Er ist leicht nach hinten gebeugt und deutet mit seinem Finger auf eine offene Türe. Die erste Sprechblase geht von ihm aus. Simone steht mit verschränkten Armen hinter ihm und Moussa hinter ihr. Adjoua, Hyacinthe und Koro stehen noch vor dem Sofa in einer Reihe wie Soldaten, die darauf warten, einen Befehl zu bekommen. Adjouas und Hyacinthes Arme

hängen nach unten. Sie sagen, wie bei Bild sechs, gemeinsam das gleiche.

Auf dem letzten Bild dieser Sequenz verlassen Koro, Hyacinthe und Adjoua das Grundstück der Sissokos. Das Tor hinter ihnen ist geschlossen. Koro und Hyacinthe sprechen. Sie hält ihre Tasche fest und geht hinter Hyacinthe. Er hat seine Hände mit den Handflächen nach oben zur Seite gestreckt. Es wirkt, als wäre er ratlos. Adjoua geht ihren Eltern nach. Das Haus im Hintergrund wirkt gigantisch. Das Dach ist aufgrund der Perspektive von unten nicht zu sehen.



### Die Kombination

Autorität ist in dieser Szene ein großes Thema, das nicht nur sprachlich, sondern auch bildlich zum Vorschein kommt und sich ergänzt. Hier werde ich zwei Beispiele anführen, bei denen das zum Ausdruck kommt.

Bei dieser Sequenz ist auffällig, dass Bonaventure auf der Bildebene immer mehr Platz einnimmt, als die anderen. Einerseits durch seine Körperfülle, andererseits als Ausdruck eines Machtverhältnisses: er kann mehr Platz in Anspruch nehmen. Auch Hyacinthe nimmt mehr Platz in Anspruch als seine restlichen Familienmitglieder. Ähnlich wie auf der Kommunikationsebene ist Bonaventure auf der Bildebene als eine implizite Autorität für alle Anwesenden markiert, während Hyacinthe dies nur für seine Familie darstellt.

Die Autorität Bonaventures wird bildlich im sechsten Panel bereits festgelegt. Adjouas Familie wirkt geschreckt, als würde sie bei etwas ertappt werden. Wenn man den vorhergehenden Dialog dazu kennt, sieht man die Situation in einem anderen Licht. Adjouas Eltern reden vorher darüber, dass sie hoffen, dass Adjoua auch einmal ein so nettes Haus

bekommt und keine finanziellen Schwierigkeiten haben wird. Sie werden dabei ertappt, dass sie über den Reichtum Bonaventures sprechen.

Die Bilder unterstreichen den Luxus in dem die Familie Sissoko lebt. Insbesondere die Bilder des ersten Salons implizieren durch die Weitläufigkeit des Raumes einen nahezu verschwenderischen Lebensstil.

#### 4.2.1.2. ... mit Mamadous Familie

##### Kontextualisierung der Sequenz

Adjouas Kind ist geboren, sieht aber Moussa nicht ähnlich. Deshalb trägt Bonaventure Adjouas Familie auf, zu beweisen, dass das Kind Ähnlichkeiten zu Verwandten hat. Hyacinthe fotografiert alle Mitglieder seiner Familie in einem Dorf, findet aber niemanden, der Bobby, Adjouas Kind, ähnlich sieht. Auf der Straße in Abidjan trifft er zufällig auf Mamadou, weiß aber nicht, dass Adjoua ein Verhältnis mit ihm hatte. Mamadou ist ein Frauenheld aus „Yop City“. Adjouas Vater fotografiert ihn und ist glücklich, weil er einen Beweis hat, dass Bobby jemandem gleicht. Mamadou erhält für das Foto 10.000 Francs<sup>8</sup> von Hyacinthe. Ort der Szene ist im Haus von Mamadous Familie. Hyacinthe stürmt herein, weil er herausgefunden hat, dass Mamadou Bobbys biologischer Vater ist. Diese Erkenntnis ist für alle eine Überraschung, außer für Adjoua und Koro, ihre Mutter.

##### Der Kommunikationsprozess

*Mamadou:* „He! 10.000 Francs, einfach mal so! Ich muss letzte Nacht gut geschlafen haben, dèh<sup>9</sup>! Am Samstag mache ich im Maquis<sup>10</sup> so richtig behou...“

*Hyacinthe:* „WO IST DIESER NICHTSNUTZ? GIB MIR MEINE 10.000F ZURÜCK, DU VERSAGER!“

*Mamadou:* „He! Onkelchen? Adjoua ...? Was machst du denn hier?“

*Hyacinthe:* „Du kennst sie, was, du Tagedieb?! Und du kennst auch ihren Sohn, deinen Sohn! Ich bring dich ins Gefängnis, du Hungerleider!“

*Korotoumou:* „Hyacinthe, dein Herz!“

*Adjoua:* „Papa!“

*Mamadous Vater:* „Was habt ihr hier bei mir zu suchen? Mamadou, was hast du wieder ausgefressen?“

---

<sup>8</sup> 10.000 CFA-Francs, die Währung der Côte d’Ivoire, entsprechen heute ungefähr 15 Euro.

<sup>9</sup> „Dèh“ ist ein Ausruf, der in Côte d’Ivoire verwendet wird.

<sup>10</sup> Ein „Maquis“ ist eine kleine Bar.

*Hyacinthe:* „Ihr feiner Herr Sohn hat meine Tochter geschwängert!“

*Mamadou:* „Das sind falsche Wouya<sup>11</sup>, Papa.“

*Hyacinthe:* „Adjoua, zeig ihm das Baby.“

*Verschiedene Leute:* „Gütiger Herr Jesus!“ „Aber das ist ja eine Fotokopie von dir, Mamadou!“ „Sogar in Farbe!“

*Mamadous Vater:* „Gut. Mein Freund, wir müssen miteinander reden. Monsieur Hyacinthe, ich mag ein armer Mann sein, aber ich habe meine Würde ... im Gegensatz zu meinem Sohn! Er bringt Schande über mich in der Nachbarschaft.“

*Hyacinthe:* „Ich verstehe, aber meine Tochter hat auch ihre Würde. Sie kann dieses Baby nicht allein gemacht haben. Wenn dein Sohn auch nicht zu dem Kind steht, muss er es doch anerkennen. So sieht es aus.“

*Mamadous Vater:* „Wie sagt das Sprichwort: Wer nicht essen will, will auch keinen Stuhlgang. Mit anderen Worten, mein Sohn wird ernten, was er gesät hat.“

*Hyacinthe:* „Du bist die Weisheit selbst.“

*Mamadous Vater:* Das Problem ist, dass Mamadou, den Sie dort sitzen sehen, nicht einmal in der Lage ist, sich selbst zu ernähren. Ausserdem teilt er sein Zimmer mit seinen sechs Brüdern, verstehen Sie?“

*Hyacinthe:* „Mein Freund ... ich werde meine Tochter und meinen Enkel bei mir behalten, aber dein Sohn muss jeden Monat Geld an Adjoua zahlen.“

*Mamadous Vater:* „Aber ja! Ich werde ihn persönlich dazu zwingen!“

(Abouet/Oubrerie, 2007: 25-27).

Mamadou freut sich über 10.000 Francs, die er von Hyacinthe bekommen hat. Die Freude äußert er durch das „dêh“. Das „dêh“ ist ein Ausruf, der hinter einen Satz angehängt wird. In der *Graphic Novel* markiert er eine lokale umgangssprachliche Sprachebene. Hyacinthe unterbricht Mamadous Rede und beschimpft ihn. Er nennt ihn einen Nichtsnutz, Versager, Tagedieb und Hungerleider. Die Kombination der vier Schimpfwörter ist spannend. Ein Nichtsnutz ist jemand, der für nichts zu gebrauchen ist, ein Versager ist jemand, der nichts auf die Reihe bekommt. Ein Tagedieb ist ein Synonym für einen Taugenichts, also jemand, der für nichts zu gebrauchen ist. Ein Hungerleider ist ein armer Mensch, der nicht genug zu Essen hat, um zu überleben. Nichtsnutz, Versager und Tagedieb drücken etwas Ähnliches aus. Dass Hyacinthe diese drei Begriffe mit einer armen Person assoziiert, bedeutet, dass er Armut mit Nichts-Tun verbindet und somit abwertet (Adolphs, 2008 bzw. Gröner/Kempcke, 1973).

---

<sup>11</sup> „Wouya“ sind Anschuldigungen.

Mamadou ist überrascht, Hyacinthe, den er „Onkelchen“ nennt, gemeinsam mit Adjoua zu sehen. Die Anrede ist aber in diesem Zusammenhang nicht abwertend, sondern umgangssprachlich zu verstehen und drückt kein familiäres Verhältnis aus, sondern ist eine Bezeichnung für einen älteren Mann. Er kennt Adjoua. Nicht sie antwortet auf die Frage, sondern ihr Vater. Die Kombination von einem Fragezeichen mit einem Rufzeichen nach einem Satz bedeutet, dass es eine rhetorische Frage ist. Koro versucht, Hyacinthe zu besänftigen. Adjouas Ausruf kann bedeuten, dass sie ihn zurückrufen möchte, dass sie schockiert ist, oder dass sie ihn besänftigen will.

Mamadous Vater ist in diesem Moment mächtig, weil er sich ins Gespräch einmischt und fragt, was das alles soll. Er nimmt aber an, dass sein Sohn daran schuld ist, oder zumindest etwas dazu beigetragen hat, dass Hyacinthe zu ihnen ins Haus hereingestürmt kommt und seinen Sohn beschimpft; das wird durch das „wieder“ ausgedrückt.

Hyacinthe sagt sarkastisch, dass Mamadou seine Tochter geschwängert habe. Sarkastisch durch das „Ihr feiner Herr Sohn“, und er macht durch diese Aussage Adjoua passiv, sie hat nichts dazu beigetragen, sie wurde geschwängert. Hyacinthe befiehlt Adjoua, allen anwesenden Personen das Kind zu zeigen. Er ist hier der Mächtige, er macht Anschuldigungen und befiehlt. Mamadou versucht, die Anschuldigungen von sich zu weisen, aber das gelingt nicht mehr, sobald die Leute das Kind sehen und seine große Ähnlichkeit zu Mamadou. Nun akzeptiert auch Mamadous Vater, dass sein Sohn Bobbys Vater ist und etwas unternommen werden muss. Er übernimmt die Verantwortung für die Situation, obwohl er nichts dazu beigetragen hat. Er wendet sich von seinem Sohn ab. Das kennzeichnet er dadurch, dass er einen Gegensatz zwischen sich selbst und Mamadou aufstellt. Es ist für ihn eine Schande, dass sein Sohn eine Frau „schwängert“ und nicht die Verantwortung übernehmen will. Hyacinthe besteht darauf, dass Mamadou an der Situation beteiligt ist. Er unterscheidet das Verhalten, zu einem Kind zu stehen, von jenem, es auch anzuerkennen. Es anzuerkennen formuliert er als Vorschrift durch das Modalverb „müssen“. Er verstärkt seine Vorschrift durch den Satz „So sieht es aus.“. Dadurch legt er seinen Standpunkt fest.

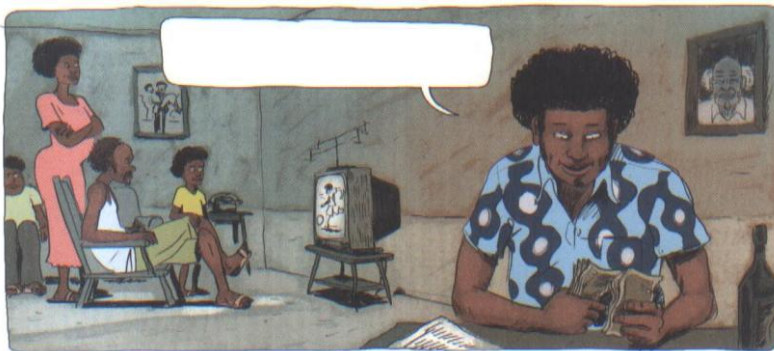
Mamadous Vater entscheidet für Mamadou, was dieser tun wird. Das macht er einerseits durch ein Sprichwort und andererseits durch eine Metapher. Sprichwörter sind kulturell geprägt. In einem Gespräch haben sie die Funktion eine Situation näher zu beschreiben oder zu beurteilen. Dass er mit Sprichwörtern antwortet, bringt ihm die Anrede die „Weisheit in Person“ ein. Hyacinthe stimmt ihm zu, weil er mit dem Vorschlag, den Mamadous Vater gemacht hat, zufrieden ist. Mamadous Vater versucht, das Mitgefühl und das Verständnis von Hyacinthe zu bekommen, indem er ihm erzählt, dass er sechs Kinder habe und Mamadou

nicht fähig sei, sich selbst zu ernähren. Er hält nicht viel von seinem Sohn. Das Nachfragen „verstehen Sie?“ ist einerseits die Hoffnung markiert, dass er Mitgefühl bekommt, und andererseits auch Höflichkeit. Er spricht Hyacinthe mit „Sie“ an. Hyacinthe hingegen spricht ihn mit „mein Freund“ an, er möchte eine gewisse Nähe schaffen. Aber durch seine Wahl ihn nicht mit der Höflichkeitsform anzusprechen, zeigt er ihm nicht den Respekt, den er bekommt. Durch diese unterschiedlichen Bezeichnungen versucht Mamadous Vater höflich zu sein und Adjouas Vater versucht sich mit ihm zu solidarisieren (Hodge/Kress, 1991 [1988]: 46ff). Er ist in der mächtigeren Position, er kann Forderungen stellen und Vorschriften machen. Das tut er auch, denn er macht durch das Modalverb „müssen“ wieder eine Vorschrift: die, dass Mamadou zahlen muss. Mamadous Vater verstärkt die Absicherung, dass er sich darum kümmern wird, dass Mamadou zahlen wird, durch das „persönlich“.

Auffällig an diesem Verhandlungsgespräch ist, dass Adjoua und Mamadou nicht zu Wort kommen. Es wird alles für sie geregelt, obwohl es um sie geht. Die mächtigen Personen in dem Gespräch sind die beiden Väter, die beiden Familienoberhäupter. Hyacinthe erscheint mächtiger als Mamadous Vater, da er mehr einfordert.

### Die Bildebene

Diese Szene besteht aus siebzehn Panels auf drei Seiten. Das erste Panel hat eine andere Form,



es ist doppelt so groß wie die anderen. Ansonsten sind die Panels gleich groß. Alle Szenen spielen im Haus.

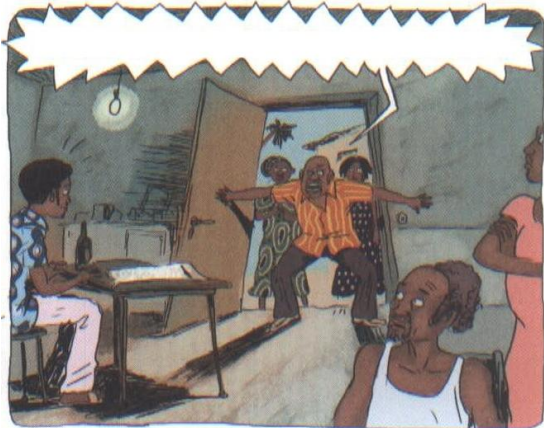
Auf diesem Bild sitzt Mamadou an einem Tisch und zählt Geldscheine. Er sagt

etwas. Im Hintergrund sitzt ein älterer Mann in Unterhemd vor einem Fernseher und ein kleines Kind steht neben ihm. Eine Frau steht daneben, hinter ihr sitzt ein junger Mann. Der Fernseher ist im Zentrum des Bildes, trennt aber auch Mamadou von den Menschen vor dem Fernseher.

Mamadou steckt hier das Geld in seine Hosentasche. Er sagt etwas und eine andere Person auch. Es ist eine gezackte Sprechblase. Das kann bedeuten, dass jemand aufgeregt ist, oder dass es sich um eine Warnung handelt.



Auf dem Tisch liegt eine Ausgabe des „Calamité Matin“, der Zeitung, für die Adjouas Vater arbeitet. Weiters ist eine Glasflasche zu sehen – womöglich eine Bierflasche von Solibra, die Bierfirma von Bonaventure Sissoko. Diese Situation wird von oben gezeigt, dadurch wirkt Mamadou kleiner, und wir als *interactive participant* beobachten die Szene quasi objektiv (Kress/van Leeuwen, 1996: 140).



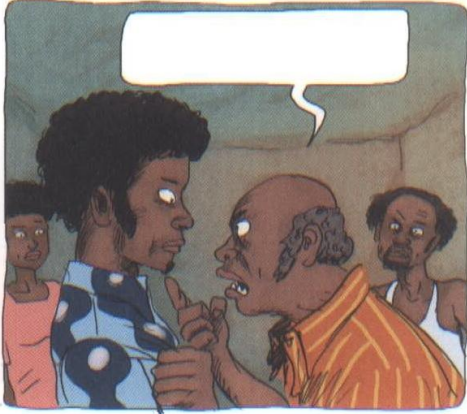
Auf dem dritten Bild führt uns eine gezackte Sprechblase zu Hyacinthe. Er scheint wütend und verärgert. Das ist markiert durch die Sprechblase, aber auch durch seinen Gesichtsausdruck. Sein Mund ist geöffnet und seine Augenbrauen hochgezogen. Zu seiner Körperhaltung ist zu sagen, dass er in einer Position ist, als würde er jeden Moment jemanden anspringen. Hinter ihm stehen Adjoua

und Koro. Die Striche über Mamadous Kopf sollen ein Zeichen für sein Erschrecken sein, aber sein Gesichtsausdruck drückt das nicht aus. Sein Mund ist zum Beispiel nicht geöffnet, er sitzt ruhig am Tisch und springt nicht auf. Sein Vater, der auf dem Sessel sitzt, blickt in Richtung Türe, die Frau neben ihm ebenso. Er sieht verwundert aus. Das Bild ist aus einer Perspektive von unten, Hyacinthe in der Türe steht im Zentrum. Durch die Perspektive führt der Blick auch auf Hyacinthe.

Mamadou ist an den Rand des Panels gedrückt. Zwei Sprechblasen deuten auf ihn. Er hat eine Hand auf dem Tisch, als ob er darauf Halt suchte. Seine Augen sind weit geöffnet und sein Mund nur ein bisschen. Hyacinthe steht mit geballter Faust vor ihm und bedroht ihn damit. Seine Zähne sind gefletscht. Bemerkenswert ist die wechselnde Farbe im Hintergrund. Bei Mamadou ist sie blau und wird im Verlauf zu Hyacinthe rot. Nach den Farbassoziationen von Ohno drückt rot starke Emotionen aus, blau kann eine Anspielung auf Jugend sein (Ohno, 2003: 263).



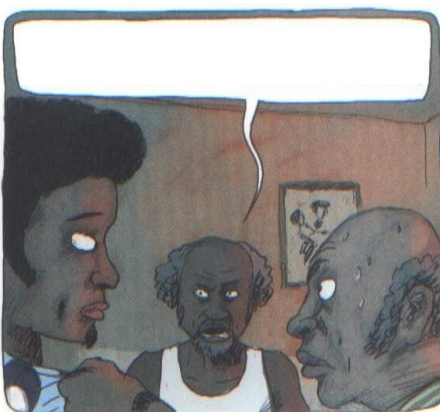
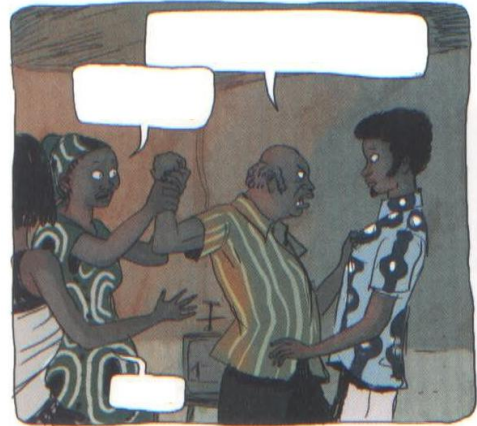
In diesem Bild hält Hyacinthe Mamadou am Hemd und deutet mit seinem rechten Zeigefinger auf sein Kinn. Er ist Mamadou sehr nahe getreten. Seine Sprechblase ist nicht gezackt. Sein Mund ist offen und seine Zähne sind spitz gezeichnet. Es ist ein Schatten unter seinen Augen und über seinem Mund zu erkennen, was ihn beängstigend wirken lässt. Dadurch, dass er sich



vorbeugt, nimmt er doppelt so viel Platz ein wie Mamadou. Der ist etwas zurückgebeugt und schaut Hyacinthe in die Augen. Obwohl der junge Mann größer ist als Hyacinthe, wirkt Hyacinthe aggressiver und bedrohlicher. Im Hintergrund sieht man Mamadous Vater, der Hyacinthe verärgert anschaut. Seine Augenbrauen sind nach unten gezogen seine Mundwinkel ebenfalls. Er hat seinen Kopf leicht nach

links gebeugt. Hinter Mamadou steht eine Frau, deren Gesichtsausdruck Schockiertheit signalisiert. Der Hintergrund ist noch immer rötlich hinter Hyacinthe und bläulich hinter Mamadou.

Auf diesem Bild hat sich die Position von Hyacinthe und Mamadou verändert, nun ist Mamadou rechts und Hyacinthe links. Hyacinthes Faust wird von Koro zurückgehalten, er hält noch immer Mamadou am Hemd fest. Sein Gesichtsausdruck hat sich zum vorherigen Bild nicht geändert. Er ist noch immer verärgert und wütend und möchte vermutlich Mamadou am liebsten etwas antun. Koro und Adjoua versuchen einzugreifen. Adjoua sieht man nur von hinten, aber ihr Arm bildet einen Vektor zu Hyacinthe. Die Sprechblasen gehen von Hyacinthe, Koro und Adjoua aus. Der Hintergrund bei Hyacinthe, Koro und Adjoua ist rötlich. Mamadou hat seinen linken Arm so positioniert, dass er Hyacinthe wegstoßen könnte. Sein Gesichtsausdruck wirkt so, als würde er nicht wissen, wie ihm geschieht. Sein Hintergrund ist wieder bläulich eingefärbt.

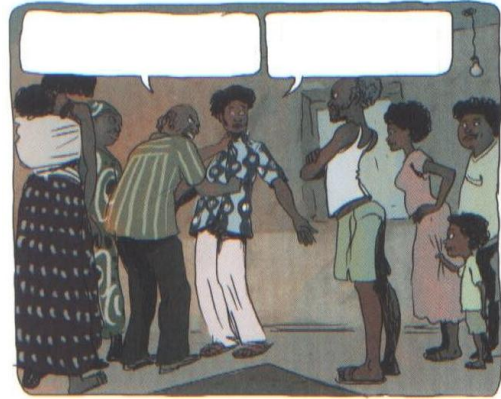


Hier ist die Aufteilung des Hintergrundes die gleiche, wie bei den letzten Bildern, mit dem Unterschied, dass Mamadous Vater zwischen den beiden Männern steht. Er sagt etwas, markiert durch die Sprechblase, und sein Gesichtsausdruck ist eindringlich, da er seine Augenbrauen heruntergezogen, seinen Mund leicht geöffnet und auf der Stirn Falten hat. Er schaut zu Mamadou. Der schaut Hyacinthe in die Augen und wird

von ihm noch immer am Hemd festgehalten. Hyacinthe schwitzt, das lässt ihn erschöpft

wirken. Er richtet seinen Blick auf Mamadou. Auf seiner Stirn sind noch immer Falten eingezeichnet, was ihn trotz seiner Erschöpfung verärgert aussehen lässt. Mamadou und Hyacinthe werden im Profil gezeigt, Mamadous Vater frontal. Er ist im Zentrum und die handelnde Person.

Die Perspektive auf diesem Bild ist von unten. Es werden alle im Raum befindlichen Personen zum ersten Mal gemeinsam auf einem Bild gezeigt. Links steht Adjouas Familie und rechts die von Mamadou. Mamadou steht im Zentrum. Die aktiv sprechenden Personen sind hier Hyacinthe und Mamadou. Auffällig ist, dass beide zu Mamadous Vater schauen, und somit mit ihm sprechen. Er wirkt hier wie der Streitschlichter. Hyacinthe hält Mamadou noch immer am Hemd



fest, dieses Mal mit beiden Händen. Sein Zorn ist ihm noch ins Gesicht geschrieben bzw. gezeichnet. Zur Unterstützung steht Koro nahe hinter Hyacinthe. Adjoua steht etwas abseits und hier sieht man auch zum ersten Mal direkt, dass sie ihr Baby in einem Tragetuch bei sich trägt. Mamadou hat seine Arme von sich gestreckt, mit einer Haltung, die meint: „Ich habe nichts gemacht“. Seine Familie steht nicht so nahe bei ihm, aber der Blick seines Vaters, der auf Hyacinthe gerichtet ist, signalisiert Verärgerung, er steht mit überkreuzten Armen vor den beiden. Die Frau im rosa Kleid hat ihre Hände auf ihre Hüften gestützt und betrachtet ebenfalls Hyacinthe. Der kleine Bub hält sie am Rock fest und Mamadous Bruder steht verwundert hinter seiner Familie. Die Hintergrundfarbe ist noch immer zweigeteilt. Adjouas Familie wirkt aufgeregt, Mamadous Familie ruhiger, aber auch verärgert, sie stehen im blauen Licht. Mamadou wird in diesem Bild in den roten Hintergrund gedrückt.



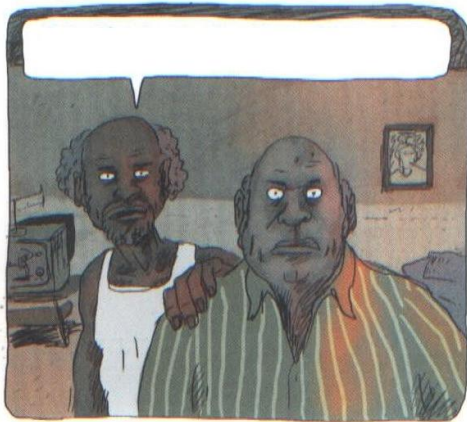
Hier ist Hyacinthe frontal zu sehen, er sagt etwas und blickt hinter sich, wo Adjoua steht. Sie schaut ihn verschreckt an mit Tränen in den Augen und auf den Wangen. Sie hält ihr Tragetuch mit ihrer rechten Hand fest. Hyacinthes linke Gesichtshälfte ist durch einen Schatten verdunkelt, er wirkt dadurch bedrohlicher. Seine Gesichtszüge werden unterstrichen. Auf seiner Stirn sind Falten zu sehen und sein Mund ist geöffnet. Er sieht noch immer zornig aus und ist noch immer etwas rot hinterlegt.



Hier sieht man ein Baby, das hoch gehalten wird, Adjouas Haare sind zu erkennen. Sie hält das Baby über ihrem Kopf. Durch die Striche, die vom Kind weggehen wird ein aufregender Moment markiert, sie erinnern auch an einen Heiligenschein. Das wird durch die helle Hinterlegung direkt beim Baby verstärkt. Seine Haare sind dicht und gleichen denen Mamadous. Sein Gesichtsausdruck ist teilnahmslos,



weder verschreckt, noch verwundert oder verängstigt. Drei Sprechblasen gehen von den Seiten weg, eine von links, zwei von rechts.



Auf dem nächsten Bild blicken Hyacinthe und Mamadous Vater frontal auf die *interactive participants*. Es kommt einem vor, als sehe man durch die Augen des Babys. Mamadous Vater sagt etwas und hat seine linke Hand auf Hyacinthes Schulter gelegt. Hyacinthes Gesicht ist noch immer markiert von Ärger signalisierenden Codes, aber nun ist nur mehr seine linke Körperhälfte rot hinterlegt. Die andere

Seite wird von Mamadous Vater berührt. Diese Gestik wirkt so, als würde er ihn wieder auf den Boden zurückholen.

Die Hintergrundfarben sind hier nicht mehr unterschiedlich. Fünf Personen sitzen am Tisch und zwei stehen daneben. Die Frau mit dem rosa Kleid ist nicht dabei. Mamadous Vater redet. Seine Hände sind zusammengefaltet. Er blickt in Hyacinthes Richtung. Hinter ihm steht sein anderer Sohn und schaut auf ihn herab; es ist kein verächtliches Schauen, sondern ein unterstützendes, er wirkt wie ein Bodyguard. Der kleine Bub steht auch daneben und schaut auf Mamadous Vater. Hyacinthe sitzt mit verschränkten Armen neben ihm. Adjoua hält ihr Baby in den Armen. Mamadou sitzt Adjoua gegenüber, er hat seine Hände in den Hosentaschen und sitzt lässig auf dem Sessel. Koro sitzt zwischen Mamadou und seinem Vater. Sie hat eine Hand auf dem Tisch und schaut in die Richtung von Mamadous Vater. Das ganze Bild ist von einer Perspektive von oben.



Wir überblicken den Tisch mit den daran sitzenden Personen als *interactive participants*.



Mamadous Vater spricht als erster. Er deutet und blickt in Mamdous Richtung. Er zeigt mit dem Finger auf ihn. Er schaut böse drein, seine Augenbrauen sind nach unten gezogen. Mamadou schaut zwar auch in seine Richtung, sitzt aber eher teilnahmslos daneben. Seine Position ändert sich nicht. Hyacinthe sagt auch etwas und deutet dabei auf Adjoua, schaut dabei aber auf Mamadous Vater. Adjoua hält noch immer ihr Kind in den Armen und

betrachtet es liebevoll. Sie grinst dabei. Koro sitzt daneben, hat noch immer den gleichen Gesichtsausdruck, hat aber die eine Hand vom Tisch genommen.

Auf diesem Bild spricht nur Hyacinthe, er hat einen Finger gehoben und schaut dabei Mamadous Vater an. Er ist nach vorne gebeugt und wirkt als würde er ihn belehren wollen. Seine andere Hand ist auf dem Tisch zu einer Faust geballt. Mamadous Vater betrachtet Hyacinthe und lehnt sich etwas zurück, er ist aber Hyacinthe zugewandt. Adjoua schaut nun auch in die Richtung ihres Vaters. Mamadou hat seine Augen geschlossen und wirkt, als ob er unzufrieden wäre. Koro hebt ihre Hand etwas.



Mamadous Bruder bewegt seine rechte Hand und der kleine Bub geht vom Tisch weg.

Mamadous Vater spricht hier viel, markiert durch die große Sprechblase. Sie verdeckt das



Gesicht seines Sohnes hinter sich. Er hat seine rechte Hand so gehoben, dass sie auf den Tisch klatschen kann. Seine Augen sind während des Redens geschlossen. Hyacinthe antwortet ihm etwas mit überkreuzten Armen. Adjoua hat ihre Haltung nicht verändert. Koro hat nun ihre rechte Hand auf dem Tisch. Mamadou streicht sich mit seiner rechten Hand über die Haare. Er schaut in die Richtung der beiden Männer, die reden.

Mamadous Vater spricht wieder viel, diesmal sind die Blasen zweigeteilt. Seine Handflächen zeigen nach oben, und er hat auch seine Schultern angezogen, was vermittelt, dass er nicht weiß, was er tun soll. Durch die Falten auf seiner Stirn und die Position seiner Augenbrauen wirkt er hilflos und verzweifelt. Hyacinthe erwidert ihm etwas und hat dabei einen Arm aus der verschränkten Position hochgehoben und



spricht mit geschlossenen Augen. Es wirkt, als würde er Mamadous Vater beruhigen. Nun sieht man auch beide Augen von Adjoua, sie hat ihre Gesichtspose geändert. Mamadou ist jetzt nach vorne gelehnt und verdeckt dadurch Koro. Er lehnt sein Gesicht auf einen Arm und der andere liegt auf dem Tisch. Dadurch wirkt er aufmerksamer und interessierter an dem, was gesprochen wird, weil er sich in die Richtung der Kommunikation bewegt.

Auf dem letzten Bild dieser Sequenz wird auf Hyacinthe und Mamadous Vater hingezoomt,



die Perspektive ändert sich dabei nicht. Hyacinthe spricht mit gehobenem Finger. Durch seinen Gesichtsausdruck wirkt er etwas bedrohlich. Mamadous Vater spricht und hat dabei seine Handflächen nach oben gerichtet. Er schaut verzweifelt drein. Da dies das letzte Bild ist und die beiden Väter die beiden Akteure sind, prägt sich der Eindruck ein, dass sie die wichtigen Personen sind.

### Die Kombination

Die Dominanz von Hyacinthe wird nicht nur durch sein verbales Verhalten markiert, sondern durch seine Gestik und dadurch, dass er auf fast jedem Bild, außer dreien, präsent ist.

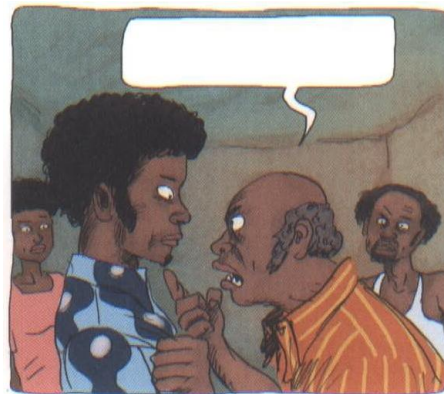
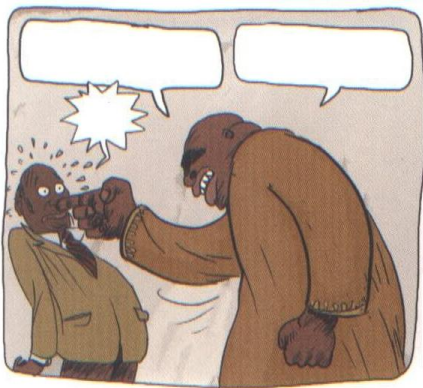
Adjouas Aufgabe ist, sich um Bobby kümmern. Sie ist für ihn verantwortlich, obwohl es in dieser Szene darum geht, dass Mamadou ihr beisteht und sie unterstützt. Auf bildlicher Ebene sieht man nur Adjoua mit dem Baby. Am Tisch hält sie es fest in den Armen. Niemand nimmt ihr das Kind ab, und außer Adjoua berührt es auch keiner. Auf der bildlichen Ebene gibt es keine Anspielungen oder Zeichen für Unterstützung, davon erfährt man nur durch die Kommunikationsebene. Es gibt keine liebevollen oder unterstützenden Momente. Sie sind von Aggressivität und Konflikt geprägt. Es herrscht hier keine Kohärenz zwischen der Bild- und der Kommunikationsebene.

### 4.2.1.3. Vergleich von Sequenz 1 und 2

Diese beiden Sequenzen beschreiben eine ähnliche Situation. Es verhandeln jeweils zwei Familien darüber, wie die Verantwortung einer Vaterschaft übernommen werden soll. Der Unterschied dabei ist, dass Adjouas Familie einmal mit einer reicheren Familie, den Sissokos, und ein anderes Mal mit einer ärmeren Familie, als sie es ist, verhandelt.

Aus beiden Sequenzen können einerseits Zuschreibungen zu „arm“ und „reich“ herausgefiltert werden, und andererseits die Verbindung, wonach das Verhältnis von „arm“ und „reich“ Machtverhältnissen unterliegt. Ein markantes Zeichen dafür ist, dass von einer Familie der Nachname bekannt ist, nämlich der wohlhabenden Familie. Von Mamadous Vater kennt man nicht einmal den Vornamen. Wie jemand angesprochen wird, hat mit Respekt und Macht zu tun. Im Verhalten von Hyacinthe ist markant, wie es sich verändert, je nachdem, mit wem er redet. Hyacinthe übernimmt in beiden Fällen die Redeführung für seine Familie. In beiden Szenen sind die reicheren Leute mächtiger, übernehmen die Kontrolle und stellen Forderungen.

In Sequenz eins wird Bonaventure rot und seine Augen sind zu sehen, und in der zweiten Sequenz ist Hyacinthe vor rotem Hintergrund zu sehen. Die jeweils Wohlhabenden und somit Mächtigen dürfen jemanden bedrohen. In Sequenz eins wird Hyacinthe von Bonaventure körperlich angegriffen, und in Sequenz zwei greift er Mamadou an, was hier bildlich zu sehen ist:



Adjoua ist in beiden Situationen nicht mächtig, für sich selber zu sprechen. Sie meldet sich selten zu Wort. Sie hat keine Entscheidungsfreiheit und dadurch auch keine Handlungsmöglichkeit. Es wird für sie entschieden, was das Beste in der Situation für sie ist. Die beiden Söhne haben auch nichts zu sagen. D.h. nicht nur Reichtum ist ein Kriterium für Macht, sondern das Alter spielt auch eine Rolle.

Alltagsvorstellungen von Reichtum sind hier mit einem großen Haus, Eleganz und Macht verbunden, Armut hingegen mit einem dunklen Haus und Nichts-Tun. Ein Zeichen, an dem

sich diese Beobachtung manifestiert, ist die Kleidung. Zum Beispiel trägt Koro bei den Sissokos Ohrringe, ein Armband und eine Kette, bei Mamadous Familie ist ihr Schmuck nicht so auffällig: sie trägt einen Armreifen und kleine Ohrringe. Hyacinthe trägt in der ersten Sequenz einen Anzug mit Krawatte, in der zweiten hat er ein Hemd an und eine Hose, die legerer sind. Adjoua ist bei den Sissokos herausgeputzt und trägt einen zu ihrem Kleid passenden Hut. Bonaventure hat einen Kaftan an, der eine schlichte Borte an den Ärmeln und am Kragen hat. Er schaut aber damit elegant aus. Mamadous Vater trägt im Gegensatz dazu ein Unterhemd und eine kurze Hose. Er ist nicht herausgeputzt, um in Verhandlung mit Hyacinthe zu treten. Er ist auch nicht vorbereitet. Der Vergleich der nächsten beiden Panels macht den Unterschied bei Kleidung und Lichtverhältnissen deutlicher:



Die Verhandlungsorte unterscheiden sich markant voneinander. Obwohl in beiden Räumen wenige Gegenstände zu sehen sind, sind sie einander nicht ähnlich. Bei der Familie Sissoko befinden sich wenige Möbelstücke im Raum, aber er ist weitläufig. Der Elefantenkopf, das Leopardenfell oder der Holzstuhl sind da, um Reichtum auszudrücken, es sind Kunstgegenstände. In Mamadous Haus gibt es keinen extra Raum für Besprechungen. Es wird an einem Esstisch, an dem vorher Mamadou gesessen ist, verhandelt. Im gleichen Raum wurde auch ferngesehen. Der sichtbare Fernseher in dem Haus von Mamadous Eltern kann ein Statussymbol sein, aber auch ein Anzeichen für Armut, weil es in dieser Wohnung keine funktionale Trennung der Räume gibt. Es ist dunkler als im Haus der Familie Sissoko. Die Beleuchtung ist anders. Die Familie Sissoko hat Spots an der Decke, wohingegen bei Mamadous Familie eine einzige Glühbirne ohne Lampenschirm zu sehen ist. Es ist in Sequenz zwei nur ein Fenster zu sehen, im Gegensatz zu den Fenstern im großen rosa Haus der Sissokos. Dort befinden sich drei große Fenster, die viel Licht hereinlassen, aber damit auch Hitze. Das ist aber für diese Familie kein Problem, weil sie genug Geld hat, um sich eine Klimaanlage zu leisten. Mamadous Familie wohnt nicht in einem so luxuriösen Haus, dort wird durch Dunkelheit gekühlt bzw. ist kein Geld für große Glasfenster da. Reichtum wird in

diesen Sequenzen nicht durch Bargeld markiert, sondern durch Gegenstände. Mamadou zählt zwar auf dem ersten Bild Geld, aber er ist nicht reich. Dass Geld bei „den Armen“ sichtbar ist, kann ein Anzeichen dafür sein, dass es dort eher ein Thema ist, über das geredet wird und wodurch man sich definiert.

Der Umgang mit der Information, dass die Söhne ein Kind bekommen bzw. haben, ist ebenfalls unterschiedlich. Bonaventure schlägt sofort eine Heirat vor. Dadurch soll geheim gehalten werden, dass das Kind unehelich ist. Für ihn ist es eine Schande, die er dadurch verbergen will. Mamadous Vater schlägt vor, dass sein Sohn Adjoua finanziell unterstützen wird. Es ist für ihn zwar auch eine Schande, dass sein Sohn ein uneheliches Kind hat, aber er will und kann es nicht verheimlichen. Anhand dieser Situation könnte man behaupten, dass reiche Leute ihr Privatleben verdeckt halten. Sie wollen verhindern, dass es an die Öffentlichkeit gelangt. Heißt das auch, dass reichen Leuten mehr öffentliche Beachtung zugeteilt wird?

Um zusammenzufassen: die Zuschreibungen, die in den Sequenzen herauszulesen sind, prägen den Unterschied zwischen „arm“ und „reich“ mit und verfestigen deren Stereotypisierung. Diese Stereotypisierungen basieren auf dem Verhalten der einzelnen Personen und auf Gegenständen, die sichtbar sind – oder eben auch nicht.

#### **4.2.2. Wege aus der Armut**

Adjoua ist nun nicht mehr mit Moussa verheiratet, Mamadou sollte ihr Geld zukommen lassen. Das macht er aber nicht, deshalb arbeitet Adjoua auf dem Markt und verkauft Essen. Damit ist sie unzufrieden und das Geld reicht nicht aus, außerdem kann sie Bobby, ihr Kind, nicht auf den Markt mitnehmen, deshalb unterstützt Aya sie und sorgt oft für ihr Kind. Die nächsten beiden Sequenzen beschäftigen sich damit, dass Adjoua ein Maquis, eine kleine Bar, aufmachen will. Aber dabei gibt es ein Problem, sie braucht Startkapital. In den beiden Sequenzen geht es darum, durch wen und wie sie an das Kapital herankommt. Für Adjoua ist das der Weg aus ihrer prekären Situation herauszukommen und auf eigenen Beinen zu stehen.

#### 4.2.2.1. Um Hilfe bitten

##### Kontextualisierung der Sequenz

Mamadou hat Bobby anerkannt und unterstützt Adjoua hin und wieder finanziell. Um Geld zu verdienen verkauft Adjoua Claclos<sup>12</sup> am Markt. Das bringt allerdings nicht genug Geld ein. Um die Situation zu verändern, will sie ein Maquis aufmachen. Sie bittet Mamadou in dieser Sequenz um Geld. Sie geht mit Bobby zu seinem Haus.

##### Der Kommunikationsprozess

*Mamadous Bruder:* „Mamadou, dein Sprössling ist da! Herein, Adjoua, wie geht's?“

*Adjoua:* „Du bist dünner geworden. Sehr gut!“

*Mamadous Bruder:* „Wieso gut? Der Alte gibt uns zurzeit ‚plötzlichen Tod‘.“

*Adjoua:* „Yaco<sup>13</sup>!“

*Mamadou:* „Adjoua, es ist gerade nicht der richtige Moment, mich beim Denken zu stören.“

*Adjoua:* „Mamadou, du kannst denken? Hier, dein Sohn!“

*Mamadou:* „Hallo, mein Schöner.“

*Adjoua:* „Mamadou, du musst mir helfen.“

*Mamadou:* „Da bist du an den Falschen geraten!“

*Adjoua:* „Du arbeitest doch, oder? Ausserdem hast du mir das alles eingebrockt, da musst du mir auch helfen, da rauszukommen.“

*Mamadou:* „Glaubst du, ich hätte ‘n Baum gepflanzt, der Geld abwirft, oder was?“

*Adjoua:* „Mamadou, hilf mir, ein Maquis<sup>14</sup> aufzumachen.“

(Abouet/Oubrerie, 2008: 68).

Die Sprache in diesem Dialog ist nicht förmlich, es gibt keine förmlichen Begrüßungen, die Sätze werden verkürzt durch das Zusammenziehen von Verben und Artikeln. Die AkteurInnen sprechen in Umgangssprache. In dieser Sequenz kommt es zweimal zu einem Austausch, an beiden sind jeweils zwei aktive GesprächspartnerInnen beteiligt. Anwesende Personen sind Mamadou, sein Bruder, Adjoua und Bobby.

Der erste Gesprächsstrang zwischen Adjoua und Mamadous Bruder ist eine Small Talk Situation. Durch den ersten Satz wissen wir auch, dass Mamadous Bruder sofort weiß, dass

---

<sup>12</sup> „Claclos“ sind kleine frittierte Bällchen aus reifen Kochbananen gemischt mit Mehl, Zwiebeln, Salz, und werden mit Peperoni angeboten.

<sup>13</sup> „Yaco“ ist ein Ausruf des Bedauerns.

<sup>14</sup> Ein „Maquis“ ist eine kleine Bar.

Adjoua zu Mamadou will, sonst würde er ihm nicht Bescheid geben. Adjoua kennt ihn nun schon etwas länger, sonst würde sie nicht erkennen, dass er abgenommen hat. Durch die Reaktion auf ihre Aussage kann man erkennen, dass Mamadous Bruder nicht sehr erfreut ist, dass er abgenommen hat, weil er hinterfragt, warum das gut sein sollte. Er gibt ihr zu verstehen, dass „der Alte“ – in diesem Fall kein abwertender Begriff, sondern eher eine schlechte Übersetzung – ihn nicht mehr unterstützt, weil er ihnen ‚plötzlichen Tod‘ gibt. Er verwendet die Mehrzahl, also ist nicht nur er von der Situation betroffen, sondern auch andere. Adjoua äußert ihr Mitleid durch einen Ausdruck, der „das Ivorianische“ markiert.

Der zweite Austausch beginnt mit einer unfreundlichen Begrüßung. Mamadou gibt Adjoua zu verstehen, dass sie gerade unpassend kommt, „es ist nicht der richtige Moment“. Doch Adjoua lässt sich nicht von ihm wegschicken. Sie kontert ihm sofort durch eine rhetorische Frage, die ihn schlecht macht, gleichfalls weist sie ihn darauf hin, dass sein Sohn mitgekommen ist. Da Mamadou seinen Sohn euphemistisch begrüßt, kann man daraus schließen, dass er erwünscht ist. Laut Fairclough haben euphemistische Wörter die Funktion, negative Werte zu vermeiden (Fairclough, 2001: 97f). Nun fängt Adjoua an, ihre Forderung auszusprechen. Sie schreibt Mamadou vor, dass er ihr helfen soll, markiert durch das Modalverb „müssen“. Mamadou gibt ihr durch seine Aussage zu verstehen, dass sie zu jemand anderem gehen soll. Er wird ihr nicht helfen, er wartet nicht einmal ab, zu erfahren, was sie von ihm will. Mit der Frage, ob er arbeitet, impliziert Adjoua, dass sie Geld haben will. Das Nachfragen dient dazu, sich zu vergewissern. Dies impliziert auch eine gewisse Unvertrautheit. Der Satz: „Außerdem hast du mir das alles eingebrockt, da musst du mir auch helfen, da rauszukommen.“ beinhaltet viele Informationen. Das „außerdem“ hat die Funktion einen weiteren Grund anzugeben ihr zu helfen, abgesehen von dem, dass er arbeitet. Mamadou hat ihr „das alles eingebrockt“, d.h. sie gibt ihm alleine die Schuld für ihre Situation. Eine Vorschrift, dass er ihr helfen muss, ist durch das Modalverb „müssen“ wieder ausgedrückt. „Da rauszukommen“ impliziert, dass sie sich nicht wohl fühlt in ihrer Situation. Von wo rauskommen bietet einen neuen Anfang, und das möchte Adjoua durch die Eröffnung eines Maquis erreichen. Sie verstärkt ihre Aufforderung durch den Imperativ mit Personalpronomen, „hilf mir“. Mamadou antwortet ihr mit einer sarkastischen Metapher.

Adjoua fängt in beiden Gesprächssträngen nicht an zu reden, was darauf hinweisen könnte, dass sie passiv ist und nicht die Mächtige, aber Adjoua weiß genau, was sie will und fordert es, was sie zur mächtigen Person macht. Sie ist sich bewusst darüber, wie sie ihren Weg aus dem prekären Leben gehen will.



## Der Bildprozess

Diese Sequenz besteht aus sechs Bildern, die alle gleich groß und auf einer Buchseite platziert sind. Die Farben verändern sich nur von Bild eins zu Bild zwei. Die Veränderung passiert, weil ein Wechsel von Außerhalb ins Haus erfolgt.

Das Setting am Bild eins ist ein Haus von außen. An der Hausmauer ist ein Kabel verlegt.



Daneben ist ein Zaun und ein anderes Haus schließt an. Wir befinden uns wahrscheinlich in einer Siedlung. Eine kleine Pflanze, vielleicht Unkraut, sprießt von der Hausmauer weg. Es gibt keinen Garten, der Boden ist sandig. Auf dem Bild sind drei *represented participants* zu sehen. Adjoua steht vor der geöffneten Türe dieses Hauses. Man sieht sie nur von hinten. Sie hat auf ihrem Rücken ein Baby durch ein Tragetuch befestigt. Ein Mann in einem blauen T-Shirt mit aufgedruckter Sonne steht im Haus und hat die Türe geöffnet. Seine Hand bildet einen Vektor zu Adjoua, er ist der Akteur und sie ist sein Ziel. Die Ausbuchtungen der Sprechblasen deuten nur auf ihn und sie sind auf seiner Seite des Bildes. Er ist der aktive *represented participant*.

in einem blauen T-Shirt mit aufgedruckter Sonne steht im Haus und hat die Türe geöffnet. Seine Hand bildet einen Vektor zu Adjoua, er ist der Akteur und sie ist sein Ziel. Die Ausbuchtungen der Sprechblasen deuten nur auf ihn und sie sind auf seiner Seite des Bildes. Er ist der aktive *represented participant*.

Auf Bild zwei hat sich das Setting geändert, die drei *represented participants* befinden sich

im Haus. Eine Kommode mit einer kaputten Türe ist zu sehen. Darauf stehen zwei gerahmte Bilder, auf dem einen ist der Kopf einer Frau, auf dem anderem der eines Mannes. Adjoua folgt, mit dem Kind auf dem Rücken, dem Mann, der sie hereingelassen hat. Nun sieht man ihr Profil und das Gesicht des Babys. Sie hat einen geraden, zielstrebigem Gang. Der Mann hat einen unzufriedenen Gesichtsausdruck und könnte sich über



etwas beschweren. Er hat einen gebückten Gang. An der Wand sind die Schatten der beiden Personen zu sehen. Auf dem Schattenbild sieht der Gang des Mannes noch gebückter aus. Es gibt drei Ausbuchtungen der Sprechblasen, eine deutet auf den Mann und zwei weisen auf Adjoua. Beide AkteurInnen sind aktiv. Die drei Sprechblasen signalisieren einen Dialog. Adjoua fängt ihn an und beendet ihn auch.



Beim dritten Bild sind wir in einem Raum, wo ein Fenster mit Gitter und ein Einzelbett zu sehen sind. Mamadou trägt eine Latzhose und sitzt auf dem Bett. Er wirkt unorganisiert, einerseits durch seinen verwirrten Blick und andererseits durch die Unordnung um ihn herum. Das Bett ist nicht gemacht und die Sandalen am Boden stehen nicht geordnet daneben. Mamadou hat seine Hände auf seinen Knien, wie das Baby hat er auch

lockiges Haar. Das Gesicht des Kindes ist zu sehen und weist eine Ähnlichkeit mit Mamadou auf: die Haare, der Gesichtsausdruck und die Augen gleichen ihm. Adjoua wird wieder von hinten gezeigt. Die zwei Sprechblasen gehen von Adjoua und von Mamadou aus. Mamadou beginnt das Gespräch, was dadurch markiert ist, dass seine Sprechblase über der von Adjoua ist. Durch die Perspektive von oben beobachtet der *interactive participant* diese Szene „objektiv“ und es wird dadurch auch ein Ortswechsel markiert.

Nun sieht man einen anderen Teil des Zimmers, es stehen keine weiteren Möbel darin, nur eine Wand und Fliesenboden sind zu erkennen. Bild vier zeigt wiederum Adjouas Rücken, jedoch ist ihr Gesicht zu erkennen. Sie hat einen leicht geöffneten Mund und ihre Augenbrauen sind nach oben gezogen. Sie hat das Tragetuch geöffnet. Das Baby krallt sich an ihrem T-Shirt fest und schaut etwas verzweifelt und aufgeregt aus, was durch die vier Tropfen, die von seinem Kopf weggehen, signalisiert wird. Mamadou hat seinen Mund geöffnet und hält Bobby unter den Armen fest. Er hat an der Wange ein Grübchen, sein Gesicht ist von der Seite gezeigt. Er schaut nun erfreuter aus, sein Blick ist dem Baby zugewandt. Die drei Sprechblasen markieren einen Dialog, da zwei Vektoren zu Adjoua gehen und einer zu Mamadou hin. Die Perspektive hat sich nun auch geändert. Sie lässt den *interactive participant* mehr an der Situation teilhaben, als würde man daneben stehen.





Bild fünf zeigt Adjoua mit offenem Mund, ihre Mundwinkel sind nach unten gezogen, die Augenbrauen ebenfalls. Ihr Gesichtsausdruck signalisiert Missstimmung. Das Baby sieht verwundert aus, es hat seine Augen weit geöffnet, seine Mundwinkel sind nach unten gezogen. Mamadou hält das Baby unter den Armen fest und hat den Mund geöffnet. Der Gesichtsausdruck ist fast genauso wie beim vorherigen

Bild, man sieht wiederum nur sein Profil, während er das Baby anschaut. Bobby ist zwischen den beiden. Die erste Sprechblase geht von Mamadou aus und die zweite von Adjoua. Die Perspektive ist so gewählt, dass der *interactive participant* hinter Mamadou steht. Man hat den Eindruck, ihn berühren oder ihm ins Ohr flüstern zu können. Die Situation kann nun näher und intimer betrachtet werden.

Bild sechs zeigt Adjoua mit verärgertem Blick, dieses Mal von der Seite. Als *interactiv participants* hat man nun die Position wieder gewechselt, dieses Mal steht man Adjoua im Rücken. Mamadou trägt das Baby an seiner Schulter, hat seine Hand liegt auf Mamadous Kinn, es sieht zufriedener aus als vorher. Mamadous Gesicht sieht man frontal. Er hat zwei Grübchen auf der Wange, sein Gesichtsausdruck ist neutral, weder erfreut, noch verärgert. Dieses Mal schaut er Adjoua an. Mamadou spricht zu ihr und sie antwortet ihm.



Auf den vier Bildern, in denen Adjoua und Mamadou gemeinsam zu sehen sind, beginnt Adjoua nur einmal zu sprechen. Auf den anderen drei beginnt Mamadou das Gespräch.

### Die Kombination

Mamadous Desinteresse wird in Kombination von Bild und Schrift deutlicher. Man erkennt schon im Gespräch, dass es ihn nicht interessiert, was Adjoua zu sagen hat, aber dadurch, dass sich sein Blick hauptsächlich auf sein Baby konzentriert, wird dies verstärkt. Adjouas Blicke konzentrieren sich auf Mamadou und sind in seine Richtung gelenkt.

Auf sprachlicher Ebene soll etwas von Mamadou zu Adjoua kommen, auf der bildlichen Ebene wandert das Baby von Adjoua zu Mamadou. Es passiert ein Tausch, der die Verbindung von Adjoua und Mamadou ausdrückt. Es kann auch dahingehend interpretiert

werden, dass Mamadou die Verantwortung übernehmen soll. Das Kind, das die beiden verbindet, bedeutet auch Verantwortung.

Als *interactive participant* ändert sich die Position während des Gesprächs zwischen Adjoua und Mamadou ständig. Von einer objektiven Sicht zu einer immer stärker werdenden subjektiven. Hinter jemandem stehen kann auch bedeuten, jemanden zu unterstützen. Zu Mamadou ist die Nähe da, wenn er sagt, dass sie an den falschen geraten ist, und zu Adjoua, wenn sie Mamadou darum bittet ihr zu helfen. Es kann bedeuten, dass man als *interactive participant* sich mit beiden Positionen solidarisiert und sie versteht.

#### 4.2.2.2. Hilfe bekommen

##### Kontextualisierung der Sequenz

Adjoua hat noch immer kein Geld für ihr Maquis. Mamadou hat ihr keines gegeben und sie arbeitet weiterhin auf dem Markt und verkauft Essen.

In dieser Sequenz vernetzt Aya Adjoua mit Hervé, damit sie eine Geschäftspartnerschaft gründen, da Hervé das Geld hat, das Adjoua zur Eröffnung des Maquis benötigt. Sie treffen sich im Cafédrome, einem Kaffeehaus, um näheres zu besprechen und Adjoua von dem Plan zu informieren.

##### Der Kommunikationsprozess

Aya: „Adjoua, du fragst dich bestimmt, warum Hervé hier bei uns sitzt, oder?“

Adjoua: „Jedenfalls nicht, weil er so gesprächig ist, dèh!“

Aya: „Brauchst du immer noch Geld für dein Maquis?“

Adjoua: „Ich bin verzweifelt ... aber Gott wird schon für mich sorgen!“

Aya: „Hör auf damit, Adjoua ... diese Sprüche, ‚ein Gott für die Armen‘, ‚Hilf dir und der Himmel wird dir helfen‘, alles schön und gut, aber ...“

Adjoua: „Aya, das ist Blasphemie.“

Aya: „Was willst du tun, bis Jesus kommt, Adjoua? Ich glaube, er ist kein Bankdirektor, der dir Geld leiht ...“

Adjoua: Hast du mich ins Cafédrome eingeladen, um mich zu entmutigen?“

Aya: „Nein, aber Hervé will dir einen Vorschlag machen. Na los, Hervé!“

Hervé: „Äh ... ich hab hier Geld in meinem Koffer ...“

Aya: „Hervé, kannst du noch lauter schreien?“

Adjoua: „Aya, hat er es gestohlen?“

*Hervé:* „Ich? Nie im Leben!“

*Aya:* „Adjoua, er will dir Geld für dein Maquis leihen.“

*Adjoua:* „Hat er im Lotto gewonnen?“

*Hervé:* „Nein, Adjoua, mit meinem eigenen Schweiß verdient. Adjoua, das nennt man Partnerschaft. Ich stecke mein Geld in dein Maquis, und wir machen dann Halbe-Halbe.“

*Adjoua:* „He, Hervé, dir sind ja Flügel gewachsen, dêh! Aber mir wär's lieber, du gibst mir Kredit und ich zahle ihn später zurück.“

*Hervé:* „Nein, Adjoua, Kredit verdirbt die Freundschaft. Ich bin lieber dein Partner.“

*Adjoua:* „Ach, dann sind wir also Freunde? Gut, da du auf 'nem Sack Geld sitzt, bin ich einverstanden.“

*Hervé:* „Ich freue mich auch, dein Partner zu sein, Adjoua.“

*Adjoua:* „Ich gehe gleich zur Geldleiherin. Hervé, wann gibst du mir das Geld?“

*Hervé:* „Ich komm später bei dir vorbei. Ich will mitgehen.“

*Adjoua:* „Hmm ... es lebe das Vertrauen, dêh! Dann also bis später.“

*Aya:* „Wir gehen auch, Hervé. Hast du alle deine Papiere für die Bank?“

*Hervé:* „Ja, Aya, sogar meinen Personalausweis.“

(Abouet/Oubrerie, 2008: 105-107).

Der Dialog ist ein Austausch zwischen drei Personen, Aya, Adjoua und Hervé. Diese Konstellation von Personen ist ungewöhnlich, was der erste Satz von Aya ausdrückt. Durch die Aussage „du fragst dich bestimmt, warum“ impliziert sie, dass Hervé selten, wenn überhaupt, etwas mit Adjoua und ihr gemeinsam macht. Das nachfragende „oder“ von Aya ist rhetorisch. Adjoua weiß es nicht, warum er da ist, aber sie antwortet damit, dass sie Hervés Schwäche zur Schau stellt. Dass Aya danach fragt, ob Adjoua noch immer Geld braucht, impliziert, dass Adjoua schon lange auf der Suche danach ist, was Adjoua auch bestätigt. In diesem Satz ist die Ellipse, ein Zeichen dafür, dass sie nachdenkt. Ihre Verzweiflung hält sich in Grenzen, weil sie daran glaubt, dass ihr geholfen wird, und zwar durch Gott. Aya widerspricht ihr, weil sie meint, dass Adjoua mit diesen Ausreden aufhören soll, sie sei selber verantwortlich für ihre Situation und müsse handeln.

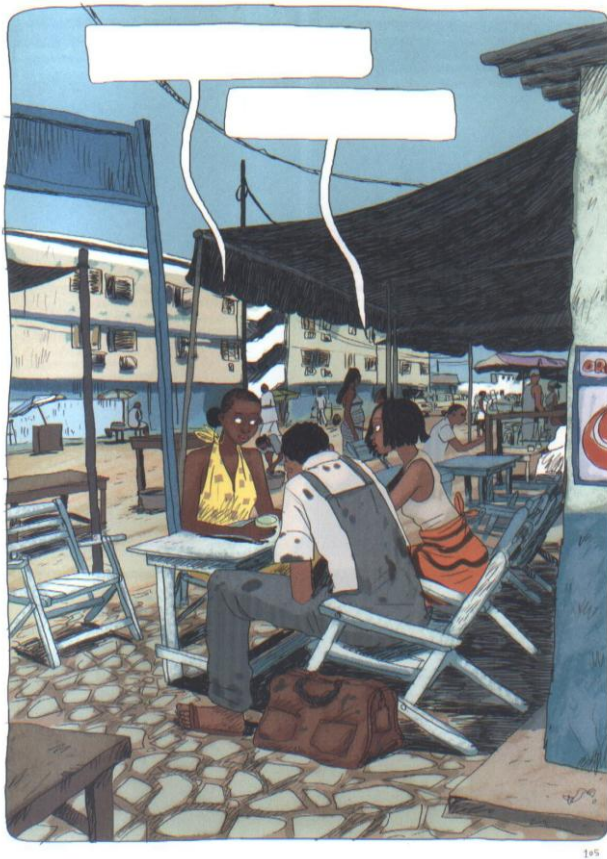
Aya hat den ersten Schritt für Adjoua gemacht, sie hat sie ins Cafédrome eingeladen, um sie mit Hervé zusammenzubringen. Sie hat nicht nur Adjoua ermutigt, sondern auch Hervé. Aya ist in dieser Situation die Mächtige. Das drückt sich zum Beispiel bei dem „turn taking“ zwischen ihr und Hervé aus. Fairclough meint, dass ein Machtverhältnis gegeben ist, wenn die mächtige Person die Beteiligung des weniger mächtigen beschränkt. Er nennt vier

Punkte: „interruption, enforcing explicitness, controlling topic, formulation“ (Fairclough, 2001: 112). Aya ermutigt Hervé zu sprechen. Davor hat sie immer für ihn gesprochen. Wenn er etwas sagt, ist er unsicher, signalisiert durch das „äh“ und durch die Punkte. Aya unterbricht ihn und sagt ihm, was er nicht tun soll. Er soll nicht laut schreien. Ein weiterer Hinweis dafür, dass Aya hier mächtig ist, ist, dass Adjoua nicht Hervé fragt, woher er das Geld hat, sondern Aya. Sie kann es nicht fassen, dass Hervé Geld hat und es rechtmäßig verdient hat. Durch das fragende „ich?“ wird signalisiert, dass Hervé schockiert ist. Er antwortet selbst auf Adjouas Frage, jedoch greift Aya ein und spricht wieder für ihn. Sie drückt für ihn einen Wunsch aus, markiert durch das Modalverb „wollen“. Das macht sie mächtig. Adjoua weiß noch immer nicht, woher Hervé das Geld hat. Sie vermutet, dass er im Lotto gewonnen hat. Adjoua traut Hervé nicht zu, dass er dafür gearbeitet hat. Aber Hervé löst nun das Geheimnis, woher er das Geld hat. Er hat dafür gearbeitet, es mit seinem „eigenen Schweiß verdient“. Mit Schweiß assoziiert man harte, körperliche Arbeit. Er bietet Adjoua an, dass sie GeschäftspartnerInnen werden. Adjoua vergleicht ihn mit einem Engel, markiert durch die Metapher „dir sind ja Flügel gewachsen“. Sie gibt ihm gleich zu verstehen, dass sie eigentlich nicht so viel Kontakt mit ihm haben will. Sie nimmt zwar gerne das Geld, aber die Geschäftspartnerschaft nimmt sie nicht an. Hervé gibt ihr zu verstehen, dass er eine Partnerschaft will. Adjoua impliziert mit ihrer Frage, dass sie vorher nicht viel mit einander zu tun hatten und sie ihn nicht als Freund sehen würde. Durch ihre Abweisungen übernimmt Adjoua die Rolle der Mächtigeren, was widersprüchlich zu dem ist, dass Hervé ihr Geld borgt. Er könnte normalerweise in dieser Situation bestimmen, weil er die Ressourcen hat. Hervé hat aber den Wunsch ihr zu helfen, er will etwas von ihr, obwohl es ihr zugute kommt. Sie nimmt das Freundschaftsangebot nur deswegen an, weil er Geld hat. Sie hat auch keine Scham, das offen zuzugeben. Hervé wehrt sich nicht dagegen, bleibt höflich und meint, dass er sich über die Partnerschaft freut. Adjoua möchte das ganze Geschäft schnell geregelt haben, sie will gleich zur Geldleiherin gehen und fordert sofort das Geld von Hervé. Er lässt sich aber nicht unter Druck setzen. Es ist sein Wunsch, dass er mitgeht und mitentscheidet. Das ist das erste Mal, dass er etwas einfordert und es gemacht wird. Adjoua muss es annehmen, sie hat keine andere Chance, als auf ihn zu warten, aber sie lässt es nur mit einer sarkastischen Bemerkung zu. Sie gibt Hervé zu verstehen, dass er glaubt, sie sei nicht vertrauenswürdig. Nun kommt Aya wieder ins Spiel und entscheidet für Hervé, gemeinsam aufzubrechen, markiert durch das „wir“. Sie ist eine Autoritätsperson, da sie für ihn sprechen kann. Durch die Frage, ob er alles dabei hat, gibt sie ihm auch zu verstehen, dass sie alles unter Kontrolle hat. Hervé ist wie ein

braver Schüler, der ihr antwortet. Er bestätigt, dass er seinen Personalausweis mit hat, was für ihn etwas Besonderes ist, markiert durch das „sogar“ in diesem Satz.

### Der Bildprozess

Diese Sequenz besteht aus dreizehn Bildern auf drei Seiten. Auf der ersten Seite ist ein einzelnes großes Bild. Auf den anderen beiden Seiten sind jeweils sechs gleich große Bilder platziert. Die Panels sind konventionell angeordnet. Der Farbton der Bilder verändert sich kaum. Es gibt keinen Ortswechsel.



Als *interactive participant* beobachten wir die Szene hier von der Seite. Dadurch, dass das Panel die ganze Seite in Anspruch nimmt, dient es auch dazu einen Wechsel der vorherigen Szene zu markieren und einen Einstieg in die neue zu geben. Wir sehen Aya, Bintou und Hervés Rücken. Sie sitzen an einem Tisch neben der Straße. Aya hält eine Tasse in der Hand. Hervés Kleidung ist schmutzig, er trägt eine Latzhose. Er sitzt gebückt da, seine Ellenbogen auf seine Oberschenkel abgestützt. Durch seine Haltung ist er auf gleicher Kopfhöhe mit den beiden Mädchen. Neben ihm steht eine Tasche. Aya trägt ein schulterfreies gelbes

Oberteil, ihre Haare sind schön nach hinten gebunden und sie trägt große Ohrringe. Adjoua hingegen ist nicht so chic gekleidet, sie trägt ein Trägershirt und ein zusammengebundenes Tuch als Rock. Aya und Adjoua reden miteinander und schauen einander an.

Auf diesem Bild wird zu den Leuten hingezoomt. Wir sehen sie nun von der anderen Seite. Aya und Adjoua reden miteinander, markiert durch die Sprechblasen. Hervé sitzt daneben und betrachtet Adjoua mit einem Grinsen im Gesicht. Adjoua schaut verblüfft. Aya hat ihren Mund leicht geöffnet und wirkt, als würde sie etwas erklären.



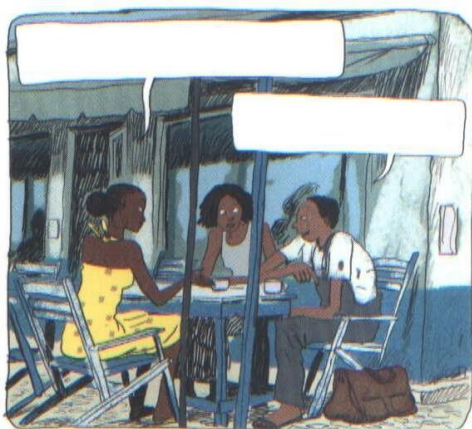


Auf dem nächsten Bild wird Aya von vorne gezeigt, ihre linke Hand hat sie gehoben. Sie redet noch immer mit Adjoua und betrachtet sie dabei. Adjoua wird seitlich dargestellt. Ihr Blick ist auf Aya gerichtet. Hervé sieht man nur von hinten und nur einen kleinen Teil von seinem Hals, seine Schulter und einen Teil von seinem Hinterkopf und Ohr. Der Hintergrund seines T-Shirts ist dunkel. Durch die Perspektive wirkt es so, als ob er mehr Distanz zu den Beiden hat. Sie unterhalten sich und er sitzt an der Seite und ist ausgeschlossen, genauso wie der *interactive participant*. Er sitzt zwar noch hinter Hervé, aber ist in der gleichen beobachtenden Position.

Hier wieder ein Perspektivenwechsel. Man sieht Adjoua frontal, Hervé von der Seite und Aya von hinten. Die ProtagonistInnen sind leicht von oben gezeigt, die *interactive participants* sind größer und betrachten das Bild objektiver. Aya sitzt gerade, ihr Finger zeigt auf Adjoua. Diese ist leicht nach vorne gebeugt und ihr Gesichtsausdruck signalisiert, dass sie verwundert ist. Ihre Augen sind aufgerissen, ihr Mund etwas geöffnet und ihre Augenbrauen sind nach oben gezogen. Hervé sitzt neben Adjoua und betrachtet sie.



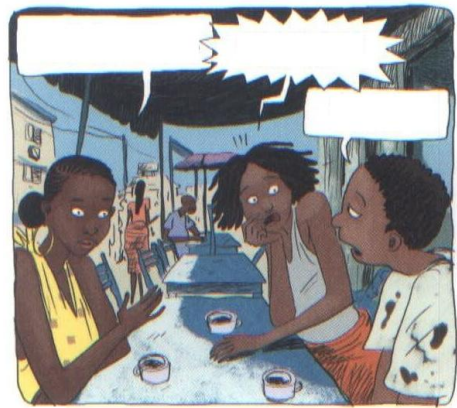
Er hat ein leichtes Grinsen auf seinem Gesicht, ist nach vorne gebeugt und hat seine Ellenbogen auf seinen Oberschenkeln abgestützt. Seine Schultern sind nach oben gezogen. Das markiert einerseits eine entspannte Körperhaltung, andererseits auch Unsicherheit. Aya sitzt Adjoua gegenüber.



Hier wird ein leichter Schwenk nach rechts gemacht. Nun sieht man Adjoua von der Seite, ihre Hand bildet einen Vektor zu Hervé. Aya sitzt jetzt nicht mehr nur Adjoua direkt gegenüber, sondern zwischen den beiden. Sie sagt etwas. Adjoua richtet ihren Blick zu Hervé, auch ihre Haltung ist Hervé zugewandt. Sie wirkt verwundert. Hervé hat seinen rechten Ellenbogen auf dem Tisch und sein Finger deutet auf den Boden, wo seine Tasche steht. Er sagt auch etwas und hat hochgezogene Mundwinkel, was Freude in sein Gesicht bringt. Er sitzt noch immer gebückt auf dem Sessel.



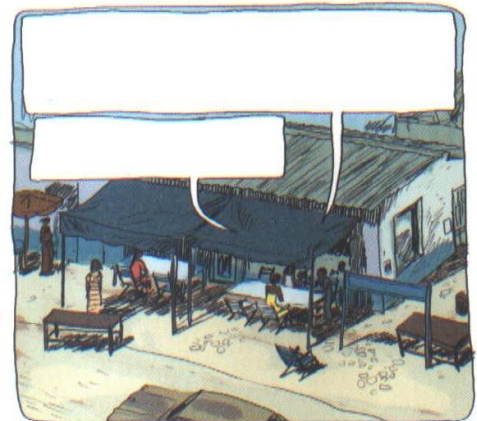
Auf diesem Bild ist die Perspektive wieder ein Stück weiter nach links gedreht. Nun sieht man Aya und Adjouas Gesicht frontal. Hervé wird von der Seite gezeigt. Aya sagt etwas und hat ihre Hand gehoben. Adjoua wirkt erschreckt und aufgeregt, das ist einerseits durch die gezackte Sprechblase markiert, andererseits durch die drei Striche über ihrem Kopf. Ihre Haare stehen weg und sie hat einen geöffneten Mund. Ihre Augen sind aufgerissen und ihre Schultern angezogen. Hervé hat nun seine Hand nicht mehr auf dem Tisch. Er spricht und hat dabei die Mundwinkel nach unten gezogen. Er wirkt etwas bedrückt dadurch. Außerdem wirkt er müde, weil seine Augen nur halb offen sind.



Auf dem nächsten Bild wird an die Personen näher hingezoomt. Die Perspektive hat sich wieder geändert, sie ist ein Stück zurück nach rechts gewandert. Aya sagt als erste etwas, dann Adjoua und dann Hervé. Aya schaut in Hervés Richtung. Adjoua betrachtet Aya und hat hochgezogene Augenbrauen und einen geöffneten Mund mit heruntergezogenen Mundwinkeln. Ihr Gesichtsausdruck wirkt dadurch fragend. Hervés Augen

schauen in Adjouas Richtung, aber sein Gesicht ist Aya zugewandt. Er zeigt mit seinem Finger auf die Stirn. Jetzt hat er wieder seine Mundwinkel nach oben gezogen.

Hier wird von den Leuten wieder weggezoomt und die ganze Situation in Vogelperspektive gezeigt. Als *interactive participant* hat man wieder das Gefühl als überblicke man die Situation. Die Sprechblasen



nehmen ungefähr die Hälfte des

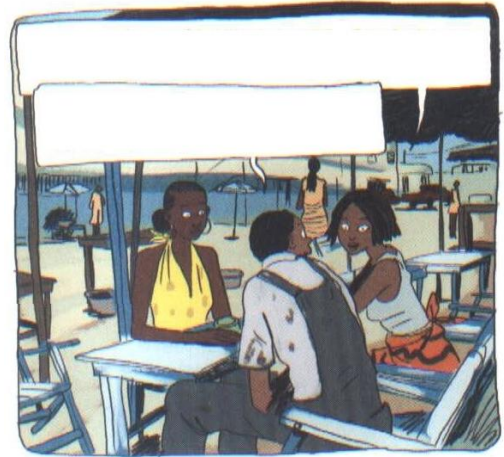
Bilds ein. Es ist nicht eindeutig zu erkennen, wer von den *represented participants* spricht.



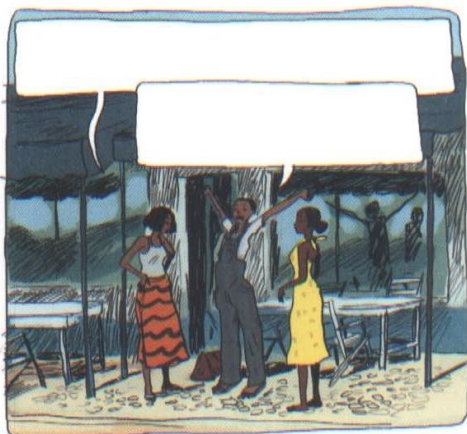
Hier ein Zoom auf Adjoua und Hervé. Aya ist nicht zu sehen. Die beiden reden miteinander und schauen sich gegenseitig an. Hervé ist Adjoua zugewandter als sie

ihm. Im Hintergrund spiegelt sich Aya's Gesicht in der Scheibe. Die Spiegelung ist zwischen Adjoua und Hervé, ihr Gesicht ist über den Gesichtern der beiden. Das gespiegelte Gesicht schaut auf Adjoua hinab. Obwohl Aya in diesem Bild nicht direkt und auf den ersten Blick sichtbar ist, ist sie trotzdem anwesend und wacht wie ein Geist über die beiden.

Hier ändert sich die Perspektive wieder, ein Schwenk nach links. Nun sieht man wieder Aya und Adjoua frontal, Hervé nur von der Seite. Adjoua und Hervé reden miteinander. Die beiden schauen sich gegenseitig an. Adjoua wirkt jetzt begeisterter als vorhin. Sie hat ihren fragenden, verwunderten Blick und ihre Körperhaltung geändert und ist nun Hervé mehr zugewandt. Von Hervés Gesicht ist wenig zu sehen. Er sitzt noch immer gebückt da. Aya sitzt aufrecht gegenüber und schaut Adjoua an. Sie beobachtet die Szene.



Nun stehen die drei. Adjoua hat ihre Hände auf ihren Hüften abgestützt und redet. Hervé



streckt seine Arme von sich, als wäre er gerade aufgestanden. Nun sieht man auch, dass er fast einen Kopf größer ist als Adjoua und Aya. Er wirkt erleichtert durch seine Körperhaltung. Aya steht aufrecht daneben. Sie ist schön angezogen, trägt ein gelbes Kleid, im Gegensatz zu Adjoua und Hervé, die beide Arbeitsgewand anhaben, er eine Latzhose und sie ein umgebundenes Tuch.

Hier wird wieder auf die drei hingezoomt. Adjoua und Aya sagen etwas, dabei schauen sie beide Hervé an. Der schaut Aya an. Er ist zwischen den beiden. Hervé grinst, Aya hat auch ein kleines Lächeln auf ihrem Gesicht. Hervé steht näher bei Aya als bei Adjoua. Als *interactive participant* hat man das Gefühl, als stehe man mit den dreien in einem Kreis und beobachte sie, und dadurch ist eine gewisse Nähe gegeben.



Hier sieht man nur mehr Aya und Hervé gemeinsam gehen. Aya ist einen Schritt vor ihm. Die



beiden reden miteinander. Hervé trägt seine Tasche mit der einen Hand und die andere hat er in der Hosentasche. Sein Kopf ist nach vorne gestreckt und er hat seine Mundwinkel nach oben gezogen, was eine gewisse Zufriedenheit signalisieren kann. Die ganzen Körper der beiden sind zu sehen, d.h. als *interactive participant* könnte man auf der anderen Straßenseite stehen und ist nicht direkt in die Situation involviert - eine *far social distance*, die einen Abschluss dieser

Sequenz einleitet und zu einer anderen überleitet.

### Die Kombination

In dieser Sequenz ist auffällig, dass es einen ständigen Perspektivenwechsel gibt. Die „Shots“ – sozusagen die Aufnahmen – sind nicht in der Anordnung „Schuss – Gegenschuss“, die im Film gängig ist. Das ist eine Aufnahme, die immer die sprechenden Personen aufnimmt. Die Anordnung hier ist auch nicht eine „still image“ Einstellung. Diese Einstellung würde der Situation Dynamik nehmen, diese wird meist bei ruhigen Szenen angewandt (Kress/van Leeuwen, 1996: 258ff). Durch den ständigen Wechsel der Perspektive wirkt die Situation auf der bildlichen Ebene dynamischer. Ein Grund für diese Anwendung kann sein, dass es keinen Ortswechsel in dieser Sequenz gibt. Das Fehlen von Aktion kann für die *interactive participants* langweilig werden und deshalb ist der Perspektivenwechsel eine Möglichkeit die Szene spannender zu gestalten.

Der Wandel von Hervé wird sprachlich durch seine Einforderung klargestellt und bildlich dadurch, dass er den beiden immer näher rückt. In Bild elf und zwölf ist er sogar in die Mitte gerückt. Er wird zur zentralen Person, die bestimmen kann.

### **4.2.2.3. Vergleich von Sequenz 3 und 4**

Adjoua möchte Geld, um ein Maquis aufzumachen. Sie sieht die Eröffnung als Weg, aus ihrer prekären Situation zu kommen. Dabei wendet sie sich zuerst an Mamadou, den Vater ihres Kindes, der ihr aber nicht weiterhelfen kann. Schlussendlich bekommt sie das Geld von Hervé. Adjouas Beziehungen zu den beiden Männern sind unterschiedlich. An Mamadou ist sie

gebunden, weil sie einen gemeinsamen Sohn mit ihm hat. Mit Hervé möchte sie nichts zu tun haben, weil sie vorerst keinen Nutzen darin sieht.

Bildlich markant ist, dass beide männlichen Hauptakteure Latzhosen tragen. Die beiden arbeiten in einer Autowerkstatt zusammen. Die Beziehung von Adjoua zu den beiden Männern drückt sich unter anderem durch ihr Verhalten aus. Von Mamadou verlangt sie etwas und meint, dass er Geld hat, weil er arbeitet. Hervé traut sie das nicht zu. Sie hat mit ihm keine enge Beziehung, was sie auch offen zugibt. Die Nähe oder auch die Ferne der Beziehungen drückt sich auch durch die Orte des Geschehens aus. Adjoua trifft Mamadou bei ihm zu Hause, in seinem Schlafzimmer, einem intimen Ort. Hervé trifft sie in einem Café, einem öffentlichen Ort. Um Mamadou zu treffen braucht sie keine andere Person, die sie ermutigt, zu ihm zu gehen. Bei dem Treffen mit Hervé wusste sie nicht, dass er kommt. Das ist dadurch markiert, dass Aya Adjoua unterstellt, sie würde sich wundern, warum Hervé auch dabei ist. Alleine wäre Adjoua nicht auf die Idee gekommen, ihn um Geld zu fragen. Aya weist Adjoua auf ihre Handlungsmöglichkeiten, ihre Agency, hin.

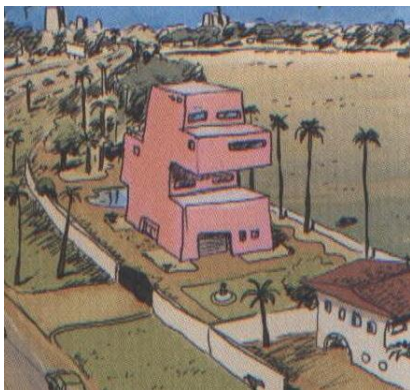
In Sequenz drei ist Adjoua aktiv und verlangt etwas, um ihre Situation zu ändern. In Sequenz vier hat sich ihre Einstellung geändert. Sie vertraut zwar darauf, dass sie irgendwann ihr Maquis eröffnen wird, aber sie ist nicht mehr aktiv, sondern passiv. Das wird dadurch deutlich, dass sie der Meinung ist, dass Gott ihr schon helfen werde. Diese Veränderung kann daher kommen, dass sie von Mamadou zurückgewiesen wurde, und sie keinen anderen Weg mehr kennt.

Durch diese beiden Sequenzen kann die Wichtigkeit eines sozialen Netzwerkes thematisiert werden. Adjoua würde ohne dieses nicht aus der prekären Situation herauskommen, um auf ihren eigenen Beinen stehen können. Der Wegfall der Agency führt meist in Armut. Adjoua wird durch ihr Netzwerk aufgefangen und kann dadurch ihre Armut bekämpfen.

## 5. Interpretation

### 5.1. Zeichen für Armut und Reichtum

Was sind Zeichen für Armut und Reichtum in diesen Sequenzen? Ich werde diese anhand eines Vergleiches der vier besprochenen Sequenzen erläutern. Es gibt verschiedene Zeichen, die verschiedene Stereotype von Armut markieren, die unterschiedlich festgelegt werden. Armut kann hier vor allem durch den Gegensatz zu Reichtum erkannt werden. Denn das Fehlen der Objekte oder der Dimensionen macht meist den Unterschied aus. Reichtum wird mit großen Dimensionen verbunden: ein großes Grundstück mit einem großen Haus und großen Räumen ist dafür signifikant. Im Gegensatz dazu wird Armut mit einem kleinen Haus, in dem mehrere Personen wohnen, in dem auch die Räumlichkeiten keine funktionale Trennung haben, markiert. Hier der äußere Vergleich der Häuser:



Diese Bilder unterscheiden sich nicht nur durch ihre Perspektiven und dadurch, dass auf dem einen Bild Personen ersichtlich sind, sondern auch durch die Dimensionen der Häuser von außen. Die Unterscheidung der inneren Räume ist auf Seite 56 bei dem Vergleich von Sequenz eins und zwei gegenüber gestellt. Weitere Unterschiede sind die Begrünung des Grundstückes. Links ist eine Rasenfläche angelegt, rechts sprießt nur ein kleines Pflänzchen, das womöglich ungewollt ist, heraus. Die Farbe des Hauses ist eine weitere Differenz. Das Haus der Sissokos ist rosa gestrichen und das Haus von Mamadous Familie ist rotbraun. Ein paar Stellen sind dreckig und sandig. Schmutz und ein heruntergekommenes Haus wird mit ärmlichen Verhältnissen verbunden.

Objekte, die auffällig sind und die eine Differenz zwischen arm und reich schaffen, sind auch die Kunstgegenstände im Haus der Sissokos. Schild, Speer, Elefantenkopf und ein Leopardenfellteppich sind die Gegenstände, die zu sehen sind. In Kombination können sie mit Kampf bzw. Verteidigung verbunden werden, erscheinen aber als Kunstgegenstände.

Kunstgegenstände stellen indirekt materielle Werte dar. Direkte materielle Werte werden mit Mamadou in Zusammenhang gebracht. Er zählt Geldscheine und im Hintergrund ist ein Fernseher zu sehen. Kunstgegenstände haben dahingegen einen abstrakten Wert, der aber meist höher liegt.

Aber nicht nur die Dimensionen der Objekte, sondern auch der AkteurInnen stehen meist im Gegensatz zueinander. Bonaventure und Simone stellen auch körperlich mehr dar, sie nehmen mehr Platz ein. Es gibt aber dafür in den Sequenzen zwei Ausnahmen. Moussa, Bonaventures und Simones Sohn, ist zwar „der reiche Sohn“, hat aber nicht die Dimensionen der Eltern. Er hat keine Handlungsspielräume. Er kann nicht entscheiden, was er tun darf, deshalb ist sein Körper lasch und dünn dargestellt. Anders ist es bei Mamadous Bruder. Er kommt aus einer ärmeren Familie, ist aber dicker und echauffiert sich darüber, dass Adjoua ihn darauf hinweist, dass er abgenommen hat. Für ihn ist es kein gutes Zeichen, weniger zu wiegen. Mamadou wird unter anderem von Hyacinthe als Hungerleider bezeichnet, als eine arme Person, die nicht genug zu Essen hat. In diesem Kontext bedeutet „arm sein“ wenig Nahrung zur Verfügung zu haben und „reich sein“ viel.

Zeichen für Armut und Reichtum drücken sich aber nicht nur durch Speisen, Objekte oder Dimensionen aus, sondern auch durch Machtstrukturen und Handlungsspielräume. Mächtig sind die Reicheren. Diese Macht wird durch Aggressivität und Zorn ausgedrückt. Im Gegensatz zu Unterwürfigkeit, die das Handeln der ärmeren Personen prägt.

Wie ich schon einmal erwähnt habe, interpretiere ich ein Unterstützungsverhältnis als Anzeichen für Armut. Wenn man unterstützt wird, fällt man in ein Abhängigkeitsverhältnis, das wiederum durch Machtverhältnisse geprägt ist. Georg Simmel war davon überzeugt, dass „der/die Arme“ eine soziale Kategorie ist, die von der Gesellschaft konstruiert wird und dies innerhalb der Gesellschaft passiert. „Arme“ stehen nicht außerhalb, sondern sind ein Teil der Gesellschaft und diese Kategorie drückt sich durch ein Unterstützungsverhältnis aus (Simmel, 1908 in Paugam, 2008: 52ff). Adjoua wird in der Geschichte von verschiedenen Leuten unterstützt. Ihre Familie unterstützt sie in den Verhandlungen. Ihr Vater achtet darauf, dass seine Tochter versorgt ist. Aber Adjoua ist dadurch von der Meinung ihres Vaters abhängig, sie kann nicht mitreden, wenn ihr Vater diskutiert. Sie unterliegt ihm, er ist in den Situationen die mächtigere Person, wie ich es in Sequenz eins und zwei herausgearbeitet habe.

Weiters wird sie auch von Aya unterstützt. Sie übernimmt Bobby, während Adjoua arbeitet. Adjoua ist auf Ayas Hilfe angewiesen und deshalb kann Aya auch darüber entscheiden, von wem Adjoua unterstützt werden soll. Sie entscheidet darüber, dass Hervé sich mit ihr trifft

und sie eine Geschäftspartnerschaft eingehen. Dadurch, dass er das Geld hat, ist Adjoua von seiner Unterstützung abhängig. Er entscheidet, wie der Vorgang verlaufen soll.

Wie entschieden wird, wer unterstützt wird, hängt von dem gesellschaftlichen Verständnis ab, was und wer als arm gilt und wer nicht. Eine alleinstehende Frau mit einem Kind gilt in der Gesellschaft als hilflos und bedürftig. Adjouas subjektivem Maß entspricht es, sich als arm und unterstützenswert zu betrachten. Ebenso betrachtet die normative Perspektive Adjoua als arm, weil sie von verschiedenen Leuten der Gesellschaft unterstützt wird. Im Gegensatz dazu betrachtet sich auch Mamadou als arm und wird auch von der Gesellschaft als arm angesehen, aber er verdient es nicht, unterstützt zu werden. Das kann einerseits daran liegen, dass er ein Mann ist und deshalb keine Unterstützung braucht. Andererseits, weil er vorerst keinen Job hat und erst dann einen sucht, wenn er für sein Kind sorgen muss. Er wird als faul definiert. Dies sieht die Gesellschaft als Grund für seine ärmliche Situation und dies ist auch der Grund, warum ihm nicht geholfen wird. Für die Gesellschaft ist der Grund für Armut der entscheidende Faktor, ob einer Person geholfen wird oder nicht.

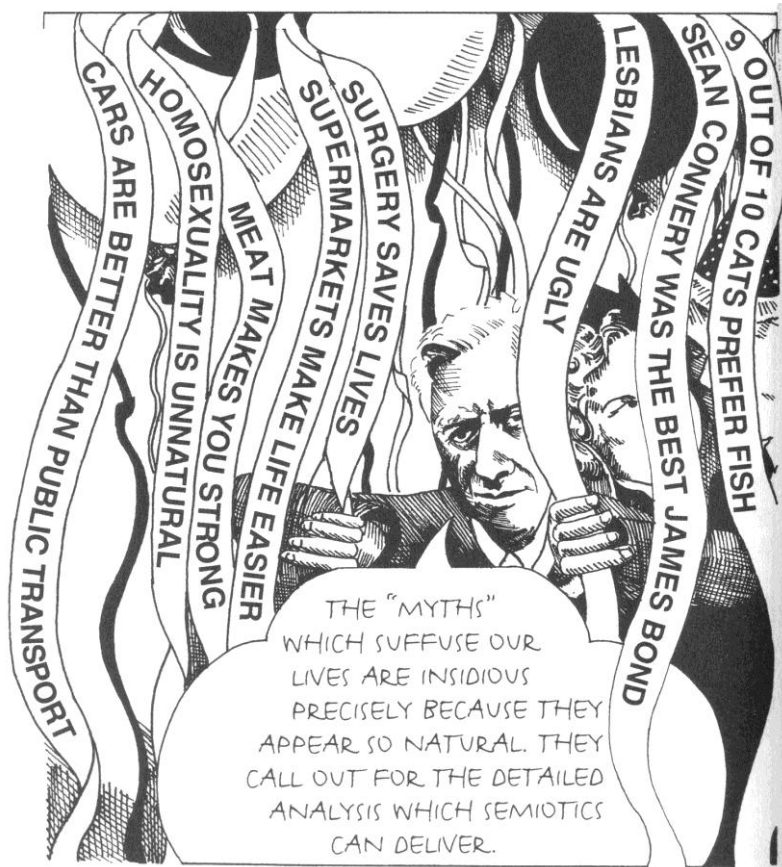
## 5.2. Mythen

Der französische Semiotiker Roland Barthes hat mit *Mythen des Alltags* die Analyseebene des semiotischen Systems erweitert.

Barthes geht in „Mythen des Alltags“ von zwei semiotischen Systemen aus. Das erste semiotische System, das von de Saussure erstmals entwickelt wurde, beschäftigt sich mit der Sprache. Das Bedeutende/Signifikant und das Bedeutete/Signifikat bilden ein Zeichen. Das zweite semiotische System ist das System des Mythos. Barthes definiert Mythen allgemein als Aussagen, das Ziel des/der AnalytikerIn ist es, den Mythos zu entmystifizieren. Um besser zu verstehen, was der Mythos wirklich ist, hilft es, seine Funktion in den Blick zu nehmen: „Die Funktion des Mythos besteht darin, das Reale zu entleeren, er ist buchstäblich ein unablässiges Ausfließen, ein Ausbluten, oder wenn man lieber will, ein Verflüchtigen, also eine spürbare Abwesenheit.“ (Barthes, 1964:130f). Der Mythos naturalisiert Prozesse der kleinbürgerlichen Gesellschaft. Wenn diese Prozesse naturalisiert sind, werden sie nicht mehr hinterfragt. Der Mythos entpolitisiert und deshalb muss man ihn laut Barthes entlarven. „Barthes hat die Doppelseitigkeit des Mythos herausgearbeitet, der aus einer Objektsprache und einer Metasprache besteht. Er bemächtigt sich eines semiologischen Systems, das Bedeutetes und Bedeutendes, das Zeichen und seine Bedeutung produziert. Bei näherer Betrachtung erkennt man, daß dieses ‚erste System‘ Bedeutung, Sinn, Geschichte hat, erfüllt

ist; da der Sinn im Mythos Form wird, wird er leer, die Geschichte verflüchtigt sich.“ (Röttger-Denker, 1997: 16). Die Metasprache ist jene, die es ermöglicht, über die Objektsprache zu sprechen.

Auf dem folgendem Bild sieht man eine Abbildung von Roland Barthes, der sich durch verschiedenen Mythen nach vorne kämpft. Er sagt, dass der Mythos unsere Leben heimtückisch verdeckt, weil er so natürlich wirkt. Deshalb müsse man ihn genau analysieren, und dazu biete sich die Semiotik an:



(Cobley/Jansz, 1997:46)

Barthes kritisiert später seine Annahme, dass nur kleinbürgerliche Prozesse Mythen produzieren, in *Das semiologische Abenteuer*: „Die Semiologie muß nicht mehr bloß, wie zur Zeit der *Mythen des Alltags*, gegen das kleinbürgerliche gute Gewissen ankämpfen, sondern gegen das symbolische und semantische System unserer Zivilisation insgesamt; Inhalte ändern zu wollen, ist zu wenig, vor allem gilt es, in das System des Sinns selbst *Risse zu schlagen*: herauszukommen aus dem abendländischen Gehege, wie ich es in meinem Text über Japan postulierte.“ (Barthes, 1988: 12).

Durch die Definition von Mythos bei Barthes kann ich gesellschaftliche Prozesse, Systeme und Zeichen genauer analysieren, und sie nicht als gegeben ansehen, sondern sie



entmystifizieren. Zuschreibungen, die zu Armut oder Reichtum gemacht werden, kann ich entschlüsseln und hinterfragen.

Ich werde nun seine Theorie anhand eines Beispiels darstellen. Das erste semiotische System wird anhand einer Situation analysiert. In der *Graphic Novel* wird Mamadou im Laufe der Zeit als arbeitender Mann dargestellt. Er wird im ersten semiotischen System zum Bedeutenden. Das Geld, das er durch seine Arbeit verdient, ist das Bedeutete. Daraus ergibt sich das Zeichen Arbeit. Das zweite semiotische System ist von der Situation losgelöst und wir können größere Strukturen erkennen, und das erste semiotische System erklären. Das ist der Sprung von der Objektsprache zur Metasprache. Im zweiten semiotischen System wird das Zeichen Arbeit zum neuen Bedeutenden. Das Bedeutete, oder der Begriff, ist Besitz, weil durch Arbeit Besitz geschaffen wird. Diese beiden Elemente schaffen ein neues Zeichen, die Bedeutung, wie es Roland Barthes auch nennt. Die Kombination bildet den Mythos. Der hier verborgene Mythos, lautet, wer arbeitet, hat genug Geld, um etwas davon herzugeben. Dass es Personen gibt, die trotz Arbeit in Armut fallen, bleibt ausgeblendet.

Anhand diesen Beispiels soll dargestellt werden, dass Situationen allgemein hinterfragt werden sollen bzw. können. Durch das Hinterfragen können Mythen entdeckt und reflektiert werden. In jeder analysierten Sequenz stecken viele Mythen und werden re/produziert. In Sequenz eins steckt der Mythos, dass die Wertigkeit von Dingen materiell gemessen wird. Die Assoziationskette von Adjouas Eltern sagt aus, dass Schönheit an materiellen Werten gebunden ist. In Sequenz zwei wird deutlich, dass Armut selbstverschuldet ist. Mamadou wird beschuldigt, dass er nichts arbeitet und deshalb arm ist. Der Mythos, „Wenn man arbeitet, hat man genug Geld um etwas herzuborgen“ steht in Sequenz drei im Zentrum. Dass Armut etwas Gott gewolltes ist, und es einen Gott für die Armen gibt, wird in Sequenz vier reproduziert.

Aus diesen Beispielen können Wertigkeiten der Gesellschaft herausgelesen werden. Wovon es abhängt, dass jemand von der Gesellschaft als helfenswert definiert wird, kann herausgearbeitet werden. Adjoua ist eine allein erziehende Mutter, und als solche Teil einer der gefährdeten Gruppen, die von Armut bedroht sind. Ihr wird geholfen, aber Mamadou, der als Frauenheld dargestellt wird und dem vorgeworfen wird, dass er nichts macht, wird nicht geholfen. Er ist es nicht wert.

Wie schon vorher erwähnt, gibt es eine gesellschaftliche Übereinkunft, wem geholfen wird und wem nicht. Es ist wichtig dies zu hinterfragen und gesellschaftlich produzierte Mythen aufzubrechen.

## 6. Conclusio

In dieser Arbeit habe ich die Darstellung und Stereotypisierung von Armut in einem populären Medium, der *Graphic Novel* „Aya“, untersucht. Mittels der Kommunikations- und Bildanalyse konnte ich Vorstellungen von Armut herauslesen. Durch die Unterscheidung von Armut und Reichtum konnte ich eine Aussage über gesellschaftliche Verhaltensweisen, die mit diesen Begriffen verbunden werden, treffen. Armutsvorstellungen basieren auf Stereotypisierungen, die gleichzeitig Stilmittel von Comics sind. Stereotype, wie „Jemand der arm ist, ist selbst daran schuld“, oder „Wer arm ist, ist bedürftig, und ihr/ihm muss geholfen werden“, sind widersprüchliche Sichtweisen von Armut, weil einmal „der Arme“ als „TäterIn“ (sein/ihr Tun bzw. Nicht-Tun bedingt die Armut) und einmal als „Opfer“ (äußere Rahmenbedingungen verursachen Armut) klassifiziert wird. Unter anderen werden diese beiden Sichtweisen in der *Graphic Novel* „Aya“ dargestellt, weil hier eine Gesellschaft mit ihren unterschiedlichen Standpunkten beschrieben wird. Wem geholfen wird und wem nicht hängt – im realen Leben, wie auch im Comic – davon ab, wie seine/ihre Armut von der jeweiligen Umgebung begründet wird. Wird die Armut einer Person als selbstverschuldet betrachtet, weil sie zum Beispiel „faul“ ist, wird ihr nicht geholfen. Gilt die Armut jedoch laut gesellschaftlichem Konsens nicht als selbstverschuldet, wird der Person geholfen. Die gesellschaftliche Entscheidung darüber, wer es wert ist, unterstützt zu werden, ist willkürlich. Wenn eine Person unterstützt wird, ist sie aber auch von den Entscheidungen anderer Personen abhängig. Durch ihre Abhängigkeit unterliegt sie einem Machtverhältnis, indem sie handlungsunfähig gemacht wird. Sie kann sich nicht frei entscheiden, wie ihr geholfen wird. Armut drückt sich nicht nur durch ein Unterstützungsverhältnis aus, sondern auch durch begrenzte Handlungsmöglichkeiten. So wird in der *Graphic Novel* Adjoua beispielsweise von Hervé unterstützt, jedoch nur zu seinen Bedingungen.

Eine tiefere Interpretation der Ergebnisse dieser Analyse diente dazu, Mythen zu identifizieren und diese zu entschlüsseln. Durch diese Entschlüsselung können verschiedene Stereotypen aufgebrochen oder hinterfragt werden. „Aya“ zeigt ein differenziertes Bild einer afrikanischen Stadt. Nicht nur arme und hungernde IvorianerInnen werden gezeigt, sondern auch mittelständische und reiche. Das allein ist schon ein Bruch von gewissen Stereotypen.

Beim Umgang mit Armut ist im Comic hingegen keine Durchbrechung zu sehen. Die Abhängigkeiten der Betroffenen (hier insbesondere von Frauen) sind noch immer gegeben –

die aktiv handelnden und „mächtigen“ Personen sind meist Männer (und hier insbesondere Väter).

Als gesellschaftlich geprägtes, populäres Medium re/produzieren Comics gesellschaftliche Übereinkünfte. Gesellschaftliche Strukturen und Machtverhältnisse kommen in ihnen klar zum Vorschein. Anhand der Darstellung von Armut können auch herrschende Geschlechterverhältnisse hinterfragt werden. Sind Handlungsspielräume noch immer so stark von Geschlechterverhältnissen beeinflusst? Kann eine Frau, wie sich in der Analyse des Comics zeigt, tatsächlich nicht unabhängig vom Mann handeln bzw. ist zumindest auf dessen Unterstützung angewiesen? Oder ist dies ein weiterer Mythos, der aufgeschlüsselt und durchbrochen werden muss?

## Bibliographie

- Aboutet, Marguerite/Oubrerie, Clément (2006): Aya. Carlsen: Hamburg.
- Aboutet, Marguerite/Oubrerie Clément (2007): Aya 2. Carlsen: Hamburg.
- Aboutet, Marguerite/Oubrerie, Clément (2008): Aya 3. Carlsen: Hamburg.
- Adolphs, Ulrich (2008): Synonymwörterbuch. Bertelsmann/Wissen Media Verlag: Gütersloh/München.
- Ajayi, Angela: Drawing on the Universal in Africa: An Interview with Marguerite Aboutet. In: <http://www.wildriverreview.com/worldvoices-margueriteaboutet.php> [24.10.2008].
- Bammer, Andreas (2003): „Armut in der Alltagssprache: Etymologie und Phänomenologie des Begriffs. In: Böhm, Renate/Buggler, Robert/Mautner, Josef (Hg.) (2003): Arbeiten am Begriff der Armut. pp.19-25.
- Barthes, Roland (1964): Mythen des Alltags. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Barthes, Roland (1988): Das semiologische Abenteuer. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Bathily, Abdoulaye (1994): The West African State in historical perspective. In: Osaghae, Eghosa E. (Hg.): Between State and Civil Society in Africa. Perspectives on development. ABC (CODESRIA): Oxford. pp. 41-74.
- Berger, Arthur Asa (1984): Signs in contemporary culture. An Introduction to Semiotics. Longman: New York & London.
- Böheim, René (2003): Armutsforschung und die Ökonomie. In: Döring, Davia/Holztrattner, Michael/Sedmak, Clemens (Hg.) (2003): Armutsforschung in Österreich. pp. 25-29.
- Böhler, Thomas (2003a): Armutsforschung in der Ökonomie. In: Böhler, Thomas (Hg.) (2003): Armut als Problem – Wie gehen fünf Einzelwissenschaften mit dem Phänomen der Armut um? pp. 7-22.
- Böhler, Thomas (Hg.) (2003b): Armut als Problem – Wie gehen fünf Einzelwissenschaften mit dem Phänomen der Armut um? Working Papers – facing poverty. University of Salzburg, Poverty Research Group. FWF Research Project Y 164.
- Böhler, Thomas (2003c): Arbeits- und Begriffsbildungsprozess. In: Böhm, Renate/Buggler, Robert/Mautner, Josef (Hg.) (2003): Arbeiten am Begriff der Armut. Working Papers – facing poverty. University of Salzburg Poverty Research Group. FWF Research Project Y 164. pp. 51-55.
- Böhler, Thomas (2004): Der Fähigkeiten-Ansatz von Amartya Sen und die “Bevorzugte Option für die Armen” in der Befreiungstheologie – Zwei Ansätze auf dem Weg zur ethischen Begründung von Armutsforschung und Armutssreduktion. Working Papers – facing poverty. University of Salzburg, Poverty Research Group. FWF Research Project Y 164.

Böhm, Renate/Buggler, Robert/Mautner, Josef (Hg.) (2003): Arbeiten am Begriff der Armut. Working Papers – facing poverty. University of Salzburg Poverty Research Group. FWF Research Project Y 164.

Buggler, Robert (2003): Armutsdefinition zwischen Theorie und Praxis. In: Böhm, Renate/Buggler, Robert/Mautner, Josef (Hg.) (2003): Arbeiten am Begriff der Armut. pp. 61-67.

Cobley, Paul/Jansz, Litza (1997): Introducing Semiotics. Gutenberg Press: Malta.

Diallo, Youssouf (2005): From Stability to Uncertainty. A recent political history of Cote d'Ivoire. Working Paper No. 74. Herausgegeben von Max Planck Institute for Social Anthropology. Halle/Saale.

Dietz, Berthold (1997): Soziologie der Armut - Eine Einführung. Campus Verlag: Frankfurt/New York.

Döring, Davia (2003a): Soziologie: Konzeptualisierung der Armut in der deutschsprachigen Soziologie. In: Böhler, Thomas (Hg.) (2003b): Armut als Problem – Wie gehen fünf Einzelwissenschaften mit dem Phänomen der Armut um? pp. 23-42.

Döring, Davia (2003b): Armut: Begriffliche Unterscheidungen. In: Böhm, Renate/Buggler, Robert/Mautner, Josef (Hg.) (2003): Arbeiten am Begriff der Armut. pp. 26-30.

Döring, Davia (2003c): Überlegungen zur Arbeit am Begriff "Armut". In: Böhm, Renate/Buggler, Robert/Mautner, Josef (Hg.) (2003): Arbeiten am Begriff der Armut. pp. 73-75.

Döring, Davia/Holztrattner, Michael/Sedmak, Clemens (Hg.) (2003): Armutsforschung in Österreich. Working Papers – facing poverty. University of Salzburg Poverty Research Group. FWF Research Project Y 164.

Dubresson, Alain (1997): Abidjan: From the public making of a modern city to urban management of a metropolis. In: Rakodi, Carole (Hg.): The urban challenge in Africa – Growth and Management of its large cities. Tokyo: United Nations University Press. S. 252-291.

Eco, Umberto (1977): Zeichen – Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Suhrkamp: Frankfurt am Main.

Eco, Umberto (1986): Apokalyptiker und Integrierte – Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main.

Eco, Umberto (1994): Einführung in die Semiotik. Wilhelm Fink: München.

Ehmer, Josef (2003): Historische Armutsforschung und ihre mögliche Gegenwartsrelevanz. In: Döring, D./Holztrattner, M./Sedmak, C. (Hg.) (2003): Armutsforschung in Österreich. pp. 59-64.

Eiffe, Franz/Heitzmann, Karin (2006): Armut im Kontext reicher Staaten – Zur wissenschaftlichen Operationalisierung eines normativen Begriffs. In: Breyer, Friedrich/Meran, Georg (usw.) (Hg.): Armut und Reichtum. Vierteljahresheft zur Wirtschaftsforschung, Heft 1. Deutsches Institut für Wirtschaftsforschung: Berlin. pp. 43-57.

Eisner, Will (1998 [1995]): Grafisches Erzählen – Graphic Storytelling. ComicPress Verlag: Wimmelbach.

Fairclough, Norman (2001 [1989]): Language and Power. Longman: Harlow.

Görner, Herbert/Kempcke, Günter (Hg.) (1973): Synonymwörterbuch. Verlag Enzyklopädie: Leipzig.

Hagenaars, Aidi/de Vos, Klaas (1988): The Definition and Measurement of Poverty. The Journal of Human Resources, Vol. 23, No. 2. pp. 211-221.

Hodge, Rober/Kress, Gunther (1988): Social Semiotics. Polity Press: Cambridge.

Hunter, Colin/Massey, David: Dallas. The official Site for the Hit Television Series. In: <http://www.ultimatedallas.com> [25.06.2009].

Iliffe, John (1987): The African Poor – a history. Cambridge University Press: Cambridge.

Inou, Simon (2009): AYA - ein beachtenswerter Comic voller Lebenslust In: <http://www.afrikanet.info/menu/kids-jugend/datum/2009/02/04/aya-ein-beachtenswerter-comic-voller-lebenslust/> [28.06.2009].

Jacobs, Herbert (1995): Armut. Zum Verständnis von gesellschaftlicher Konstituierung und wissenschaftlicher Verwendung eines Begriffs. Soziale Welt, 46 (4), pp. 403-420.

Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo (1996): Reading Images – The Grammar of visual design. Routledge: London/New York.

Kühberger, Christoph/Sedmak, Clemens (Hg.) (2005): Aktuelle Tendenzen der historischen Armutforschung. Lit Verlag: Wien.

Kühberger, Christoph (2003): Armutforschung und Geschichtswissenschaft. Eine Skizze der Forschungslandschaft und über den Umgang mit „Armut“ in der Historiographie. In: Böhler, Thomas (Hg.) (2003b): Armut als Problem – Wie gehen fünf Einzelwissenschaften mit dem Phänomen der Armut um? pp. 43-53.

Lister, Ruth (2004): Poverty. Polity Press: Cambridge.

Lutter, Christina/Reisenleitner, Markus (2002): Cultural Studies. Eine Einführung. Löcker: Wien.

McCloud, Scott (2001): Comics richtig lesen – Die unsichtbare Kunst. Carlsen Comics: Hamburg.

Macarov, David (2003): What does the market do to people – Privatization, Globalization and Poverty. Zed Books: London.

Nöth, Winfried (1985): Handbuch der Semiotik. Metzler: Stuttgart.

Nünning, Ansgar (Hg.) (2005): Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften. Metzler: Stuttgart.

Oubrerie, Clément: Clément Oubrerie Dessinateur. In : <http://www.clementoubrerie.com> [25.06.2009].

Ohno, Christine (2003): Die semiotische Theorie der Pariser Schule. Band 2: Synkretistische Semiotik – Interpretationen zu Karikatur, Bildergeschichte und Comic nach der Zeichentheorie der Pariser Schule. Königshausen & Neumann: Würzburg.

Paugam, Serge (2008 [2005]): Die elementaren Formen der Armut. Hamburger Edition: Hamburg.

Pichlhöfer, Harald (1999): Typisch Afrika – Über die Interpretation von Afrikabildern. Eine semiotische Studie. Sonderzahl: Wien.

Rimstead, Roxanne (2001): Remnants of Nation – On Poverty Narratives by Women. University of Toronto Press: Toronto/Buffalo/London.

Röttger-Denker, Gabriele (1997 [1989]): Roland Barthes zur Einführung. Junius: Hamburg.

Sabin, Roger (1993): Adult Comics – An Introduction. Routledge: London/New York.

De Saussure, Ferdinand (1967 [1916]): Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. 2.Aufl. - Berlin.

Scheuringer, Brunhilde (2003): Soziologische Perspektiven des Phänomens Armut. In: Döring, D./Holztrattner, M./Sedmak, C. (Hg.) (2003): Armutsforschung in Österreich. pp. 77-84.

Schicho, Walter (1986): Felix Houphouet-Boigny, Bruno Kreisky und Julius K. Nyerere: sprachliche Rechtfertigung politischer Verantwortung. In: Atti del Convegno Dimensioni Linguistiche e Distanze Culturali nell'Interazione Sociale e Politica. Trieste.

Schnitzer, Johannes (1994): Wort und Bild: Die Rezeption semiotisch komplexer Texte. Dargestellt anhand einer Analyse politischer „Pintadas“. Wiener romanistische Arbeiten, Band 17. Braumüller: Wien.

Sedmak, Clemens (2003a): Dichte Beschreibungen: Erzählte Armut. Vom Wert der Literatur für die Armutsforschung. Working Papers – facing poverty. University of Salzburg, Poverty Research Group. FWF Research Project Y 164.

Sedmak, Clemens (2003b): Arbeiten an Begriffen. In: Böhm, Renate/Buggler, Robert/Mautner, Josef (Hg.) (2003): Arbeiten am Begriff der Armut. pp. 11-18.

Sen, Amartya (2007): Ökonomie für den Menschen – Wege zur Gerechtigkeit und Solidarität in der Marktwirtschaft. dtv: München.

Simmel, Georg (1908): Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Duncker & Humboldt Verlag: Berlin.

Strang, Heinz (1974): Kategorien der Armut. In: Bellebaum, A./Braun, H.: Reader Soziale Probleme: 1. Empirische Befunde. Herder & Herder: Frankfurt/New York. pp. 33-45.

Zuarino, John (Mai 2007): An Interview with Marguerite Abouet. In:  
[http://www.bookslut.com/features/2007\\_05\\_011047.php](http://www.bookslut.com/features/2007_05_011047.php) [26.10.2008].



## Anhang

### I. Bildanhang

#### Sequenz 1:

About, Marguerite/Oubrerie, Clément. (2006): Aya. Hamburg: Carlsen. pp. 80 - 83.





HMM... SIE SOLLEN IM 1. SALON WARTEN, ICH KOMME GLEICH!



RUF AUCH DEINEN SOHN DAZU.  
ER WIRD DA SEIN.



HÜBSCH HIER, DÈH! WIE IN »DALLAS«.

KEIN WUNDER, KORO. DAS IST EINER DER REICHSTEN MÄNNER DES LANDES.



ICH HOFFE, DU WIRST AUCH SO EIN SCHÖNES HAUS HABEN, ADJOVA!

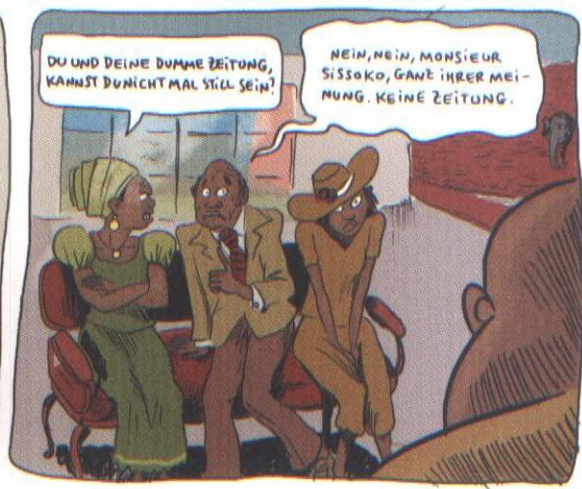
ABER NATÜRLICH, KORO. ES IST DER RECHTMÄSSIGE ERBE, DEN SIE DATRÄGT, ODER?



GUTEN TAG ALLERSEITS.

GUTEN TAG, MONSIEUR KORO.

SO, DANN WOLLEN WIR MAL, WAS?





Sequenz 2:

About, Marguerite/Oubrerie, Clément. (2007): Aya 2. Hamburg: Carlsen. pp. 25 - 27.







Sequenz 3:

About, Marguerite/Oubriere, Clément. (2008): Aya 3. Hamburg: Carlsen. p. 68.

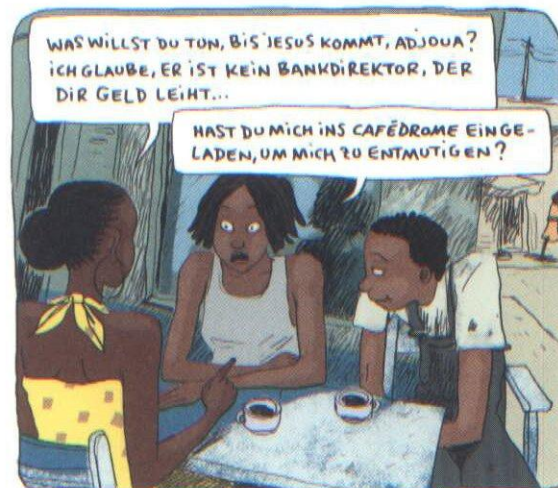




Sequenz 4:

About, Marguerite/Oubrerie, Clément. (2008): Aya 3. Hamburg: Carlsen. pp. 105 - 107.







## **II. Abstract**

In this thesis I deal with stereotypes of poverty in a popular medium, the graphic novel “Aya”. I chose this comic since, as popular medium, it works with stereotypes which are transported on the pictorial as well as on the textual layer, as my analysis will show.

At the beginning of my work I describe concepts of poverty and relate them to my analysis. To be able to define poverty I view it in relation to wealth. Furthermore poverty will be identified by its relation to support.

A comic is a semiotic sign system. In a first step of analysis I disconnect the pictorial and the written layer. The pictorial analysis is based on “The grammar of visual design” by Gunther Kress and Theo van Leeuwen. As for the textual level which actually represents a communication process I apply the theory of Norman Fairclough who works with language and power relations.

My corpus of analysis consists of four sequences of the graphic novel. The first two represent negotiation processes which allow for a comparison of the power relations between rich and poor protagonists. I make clear how the negotiating position depends on the financial imbalance of the negotiating partners.

Through the two other sequences I am able to analyse the perception of poverty and the different ways of the characters to deal with it. Poverty is marked by a relationship of support whereby only those get support, whose poverty is, by the definition of the society, not their own fault. Those who get support underlie relations of dependency and this dependency is imprinted by power structures.

The analysis shows that due to their stylistic means comics transport stereotypes very clearly. It further demonstrates how, in this particular comic, some stereotypes such as “Africans are poor and starving” are unsealed, others not.

### III. Zusammenfassung

In dieser Arbeit beschäftige ich mich mit der Stereotypisierung von Armut in einem populären Medium, der *Graphic Novel* „Aya“. Ich wählte einen Comic für meine Analyse, da Comics mit Stereotypen arbeiten, die sowohl auf bildlicher als auch sprachlicher Ebene transportiert werden.

Zu Beginn meiner Arbeit stelle ich verschiedene Armutskonzepte dar und setze diese in Bezug zu meiner nachfolgenden Analyse. Um Armut im Comic definieren zu können, sehe ich sie in Relation zu Reichtum. Weiters wird Armut durch ein Unterstützungsverhältnis gekennzeichnet.

Ein Comic ist ein semiotisches Zeichensystem. Bei der Analyse trenne ich die Bild- von der Textebene, um beide Ebenen einzeln analysieren zu können. Bei der Bildanalyse stütze ich mich auf die „Grammatik des Visuellen“ von Gunther Kress und Theo van Leeuwen. Die Textebene, die eigentlich einen Kommunikationsprozess ausdrückt, bearbeite ich mit der Theorie von Norman Fairclough, der Sprache und Machtbeziehungen herausarbeitet.

Den Korpus für die Analyse bilden vier Sequenzen aus der *Graphic Novel*. Die ersten beiden repräsentieren Verhandlungssituationen, die mir einen Vergleich der Machtpositionen von Armen und Reichen ermöglichen. Dabei wird deutlich, wie stark die Verhandlungsposition von dem finanziellen Ungleichgewicht der VerhandlungspartnerInnen abhängt.

Anhand der beiden anderen Sequenzen wird analysiert, wie Armut wahrgenommen und wie mit ihr umgegangen wird. Armut wird durch ein Unterstützungsverhältnis gekennzeichnet, wobei die Unterstützung nur denjenigen zu teil wird, die von der Gesellschaft als unverschuldet arm betrachtet werden. Durch Unterstützung unterliegt man auch einer Abhängigkeit, die wiederum von Machtstrukturen geprägt ist.

Es zeigt sich, dass Comics durch ihre stilistischen Mittel Stereotype sehr klar transportieren. In diesem speziellen Fall werden gewisse Stereotype, wie jenes, dass AfrikanerInnen arm sind und hungern, aufgebrochen, andere jedoch nicht.

## **IV. Lebenslauf**

### **Persönliche Daten**

Name: Claudia Dal-Bianco  
geboren am: 08.12.1983  
Geburtsort: Wien

### **Ausbildung**

2006/07 Auslandssemester (Joint Studies-Stipendium) in Dar es Salaam, Tansania  
(University of Dar es Salaam)  
2005 Auslandssemester (ERASMUS-Stipendium) in Lissabon, Portugal  
(Universidade Nova de Lisboa)  
2004 - Diplomstudium Afrikanistik  
2. Studienabschnitt: 30.06.2008 (mit Auszeichnung bestanden)  
1. Studienabschnitt: 18.10.2006 (mit Auszeichnung bestanden)  
2002 - Individuelles Diplomstudium Internationale Entwicklung  
1. Studienabschnitt: 12.11.2004  
1999 - 2000 Austauschjahr in Frenchburg, Kentucky, USA (Menifee County High  
School)  
1994 - 2002 Bundesrealgymnasium Wien XVIII, Schopenhauerstraße, Abschluss mit  
Matura

### **(Online) Publikationen**

Armut im Comic. Durchbrechung von Klischees und die Fortsetzung von Machtverhältnissen.  
In: Frauensolidarität Nr. 109 (3/2009).

EU-Indien Freihandelsabkommen. Ein armutsbringendes System setzt sich fort. (Übersetzung)  
In: Frauensolidarität Nr. 109 (3/2009).

Diwani ya methali. Proverbs in Kiswahili – An Anthology. (together with Johanna Emig)  
March 2009. [http://www.univie.ac.at/afrika/Occasional/DAL-BIANCO\\_Occasional\\_08b\\_Juni%20\\_2009.pdf](http://www.univie.ac.at/afrika/Occasional/DAL-BIANCO_Occasional_08b_Juni%20_2009.pdf)

ESSAY: Zum politischen Gehalt des Wiener Aktionismus: Eindrücke einer Ausstellung.  
Herbst 2004. <http://homepage.univie.ac.at/Gerald.Faschingeder/2004-WS-AG-Kultur/Dal-Bianco-Aktionismus.pdf>

## **Sprachen**

Deutsch	Muttersprache
Englisch	Wort und Schrift fließend
Portugiesisch	Wort und Schrift gut
Swahili	Wort und Schrift gut
Wolof	Grundkenntnisse

## **Arbeitserfahrung**

Seit Juli 2009	Volontariat bei der Frauensolidarität
Seit März 2009	Mitglied des Organisationsteams für die 1. Wiener Afrikawissenschaftliche Tagung für JungforscherInnen „Afrika im Blickpunkt“
Okt. 2007 - Juli 2009	Studienvertretung des Instituts für Afrikawissenschaften
Aug. 2002	einmonatiges Praktikum in einer Wohngemeinschaft für geistig und körperlich benachteiligte Menschen, Haus der Bamherzigkeit, Wien
2002 - 2009	diverse StudentInnenjobs (Nachhilfe in Mathematik, Gastronomie, Verkauf, Promotiontätigkeiten)