

Ulrich Marzolph

Jamais Calife!

Der orientalistische Comic als narrative Matrix

Orientalische Erzählungen als Wunschbild
westlicher Phantasie

Der Orient ist seit der griechischen Antike für die westlichen Kulturen das entscheidende Andere (Irwin 2006, 9–18). Mit Alexander dem Großen bestand kurzzeitig eine Möglichkeit, den geographischen Raum der großen alten Hochkulturen des Vorderen Orients und Mittleren Ostens dauerhaft mit den Kerngebieten der späteren europäischen Kulturen zu verbinden. Mit der historischen Entwicklung in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit haben sich dann jedoch relativ klare Abgrenzungen herausgebildet, in deren Folge heute die geographischen Einheiten Europa auf der einen und Asien/Afrika auf der anderen Seite weitgehend mit kulturellen Einheiten gleichgesetzt werden (Marzolph 2004). Für Europas Sicht auf den Orient – und hiermit ist im Folgenden primär der Vordere Orient gemeint – bedeutete das zweierlei: Einerseits war der Orient bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, als mit der Niederlage der Osmanen vor Wien deren Expansion endgültig Einhalt geboten wurde, eine Gefahr, andererseits war er gleichzeitig auch immer ein Faszinosum: Gewürze, Kaffee, Zucker, Marzipan, Tulpen und Rosen kamen aus dem Orient nach Europa und waren materieller Ausdruck einer fremden und faszinierenden Welt, deren reale wie auch ‚gefühlte‘ Fremdartigkeit die europäische Phantasie nachhaltig beflügelte (zuletzt Goer/Hofmann 2008). Orientalisches Erzählgut hatte bereits seit der Antike, und verstärkt im Mittelalter, über die großen Erzählsammlungen wie etwa *Kalila und Dimna* seinen Weg in die europäische Überlieferung gefunden (Balke 1956; Marzolph 2002). Die darin enthaltenen Erzählungen erreichten allerdings primär zunächst ein gebildetes Publikum, denn ihre frühen europäischen Fassungen waren in hebräischer und lateinischer Sprache abgefasst. Demgegenüber eröffnete die Rezeption orientalischer Erzählguts mit der Einführung der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* eine völlig neue Dimension.

Es war der weit gereiste und sprachbegabte französische Orientalist Antoine Galland, der auf der Grundlage einer wahrscheinlich aus dem 15. Jahrhundert stammenden Handschrift ab 1704 die ersten Bände von *Les mille et une Nuit* herausgab (Marzolph/Van Leeuwen 2004, Bd. 2, 556–560). Sein Werk ist nach dem heutigen Verständnis eine weitläufige Adaptation, denn Galland übersetzte weniger wörtlich oder sinngemäß, sondern passte seine Quelle mit zahlreichen sprachlichen Änderungen, Einschüben und Ergänzungen an die höfische Atmosphäre seiner Zeit an (Larzul 1996, 17–116). Da Gallands Vorlage unvollständig war, sein begeistertes Publikum aber ein ‚vollständiges‘ Werk von ihm forderte, ergänzte er die Sammlung darüber hinaus mit Geschichten aus verschiedenen anderen Quellen. Dabei sind die nach dem mündlichen Vortrag des syrisch-christlichen Erzählers Hanna Diyab nacherzählten Geschichten für die europäische Rezeption besonders wirkungsmächtig geworden, denn sie konnte Galland mehr noch als die aus arabischen Manuskripten entnommenen Geschichten nach seinem persönlichen Geschmack formen. Leicht überspitzt gesagt, sind sie daher wenig mehr als europäische Wunschvorstellungen im orientalischen Gewand. Durch zahllose Übersetzungen und Auswahlgaben popularisiert, werden ironischerweise gerade diese Geschichten in der europäischen Wahrnehmung seit langem gewissermaßen stellvertretend als Repräsentanten von *1001 Nacht* betrachtet. Bei den dermaßen charakterisierten Geschichten handelt es sich vorrangig um das ‚Dreigestirn‘ der Geschichten von Aladdin und der Wunderlampe, Ali Baba und den vierzig Räubern sowie – dies allerdings ein anders gelagerter Fall der Rezeption – den ursprünglich separat überlieferten Abenteuerroman von Sindbad dem Seefahrer (Marzolph 2006). Es bleibt festzuhalten, dass insbesondere die ersten beiden Geschichten nur bedingt ‚orientalisch‘ sind, in ihrer durch Galland geprägten spezifischen Ausformung aber gerade deshalb besonderen Anklang fanden und ihren einzigartigen Stellenwert als stereotype Repräsentanten der narrativen Welt des Orients erlangen konnten (Marzolph 1995).

Besonders in Frankreich hatte *1001 Nacht* von Anbeginn eine besondere Stellung. Es folgten drei Jahrhunderte der populären und wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Werk, die ihren Ausdruck fand in Untersuchungen zur Textgeschichte, gedruckten Ausgaben und schließlich Übersetzungen in europäische Sprachen, die unabhängig von Galland aufgrund von arabischen Texten angefertigt waren. Auch zu den Übersetzungen hat die französische Welt mit der Übersetzung von Joseph Charles Victor Mardrus (1899–1904) ein besonderes Monument beigesteuert (Larzul 1996, 140–216). Wie manche seiner Vorgänger adaptierte Mardrus freizügig, ergänzte seine Übersetzung aus anderen Quellen und scheute selbst davor nicht zurück, zahlreiche Texte einzufügen, die zwar aus orien-

talischer Überlieferung stammten, mit *1001 Nacht* aber ursprünglich nicht das Geringste zu tun hatten. Die Übersetzung von Mardrus fiel zu Beginn des 20. Jahrhunderts in eine Zeit, in der die Begeisterung für orientalisches Erzählgut in Frankreich ihren Gipfel erreichte, und steuerte das ihre zu einer Instrumentalisierung des als orientalisches erlebten Ambiente seitens der europäischen kreativen Rezeption bei (Sironval 2005, 84–101).

Orientbilder in den „klassischen“ Comics

Vor diesem Hintergrund ist es eine lohnenswerte Aufgabe, sich mit der Repräsentation des Orients in einem Medium zu befassen, das trotz anerkannter Ansätze (cf. Brednich 1981) von der Fachdisziplin der Erzählforschung immer noch viel zu wenig ernst genommen wird: den europäischen Comics. Dies geschieht im Folgenden vorrangig anhand der einzigen der großen international verbreiteten, gewissermaßen ‚klassischen‘ Comic-Serien, die – bis auf gelegentliche surrealistische Überlappungen einerseits mit der Gegenwart und andererseits mit einer vorgeschichtlichen Steinzeit – primär im Orient spielt: *Die Abenteuer des Kalifen Harun al Pussah*,



besser bekannt unter dem Namen des hauptsächlichen Handlungsträgers, des bitterbösen Großwesirs Isnogud (französisch: Iznogoud, verballhornt aus Englisch „He’s no good“), dessen ausschließlicher Lebensinhalt es ist, ‚Kalif anstelle des Kalifen‘ zu werden.

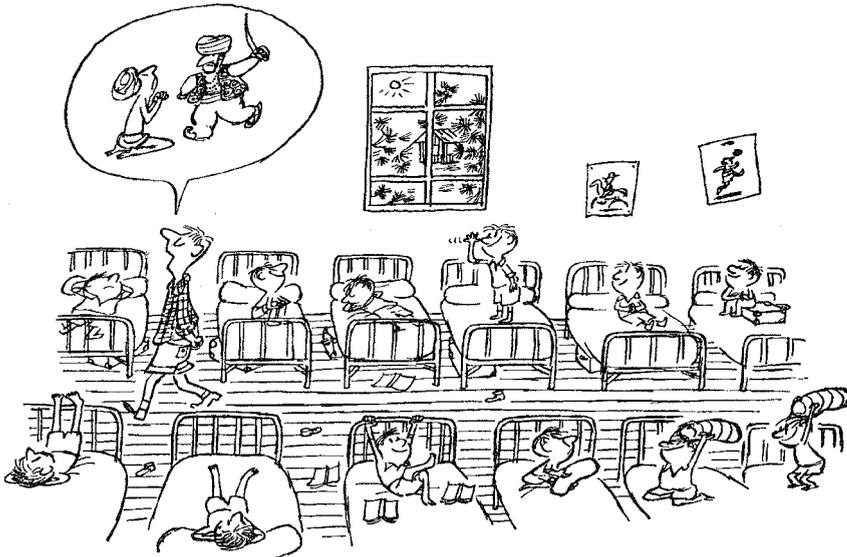
Auch in verschiedenen anderen der international bekannten ‚klassischen‘ Comics des 20. Jahrhunderts erscheint der Orient gelegentlich. Hergés Reporter Tim etwa reist nach Ägypten (*Die Zigarren des Pharaos*; 1934) oder besucht vorderorientalische Wüstenlandschaften in Nordafrika (*Die Krabbe mit den goldenen Scheren*; 1941) und der Levante (*Im Reiche des schwarzen Goldes*; 1950), wobei ihm Landschaft und Kulturen als pittoreske Szenerie seines stereotypen Kampfs gegen das Böse in der Welt dienen (Peeters 1983; Farr 2006, 40–49, 90–97, 126–133). In den von Carl Barks (Grote 1995; Behrendsen 2005; Andrae 2006) entworfenen Geschichten der Duck-Familie fahren die Ducks im Zuge ihrer phantastischen Reisen, die sie in eine Vergangenheit von Märchen, Mythen und Sagen (Löffler 2004, 333–341, bes. 337f.) führen, unter anderem in die arabische Wüste, um Onkel Dagoberts Glück bringende Sanduhr mit magischem Sand aufzufüllen (*Die magische Sanduhr*; 1950); sie suchen in Arabien nach Öl (*Das große Ölgeschäft*; 1960), finden in einem Traumabenteuer die verzauberte Schatzhöhle der vierzig Räuber aus der Geschichte von Ali Baba (*Zauber des Orients*; 1962), streiten mit der Hexe Gundel Gaukeley um einen fliegenden Teppich (*Der fliegende Teppich*; 1964) oder erkunden die Goldgrube der Königin von Saba (*Die Goldgrube der Königin von Saba*; 1965). Für Barks bleibt der Orient immer eine austauschbare Kulisse, der hinsichtlich ihrer Faszination etwa der ‚dunkle Kontinent‘ Afrika (mit Timbuktu als stereotypem Ausdruck eines fern jeder Zivilisation gelegenen Orts) oder auch der Barks geographisch nahe liegende pazifische Raum in nichts nachsteht. Selbst die ‚urgallischen‘ Helden Asterix und Obelix (Mühlenbrock 1999, 45–63; Brodersen 2001; Van Royen/Van der Vegt 1998 und 2001) reisen in den Orient, zunächst in Kleopatras Ägypten und dann wieder in den nach dem Tod des Texters René Goscinny von dem Zeichner Albert Uderzo allein entworfenen Abenteuern: Um ‚Steinöl‘ für den Zaubersaft des Druiden Miraculix zu besorgen, begeben sich Asterix und Obelix auf eine gefährvolle Reise in die Levante (*Die Odyssee*; 1981), und um einer indischen Prinzessin das Leben zu retten, fliegen sie zusammen mit einem indischen Fakir auf einem fliegenden Teppich über Mesopotamien und Persien bis nach Indien (*Asterix im Morgenland*; 1987; französisch: *Astérix chez Rahazade*). In allen diesen Geschichten dient der Orient als temporäre Kulisse und ist gleichbedeutend bzw. austauschbar mit vielen anderen von der ‚westlichen‘ Überlieferung als phantastisch oder exotisch empfundenen Weltgegenden. Einzig die – von der Forschung eher stiefmütterlich behandelten (Feige 2001,

263f.; Filipini 1989, 258f.; Fossati 1993, 135; Horn 1999, 352f.; Knigge 1996, 206 und 2004, 281) – Comics von Isnogud spielen ausschließlich im Orient, konkret in einem Bagdad, dem eine märchenhafte und den *Erzählungen aus 1001 Nacht* nachempfundene Kulisse als „parodistisches Bezugsfeld“ (Dolle-Weinkauff 1990, 217) für die ständigen (und ständig erfolglosen) Ränke des bitterbösen Großwesirs dient, ‚Kalif anstelle des Kalifen‘ zu werden.

Die Abenteuer des bitterbösen Großwesirs Isnogud

Nach der auch auf der offiziellen Internet-Repräsentation von Goscinny (Hein 1998) erzählten Saga (Goscinny 2008) liegt der Ausgangspunkt, gewissermaßen die ‚Geburt‘ des Comic im Kapitel „Der Mittagsschlaf“ in Goscinny's, von Jean-Jacques Sempé bebildeter Geschichte *Die Ferien des kleinen Nick* (*Les Vacances du Petit Nicolas*), zuerst erschienen 1962 (Sempé/Goscinny 1976, 46–52). Um die Kinder zum Schlafen zu bringen, beginnt der Leiter der Ferienkolonie folgende Erzählung: „Es war einmal in einem fernen, fernen Land ein Kalif, der war sehr gut, aber er hatte einen bösen Wesir ...“.

Da er mit diesem Anfang die Neugierde der Kinder geweckt hat, muss er weitererzählen und spinnt die Geschichte weiter aus, indem er den Kalifen in Verkleidung ausgehen lässt, um zu erfahren, was die Leute über



ihn denken, wobei der Wesir von der Situation zu profitieren versucht, um den Platz des Kalifen einzunehmen. Zunächst in den Zeitschriften *Record* (ab 1962) und *Pilote* (ab 1968) veröffentlicht, erschien das erste *Iznogoud*-Album 1966. Nach Goscinnys Tod 1977 führt der Zeichner Jean Tabary die Serie alleine fort. Bis 2007 sind 27 Alben erschienen; im Oktober 2008 erschien unter der Betreuung des Vaters das von seinen Kindern Muriel Tabary-Dumas und Stéphane Tabary getextete und von Nicolas Tabary gezeichnete neue Album *Les Mille et une Nuits du Calife*.

Wie andere der bekannten französischen Comic-Helden ist *Iznogoud* mittlerweile nicht nur ein Comic, sondern ein Markenzeichen, das neben dem üblichen Merchandising etwa durch Plastikfiguren unter anderem durch eine Zeichentrickserie (ab 1966) und ein Computerspiel propagiert wurde. In dem 2004/05 unter der Regie von Patrick Braoudé verwirklichten Realfilm (*Isnogud* 2008a) sollte nach den ursprünglichen Plänen Goscinnys Louis de Funès die Rolle des Wesirs spielen (Goscinnny 2008). Kurz nachdem der Film schließlich (mit Michael Youn in der Titelrolle) in die Kinos gekommen war, zeichnete Jean Plantu, der Karikaturist der Zeitschrift *Le Monde*, am 14. Januar 2005 den damaligen Innenminister Nicolas Sarkozy mit Gewand und Turban Isnoguds (Plantu 2008). Während des französischen Präsidentschaftswahlkampfs 2007 wurde diese Gleichsetzung in Frankreich dermaßen populär, dass Google-Recherchen bei der Suche nach ‚Iznogoud‘ an hoher Stelle die offizielle Webseite des Kandidaten Nicolas Sarkozy lieferten, dessen erklärtes (und letztlich im Gegensatz zu Isnogud erfolgreiches) Ziel es war, ‚Präsident anstelle des Präsidenten‘ (Jacques Chirac) zu werden. Auch in Griechenland wurden die realen politischen Machtkämpfe durch Anspielung auf die Comic-Serie versinnbildlicht: In der Krise der griechischen sozialistischen Partei PASOK nach den nationalen Wahlen 2007 wurde Evangelos Venizelos, dessen erklärtes Ziel es war, Chef der PASOK (und Premierminister anstelle des „Kalifen“ Kostas Karamanlis) zu werden, als Isnogud dargestellt (Papachristophorou 2007). Und auch im bundesrepublikanischen Wahlkampf 2004–05 bediente sich die satirische Presse des populären Schemas: Stephan Rürup und Mark-Stefan Tietze gaben im Satiremagazin *Titanic* von Mai 2004 bis Oktober 2005 „Die Abenteuer des Kalifen Harun al Schrödah und seines Münt-El Fering“ heraus, mit einem ‚Kalifen‘, dessen größte Sorge nach weiteren vier Jahren Regierung ein größeres Ruhekissen war und einem „niederträchtigen Großwesir“ namens Münt-El Fering, der „nur einen roten Schal, den ungeliebten Spitznamen Has-No Abi und eine Vision sein eigen nannte“, die exakt dem Motto des Isnogud entsprach (Rürup/Tietze 2004–05). Nachdem die „kuhägige Prinzessin Merk-El Merkel, Kalifentochter aus einer untergegangenen Dynastie, die ebenfalls Anspruch auf das bequeme

Thronkissen erhob“, das Rennen gemacht hatte, änderten sich der Titel der (damit allerdings eingestellten) Serie und „Vision“ des Münt-El Fering nur wenig, hieß es nun doch: „Ich will Kalif werden anstelle der Kalifin!“

In einem Arbeitspapier hat Gosciny (2008) das Rezept der erfolgreichen Serie wie folgt umrissen: Zwei Personen sind die Hauptcharaktere. Harun al Pussah, Kalif von Bagdad, ist sehr gut, sehr dick und nicht sehr intelligent; er macht nichts, und das macht er gut. Isnogud ist klein, mager und schrecklich böswillig. Er hat nur einen Traum: Kalif anstelle des Kalifen zu werden. Die Handlung ist also sehr einfach: In jeder Folge wird Isnogud ein (scheinbar) unfehlbares Mittel finden, um den Kalifen loszuwerden, und dieses Mittel wird sich unfehlbar gegen ihn selbst wenden. Der Kalif bemerkt nie irgendetwas davon und fährt fort, seinen schändlichen Großwesir ‚mein guter Isnogud‘ zu nennen. Der Handlanger [in der deutschen Version: Mietsklave] Tunichgud hilft Isnogud bei seinen Unternehmungen und dient ihm oft als Sündenbock. Tunichgud glaubt nicht an den Erfolg seines Herrn und versucht erfolglos, ihn von seinen Taten abzubringen.

Gosciny selbst hat die Geschichte als eine Parodie auf *1001 Nacht* bezeichnet. Im Gegensatz zu den gleichfalls von ihm entworfenen Szenarien von Asterix und Obelix sowie von Lucky Luke dienen ihm die Geschichten von Isnogud neben der eigentlichen Handlung und darüber hinaus vor allem als Bühne für Kalauer und Wortspiele (Gosciny 2008). Dazu gehören auch die zahlreichen sprechenden Namen der diversen Charaktere (Bleicher-Viehoff 2001, 121; cf. auch die Zusammenstellung bei Isnogud 2008b): Der Name Isnogud (aus englisch ‚He’s no good‘) steht programmatisch für die abgrundtiefe Böswilligkeit des Wesirs; ein Dieb heißt Cleptomahn, ein chinesischer Mandarin Litchi, ein Händler von Zaubergegenständen Le Mède Indjapahn; auf Deutsch heißt unter anderem ein Kalif Ali Mentenanspruch, ein Zauberkünstler Boudini (in Anspielung auf den berühmten Zauberer Houdini) oder der Lastenträger des Kalifen Kulturbeutel. Die Schwierigkeit, die Kalauer und Wortspiele wie auch die Namen in Übersetzung adäquat wiederzugeben, dürfte mit ein Grund für die offenbar nur bedingt internationale Rezeption der Isnogud-Comics sein. Zwar kam der Comic unter anderem auf Dänisch, Deutsch, Englisch, Finnisch, Griechisch, Italienisch, Niederländisch, Norwegisch, Polnisch, Portugiesisch, Schwedisch und Spanisch heraus (Isnogud 2008c). Auf Deutsch wurden bislang allerdings nur 24 der 27 Bände veröffentlicht, und die seinerzeit bei Ehapa erschienene Serie wird seit mehreren Jahren nicht mehr verlegt; seit 2008 erscheint allerdings eine deutsche Gesamtausgabe.

Orientbilder und orientalische Motive in Isnogud

Im Folgenden soll anhand einer Detailanalyse aufgezeigt werden, was für ein Orient den Lesern in *Isnogud* präsentiert wird bzw. inwieweit und in welcher Form diese ‚Parodie von 1001 Nacht‘ über das allgemeine Szenario hinaus auf orientalische oder als orientalisches empfundene Motive zurückgreift. Grundlage der Analyse sind dabei ausschließlich die von Goscinny und Tabary zusammen realisierten Bände (cf. Isnogud 2008d und 2008e), denn mit dem Tod Goscinny's und der alleinigen Gestaltung durch Tabary hat sich der Charakter der Geschichten deutlich verändert. Zitiert wird im Folgenden bei der jeweils ersten Erwähnung mit der Nummer des deutschen Albums und der darin enthaltenen Geschichte.

Vorausgesetzt wird zunächst einmal ein märchenhaftes Bagdad, in dem – wie es auf dem Vorsatzblatt der Bände heißt – „Zauberer und Wundertaten an der Tagesordnung waren“. Bereits die erste Isnogud-Geschichte, *Der Dschinni* (1,1; 1966), greift tief in die Trickkiste orientalistischer Stereotypen. Auf der Suche nach einem Weg, ‚Kalif anstelle des Kalifen‘ zu werden, fällt dem schändlichen Großwesir Isnogud ein, dass ihm am ehesten ein Geist wie der aus Aladdins Wunderlampe helfen kann: „Ein Geist, der erscheint, gehorcht und zu allem fähig ist!“

Der Geist, den Isnogud und Tunichgud dann bei dem Zauberwarenhändler Meder Injapan erwerben, erscheint allerdings nicht aus einer



Lampe, sondern aus einem Paar grüner Pantoffeln, das gut gerieben werden muss. Der Geist erfüllt einen Wunsch oder Befehl, und nachdem dies geschehen ist, verschwindet er und muss gegebenenfalls neu gerufen werden. Dschinnis als Inbegriff der zaubermächtigen Geistergestalten der orientalischen Überlieferung erscheinen auch in anderen Geschichten, wenngleich selten in tragenden Rollen: In *Ein Dschinni löst Probleme* (4,1; 1969) handelt es sich um einen Geist, der in einem Sumpf in der Nähe von Bagdad lebt und dem Wasser, in dem er sich befindet, die Kraft verleiht, jedes Lebewesen, das damit in Berührung kommt, in Nichts aufzulösen. Der an die Pantoffeln gebundene Dschinni aus Isnoguds erstem Abenteuer erscheint als Urlauber beiläufig in der Geschichte *Sommerferien* (3,1; 1967) und – diesmal an eine andere Art von Pantoffel gebunden – als ‚Generalsekretär der Nationalen Dschinni-Organisation‘ in der Geschichte *Wahl im Kalifat* (8,4; 1972). In *Der Narrentag* (8,1; 1972) ist der zaubermächtige Geist an eine Öllampe gebunden; entgegen Isnoguds Erwartung zaubert der Lampengeist aber nicht, da am ‚Narrentag‘ die Machtverhältnisse umgekehrt sind, mithin „die Geister regieren und die Geistlosen gehorchen“. Auch in der Geschichte *Isnoguds Schüler* (5,2; 1969) spielt ein als ‚Dschinni‘ bezeichneter zaubermächtiger Geist mit, diesmal allerdings von der Sorte, wie sie in *1001 Nacht* in der Geschichte von dem Fischer und dem Dämon erscheint: Er ist als dunkler Rauch in einer Flasche eingeschlossen, erscheint nach Öffnen der Flasche als riesenhafter und übelgelaunter schwarzer Sklave mit Krummschwert, besitzt aber gleichfalls uneingeschränkte Zauberkräfte; diese verhelfen im Übrigen Prinz Ibermud, dem Sohn des benachbarten Sultans Pullmankar, dazu, ‚Sultan anstelle des Sultans‘ zu werden.

Eine direkte Anspielung auf die *1001 Nacht*-Geschichte von Aladdin und der Wunderlampe erscheint ansonsten einzig in dem einleitenden Bild des futuristischen Abenteurers *Weltraumzauber* (7,2; 1971) als Werbeschild eines Ladens, in dem tatsächlich nur Zauberlampen verkauft werden und „nichts, womit man Licht machen kann, so ganz ohne Hokuspokus“. Auch auf die Geschichte von Ali Baba und den vierzig Räubern wird nur nebenbei angespielt, als Kommentar zum ersten Bild der Isnogud-Geschichte *Hin und Her, Kreuz und Quer* (2,6; 1967), die in einem Lokal namens „Treffpunkt der Langfinger“ beginnt, was nach dem beigegebenen Kommentar darauf hindeutet, dass „sich hier einst der Stammtisch von Ali Baba und den 40 Räubern befunden hatte“. Nur das Potential einer einzigen Erzählung aus *1001 Nacht* wird ausgiebiger ausgeschöpft, das des Abenteuerromans von Sindbad dem Seefahrer. Allein der Name des Protagonisten taucht mehrere Male in verballhornter Form auf: Als ‚Strandbad der Seefahrer‘ (französisch Cymbale) in *Die Insel der Riesen* (1,6; 1966) ist er ein einbeiniger Seefahrer, der „jede Menge Seemannsgarn“

spinnt und behauptet, sein linkes Bein sei von Kannibalen verzehrt worden. Als ‚Sinkbar der Seefahrer‘ (französisch *Timbale*) ist er in *Der Kalif auf Kreuzfahrt* (3,3; 1967) – wie ihn der Kneipenwirt vorstellt – „der größte Pechvogel unter allen Seefahrern des Kalifats; er hat 26 Fahrten hinter sich, und jedes Mal gab’s eine Katastrophe: er verliert sein Schiff, seine Passagiere, seine Mannschaft“. Als ‚Seisogud der Seefahrer‘ (französisch *Isnotsobad*) erscheint er gleich zweimal: In *Der Unglücksdiamant* (4,3; 1969) ist er der Kapitän des Schiffes, auf das der vom Pech verfolgte Isnogud zusammen mit einer Ladung Pflastersteine verladen wird, und in *Die geheimnisvolle Salbe* (6,5; 1970) bringt er Isnogud eine „gar schreckliche, sehr geheimnisvolle Salbe“, die ihm „ein Apotheker noch kurz vor [seiner] Abreise aus den Landen der untergehenden Sonne“ verkauft hat – Zahnpasta. Als ‚Bistogud der Seefahrer‘ in *Ein Möhrchen für Isnogud* (7,1; 1971) ist er der tyrannische Kapitän eines Schiffes, dessen Mannschaft „annimmt, dass die Sklaverei ihr Los wesentlich verbessern wird“. Als ‚Vusbad der Seefahrer‘ in *Ein Gesang, der erstarren läßt* (11,2; 1975) ist er aufgrund seiner Taubheit als einziger der Versteinerung durch den Gesang einer Sirene entkommen. Auch in dem zu Beginn der Geschichte *Isnoguds Raketenstart* (5,1; 1969) beiläufig erwähnten „Luftbad, dem Spezialist für fliegende Brücken“ (= Teppiche), kann man eine Anspielung auf Sindbad erkennen. Narrative Motive aus der Sindbad-Erzählung werden allerdings nur in der Isnogud-Geschichte *Der Kalif auf Kreuzfahrt* verarbeitet, in



welcher der – bereits aus der griechischen Antike bekannte – Menschen fressende Zyklop sowie der riesenhafte Vogel Roch, der „am liebsten Elefanten, Nilpferde und Zyklopen“ frisst, einen kurzen Auftritt haben.

Einer der letzten von Goscinny getexteten Comics, *Das Wachsfigurenkabinett* (15,2; französisch 13,2; 1978), bietet schließlich in den Figuren des Kabinetts ein Panoptikum der stereotyp bekannten Figuren aus *1001 Nacht* – gezeigt werden Aladdin und die Wunderlampe, Sindbad der Seefahrer, Scheherazade „wie sie dem Kalifen Harun al-Raschid in der tausendsten Nacht Märchen erzählt“ und Ali Baba und die vierzig Räuber (wobei die Autoren bei letzterem offenbar dem populären Missverständnis folgen, dass es sich bei Ali Baba um den Räuberhauptmann handele). Darüber hinaus erschöpfen sich die Anspielungen auf *1001 Nacht* weitgehend in gelegentlich erscheinenden Geschichtenerzählern. Genannt werden etwa der stotternde Barbier Raschid in *Hand in Hand* (1,3; 1966); der vielgereiste und Welt erfahrene Ali Blabla in *Winterferien* (3,2; 1967); ein namenloser alter Märchenerzähler, der die Geschichte von einem Erfinder erzählt, mit dessen Maschine man die Sterne erreichen kann in *Isnoguds Raketenstart*; und schließlich in *Der Trank des Scheiks* (11,3; 1975) Harun al-Pussahs Hoferzähler, der diesem die „aus dem fernen, geheimnisvollen Okzident mitgebracht[e]“ Geschichte von Rotkäppchen vorträgt.

Fliegende Teppiche, die in den Geschichten *Sommerferien*; *Inkognito* (9,2) und *Skandal in Bagdad* (15,2; 1978) beiläufig erwähnte Requisiten darstellen, spielen in *Der Zauberteppich* (9,1; 1973) eine tragende Rolle. Bei dem fliegenden Teppich handelt es sich streng genommen weniger um ein



Motiv aus *1001 Nacht*, denn ein fliegender Teppich erscheint dort einzig in der *Geschichte vom Prinzen Ahmad und der Fee Peri Banu*, bei der es sich im Übrigen gleichfalls um eine von Galland nach dem mündlichen Vortrag des syrischen Geschichtenerzählers willkürlich in *1001 Nacht* eingefügte Geschichte handelt. Der fliegende Teppich ist allerdings – weithin popularisiert etwa durch Geschichten wie die mehrfach verfilmte vom *Dieb von Bagdad* (zuerst 1924) – stereotyper Ausdruck eines zauberkräftigen Requisites orientalischer Märchen geworden, für die *1001 Nacht* der Hauptrepräsentant ist (s. Marzolph/Van Leeuwen 2004, 2, 513f.).

Zwei weitere Motive differenzieren den vorherrschenden Eindruck, in den Abenteuern des Isnogud seien nur die ‚üblichen Verdächtigen‘ aus *1001 Nacht* verarbeitet worden. Dies ist zum einen das Motiv vom Kalifen, der sich in Verkleidung unerkannt unter das Volk mischt, das beiläufig in *Der magische Katalog* (10,5; 1974) und handlungsbestimmend in *Inkognito* vorkommt. Hierbei handelt es sich um eines der Standardmotive aus *1001 Nacht*. Es wird in der vergleichenden Erzählforschung unter dem Motiv K 1812.17: *King in disguise to spy out his kingdom* verzeichnet und erscheint im Gesamtkorpus der Erzählungen aus *1001 Nacht* knapp 20 Mal (Marzolph/Van Leeuwen 2004, Band 2, 806). Die Geschichte *Inkognito* bringt zudem auch ein ungleich selteneres und spezifischeres Motiv. Denn bevor der Kalif die Entscheidung trifft, sich unerkannt unter das Volk zu mischen, „um zu erfahren, wie mein gutes Volks über mich denkt“, will er seinen Spaziergang zunächst – ganz der naive Harun al Pussah – auf seinem Prunkelefanten und umgeben von seiner Leibwache unternehmen. Dabei wird öffentlich verkündet: „Der Kalif macht einen Spazierritt! Wer ihn anzusehen wagt, wird enthauptet!“ Dieses Motiv des Blicktabus (Mot. C 312.2.1) findet sich in den Standardausgaben von *1001 Nacht* etwa in den Geschichten von *Aladdin und der Wunderlampe* oder *Qamar az-zamsn und seiner Geliebten*, in der auf Befehl der jungen Frau jeder Mann, der sie gegen ihren ausdrücklichen Befehl auf dem Weg zum Bad sieht, auf der Stelle enthauptet werden kann (El-Shamy 2006, C 312.2.1). Abgesehen davon, dass die unmittelbar und ohne Verhandlung oder Urteil vollzogene Todesstrafe in einer von Stereotypen regierten literarischen Gattung den orientalistischen Vorurteilen von Tyrannei und Willkürherrschaft entspricht, stellt sich hier allerdings zusätzlich die Frage, ob sich derartige Motive in den Isnogud-Geschichten aus *1001 Nacht* herleiten müssen oder ob bzw. inwieweit auch andere Quellen in Frage kommen.

Das bereits erwähnte Motiv des fliegenden Teppichs etwa findet sich nur ein einziges Mal in *1001 Nacht*, ist darüber hinaus aber in der orientalisierenden europäischen Literatur seit dem frühen 18. Jahrhundert weit verbreitet. Und gleich das erste im vorliegenden Zusammenhang diskutierte Motiv des an ein Paar Pantoffeln gebundenen Dschinnis verweist

auf die Literaturgattung der Orientalischen Florilegien (Marzolph 2008 und [im Druck]), durch die im 18. Jahrhundert bis zur Französischen Revolution und außerhalb Frankreichs auch danach noch zahlreiche Motive aus den orientalischen Literaturen in die europäische Überlieferung eingespeist wurden. Einen an ein Paar Pantoffeln gebundenen Dschinni gibt es jedenfalls in genuin orientalischen Quellen nicht, und man könnte die ungewöhnliche Verknüpfung als einen skurrilen Einfall der Autoren abtun. Allerdings gibt es ein bekanntes Paar Pantoffeln, das besonders im französischen Kontext zum Standardrepertoire orientalischer bzw. orientalisierender Motivik gehören konnte: Dies sind die Pantoffeln des geizigen AbZ l-Qßsim TambZr9, der bei dem wiederholten Versuch, seine alten Pantoffeln loszuwerden, von einem Unglück ins nächste fällt. Diese Geschichte findet sich zuerst in Denis Dominique Cardonnes Anthologie *Mélanges de littérature orientale* (1770) und wurde später in zahlreichen literarischen Bearbeitungen aufgegriffen.

Ähnlich wie an solchen Beispielen verdeutlicht werden kann, dass die Bandbreite der Quellen von *Isnogud* weit über *1001 Nacht* im engeren Sinn hinausgeht und ein weites Feld orientalisierender literarischer Werke einschließt, sind die Autoren von *Isnogud* im Übrigen auch von europäischen Quellenbereichen inspiriert. Europäische Märchenüberlieferung scheint etwa durch in der Geschichte *Es quakt im Kalifat* (2,1; 1967), in der das Küssen eines Froschs dessen Rückverwandlung in einen Menschen bewirkt (wobei hier allerdings der Küssende in einen Frosch verwandelt wird), ein Motiv, das aus dem europäischen Märchen vom *Froschkönig* bekannt ist. Die in europäischen Erzählungen verarbeitete Vorstellung von der magischen Kraft der Musik (Suppan 1999) ist handlungsbestimmend in *Hast du Töne?* (10,4; 1974). Der versteinernde Gesang der Sirene in *Ein Gesang, der erstarren läßt* erinnert an den Gesang der Sirenen in den antiken Abenteuern des Odysseus. Und die wenig talentierte Lernfee Karambola in *Einfach fabelhaft* (12,1; 1977) verdankt ihr Dasein dem französischen literarischen Genre der *Contes de fées* – dies übrigens auch der Titel der französischen Originalausgabe der Geschichte. Darüber hinaus besteht ein ständiges Wechselspiel mit anderen von Goscinny getexteten Comics, so vor allem mit *Asterix und Obelix*. So haben etwa die Nachfahren der ständig wiederkehrenden Piraten (Grünwald 2001) einen Auftritt in *Ein Möhrchen für Isnogud* (1971), das Motiv des Schwerelosigkeit verleihenden Zaubertranks in *Der Muckefuck* (2,3; 1967) und der Kampf mit dem Kalifen in *Die Herausforderung* (8,2; 1972) erinnern an den *Kampf der Häuptlinge* (1966), die avantgardistischen Theater in *Weltraumzauber* (1971) und *Das Zauberbett* (12,3; 1977) an *Asterix als Gladiator* (1964), und Brutus als Mörder des Cäsar hat einen kurzen Auftritt in der *Isnogud-Geschichte Das Wachsfigurenkabinett* (1978), wo er – gerade durch eine Zauberformel

erweckt – Isnogud und Tunichgud fragt, ob sie Asterix und Obelix seien, und Tunichgud das Verhalten des Brutus wenig später mit dem Standard-spruch des Obelix kommentiert: „Die spinnen, die Römer!“

Neben den einzelnen Motiven speist sich auch die Inspiration für das Grundgerüst der Isnogud-Geschichten aus *1001 Nacht*. In einem lange vor den relativ späten Kompilationen der erhaltenen Manuskripte von *1001 Nacht* im 17./18. Jahrhundert abgeschlossenen Überlieferungsprozess war der abbasidische Kalif Hārūn ar-Rashīd (786–809) zur Kristallisationsfigur des gerechten Herrschers geworden (Gerhardt 1963, 419–470; Marzolph 1990). Ihm zur Seite steht in den arabischen Erzählungen stereotyp sein Wesir Ja‘far der Barmakide (Marzolph/Van Leeuwen, Band 2, 732f.). Historisch gesehen war diese Verbindung nur bedingt glücklich, den Hārūn ließ den überaus erfolgreichen Wesir und dessen gesamte Familie nach einer Epoche der erfolgreichen Regentschaft im Jahr 803 unverhofft fallen, Ja‘far wurde hingerichtet, seine männlichen Verwandten wurden verhaftet und exiliert, ihr Vermögen konfisziert. Während die historischen Texte für diese unvermittelte Wende keine eindeutige Erklärung liefern, haben Hārūn und Ja‘far als Paar einen über-ragenden Platz in der populären Überlieferung, und Ja‘far ist durch *1001 Nacht* in der europäischen Wahrnehmung zum Stereotyp des (oft hinterlistigen und betrügerischen) Wesirs geworden, wie er über die Verfilmungen des *Thief of Bagdad* (1924, 1940) etwa noch in den *Aladdin*-Zeichentrick-filmen der Disney-Studios (ab 1992) erscheint (Cooperson 1994; Mar-zolph 1995). Hier liegt das narrative Grundmuster für Isnogud, dessen Name programmatischer Ausdruck seines Verhaltens ist.

Die Isnogud-Erzählung als Repräsentant alltäglicher Erfahrungen

Die Isnogud-Comics sind wesentlich ein Produkt der 1960er und 1970er Jahre. Die irakische Hauptstadt Bagdad wurde zum Zeitpunkt ihrer Ent-stehung noch in Fortführung einer jahrhundertalten Tradition als ein Ort imaginiert, bei dem viele europäische Leser an einen sagemumwobenen Orient wie aus ‚*1001 Nacht*‘ dachten (Marzolph/Van Leeuwen 2004, 2, 485–487). Durch die Ereignisse der jüngeren Geschichte scheint es hingen-fraglich, ob Rezipienten, die mit Berichten über die Golfkriege seit den 1980er Jahren, über Saddam Hussein und seinen Sturz, über Boykottmaß-nahmen gegen den Irak, Bomben auf Bagdad, die US-amerikanisch domi-nierte Besatzung des Landes und Bilder des Irak als Brutstätte des interna-tionalen Terrorismus aufgewachsen sind, die traditionellen Assoziationen

an ein ‚märchenhaftes Bagdad‘ teilen. Allerdings ist das Martyrium des programmatisch frustrierten Möchtegernkalifen weder zeit- noch ortsgebunden, spiegelt es doch mit dem krankhaften Ehrgeiz, dem rücksichtslosen Durchsetzungswillen und der menschenverachtenden Brutalität des bitterbösen Großwesirs in zynisch überspitzter Form Grundmuster vertrauter Konflikte alltäglicher Erfahrungswelten, wobei der im Comic geschilderte Orient ausschließlich als geschickt gewählte narrative Matrix dient. Wie umfassend die fiktive Situation aus dem weit entfernten Orient übertragbar ist, deutet die wiederholte Gleichsetzung mit den eingangs erwähnten politischen Machtkämpfen der jüngeren Vergangenheit an. Allerdings trifft der vorgeschlagene Neologismus ‚Isnogudismus‘ mit der Definition: „Der unbedingte Wille, eine Führungsposition anstelle der aktuellen Positionsinhaber einnehmen zu wollen“ (Isnogud 2008f) den Sachverhalt nur bedingt, denn eine allgemeine Übertragung von Isnoguds Schicksal auf enttäuschte Hoffnungen aller beruflichen Karrieristen und zweitrangigen Intriganten verbietet sich dadurch, dass der bitterböse Großwesir in seiner unnachgiebigen Triebhaftigkeit ein durchaus bemerkenswertes Charisma entwickelt. Und dennoch bleibt die alltäglich erfahrbare Bedrohlichkeit des Konflikts für die Leser durch die satirisch geschickte Distanz der Ansiedelung in der fernen und gleichzeitig nahen Gegenwelt des Orients aushaltbar. Letztlich bekommen die Leser sogar eine utopische Gegenwelt vorgeführt, in der das „Gesetz der Herrscherpsychologie [...] auf den Kopf gestellt“ (Bahners 2006) wird: Denn einerseits übersteht der unerschütterlich gutmütige Kalif Harun al-Pussah (dessen Beiname „poussah“ im Französischen „Fettwanst“ bedeutet) als Prototyp des Anti-Tyrannen alle Attacken, da er seinem ‚guten Isnogud‘ blind vertraut; andererseits scheitert der notorische Intrigant unausweichlich und erleidet oft spiegelnde Strafen. Dadurch waltet ausgerechnet – auch dies eine satirische Überspitzung – in dem mit Despotismus und Willkürherrschaft gleichgesetzten Orient endlich einmal Gerechtigkeit.

Literaturverzeichnis

- Andrae, Thomas: Carl Barks and the Disney Comic Book. Unmasking the Myth of Modernity. Jackson 2006.
- Bahners, Patrick: Lucky Luke. Dumm und frech, das paßt zusammen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (14. Januar 2006), zitiert nach Einsicht unter <http://www.faz.net/> (19. August 2008)
- Balke, Dieter: Orient und orientalische Literaturen (Einfluß auf Europa und Deutschland). In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte 2. Berlin ²1965, 816–860.
- Behrendsen, Katharina: Carl Barks Donald-Duck-Comics und ihre Übersetzung ins Deutsche durch Erika Fuchs. Magisterarbeit Lüneburg 2005.

- Bleicher-Viehoff, Thomas A. T.: Selbstironie in der Tradition der Karikatur. Juden in den Comics von Gosciny. In: Kaps, Joachim (Hrsg.): *Comic Almanach 1992*. Marburg 1992, 117–128.
- Brednich, Rolf Wilhelm: Comics. In: EM 3 (1981) 88–101.
- Brodersen, Kai (Hrsg.): *Asterix und seine Zeit. Die große Welt des kleinen Galliers*. München 2001.
- Cooperson, Michael. The Monstrous Births of „Aladdin“. In: *Harvard Middle Eastern and Islamic Review* 1 (1994) 67–86.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*. Mit einem Vorwort von Klaus Doderer. Weinheim/Basel 1990.
- El-Shamy, Hasan: A Motif Index of „The Thousand and One Nights“. Bloomington/Indianapolis 2006.
- Farr, Michael: *Auf den Spuren von Tim & Struppi*. Hamburg 2006.
- Feige, Marcel: *Das große Comic-Lexikon*. Berlin 2001.
- Filippini, Henri: *Dictionnaire de la bande dessinée*. Paris 1989.
- Fossati, Franco: *Das große illustrierte Ehapa Comic Lexikon*. Stuttgart 1993.
- Gerhardt, Mia I.: *The Art of Story-Telling*. Leiden 1963.
- Goer, Charis/Hofmann, Michael (Hrsg.): *Der Deutschen Morgenland*. München 2008.
- Gosciny 2008 = http://www.gosciny.net/prog/fr_izno.htm (19. August 2008)
- Grote, Johnny a.: Carl Barks. Werkverzeichnis der Comics. Stuttgart 1995.
- Grünwald, Thomas: Piraten in der Welt des Asterix. In: Brodersen 2001, 90–104.
- Hein, Michael: René Gosciny (1926–1977). In: Czerwionka, Markus (Hrsg.): *Lexikon der Comics 7,2: Personen G–I*. 26. Ergänzungs-Lieferung. (Loseblattsammlung) Meitingen 1998.
- Horn, Maurice (Hrsg.): *The World Encyclopedia of Comics*. Broomall 1999.
- Irwin, Robert: *For Lust of Knowing. The Orientalists and their Enemies*. London u. a. 2006.
- Isnogud 2008a = <http://www.iznogoud-lefilm.com/> (19. August 2008)
- Isnogud 2008b = <http://www.khalisi.com/comics/isnogud/accomplices.html> (19. August 2008)
- Isnogud 2008c = <http://www.khalisi.com/comics/isnogud/tongues.html> (19. August 2008)
- Isnogud 2008d = <http://www.khalisi.com/comics/isnogud/overview.html> (19. August 2008)
- Isnogud 2008e = <http://www.bedetheque.com/serie-146-BD-Iznogoud.html> (19. August 2008)
- Isnogud 2008f = http://words.grendel.at/archives/2005/12/14/isnogudis-mus_m.html (19. August 2008)
- Knigge, Andreas: *Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer*. Hamburg 1996.
- Knigge, Andreas: *Alles über Comics. Eine Entdeckungsreise von den Höhlenbildern bis zum Manga*. Hamburg 2004.
- Larzul, Sylvette: *Les Traductions françaises des Mille et une Nuits: Étude des versions Galland, Trébutien et Mardrus*. Paris 1996.
- Löffler, Henner: *Wie Enten hausen. Die Ducks von A bis Z*. München 2004.
- Marzolph, Ulrich: Hârûn ar-Rašid. In: EM 6 (1990) 534–537.

- Marzolph, Ulrich: Das Aladdin-Syndrom. Zur Phänomenologie des narrativen Orientalismus. In: Hören, Sagen, Lesen, Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift Rudolf Schenda. Bern u. a. 1995, 449–462.
- Marzolph, Ulrich: Orientalisches Erzählgut in Europa. In: EM 10 (2002) 362–373.
- Marzolph, Ulrich: Der Orient in uns. Die Europa-Debatte aus Sicht der orientalistischen Erzählforschung. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 15,4 (2004) 9–26.
- Marzolph, Ulrich: Sindbad der Seefahrer. In: EM 12,2 (2006) 698–707.
- Marzolph, Ulrich: The Literary Genre of ‚Oriental Miscellany‘. In: Le Répertoire narratif arabe médiéval: transmission et ouverture. Actes du colloque international, Université de Liège 15–17 septembre 2005. hrsg. von Frédéric Bauden/Aboubakr Chraïbi/Antonella Ghersetti. Paris 2008, 309–319.
- Marzolph, Ulrich: Jenseits von „1001 Nacht“. Blütenlesen aus der orientalischen Literatur um 1800. In: Blütenstaub. Jahrbuch für Frühromantik (im Druck)
- Marzolph, Ulrich/Van Leeuwen, Richard (unter Mitarbeit von Hassan Wassouf): The Arabian Nights Encyclopedia 1–2. Santa Barbara u. a. 2004.
- Mühlenbrock, Josef: Die Odyssee. Asterix und Obelix auf Reisen. In: „Die spinnen, die ...“ Mit Asterix durch die Welt der Römer. Stuttgart 1999.
- Papachristophorou, Marilena: Freundliche Mitteilung (Juni 2007, November 2008).
- Peeters, Benoît: Hergé. Ein Leben für die Comics. Hrsg. von Jens Peder Agger. Hamburg 1983.
- Sempé [, Jean-Jacques]/Gosciny [, René]: Der kleine Nick und die Ferien. Siebzehn prima Geschichten vom ‚Asterix-Autor Gosciny. Deutsch von Hans Georg Lenzen. Mit vielen Zeichnungen von Sempé. Zürich 1976 (2003).
- Plantu 2008 = <http://www.actuabd.com/spip.php?article2666> (Artikel „Sarkozy, Chirac et ... Iznogoud“ vom 13. Juillet 2005) (19. August 2008).
- Rürup [, Stephan]/Tietze [, Mark-Stefan]: Die Abenteuer des Kalifen Harun al-Schrödah und seines Münt-el Fering. Erste Folge in: Titanic (2004) H. 5, 25–29; letzte Folge (u. d. T. „Die Abenteuer der Kalifin Merk-el El-Merkel ...“ in Titanic (2005) H. 11, 33.
- Sironval, Margaret: Album Mille et Une Nuits. Iconographie choisie et commentée. Paris 2005.
- Suppan, Wolfgang: Musik, Musikinstrumente. In: EM 9 (1999) 1033–1038.
- Van Royen, René/Van der Vegt, Sunnyva: Asterix. Die ganze Wahrheit. Aus dem Niederländischen von Nicole Albrecht. München 1998.
- Van Royen, René/Van der Vegt, Sunnyva: Asterix auf großer Fahrt. Aus dem Niederländischen von Annette Löffelholz (unter Mitarbeit von Nicole Albrecht). München 2001.