

Monika Schmitz-Emans Die Weltliteratur und der Comic

Paraphrasen dichterischer Texte in Form von Bilderzählungen existieren spätestens, seit auf antiken Vasen, auf Giebelreliefs und anderen Trägern bildnerische Darstellungen zu Szenen der Homerischen Epen geschaffen wurden. In der Nachfolge dieser erzählenden Bildkünstler sehen sich die zeitgenössischen Comic-Zeichner, und auch ihnen werden Werke der Literatur vielfach zum Anlass bildnerischer Nacherzählung.¹ Ganze Reihen mit Comics zu literarischen Werken haben offensichtlich großen Erfolg, wie die expansive Entwicklung des buchhändlerischen Angebots belegt, und auch die Zahl individueller Veröffentlichungen »gezeichneter Literatur« nimmt ständig zu. Das Spektrum der Spielformen von Reihen- und Einzelpublikationen reicht von der vereinfachenden, eingängigen Nacherzählung literarischer Plots unter Verwendung konventioneller Darstellungsmittel des Unterhaltungs-Comics – nach dem Modell der *Classics Illustrated*² – bis zur stilistisch avancierten Adaptation literarischer Werke für eine Insiderzene von Lesern. Reihen von relativ einheitlicher Ausstattung stehen solchen gegenüber, bei denen sich ausgeprägte Individualstile der Comic-Zeichner und -Designer kontrastiv entfalten können. Reihen von vorrangig informativem Charakter, die einen nicht spezifisch vorgebildeten Leserkreis mit literarhistorischem Wissen versorgen möchten, unterscheiden sich konzeptuell von solchen, die sich

¹ Der Comic ist von seinen Anfängen im späten 19. Jahrhundert an ein massenmediales Genre gewesen, das auf Verständlichkeit für ein großes Publikum abzielte (vgl. Andreas Platthaus: *Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte*, Hamburg 2000). In der zweiten Hälfte der 1930er Jahren wurden, bedingt durch den Erfolg von Walter B. Gibsons *The Shadow* u.a., Comic-Hefte populär. Die Comic-Geschichte Europas setzt erst um die Mitte der 1920er Jahre ein und wurde durch die US-amerikanische Tradition stark geprägt. Schon seit den 1940er Jahren bildeten sich hier eigene Stile heraus (insbesondere ein franko-belgischer), wie denn auch in den USA eine enorme Ausdifferenzierung der Stile erfolgte. In Japan gab es keine Comic-Tradition; bis zum Ende des Kaiserreichs 1945 wehrte sich dieses gegen amerikanische Kulturimporte. Erst als die amerikanischen Besatzungssoldaten ihre Comichefte mit nach Japan brachten, etablierte sich das Medium in Japan. Allerdings lasen die Japaner nicht einfach amerikanische Comics, sondern japanische Zeichner produzierten eigene Bildergeschichten und assimilierten die Darstellungsform des Comic der japanischen Ästhetik – unter Orientierung an den Skizzenbüchern des berühmten Holzschnittkünstlers Hokusai, die dieser »Manga« genannt hatte. Der Manga hat seit den 1980er Jahren seinerseits auf den westlichen Comic zurückgewirkt. Heute ist der Comic nicht nur insofern eine globale Kunstform, als er in allen Ländern der Welt rezipiert wird, sondern auch, weil viele Avantgardisten unter den Zeichnern von der dreifachen Tradition des amerikanischen, des japanischen und des europäischen Comics profitieren.

² Unter dem Reihen Titel *Classics Illustrated* entstanden beim Acclaim Books Verlag seit den frühen 1940er Jahren Nacherzählungen weltliterarischer Werke in Comic-Format. Publiziert wurden die *Illustrierten Klassiker* zunächst in den USA, doch mittlerweile liegen sie auch in verschiedensten anderen Ländern (und Sprachen) vor, in Deutschland etwa seit gut 50 Jahren.

an ein bereits informiertes Publikum wenden, welches die Vorlage kennt, auch subtile Anspielungen der Zeichner versteht und gebotene Interpretationen zu beurteilen weiß. Die graphische Umsetzung der Texte hat vielfältigste Gesichter. Das Spektrum reicht von Bildfolgen, die eine literarische Fabel äusserst knapp und pointierend nacherzählen, bis zu solchen, die den kompletten Ausgangstext zitieren und mit Bildern unterlegen. Neben Comic-Versionen einzelner, vielfach kanonisierter und entsprechend berühmter Werke stehen bei den Reihen- wie bei den Einzelcomics biographische Porträts literarischer Autoren oder auch aus Einzelwerkumsetzungen zusammengesetzte Autoren-Bände. Teilweise steht die interpretierende Auseinandersetzung der Zeichner mit einem literarischen Text im Zentrum, nicht selten unter Einbeziehung literatur- und kulturhistorischen Wissens, teilweise geht es eher um ein unterhaltsames Spiel mit Motiven und Einfällen, das den (mehr oder weniger bekannten) Plot des Ausgangstextes oder einzelne Figuren zum Vorwand von Transformationen, Demontagen und Reinterpretationen nimmt.

Comics mit Autorenporträts bilden ein facettenreiches Subgenre des Literaturcomics. Sie bedienen ebenso wie andere didaktisch motivierte Comics einen aktuellen Bedarf an unterhaltsamer Popularisierung von Wissen. Die Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur spielt vor diesem Hintergrund keine Rolle mehr; gerade das Kanonische wird vom Olymp in die Alltagskultur transportiert. So ist Goethe rezent in einem Comic-Doppelband porträtiert worden, der im Auftrag des Goethe-Instituts entstand; auch Schiller ist zum Comic-Helden geworden.³ Fließend gestalten sich im Übrigen auch die Übergänge zwischen Literaturcomic und illustriertem Bilderbuch sowie die zwischen Literaturcomics im engeren Sinn und Comic-Erzählungen mit integrierten literarischen Anspielungen.

Unterschiedlich konzipierte Comics zur Weltliteratur verweisen auf jeweils spezifische Vorstellungen über und Erwartungen an Literatur. Als Autorenporträts angelegte Bilderzählungen betonen evidenterweise besonders das Begründungsverhältnis zwischen Autorbiographie und Werk. Oft geht es mit den Literaturcomic-Reihen um die Darstellung und Vermittlung eines nationalen oder trans-

³ *Goethe – Die Comic-Biographie*. Hg. v. Goethe Institut. Bd. 1: *Goethe. Zum Sehen geboren (1749–1789)*. Text v. Friedemann Bedürftig, Zeichnungen v. Christoph Kirsch. 5. Aufl. Stuttgart: Ehapa Comic Collection 2001. Bd. 2: *Goethe. Zum Schauen bestellt (1790–1832)*. Text v. Friedemann Bedürftig, Zeichnungen v. Thomas von Kumat, Kolorierung v. Benjamin von Eckartsberg. 2., korrigierte Aufl. Köln: Ehapa Comic Collection 1999. – Vgl. auch: Johann Wolfgang v. Goethe u. Falk Nordmann: *Faust*. Hamburg: Edition B&K 1997. – David Vandermeulen u. Ambre: (Goethe:) *Faust*. Paris u. Frontignan: 6 pieds sous Terre 2006. – Horus (d.i. Horus W. Ordenthal; Zeichnungen) u. Martin Schlierkamp (Kolorierung): *Schiller! – Eine Comic-Novelle*. Schiller-Nationalmuseum und Deutsches Literaturarchiv. Köln: Ehapa Comic Collection 2005. – Maurice del Bourgo u. Friedrich Schiller: *Wilhelm Tell – Schützenfest wie im Revier*. Bearb. u. übers. v. Werner Boschmann, Siegfried Stajkowski u. Jott Wolf. Bottrop: Verlag Henselowsky Boschmann 2000.

nationalen Kanons, dessen Berechtigung damit implizit bekräftigt wird. Zweifellos beruht die Entscheidung der Comic-Gestalter für eine bestimmte Textvorlage in der Regel auf vorgängigen Kanonisierungsprozessen. Umgekehrt hat die Transformation eines literarischen Textes in einen Literaturcomic ihrerseits einen implizit (oder sogar explizit) kanonisierenden Effekt; erinnert sei nur an einen programmatischen Titel wie *Classics Illustrated*.⁴ Literaturcomics, so meine These, können hinsichtlich ihres implizit oder explizit kanonisierenden Effekts mit Publikationsreihen zu Nationalliteraturen oder zur Weltliteratur verglichen werden. Insbesondere sind anthologisch konzipierte Literaturcomic-Bücher mit literarischen Anthologien vergleichbar. Wie bei Text-Anthologien sind im Bereich der Literaturcomic-Anthologien neben den Auswahlkriterien auch die Darbietungsstrategien signifikant für den Prozess der Kanonbildung und das damit implizit verknüpfte Konzept von kanonfähiger Dichtung. Wie werden die Texte vorgestellt, durch welche narrativen oder diskursiven Texte werden sie gerahmt? Werden sie kommentiert? Welchen Prinzipien unterliegt ihre Anordnung?

Nur ein Beispiel für den Prozess der Bekräftigung und Erweiterung eines Kanons im Medium des Literaturcomics: Seit einigen Jahren präsentiert eine französische Bandedessinées-Reihe (*XY en bandes dessinées*) Autoren-Bände zu französischen Dichtern, vorwiegend zu Lyrikern. Alle Bände bestehen aus ausgeprägt erzählerischen Bildparaphrasen zu einer bestimmten Zahl von Gedichten der jeweiligen Autoren; auch Gedichte, die keine Geschichte erzählen, bekommen eine solche unterlegt. Jede dieser zeichnerischen Umsetzungen stammt von einem anderen Künstler. Die gewollte Vielfalt der Zeichenstile wird ausbalanciert durch die für alle Zeichner verbindliche Kontinuität des Autorbezugs und einen weitgehend biographischen Interpretationsansatz in den begleitenden Kommentartexten. Mit ihren Informationen über die einzelnen Dichter verleihen diese Kommentare den Bänden Lehrbuch-Charakter, während die zeichnerischen Darstellungen eher experimentell ausgerichtet sind und oft auf unkonventionellen Ideen basieren. Außer den kanonisierten französischen Lyrikern des 19. Jahrhunderts und einigen anderen kanonischen französischen Autoren umfasst das Spektrum dieser BD-Reihe inzwischen auch Chansondichter wie etwa Jacques Brel. –

⁴ In einer Abhandlung mit dem Titel *Kanonisierung durch Anthologisierung* hat der Anglist Christoph Bode 2001 die Bedeutung von Anthologien für die Bildung nationaler Literaturkanones dargestellt: Christoph Bode: *Kanonisierung durch Anthologisierung*. In: Gerhard R. Kaiser u. Stefan Matuschek (Hg.): *Begründungen und Funktion des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2001, S. 89–106. – Neben der Aufnahme von Texten eines Autors oder einer Autorin in eine Anthologie mit Beiträgen verschiedener Verfasser ist auch die Konzeption dichter-spezifischer Anthologien ein wichtiges Mittel der Kanonbildung. Vgl. Gerhard R. Kaiser: *Anthologie: Kanon und Kanonskepsis*. In: Kaiser/Matuschek: *Begründungen und Funktion des Kanons*, S. 107–138.

Ein zweite französische BD-Reihe, *XY en images et en bandes dessinées*, ist – als eine Art Parallelprojekt zu den Bänden von *XY en bandes dessinées* – der Darstellung berühmter Chansondichter und -sänger und ihres jeweiligen Œuvres gewidmet. Erschienen sind hier u.a. Bände über Georges Brassens, Marilyn Monroe, Boris Vian, Edith Piaf und Jacques Brel. Die Reihenkonzeption ähnelt der von *XY en bandes dessinées*: Eine Auswahl der Chansontexte wird präsentiert, wobei der Leser zum einen den integralen Liedtext geboten bekommt, zum anderen eine gezeichnete Geschichte, welche den Text paraphrasiert, illustriert, interpretiert – vielfach unter biographischer Akzentuierung. Die Bilderzählungen sind wiederum von verschiedenen Zeichnern gestaltet. Beide Reihen stellen sich in den Dienst der Konsolidierung eines neuen Kanons: Das Chanson wird in seinem Rang als Teil der Hochkultur bestätigt. An die Seite von Baudelaire, Verlaine, Hugo etc. rücken Brel, Piaf, Brassens etc.

Zur selben Zeit, als in den USA die ersten *Classics Illustrated* publiziert wurden, begann in Japan ein neues Kapitel in der Geschichte des Comics – und des Literaturcomics. Dem japanischen Arzt und Zeichner Osamu Tezuka kommt hier eine Pionierrolle zu, die bis heute nachwirkt. Tezuka, der als Vater des Manga gilt, hat zwischen 1946 und seinem Todesjahr 1989 ein reichhaltiges und stilistisch vielfältiges zeichnerisches Werk geschaffen. Zu diesem gehört auch eine bemerkenswerte Zahl von Literaturadaptationen und freien Paraphrasen über literarische Texte. So hat Tezuka beispielsweise die Geschichte des ›Faust‹, im wesentlichen von der Goetheschen Version ausgehend, gleich dreimal in verschiedenen Stilen nacherzählt: In der Bildsprache eines am Disney-Zeichenstil geschulten, strukturell-kompositorisch aber japanisch geprägten Manga-Stils, in einer Kreuzung der Bildsprachen von Comic und traditionellem japanischen Theater sowie in der Bildsprache des SF-Comic (siehe unten).⁵ Auch andere Stoffe der Weltliteratur wurden zeichnerisch adaptiert, etwa mit *New Treasure Island* (*Shintakarajima*; 1946), *Manon Lescaut* (1947), *Pinocchio* (1952) und *Cyrano* (1953).

Inzwischen sind viele Bilderzählungen des Manga-Zeichners in westliche Sprachen übersetzt worden. Zu ihnen gehört die Manga-Serie *Nanairo Inko*, in der es um nicht weniger als um die Darstellung eines weltliterarischen Kanons geht. 1981 und 1982 entstanden 46 Episoden dieser Reihe für den *Weekly Shonen Champion*, die später zu einer fünfbandigen Gesamtausgabe zusammengefasst wurden. Unter dem Titel *L'Ara aux sept couleurs* (›Der siebenfarbige Papagei‹) liegen diese Geschichten inzwischen auf Französisch vor; der Titel verweist auf die

⁵ Osamu Tezuka: *Faust*. o.O. [Japan] 1994. (Enthält die Versionen von 1950 und von 1971) – Osamu Tezuka: *Neo Faust* o.O. [Japan] 2001 (zuerst 1988).

Farben des Regenbogens und damit implizit auf die Idee der Farbenvielfalt.⁶ Vielfältig sind nämlich die Erscheinungsweisen des Protagonisten, der alle Episoden zusammenhält, des »ara aux sept couleurs«: Es handelt sich um einen schauspielerisch höchstbegabten jungen Mann, der die Fähigkeit hat, alles und jeden mit absoluter Überzeugungskraft nachzuspielen. Wenn er eine dramatische Figur verkörpert, dann ist es, als sei diese auf der Bühne lebend gegenwärtig, und wenn er eine wirkliche Person imitiert, verwechselt man ihn unausweichlich mit dem Original. Sein Künstlernaam »Ara« weist auf diese imitatorischen Fähigkeiten hin. Dieser junge Mann, dessen Erlebnisse das Grundgerüst der verschiedenen Manga-Episoden bilden, bewegt sich vorzugsweise in der Welt des Theaters und der Bühne oder nimmt an Inszenierungen im übertragenen Sinn teil; er spielt auf kleinen und großen Bühnen, in den verschiedensten Stücken – stets mit durchschlagendem Erfolg. Dabei weigert er sich aber, sich zum Schauspielerberuf zu bekennen, denn er verdient seinen Unterhalt als Dieb. Theaterabende, an denen er mitwirkt, nutzt er am liebsten, um als äusserst geschickter Trickdieb das von seinem Spiel faszinierte Publikum auszurauben.

In diese auf wenigen Ideen beruhende und vom Fortsetzungs-Manga immer wieder in Erinnerung gerufene Rahmenhandlung um den Ara sind nun in Tezukas *Nanairo-Inko*-Reihe Informationen über eine große Zahl von Theaterstücken integriert. Denn immer, wenn der Protagonist an einer Inszenierung beteiligt ist oder sich an ein Drama erinnert, von einem Stück erzählt oder sich in anderer Weise auf eines bezieht, ist die Darstellung dieses Stücks als Binnenhandlung (auszugsweise) in die rahmende Comic-Handlung integriert. Und Tezuka lässt seinen Helden Rollen tatsächlich existierender Stücke spielen. Auf diesem Weg erfährt der Leser, was in einer großen Zahl von Werken der dramatischen Weltliteratur geschieht, lernt die Figuren, die Plots und die dargestellten Themen kennen – freilich stets auszugsweise, stark pointierend, oft in ausnehmend subjektiver Weise, vielfach auch ins Groteske oder Komische verzerrt. Die Informationen innerhalb der Comic-Episoden werden ergänzt um kurze paratextuelle Angaben zu Autor, Stück und anderen Punkten, die einleitend den jeweiligen Episoden vorangestellt sind. Und so transportiert *Nanairo Inko*, zunächst an die Leser des Comic-Teils einer japanischen Wochenschrift adressiert, weltliterarisches Wissen. Die vorgestellten und in Kurzform und teils starker Verfremdung präsentierten Stücke sind dabei weitestgehend westlicher Provenienz; Dramatiker verschiedener Sprachräume finden sich herbeizitiert. Allerdings finden sich in der Gesellschaft von Stücken Shakespeares, Gorkis, Ibsens etc. (siehe Aufstellung) auch Stücke des Kabuki-Theaters. Und das Repertoire des Aras reicht von der Antike bis in die Gegenwart.

⁶ Osamu Tezuka: *Nanairo Inko. Le Ara aux sept couleurs. Le meilleur d'Osamu Tezuka*. Übers. v. Clélia Delaplace. 5 Bde. Paris: Asuka 2004.

Der schauspielernde Protagonist, aber auch andere in den Comic-Geschichten auftretende Figuren lernen immer wieder, dass die Handlungen der weltliterarischen Dramen ihren eigenen Geschichten ähneln oder dass sie dabei helfen, diese eigenen Geschichten zu gestalten und zu interpretieren. Oft greift das Theaterspielen auch derart ins Leben der Figuren ein, dass keine klare Trennlinie zwischen dramatisch-literarischer und außerliterarischer Sphäre mehr besteht. Insgesamt sind die *Nanairo-Inko*-Mangas unabhängig von ihrer teilweise slapstickartigen und durchgehend humoristisch-unterhaltenden Machart durch zwei Tendenzen charakterisiert: Erstens vermitteln sie die implizite Botschaft, dass das Theater mit seinen Geschichten in einer Spiegelungsbeziehung zum menschlichen Leben (auch zu dem der Comic-Leser) steht, dass es Modellgeschichten bereithält, mittels derer erlebte Wirklichkeit darstellbar und deutbar wird – dass das Drama es dem Schauspieler wie dem Publikum ermöglicht, sich selbst und die verschiedenen Typen menschlicher Charaktere besser zu verstehen. Und zweitens sind Tezukas Theater-Comics autoreflexiv. Denn im Schauspieler und Dieb spiegelt sich der Comic-Zeichner selbst insofern, als er ja sein eigenes gezeichnetes Theater arrangiert, nachdem er sich »diebisch« bei der Weltliteratur bedient hat. Die Kunst des Comic-Zeichnens stellt sich selbstbewusst in die Nachfolge dramatischer Inszenierungen bzw. beansprucht für sich einen ästhetischen Status, der dem der Schauspiel- und Inszenierungskunst vergleichbar ist. Die Analogie zwischen Tezukas Geschichten und denen, die das Theater der Welt zu erzählen hat, wird immer wieder unterstrichen.⁷ Und wenn sich einmal der gezeichnete Ara gegen seinen – hier ebenfalls gezeichneten – Schöpfer Tezuka erhebt und gegen seine Behandlung durch den eigenen Zeichner protestiert, so geschieht dies unter expliziter Bezugnahme auf Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Hier eine Übersicht über die von Tezuka verwendeten dramatischen Werke, basierend auf der fünfbändigen französischen *Nanairo-Inko*-Ausgabe und unter Anführung der dort gegebenen Datierungen:⁸

Nanairo Inko 1: William Shakespeare (1564–1616): *Hamlet* (vers 1601), Maxime Gorki (1868–1936): *Les bas-fonds* (1902), Henrik Ibsen (1828–1906): *Une maison de poupée* (1879), Kido Okamoto (1872–1939): *Une histoire de Shuuzenji/Le Shuuzenji Monogatori* (1909), Tennessee Williams (1911–1983): *La ména-*

⁷ »En mariant Théâtre et Manga, en inscrivant un rapport entre la profondeur thématique de ses propres histoires et celle de ces classiques du Théâtre, Tezuka débusque souvent l'essence même de ces œuvres, celle de l'acte créateur, du jeu de la fiction et du jeu de la »réalité« : fiction à l'intérieur d'une autre fiction présentée comme »réelle«, jeu à l'intérieur d'un autre jeu, comédie humaine au sein d'une autre comédie, personnages incarnant d'autres personnages, mise en scène elle-même représentée ...« (Rodolphe Massé: *Postface*. In: Tezuka, *Nanairo Inko*, Bd. 5, unpag.)

⁸ Im Vorspann zu den Episoden finden sich die für die Aufstellung übernommenen Daten nebst kurzen Bemerkungen zum Inhalt.

gerie en verre (1945), Nikolai Gogol (1809–1836): *Le procureur général* (1836), Gian Carlo Menotti (1911–): *Le téléphone* (1947), Wilhelm Meyer-Foerster (1862–1934): *Alt-Heidelberg* (1924), Albert Camus (1913–1960): *Le malentendu* (1944).

Nanairo Inko 2: James Matthew Barrie (1860–1937): *Peter Pan* (1904), Robert Emmett Sherwood (1896–1955): *La forêt pétrifiée* (1935), Edward Albee (1928): *Qui a peur de Virginia Woolf* (1962), William Shakespeare (1564–1616): *La Mégère apprivoisée* (1594), Junji Kinoshita: *L'Histoire de Hikoichi* (1914), Edmond Rostand (1868–1918): *Cyrano de Bergerac* (1897), Maurice Maeterlinck (1862–1949): *L'oiseau bleu* (1909), Takizawa Bakin (1767–1848): *Nansô satomi hakken den – La légende des huit Samourais* (1814).

Nanairo Inko 3: Samuel Beckett (1906–1989): *En attendant Godot/While waiting for Godot* (1949), Jean Giraudoux (1882–1944): *Ondine* (1939), Reginald Rose (1920–2002): *Douze hommes en colère/Twelve angry Men* (1952), George-Bernard Shaw (1856–1950): *Disciple du diable/The Devil's Disciple* (1896), Abe Kobo (1924–1993): *L'homme changé en bâton/A Man who became a Stick* (1957), Molière (1622–1673): *Tartuffe* (1669), Kyogen theatre: *Kotobuki Utsubo Zarû/Le singe acrobatel/Monkey*, Samuel Marshak (1887–1964): *Les douze mois/The Forest is alive*, Arthur Miller (1915–): *Mort d'un commis voyageur/Death of a Salesman* (1949), Euripide (–480 à –406): *Médée/Princess Medea* (–431).

Nanairo Inko 4: George-Bernard Shaw (1856–1950): *Pygmalion* (1912), Bertolt Brecht (1898–1956): *L'Opera de Quat'Sous/The Three-Penny Opera* (1928), Eugène Ionesco (1912–1994): *Rhinocéros/Rhino* (1958), Karel Capek (1890–1938): *R.U.R./Rossum Universal Robots* [sic] (1921), Albert Husson: *La cuisine des anges/We're not Angels* (1953), William Shakespeare (1564–1616): *Le Marchand de Venise/The Merchant of Venice* (1596), Kanadéhon Chûshingura: *Les 47 Samourais d'Akô (Jûruri)*. (1748), Clairville et Charles Gabet/Robert Planquette (1848–1903): *Les cloches de Corneville/The Bell of Colwenell* [sic] (1877), Thornton Wilder (1897–1975): *Love and how to Cure it* (1931), Tennessee Williams (1911–1983): *Un tramway nommé désir/A Streetcar named Desire* (1947), Oscar Wilde (1854–1900): *Salomé* (1892).

Nanairo Inko 5: Anton Tchekhov (1860–1904): *La demande en mariage* (1888), Luigi Pirandello (1867–1936): *Six personnages en quête d'auteur* (1921), William Shakespeare (1564–1616): *Othello* (1604), Hisashi Inoué (1934–): *Onze chats, Acte final/ Les aventures de Tamasaburô*.

Nur zwei deutschsprachige Stücke finden sich im Repertoire des Aras (wenn man von einer Anspielung auf den Goetheschen Faust absieht, die aber nur als kurze Reflexion des Protagonisten in eine Geschichte eingeflochten ist). Gerade mit diesen beiden Stücken geht Tezuka auf eine reichlich verspielte Weise um, die – typisch für den Zeichner – Klischees und Albernheiten bewusst einbezieht. Das erste ist *Alt-Heidelberg* (1924) von Wilhelm Meyer-Foerster (1862–1934). Es

wird in dem erläuternden Vorspann zur entsprechenden Episode wie folgt vorgestellt: »*Alt-Heidelberg* (1924) de Wilhelm Meyer-Foerster (1862–1934), écrivain allemand, devenu célèbre pour ce drame sentimental.«⁹ In dem (heute vergessenen) sentimental Stück geht es um einen Prinzen, der sich zu Studienzwecken in Heidelberg aufhält und dort in eine Wirtstochter verliebt. Als er sie und die Stadt aus Gründen dynastischer Pflichterfüllung verlassen muss, schwört er ihr dauerhafte Liebe; bei einer späteren Rückkehr muss er ihr seine bevorstehende ebenfalls politisch notwendige Verheiratung ankündigen; so unerschütterlich wie die wechselseitige Liebe des Paares, so groß ist die Bereitschaft zum pflichtgemäßen Verzicht. Das Stück, das dem Ara selbst wenig gefällt (er kritisiert es als sentimental und mittelmäßig, soll zur Semesterabschlussfeier in einer japanischen Hochschule aufgeführt werden, an der viele Ausländer ihre Examina abgelegt haben, darunter eine Prinzessin aus einem imaginären Land (das bei Tezuka ein Hybrid aus arabischer Despotie und westlichem Kapitalismus darstellt). Der Ara willigt in die Mitwirkung nur ein, weil er Mitleid mit dem Mädchen hat, das große schauspielerische Talente und eine entsprechende Liebe zum Theater besitzt, nach dieser Abschlussfeier aber heimkehren und fortan die kulturell bedingt untergeordnete Frauen-Rolle spielen muss. Parallel zur erfolgreichen Aufführung kommt es im Heimatland der Prinzessin zum Umsturz, und ein Bösewicht will sie vor ein heimisches Gericht der Umstürzler schleppen, doch der Ara befreit sie mittels seiner Listen. Zwischen dem gespielten Stück und der rahmenden Handlung bestehen kaum Analogien. Als ein Bindeglied fungieren nur einzelne Bemerkungen über die Diskrepanz zwischen Freiheitswillen und Pflichterfüllung. Immerhin: Selbst Meyer-Foerster eignet sich als Reservoir von Sätzen, die man gebrauchen kann, um gegenwärtige Befindlichkeiten auszudrücken.

Als zweites deutsches Stück findet sich im Repertoire des Aras Bertolt Brechts (1898–1956) *Dreigroschenoper* (bei Tezuka: *L'Opera de Quat'Sous/The Three-Penny Opera*, 1928). Wiederum wird der Manga-Leser über das Ausgangsstück informiert:

L'opéra de Quat'sous (1928), Pièce de Bertolt Brecht et de Kurt Weill. / Bertolt Brecht (1898–1956), auteur dramatique allemand. Ses pièces, d'une brûlante actualité, sont le reflet de son esprit de révolte et de provocation. Ses convictions Marxistes et anti-nazies le conduiront à l'exil en 1933. Il se réfugie au Danemark puis en Finlande, avant de rejoindre les Etats-Unis. / Kurt Weill (1900–1950), compositeur allemand naturalisé américain.¹⁰

Diese Informationen sind reichlich konventionell; das Ungewöhnliche an ihnen ist ihre Integration in einen japanischen Unterhaltungs-Manga. Obwohl die Ge-

⁹ Tezuka: *Nanaïro Inko*, Bd. 1, S. 239.

¹⁰ Tezuka: *Nanaïro Inko*, Bd. 4, S. 27.

schichte Brechts mit der Geschichte Tezukas, in die sie eingebettet wird, wenig gemeinsam hat, könnte man doch immerhin von einer verbindenden Neigung zu Komik und Grotteske sprechen. Im Mittelpunkt von Tezukas Manga steht ein kleinwüchsiger Rabauke, der als Anführer einer Bande einigen Schrecken verbreitet (eine Art Mackie Messer, immerhin), gleichzeitig aber zur Schule geht, dort eine Klassenkameradin anhimmelt und dieser zuliebe die Aufführung der *Dreigroschenoper* erzwingt, bei der sie die Rolle der Polly spielt. Nach allerlei slapstickartigen Wendungen kommt es zum Happy End, vermittelt durch die Aufführung des Stücks und den Ara, der diese ermöglicht hat.

Tezukas bereits erwähnte »Faust«-Versionen unterscheiden sich erheblich voneinander und dokumentieren exemplarisch nicht allein, wie langfristig Tezuka sich mit einzelnen Werken auseinandersetzen konnte, sondern auch, dass diese Auseinandersetzung u.a. im Zeichen der Exploration sich wandelnder Zeichenstile stand. Alle »Faust«-Versionen setzen einen kulturellen und einen medialen Transfer heraus, von Europa auf einen japanischen Arbeitstisch und in die Hände japanischer Leser, von einem zuvor vielfach literarisch verarbeiteten Dramenstoff in eine Bildgeschichte. Den zeichnerisch erzählten Geschichten kann man dabei zur Not auch folgen, ohne das Japanische zu beherrschen.¹¹

Der *Faust* von 1950 steht dem Goetheschen Vorlagentext noch am nächsten, obwohl die Veränderungen der Handlung und der Figuren erheblich sind. Aus Margarete ist eine Prinzessin geworden, und die Handlung spielt teilweise an einem zeitlosen (Märchen-)Königshof. Sie basiert auf dem I. und dem II. Teil der Goetheschen *Faust*-Handlung in stark gestraffter Form. Tezukas Figuren ähneln stilistisch denen Walt Disneys, sein Inszenierungsstil ist jedoch ein anderer, temporeicher und dynamischer, dabei weniger linear. Die Episode des Vorspiels auf dem Theater nimmt breiten Raum ein und verweist selbstreflexiv darauf, dass Tezuka die Kunst des Mangas als Analogon zur Inszenierungskunst begreift. Die Handlung spielt nicht in kulturspezifischer (etwa »mittelalterlicher« und »deutscher«) Kulisse, sondern in einer ahistorischen Kunst-Welt. Faust verliebt sich in Prinzessin Margarete und verliert sie wieder. Mit einer geflügelten Mephistofigur reist er durch die Welt. Nach vielen Turbulenzen findet Faust seine Prinzessin im Kerker, verteidigt sie gegen einen Löwen, bevor er selbst von dem als Löwe verkleideten Mephisto davongetragen wird und sein Gretchen wieder verliert. Dieses taucht als engelhafter Geist jedoch verklärt wieder auf, als die Geister der Finsternis sich anschicken, Faust zur Hölle zu expedieren.¹² Wie zuvor der Teufel Faust im Flug durch die bewegte Welt getragen hat, so trägt der gute Geist den Protago-

¹¹ Mein Dank für viele Erläuterungen zu Tezukas Comics gilt Kazuko Ozawa, Düsseldorf.

¹² Tezuka: *Faust*, S. 121–123.

nisten nun zum Himmel. Mephisto bleibt zurück – als Akteur auf einer sich entleerenden Bühne.¹³

Zauberei ist inhaltlich durch Mephistopheles, strukturell durch den Zeichner selbst im Spiel. In den Verwandlungskünsten des gezeichneten Dämons bespiegeln sich die des Zeichners selbst – und insofern besitzt diese *Faust*-Paraphrase eine autoreferenzielle Dimension.

Tezukas *Faust*-Paraphrase in *Hyaku monogatari* (1971), den *100 Erzählungen*, verwendet nur einzelne Handlungselemente des Goetheschen Stücks, und die Bildsprache zitiert Figuren, Kulissen und Spielhandlungen des traditionellen japanischen Theaters. Thematisch liegt ein starker Akzent auf der Abenteuerhandlung und den Verstrickungen des Helden in Beziehungen zu Frauen. Motive und Bildstrukturen ostasiatischer Kunst werden der erzählten Handlung integriert – so etwa in der Walpurgisnacht-Szene, wo vor schwarzem Hintergrund ein Reigen skurriler asiatischer Naturdämonen in einer spiralförmig verlaufenden Bewegung die Doppelseite durchkreuzt.¹⁴ Auch Tezukas Teufel zeigt sich gelegentlich als ein Dämon, der an asiatische Drachen erinnert.



Abbildung 1: Walpurgisnacht¹⁵

Bildersprache, Figurenarsenal und Erzählmodus der spezifisch japanischen Theatertradition vermitteln zwischen dem westlichen Stoff und seiner japanischen Version. Die Landschaftsdarstellungen Tezukas sind graphisch besonders ambitioniert.

¹³ Tezuka: *Faust*, S. 126.

¹⁴ Tezuka: *Faust*, S. 190f.

¹⁵ Tezuka: *Faust*, S. 190f.

Abbildung 2: Landschaft¹⁶

Neo Faust (1987), Tezukas dritte Version des Faust-Stoffs, steht im Zeichen einer kritischen inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem sogenannten »Faustischen«, mit dem Willen zur Eroberung und Beherrschung der Welt. Die Geschichte des Wissenschaftlers Faust wird in die technisierte Welt der Gegenwart verlegt. Neo Fausts Geschichte enthält Anspielungen auf in den 1980er Jahren aktuelle Ereignisse in Japan: auf die umstrittene Realisation technischer Großprojekte, auf ökologische Gefahren, auf politische Kontroversen zwischen Kapitalisten und Kapitalismuskritikern (zu denen Tezuka gehörte). Sein Manga interpretiert das kapitalistische Wirtschaftssystem als den Schuldigen für eine Zerstörung der Landschaft, eine Ersetzung des Menschen durch Maschinen, für eine verwerfliche und destruktive Manipulation der Natur – und für den Krieg. Neo Faust züchtet im Labor der Gentechnologen Kunstgeschöpfe, die zu Kriegs- und Kampfmaschinen bestimmt sind. Die Episoden der Bildergeschichte spielen in einer nicht kultur- wohl aber zivilisationsspezifischen Welt, einer Welt der Schnellstraßen, Kongresshallen, Sportstadien, Büros, Bibliotheken, Labors, in gesichtslosen

¹⁶ Tezuka: *Faust*, S. 158.

Wohnblocks, in Imbissstuben und Bordellen. Die politische Dimension der Geschichte wird schon früh deutlich, etwa wenn eine Armee von gesichtslosen Soldaten oder Polizisten gegen protestierende Studenten anrückt – eine Anspielung auf die Studentenunruhen der damaligen Gegenwart.¹⁷

Tezuka verwandelt, bilanzierend gesagt, in seinen *Faust*-Comics den Goetheschen *Faust* unter verschiedenen, aufeinander aufbauenden Voraussetzungen: 1. Mit dem frühen Comic im von Disney inspirierten Stil geht es ihm darum, sich einen Stoff, der dem Genre des Comics entgegenkommt, anzueignen – auch über kulturelle und epochale Abstände hinweg, wobei die Aneignung des westlichen Stoffs in einer weitgehend kulturunspezifischen graphischen Sprache erfolgt. Die Möglichkeit eines interkulturellen Transfers wird stillschweigend vorausgesetzt. 2. Tezukas zweite Version untersucht – damit eine höhere Reflexionsstufe einnehmend – diese zunächst unterstellte Möglichkeit, indem sie westlichen Stoff und östliche Bilder verschmilzt. Mit dem »Kabuki«-Comic geht es als Folge der Verwendung japanischer Bildsprache und der Anspielung auf japanische Legenden um einen exemplarischen Prozess des Kulturtransfers. Dessen Motivation und implizite Rechtfertigung liegt für Tezuka darin, dass ein Stoff wie dieser eine kulturübergreifende Relevanz besitzt (und damit auch Goethes Werk, das die dem Stoff inhärenten Möglichkeiten so breit entfaltet hat). – 3. Mit *Neo Faust* schließlich wird der Beweis für die letztere These angetreten – indem nämlich das Bedeutungspotenzial des Fauststoffs genutzt wird, um zeitgenössische Themen darzustellen. Damit wird implizit die Bedeutung von Überlieferungen unterstrichen.

Bietet das zeichnerische Œuvre Tezukas einen möglichen Leitfaden zur Erkundung differenter Spielformen der Verwandlung von Weltliteratur in Comics, so bieten Comic-Anthologien mit Zeichnungen verschiedener Zeichner zu weltliterarischen Texten einen anderen. In dem Band *Moga Mobos 100 Meisterwerke der Weltliteratur*¹⁸ werden die den Comics zugrunde liegenden literarischen Texte zu graphischen Kürzeln im Umfang einer einzigen Seite zusammengezogen. Diese Kurz-Paraphrasen vermitteln kein Wissen über die Texte, sondern setzen es vielmehr voraus, um es auf teilweise ziemlich eigenwillige Art abzurufen. Als ironisches Understatement muss es gelten, wenn in einem Vorwort – übrigens wiederum mit einer toposhaften Berufung auf die historischen Vorläufer des Comics – behauptet wird, die Lektüre des *Moga-Mobo*-Bändchens ersetze die langwierige Lektüre der weltliterarischen Klassiker selbst.¹⁹ Als Autoren nennt das Inhaltsver-

¹⁷ Tezuka: *Neo Faust*, S. 41.

¹⁸ Sven Abel, Titus Ackermann u. Jonas Greulich u.a. (Hg.): *Moga Mobos 100 Meisterwerke der Weltliteratur*. Berlin: Moga Mobo 2001.

¹⁹ »Zu diesem Buch. Schon die alten Ägypter malten lieber Bilder anstatt Bücher zu schreiben. In dieser Tradition sehen sich auch die in diesem Compendium [sic] vertretenen Künstler ... Damit man sich nicht mehr mit peinlichen Bildungslücken beim Literatentee blamiert, gibt es nun dieses

zeichnis des alphabetisch nach Titeln strukturierten Bandes jeweils den Verfasser des literarischen Werks und den Zeichner.²⁰ Die Zeichner treiben ein autoreflexives Spiel mit Gattungskonventionen des Comics wie mit weltliterarisch-kanonischem Wissen. Neben den literarischen Klassikern stehen auch die Bibel sowie je ein philosophischer und ein naturwissenschaftlicher Text auf der Liste. Auffällig ist der völlige Verzicht auf eine chronologische oder geographisch/kulturgeographische Ordnung. Auch die Sorglosigkeit, mit der die Titel in deutscher Übersetzung angeführt werden, als Autor der Bibel »Diverse« genannt werden, Namen falsch geschrieben sind, verdient Beachtung: Literatur als ein Stück Hochkultur ist hier ostentativ popularisiert – was auch durch die Nennung von Autor-Tandems (Literarischer Autor/Zeichner) bestätigt wird.

Stilistisch sind die Comics ein Sonderfall: Die Panels enthalten in fast allen Fällen ausschließlich graphische Elemente und keinen verbalen Anteil. Nur in sehr vereinzelt Fällen tauchen Elemente von Schrift auf (ein Titel, einzelne Namen), nur einmal Sprechblasen: In der Interpretation zu E. Brontës *Sturmhöhe* rufen sich »Heathcliff« und »Cathy« beim Namen. Ansonsten begegnet dem Leser eine konsequent wortlose Weltliteratur. Die Vielfalt der Zeichenstile zeigt im Gegensatz zur scheinbar dienenden Funktion der Panels nachdrücklich, dass die erzählende Graphik mittlerweile ebenfalls ein »vielsprachiges« Medium ist, dessen Entzifferung spezialistische, manchmal szenespezifisch-regionale Kompetenzen voraussetzt.

erleckliche Schmöckerlein [...]: Moga Moba macht Bücherbildung billiger!« (*Vorwort*. In: Abel u.a., *Moga Mobos 100 Meisterwerke*, unpag.)

²⁰ Die Anordnung der *Moga Moba*-Comics erfolgt alphabetisch, bezogen auf die Titel der deutschen Übersetzungen, sofern es sich um nichtdeutschsprachige Literatur handelt.

Ein Beispiel aus *Moga Mobos* Sammlung:

Der alte Mann und das Meer – Hemingway / Braun

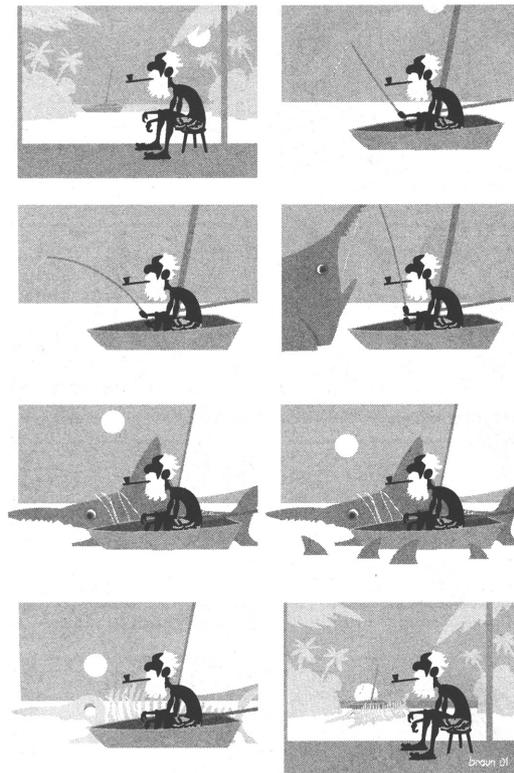


Abbildung 3: Ernest Hemingway (1899–1961): *The Old Man and the Sea* (1952).

Hemingway erzählt die Geschichte des alten Fischers Santiago, der lange keinen Fang eingebracht hat, bei einer neuerlichen Ausfahrt dann aber einen riesenhaften Fisch an die Angel bekommt. In einer höchst lakonischen Comicstrip-Version der Geschichte durch Dieter Braun wird die Idee des »einfachen« und »standhaften« Helden parodistisch auf die Spitze getrieben. In acht Bildern sehen wir den alten Mann zunächst am Strand, dann im Boot, dann mit Fisch, dann auf dem Weg heim, dann mit dem Fischgerippe, zuletzt wieder am Strand. Es ist dabei immer genau dieselbe Figur in einer identischen Körperhaltung, die in einen wechselnden Hintergrund hineingezeichnet ist.

Titelliste: *Moga Moba*

1. *Die 120 Tage von Sodom* – Marquis de Sade/Negrelli – 2. *2001* – Arthur C. Clarke/HIWA (Hiroyuki Hiwatashi) – 3. *Alice im Wunderland* – Lewis Car[r]oll/Martin Baltscheid – 4. *Also sprach Zarathustra* – Friedrich Nietzsche/Gunter Grosholz – 5. *Der alte Mann und das Meer* – Ernest Hemingway/Dieter Braun – 6. *American Psycho* – Bret Easton Ellis/Marc Herold – 7. *The Bat and the Bird* – Aesop/Smelly – 8. *Berlin Alexanderplatz* – Alfred Döblin/Thomas Gilke – 9. *Besuch einer alten Dame* [sic] – Friedrich Dürrenmatt/Anja Nolte – 10. *Betty Blue* – Philippe Djian/Heidi Witt – 11. *Bibel* – Diverse [!]/Aki Oishi – 12. *Das Bildnis des Dorian Gray* – Oscar Wilde/LalaVox – 13. *Die Blechtrommel* – Günter Grass/Armin Ups – 14. *Die Blendung* – Elias Canetti/Axel Meinther – 15. *Bonjour tristesse* – Françoise Sagan/Titus – 16. *Buddenbrooks* – Thomas Mann/Isabel Kreitz – 17. *Caspar Hauser* – Jakob Wassermann/Jens Bohnke – 18. *Catch22* – Joseph Heller/Matz Mainka – 19. *Deviant* – Harold Schechter/Eric Braün – 10. *Don Quijote* – Miguel de Cervantes/Legron – 21. *Dr. Jeckyll* [sic] + *Mr Hyde* – Robert Louis Stevenson/Giuseppe Camuncoli – 22. *Dracula* – Bram Stoker/Markus Stenzenberger – 23. *Der dritte Mann* – Graham Greene/Christian Moser – 24. *Dune* – Frank Herbert/Veit Schütz – 25. *Eine kurze Geschichte der Zeit* – Stephen Hawking/Dirk Schwieger – 26. *Die Elixiere des Teufels* – ETA Hoffmann/Leo Leowald – 27. *Emanuelle* – Emanuelle Arsan/Nicolas Mahler – 28. *Faust 2* [sic] – Johann Wolfgang Goethe/Jürgen Mick – 29. *Frankenstein* – Maria [sic] Shelley/Rainer Engel – 30. *Frl. Smillas Gespür für Schnee* – Peter Hoeg/Reinhard Kleist – 31. *Der Fremde* – Albert Camus/Teresa Camara Pestana – 32. *Der Frosch mit der Maske* – Edgar Wallace/Mawil – 33. *Frühstück bei Tiffanys* – Truman Capote/Kathi Käppel – 34. *Generation X* – Douglas Coupland/Timo Wuerz – 35. *Gesammelte Werke* [sic] – Charles Bukowski/Ambroise Heritier – 36. *Golem* – Gustav Meyrink [sic]/DICE-IndustriesTM – 37. *Der Graf von Monte Christo* – Alexandre Dumas/Ged Hayne – 38. *Gullivers Reisen* – Jonathan Swift/CX Huth – 39. *Herr der Fliegen* – William Golding/Matthias Raab – 40. *Der Herr der Ringe* – J.R.R. Tolkien/Levin Kurio – 41. *High Fidelity* – Nick Hornby/Christian Lindemann – 42. *Homo Faber* – Max Frisch/Step Albers – 43. *Der Hund von Baskerville* – Sir Arthur Conan Doyle/Stefan Dinter – 44. *Illuminatus* – Robert Anton Wilson + Robert Shea/Esjottes – 45. *Im Westen nichts Neues* – Erich Maria Remarque/Blindfish – 46. *Im Stahlgewitter* [sic] – Ernst Jünger/Katz + Goldt – 47. *In 80 Tagen um die Welt* – Jules Verne/Bent – 48. *Josefine Mutzenbacher* – Josefine Mutzenbacher/Wolf – 49. *Jugend ohne Gott* – Ödön von Horváth/Saschka Unseld – 50. *Justine* – Marquis de Sade/Henriette Valium – 51. *Kabale und Liebe* – Friedrich Schiller/Thorben Meier – 52. *Der kleine Prinz* – Antoine de Saint-Exupéry/ Phil – 53. *König UBU* – Alfred Jarry/David Prudhomme – 54. *Krabat* – Otfried Preußler/Davor Bakara – 55. *Lemon* – Motojiro Kji/Ryoji Shibasaki – 56. *Liebe in den Zeiten der Cholera* –

Gabriel Garcia Marquez/Guillermo Ganuza – 57. *Lolita* – Vladimir Nabokov/Uwe Stötzer – 58. *MacBeth* [sic] – William Shakespeare/Eckehart Breitschuh – 59. *Mme Bovary* [sic] – Gustave Flaubert/Isabelle Klett – 60. *Der Malteser Falke* – Dashiell Hammett/Jan Thüning – 61. *Der Mann ohne Eigenschaften* – Robert Musil/Calle Claus – 62. *Manuskript, in Saragossa gefunden* – Jan Graf Potocki/Tatinoc – 63. *Meister und Margarita* – Michail Bulgakow/Christian Hansen – 64. *Michel aus Lönneberga* – Astrid Lindgren/Rautie – 65. *Der Mieter* – Roland Topor/Jakob Werth – 66. *Moby Dick* – Herman Melville/Till Lenecke – 67. *Momotaro – Japanische Volksage* [sic]/Tadashi Okozaki – 68. *Mother Goose* – Mother Goose [sic]/Kaori Kuniyasu – 69. *Murphy* – Samuel Beckett/OL – 70. *Die Nachtigall und die Rose* – Oscar Wilde/Ulf K. – 71. *Der Name der Rose* – Umberto Eco/Heiner Fischer – 72. *Nibelungen – Deutsche Volksage* [sic] /Gerhard Schlegel – 73. *Oliver Twist* – Charles Dickens/Naatz (Der) – 74. *Papillon* – Henri Charriere/Markus Grolik – 75. *Das Parfüm* – Patrick Süßkind [sic]/Pascal Place-man – 76. *Per Anhalter durch die Galaxis* – Douglas Adams/Naomi Fearn – 77. *Die Pest* – Albert Camus/Christof Ruoss – 78. *Die Physiker* – Friedrich Dürren-matt/Ralf Bohne – 79. *Professor Unrat* – Heinrich Mann/Jan Bazing – 80. *Der Prozess* – Franz Kafka/Wojtek Wawszyk – 81. *Räuber Hotzenplotz* – Otfried Preußler/Motonobu Hattori – 82. *Robin Hood – Englische Volksage* [sic] /Marc Lizano – 83. *Robinson Crusoe* – Daniel Defoe/Andreas Michalke – 84. *Rotkäppchen* – Gebrüder Grimm [sic]/Nora Krug – 85. *Die Schachnovelle* – Stefan Zweig/AE – 86. *Die Schatzinsel* – Robert Louis Stevenson/Herr Lorenz – 87. *Der Schimmelreiter* – Theodor Storm/Elke Steiner – 88. *Shining* – Stephen King/Boris Kiselicki – 89. *Solaris* – Stanislaw Lem/Christophe Badoux – 90. *Der standhafte Zinnsoldat* – Hans Christian Andersen/Jochen Ehmann – 91. *Die Sturmhöhe* – Emily Bronte [sic]/Künstler Treu – 92. *Der talentierte Mr. Ripley* – Patricia Highsmith/2F – 93. *Träume von Babylon* – Richard Brautigan/Cytil – 94. *Uhrwerk Orange* – Anthony Burgess/Wittek – 95. *Der Untergang des Hauses Usher* – Edgar Allan Po [sic]/Jochen Eeuwyk – 96. *Von Mäusen und Menschen* – John Steinbeck/Eke Reinhart – 97. *Warten auf Godot* – Samuel Beckett/Kathin Fuld – 98. *Wendekreis des Krebses* – Henry Miller/Leopold Maurer – 99. *Wilhelm Tell* – Friedrich Schiller/Ivo Habermacher – 100. *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* – Christiane F./Dieter Beck

Einem ganz ähnlichen Konzept wie *Moga Moba* folgt der von Wolfgang Alber und Heinz Wolf herausgegebene Band *50 – Literatur gezeichnet* (2003). Auch er besteht aus Zeichnungen im Comicstil zu Werken der Weltliteratur (die Bibel ist, wie auch in *Moga Mobos* Sammlung, inbegriffen), und wieder liegt die Pointe durchgängig in der starken Komprimierung des Ausgangstextes. Der Leser kann den Comic nur interpretieren, wenn er die Vorlage kennt. Wiederum sind unterschiedlichste Zeichenstile versammelt. Anders als im Fall von *Moga Moba* werden

in *50 – Literatur gezeichnet* vielfach auch Textelemente in die Bildkompositionen einbezogen; es handelt sich teilweise um Zitate aus den Text-Vorlagen.²¹ Der Band geht laut Vorwort von Harald Havas auf eine Auseinandersetzung mit dem Kanon der »Weltliteratur« zurück. Er beruht nämlich auf einer Liste literarischer Werke, deren Erstellung vom Wiener Nachrichtenmagazin »Profil«, der ORF-Kulturredaktion und anderen kulturvermittelnden Institutionen betrieben worden war und die eine »hochkarätige« Fachjury unter Mitwirkung von mehr als zehntausend Befragten zusammengestellt hat. »Das Ergebnis dieser Bemühungen war [...] eine Zusammenstellung der 100 wichtigsten und lesenswertesten Bücher der Weltliteratur – natürlich aus österreichischer Sicht« (so das Vorwort).²² Die Zeichner kommen alle aus Österreich. Der Verfasser des stilistisch unbeholfenen Vorwortes betont, das Unternehmen habe eine ästhetische Vorgeschichte, erinnert an die auf Romanen beruhenden *Tarzan*-Comics sowie an *Classics Illustrated*, deren Schlichtheit er aber kritisiert; ferner an Karasiks und Mazucchellis Umsetzung von Austers *City of Glass*, an Art Spiegelmans *Little-Lit*-Bände sowie an den *Moga-Mobo*-Band.

Titelliste: 50 – Literatur gezeichnet

1. *Faust*. Johann Wolfgang von Goethe – Monikus – 2. *Hamlet*. William Shakespeare – Regina Hofer – 3. *Die Bibel*. --- – Gerhard Förster – 4. *Die Odyssee*. Homer – Patrick Lamb – 5. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Robert Musil – Peter Walkertorfer – 6. *Der Prozess*. Franz Kafka – Robert Maresch – 7. *Die Göttliche Komödie*. Dante Alighieri – Stefan F. Neuwinger – 5. *Schuld und Sühne*. Fjodor Michaljowitsch Dostojewskij – Dieter Oitzinger – 9. *Don Quijote*. Miguel de Cervantes – Michael Svec – 10. *Der Zauberberg*. Thomas Mann – Rafael Lück – 11. *Ulysses*. James Joyce – Rudi Klein – 12. *Die letzten Tage der Menschheit* – Karl Kraus – 13.

²¹ Wolfgang Alber u. Heinz Wolf (Hg.): *50 – Literatur gezeichnet*. Mit begleitenden literarisch-ironischen Texten von Robert Jazze Niederle. Furth an der Triesting; Edition Comic 2003. Den Zeichnungen beigegeben sind Texte: »begleitende literarisch-ironische Texte von Robert Jazze Niederle«, wie der Untertitel des Bandes verheißt. Diese Texte geben den Inhalt der jeweiligen Werke in skizzenhafter und pointierender Form wieder. Was im Vorwort als Ironie angekündigt wird, ist dabei eine ziemlich triviale Form platten Humors. Die erträglichsten Texte zu den zeichnerisch interpretierten Werken sind noch die, die sich weitgehend auf Inhaltsangaben beschränken, aber leider meint der Verfasser meist, mehr bieten zu müssen.

²² Vgl. Harald Havas: *Vorwort*. In: *50 – Literatur gezeichnet*. Hg. v. Wolfgang Alber und Heinz Wolf. Furth an der Triesting; Edition Comic 2003, unpag.: »Was haben ›Die Bibel‹ und ›Faust‹ gemeinsam? Oder ›Der alte Mann und das Meer‹ und ›Die Klavierspielerin‹? Auf den ersten Blick nicht viel. Auf den zweiten Blick handelt es sich um Titel von Büchern (oder Textsammlungen), die zur Weltliteratur gezählt werden. Das heißt, im Fall von ›Faust‹, zumindest zur deutschsprachigen Literatur. Und betreffend ›Die Klavierspielerin‹ zumindest zur österreichischen.« Man beachte die ungenaue Ausdrucksweise im Umgang mit den Begriffen Weltliteratur und Literatur sowie mit der Differenzierung (?) zwischen ›deutschsprachiger‹ und ›österreichischer‹ Literatur.

Die Blechtrommel. Günter Grass – Thomas Kriebaum – 14. *Metamorphosen.* Ovid – Leopold Maurer – 15. *Hundert Jahre Einsamkeit.* Gabriel García Márquez – Alexander Strohmaier – 16. *Der kleine Prinz.* Antoine de Saint-Exupéry – Nicolas Mahler – 17. *Siddharta.* Hermann Hesse – Daniel Stoik – 18. *Krieg und Frieden.* Leo Tolstoj – C.B. Pfaffenbichler – 19. *Nathan der Weise.* Gotthold Ephraim Lessing – Hannes Schaidreiter – 20. *Der Name der Rose.* Umberto Eco – Roland Vorlauffer – 21. *Der Fremde.* Albert Camus – Gottfried Gusenbauer – 22. *Das Bildnis des Dorian Gray.* Oscar Wilde – Barb G. Szekatsch – 23. *1984.* George Orwell – Jörg Vogelntanz – 24. *Tausendundeine Nacht.* ----- – Carla Müller – 25. *Die Buddenbrooks.* Thomas Mann – Claudia Molitoris – 26. *Parzival.* Wolfram von Eschenbach – Eugen Kment – 27. *Romeo und Julia.* William Shakespeare – Ander Pecher – 28. *Erzählungen.* Franz Kafka – Michael Wittmann – 29. *Woyzeck.* Georg Büchner – Reo – 30. *Kinder- und Hausmärchen.* Jacob und Wilhelm Grimm – Alexis – 31. *Der Steppenwolf.* Hermann Hesse – Bernd Ertl – 32. *Der Herr der Ringe.* J.R.R. Tolkien – Max Berger – 33. *Die Schachnovelle.* Stefan Zweig – Robert Sladek – 34. *Madame Bovary.* Gustave Flaubert – Sibylle Vogel – 35. *Anna Karenina.* Leo Tolstoj – Heinz Wolf – 36. *Die Wand.* Marlen Haushofer – Nina Dietrich – 37. *Nibelungenlied* ----- – Igina – 38. *Die Pest.* Albert Camus – Nana Swiczinsky – 39. *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins.* Milan Kundera – Peter Unger – 40. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* Marcel Proust – Robert Jazze Niederle – 41. *Das andere Geschlecht.* Simone de Beauvoir – Klaudia Wanner – 42. *Der Fänger im Roggen.* Jerome D. Salinger – Walter Fröhlich – 43. *Die Leiden des jungen Werther.* Johann Wolfgang von Goethe – Andreas Unterkreuther – 44. *Warten auf Godot.* Samuel Beckett – Verhuur van Boten – 45. *Stiller.* Max Frisch – Christoph Abbiederis – 46. *Tagebuch.* Anne Frank – Margit Krammer – 47. *Berlin Alexanderplatz.* Alfred Döblin – Ulli Lust – 48. *Die Klavierspielerin.* Elfriede Jelinek – Putzker/Draxler – 49. *Das Parfum.* Patrick Süskind – Nina Ruzicka – 50. *Der alte Mann und das Meer.* Ernest Hemingway – Auge

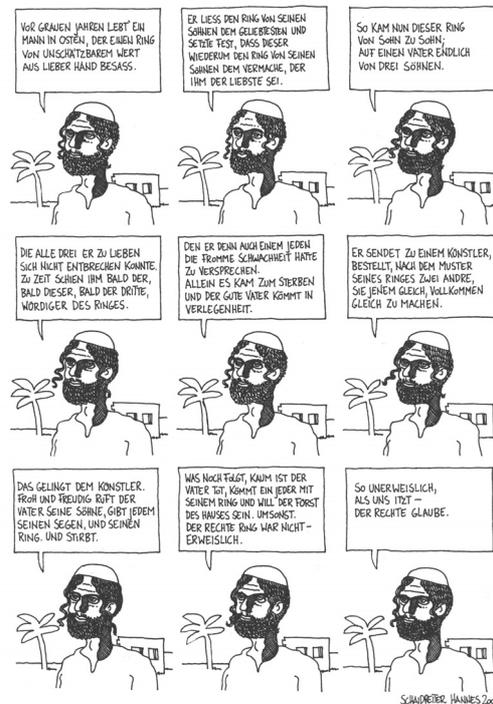


Abbildung 4: Beispiel aus 50 – Literatur gezeichnet: Gotthold Ephraim Lessing, Nathan der Weise.

Der Fall »Nathan« ist typisch für den ganzen Band. Die Zeichnung Hannes Schaidreiters beruht auf einem Einfall, den auch andere Literaturcomic-Zeichner schon verwendet haben, was aber nicht gegen ihn spricht: Wir sehen immer wieder dasselbe Bild (neunmal): Nathan, vor einer orientalischen Kulisse. Nur der Inhalt der Sprechblasen wechselt: Zu lesen ist der Anfang der Ringparabel. Die damit suggerierte Idee, die Ringparabel bilde so etwas wie die Essenz des »Nathan«, lässt sich vertreten und ist ja auch oft vertreten worden. Was aber fällt dem Texter Niederle zum »Nathan« ein? »Nathan, der Weise, legt den Sultan rein. Andernfalls hieße er Nathan, der Dussel. Gotthold Ephraim Lessing, ein Mann mit Grips, hatte Zoff mit der Kirche und wollte ihr einen Streich spielen. [...]« Und so fort mit infantilem Schwachsinn, der sich vermutlich für lustig hält, tatsächlich aber eher den Effekt erzeugt, dem das Buch angeblich doch entgegentreten möchte: die Form des Comics wird in die Ecke des Trivialen gerückt.

Aus der Schweiz kommt das dritte Beispiel einer weltliterarischen fundierten Comic-Anthologie: *Alice im Comicland*. Comiczeichner präsentieren Werke der Welt-

literatur.²³ Dieser Band enthält Beiträge, die zunächst nacheinander im Magazin-
teil der Samstagsausgabe zweier Tageszeitungen erschienen.²⁴ Ging es mit der
Einbeziehung einer Comicseite ins Magazin um dessen neue, zeitgemäßere Kon-
zeptualisierung, so versteht der Verfasser des Vorworts zur Buchausgabe die Co-
mics durchaus als Beiträge zur Klassikerpflege.²⁵ Entstanden sei »eine phantasti-
sche, hintergründige, wundersame und wunderbare Serie von Comics über große
Bücher, die nun verdienstermaßen selber als Buch vorliegt«. ²⁶ In solcher Würdi-
gung von Vorlagen und Zeichnern schwingt die Idee des »Gediegenen« mit.

Die Folge der Literaturcomics im Buch ist weder alphabetisch noch chrono-
logisch. Zudem tragen die einzelnen Comicbeiträge nicht alle die Titel der
zugrunde liegenden literarischen Werke. Statt der Werktitel sind ihnen jeweils
die Namen der Zeichner vorangestellt, und in manchen Fällen erschließt sich die
verwendete Textgrundlage allein aus den Elementen des Comics selbst. Das In-
haltsverzeichnis erleichtert aber die Orientierung über die literarischen Ausgangs-
texte. Die Orientierung an einem Klassiker-Kanon ist evident.

Titelliste: Alice im Comicland

1. Lewis Carroll: *Alice im Wunderland* [Zeichner: T. Ott] – 2. Oscar Wilde: *Das
Bildnis des Dorian Gray* [Zeichner: T. Ott] – 3. Ray Bradbury: *Der illustrierte
Mann* [Zeichner: T. Ott] – 4. Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich* [Zeichner:
Mattotti] – 5. Max Frisch: *Montauk* [Zeichner: Mattotti] – 6. Samuel Beckett:

²³ Irene Mahrer-Stich (Hg.): *Alice im Comicland. Comiczeichner präsentieren Werke der Weltlite-
ratur*. Zürich: Edition Moderne 1993.

²⁴ Vgl. die Informationen auf der Impressum-Seite: »Comic-Zeichner interpretieren Werke der
Weltliteratur. Eine Selektion aus der 1991 bis 1993 in ›Das Magazin‹ erschienenen Reihe ›Werke
der Weltliteratur‹«. ›Das Magazin‹ ist die Wochenendbeilage des *Tages-Anzeiger* und der *Berner
Zeitung*. Den Plan, dem *Magazin* eine Comicseite beizugeben, erläutert der Chefredakteur René
Bortolani im *Vorwort* in seinem Zusammenhang zur Neukonzeptualisierung des ehemaligen *Tages-
Anzeiger-Magazins*, das dem Comic noch nicht aufgeschlossen gewesen war. Das neue *Magazin* (ab
1991 erschienen) sollte dem geänderten Zeitgeschmack entgegenkommen. »Die Idee war, ein litera-
risches Werk in zeichnerischer Form auf nur einer Zeitschriftenseite wiederzugeben. Erschwerend
kam hinzu, dass nicht von irgendwelchen literarischen Werken ausgegangen werden sollte, sondern
von Weltliteratur – Meisterwerken mithin wie Tolstois ›Krieg und Frieden‹, Shakespeares ›Hamlet‹,
›Hundert Jahre Einsamkeit‹ von Gabriel García Márquez, Vladimir Nabokovs ›Lolita‹ oder Thomas
Manns ›Buddenbrooks‹.« (René Bortolani: *Vorwort*. In: *Alice im Comicland. Comiczeichner präsen-
tieren Werke der Weltliteratur*. Hg. v. Irene Mahrer-Stich. Zürich: Edition Moderne 1993, S. 2)

²⁵ »Die erste Ausgabe der neuen Rubrik ›Werke der Weltliteratur‹ bestritt der Franzose Loustal. Er
setzte Albert Camus' ›Der Fremde‹ im Sinne unserer Idee beispielhaft um: Es gelang ihm, das Buch
in Kurzform prägnant und pointiert nachzuerzählen beziehungsweise nachzuzeichnen. Andere pro-
minente Zeichner hielten sich weniger sklavisch an die Vorlage, sondern wagten zeichnerische Inter-
pretationen der Werke oder siedelten Klassiker wie etwa Shakespeares Dramen in der heutigen Zeit
an.« (Bortolani: *Vorwort*, S. 2)

²⁶ Bortolani: *Vorwort*, S. 2.

Warten auf Godot [Zeichner: M.S. Bastian] – 7. Friedrich Dürrenmatt: *Der Tunnel* [Zeichner: M.S. Bastian] – 8. George Orwell: *1984* [Zeichner: Mary Fleener] – 9. D.H. Lawrence: *Lady Chatterley's Lover* [Zeichner: Mary Fleener] – 10. Witold Gombrowicz: *Kosmos* [Zeichner: Kamagurka] – 11. Nicolai Gogol: *Die Nase* [Zeichner: Kamagurka] – 12. Knut Hamsun: *Hunger* [Zeichner: Kamagurka/Herr Seele] – 13. Tolstoi: *Kinderjahre* [Zeichner: Kamagurka/Herr Seele] – 14. Carlos Castaneda's: [sic] *Reise nach Ixtlan* [Zeichner: Noyau] – 15. Jack Kerouac: *Unterwegs* [Zeichner: Noyau] – 16. Charles Dickens: *Oliver Twist* [Zeichner: Kim Deitsch] – 17. Alexandre Dumas: *Der Graf von Monte Christo* [Zeichner: Kim Deitsch] – 18. Denis Diderot: *Jacques, der Fatalist* [Zeichner: Mix & Remix] – 19. Cervantes: *Don Quijote* [Zeichner: Mix & Remix] – 20. Vladimir Nabokov: *Lolita* [Zeichner: Loustal] – 21. Franz Kafka: *Die Verwandlung* [Zeichner: Loustal] – 22. Jean Paul: *Dr. Katzenberger's Badereise* [Zeichner: Ursula Fürst] – 23. Mark Twain: *Eine Rigibesteigung* [Zeichner: Ursula Fürst] – 24. Mark Twain: *Leben auf dem Mississippi* [Zeichner: Ben Katcher] – 25. Vladimir Nabokov: *Der Späher* [Zeichner: Ben Katcher] – 26. Shakespeare: *Macbeth* [Zeichner: Schuler/Caprez] – 27. Shakespeare: *Romeo und Julia* [Zeichner: Schuler/Caprez] – 28. Shakespeare: *Hamlet* [Zeichner: Schuler/Caprez] – 29. Shakespeare: *Die Zähmung der Widerspenstigen* [Zeichner: Schuler/Caprez] – 30. Iwan Gontscharow: *Oblomow* [Zeichner: Pfarr] – 31. Herman Melville: *Bartleby* [Zeichner: Pfarr] – 32. Elias Cernetti: *Die Blendung* [Zeichner: Pfarr] – 33. Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser* [Zeichner: Pfarr] – 34. José [sic] Luis Borges: *Das Sandbuch* [Zeichner: Muñoz] – 35. Raymond Chandler: *Der lange Abschied* [Zeichner: Muñoz] – 36. Charles de Coster: *Till Eulenspiegel* [Zeichner: Frida Bünzli] – 37. Abbé Prévost: *Manon Lescaut* [Zeichner: Julie Doucet] – 38. Jean Paul Sartre: *Der Ekel* [Zeichner: Gefe]

Die Ausgangsideen zur Verwandlung eines weltliterarischen Klassikers in einen einseitigen Comic sind bei den drei Comic-Sammelbänden aus Berlin, Wien und Zürich analog; die Corpora in Comics verwandelter Texte überschneiden sich zum Teil. Während der Berliner *Moga-Mobo*-Band aber offenbar den Zeichnern die Auswahl ihres Klassikers überließ und eine entsprechend breite Mischung zustande kam, bei der auch Texte berücksichtigt wurden, die nicht als literarische Texte gelten, so dass ein improvisierter, wenn auch keineswegs ganz neuartiger »Kanon« entstand, hat der Wiener Band seinen Ausgang von einer zuvor auf der Basis von Leser- und Hörerumfragen erstellten Klassiker-Liste genommen; er beruhte also auf einem erfragten Kanon und bestätigt diesen insofern. Ihre Freiheit im Umgang mit den Textvorlagen nutzen die Beiträger zum Berliner und zum Wiener Band in verschiedenen Maßen. Allerdings scheint es, dass die *Moga-Mobo*-Zeichner sich tendenziell mehr Gedanken hinsichtlich der Verständlichkeit ihrer Anspielungen auf Textinhalte gemacht haben; gerade weil der Kanon zunächst offen ist, sind von den Zeichnern bei aller Freiheit der Um-

setzung vielfach Motive verwendet worden, die vom Leser als Scharnier zwischen Ausgangstext und Comic erkannt werden können und insofern auch ein Stück zeichnerischer Kommentar zum Ausgangstext darstellen. Demgegenüber dominiert in dem Wiener Band tendenziell (generalisieren lässt sich das aber nicht) die parodistische Verfremdung. Parodien setzen voraus, dass das Parodierte bekannt und identifizierbar ist – dies bestätigt sich auch hier, wo die Ausgangsbasis ein Korpus von als »Kanon« zusammengestellten berühmten Texten ist. Auch die Paratexte in *50 – Literatur gezeichnet* unterstreichen den parodistischen Charakter des Unternehmens; den dabei eingesetzten Humor kann man ja vielleicht mögen. Der Zürcher Band ist ebenfalls aus zeichnerischen Umsetzungen unbestrittener Klassiker zusammengesetzt. Zusätzlich betont wird im Vorwort die Kompetenz der Zeichner (»prominente Zeichner« und – man wird ergänzen dürfen: hoffnungsvolle – »junge Schweizer«).²⁷ Während der Berliner und der Wiener Band in ihren Paratexten eher den Willen zum Spiel mit den Vorlagen hervorheben, wird im Vorwort zum Zürcher Band erwähnt, mancher Zeichner habe die eigene Vorlage »prägnant und pointiert nacherzählt«, andere hingegen hätten »zeichnerische Interpretationen« »gewagt« [sic] oder die Handlung der Vorlagen in die Gegenwart verlegt. Wenn hier von »Klassikern« und »grossen Büchern« die Rede ist, so ist dies ganz unironisch und unparodistisch – und entsprechend wird die ästhetische Qualität der Zeichnungen auch betont (was im *Moga-Mobo*-Band und in *50 – Literatur gezeichnet* nicht geschieht).²⁸

Zürich – Wien – Berlin: Der Gestus der Präsentation eines Literatur-Kanons in Comic-Form unterscheidet sich bei den drei Projekten erkennbar. Schlagwortartig könnte man *Alice im Comicland* als Form der sich als innovatorisch verstehenden Klassiker-Interpretation ansehen, eine Spielform der Klassikerpflege also, die beim Leser auf bildungsbürgerliches Literaturwissen ebenso wie auf die Offenheit für neue ästhetische Ausdrucksmittel setzt. (Übrigens werden hier mit Gottfried Keller, Jean Paul und Karl Philipp Moritz auch Klassiker umgesetzt, die bei den anderen Bänden kaum zu erwarten wären.) *50 – Literatur gezeichnet* nimmt einen von Massenmedien (also von »anderen«) zusammengestellten Kanon zum Ausgangspunkt und treibt mit dessen Beständen ein parodistisches, teilweise gezielt profanisierendes Spiel. Und *Moga Moba* tendiert dazu, mit dem Kanon selbst zu spielen – mit den Werken ohnehin. (Mit diesem Vergleich geht es aber nur um den Generaltenor der Bände; alle Comics hier zu subsumieren, ist unmöglich – so gibt es auch in *Alice im Comicland* absichtsvoll profanisierende Comic-Versionen zu Texten.)

²⁷ Vgl. *50 – Literatur gezeichnet*, S. 2.

²⁸ Stilistisch sind die Comics im Schweizer Band ebenso unterschiedlich wie die in den anderen Bänden, aber kein Beispiel verwendet etwa (wie einzelne aus dem Wiener Band) pornographische Bildmotive.

Erkennbar gehen die Bandgestalter mit ihren Zeichnern unterschiedlich um: Die Beiträge zu *Moga Moba* werden gar nicht vorgestellt (in der Berliner Comic-Szene sind sie vielleicht auch alle bekannt: das würde etwas über den Adressatenkreis aussagen). Der österreichische Band widmet den Zeichnern Kurzbiographien, und der Schweizer Band stellt sie mit Bildporträts und kurzen Angaben zur Person vor. Die Zeichner sind in diesem Band eine internationale Gruppe, während an dem Wiener Band nur Österreicher mitgewirkt haben. In *Moga Moba* sind die deutschen Zeichner in der Mehrheit, aber es gibt auch nicht-deutsche Zeichner.

Abschließend der Versuch einer kleinen Bilanz: Die Literatur-Comic-Sampler aus Berlin, Wien und Zürich illustrieren eine Haltung gegenüber dem Kanonischen, die vielleicht auch über das Medium des Literaturcomics hinaus Verbreitung gefunden hat: Diese Haltung ist dem Tenor nach affirmativ – es ist sinnvoll, einen Kanon der Weltliteratur aufzustellen, und entsprechendes Literaturwissen sollte vermittelt werden, so die Ausgangsidee –, aber sie verbindet die Idee des Kanonischen erstens mit der des Konstruktiven und zweitens mit der individuellen Interpretation. Über die Genese des ihnen zugrunde liegenden Kanons lassen sich die Paratexte der Bände in unterschiedlichem Maße aus; dass der Kanon aber parameterabhängig und insofern kontingent ist, wird in allen Fällen deutlich. Ostentativ werden zudem Individualstile bei der Präsentation von ›Weltliteratur‹ eingesetzt – und zwar auf zwei Ebenen: durch den gezielten Einsatz individueller Zeichenstile sowie durch die jeweils spezifische (regional- bzw. gruppenspezifische) Präsentationsform. Die Literaturcomic-Sampler verdeutlichen durch die Verbindung der Idee des Kanonischen mit der des Konstruktiven und Individuellen den Konstruktcharakter von Kanones insgesamt sowie auch der dahinterstehenden Welt-Literatur-Konzepte.

Besonders ostentativ betreibt Tezuka die individuelle Konstruktion eines Kanons sowie die individuelle und ›individualisierende‹ Auslegung seiner literarischen Vorlagen. Hinter dem gewollten, verspielten Blödsinn der Verfremdung und Trivialisierung literarisch-dramatischer Plots verbirgt sich die Insistenz auf dem Recht zur umarbeitenden Interpretation, zur Verformung und Neugestaltung stofflicher Substrate. – Unbeantwortbar ist die Frage, ob man bei Tezuka von Respekt oder von Respektlosigkeit gegenüber den Dramen-Klassikern sprechen soll – von einer etwas anderen Klassikerpflege oder von dekonstruktivem, ja subversivem Umgang mit dem Kanon; eines ist hier Kehrseite des anderen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Abel, Sven u. Ackermann, Titus u. Greulich, Jonas u.a. (Hg.): *Moga Mobos 100 Meisterwerke der Weltliteratur*. Berlin: Moga Mobo 2001.
- Alber, Wolfgang u. Wolf, Heinz (Hg.): *50 – Literatur gezeichnet*. Mit begleitenden literarisch-ironischen Texten von Robert Jazze Niederle. Furth an der Triesting: Edition Comic 2003.
- Bortolani, René: *Vorwort*. In: *Alice im Comiland. Comiczeichner präsentieren Werke der Weltliteratur*. Hg. v. Irene Mahrer-Stich. Zürich: Edition Moderne 1993, S. 2.
- Bourgo, Maurice del u. Schiller, Friedrich: *Wilhelm Tell – Schützenfest wie im Revier*. Bearb. u. übers. v. Werner Boschmann, Siegfried Stajkowski u. Jott Wolf. Bottrop: Verlag Henselowsky Boschmann 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang v. u. Nordmann, Falk: *Faust*. Hamburg: Edition B&K 1997.
- Goethe – Die Comic-Biographie*. Hg. v. Goethe Institut. Bd. 1: *Goethe. Zum Sehen geboren (1749–1789)*. Text v. Friedemann Bedürftig, Zeichnungen v. Christoph Kirsch. 5. Aufl. Köln: Ehapa Comic Collection 2001. Bd. 2: *Goethe. Zum Schauen bestellt (1790–1832)*. Text v. Friedemann Bedürftig, Zeichnungen v. Thomas von Kumat, Kolorierung v. Benjamin von Eckartsberg. 2., korr. Aufl. Köln: Ehapa Comic Collection 1999.
- Havas, Harald: *Vorwort*. In: *50 – Literatur gezeichnet*. Hg. v. Wolfgang Alber und Heinz Wolf. Furth an der Triesting: Edition Comic 2003, unpag.
- Horus (d.i. Horus W. Ordenthal) u. Schlierkamp, Martin (Kolorierung): *Schiller! – Eine Comic-Novelle*. Hg. v. Schiller-Nationalmuseum u. Deutsches Literaturarchiv. Köln: Ehapa Comic Collection 2005.
- Mahrer-Stich, Irene (Hg.): *Alice im Comiland. Comiczeichner präsentieren Werke der Weltliteratur*. Zürich: Edition Moderne 1993.
- Massé, Rodolphe: *Postface*. In: Tezuka, Osamu: *Nanairo Inko. Le Ara aux sept couleurs. Le meilleur d'Osamu Tezuka*. Übers. v. Clélia Delaplace. Bd. 5. Paris: Asuka 2004, unpag.
- Tezuka, Osamu: *Faust*. o.O. [Japan] 1994. (Enthält die Versionen von 1950 und von 1971)
- Tezuka, Osamu: *Neo Faust* o.O. [Japan] 2001 (zuerst 1988).
- Tezuka, Osamu: *Nanairo Inko. Le Ara aux sept couleurs. Le meilleur d'Osamu Tezuka*. Übers. v. Clélia Delaplace. 5 Bde. Paris: Asuka 2004.
- Vandermeulen, David u. Ambre: (Goethe:) *Faust*. Paris u. Frontignan: 6 pieds sous Terre 2006.

Sekundärliteratur

- Bode, Christoph: *Kanonisierung durch Anthologisierung*. In: Gerhard R. Kaiser u. Stefan Matuschek (Hg.): *Begründungen und Funktion des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2001, S. 89–106.
- Eibl, Karl: *Das monumentale Ich. Wege zu Goethes ›Faust‹*. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel 2000.
- Faust. Ein deutscher Mann. Die Geburt einer Legende und ihr Fortleben in den Köpfen*. Lesebuch von Klaus Völker. Berlin: Wagenbach 1975.
- Kaiser, Gerhard R.: *Anthologie: Kanon und Kanonskepsis*. In: Ders. u. Stefan Matuschek (Hg.): *Begründungen und Funktion des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2001, S. 107–138.
- McCloud, Scott: *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*. Hamburg: Carlsen Comics 2001 (zuerst 1993).
- Platthaus, Andreas: *Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte*. Hamburg: Insel 2000.
- Schlaffer, Heinz: *Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*. 2. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1998.

Empfohlene Zitierweise:

Monika Schmitz-Emans: Die Weltliteratur und der Comic.
<http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Die_Weltliteratur_und_der_Comic>
(publiziert Februar 2010)

germanistik.ch
Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft