

Goethes „Faust“ im Comic

Magisterarbeit
zur Erlangung des Grades einer
Magistra Artium M.A.

vorgelegt
der
Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

von
Andrea Bühning
aus
Willich

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 5
2. Techniken, Formen und Wertung der Adaption	S. 10
3. „Faust“ in Kindercomics	S. 15
3.1. Illustrierte Klassiker	S. 15
3.1.1. Heft Nr. 129 „Faust“	S. 16
3.1.2. Auslassungen	S. 17
3.1.3. Stil und Figuren	S. 18
3.2. Donald Duck in „Faust“	S. 20
3.2.1. Bottaro und Chendi	S. 20
3.2.2. Inhalt im Vergleich zum Original	S. 20
3.2.3. Namen	S. 22
3.2.4. Charaktere	S. 23
3.2.5. Kindgerechte Unterhaltung	S. 28
3.3. Literatur für Kinder?	S. 30
4. „Faust“ als Parodie – Flix	S. 32
4.1. Unterschiede in Inhalt, Optik und Stil	S. 33
4.1.1. Stil	S. 33
4.1.2. Titelbild	S. 33
4.1.3. Frivolitäten	S. 35
4.2. Charaktere im Vergleich	S. 38
4.2.1. Faust	S. 38
4.2.2. Wagner	S. 41
4.2.3. Gott	S. 43
4.2.4. Mephistopheles	S. 46
4.3. Moderner Faust	S. 48
5. „Faust“ in der Kunst – Schieckel und Nordmann	S. 50
5.1. „Faust“, gezeichnet von Christian Schieckel	S. 50
5.1.1. Comic oder Bühne	S. 50

5.1.2.	Stil und Figuren	S. 53
5.1.3.	Zitate anderer Künstler und Kunstwerke	S. 54
5.1.4.	Text im Bild	S. 57
5.1.5.	Theater im Comic	S. 61
5.2.	Falk Nordmanns „Faust“	S. 62
5.2.1.	Suchender Stil	S. 62
5.2.2.	Fausts Studierzimmer	S. 64
5.2.3.	Figuren	S. 66
5.2.4.	Sprechblasen	S. 68
5.2.5.	Humor	S. 71
5.3.	Vergleich Schieckel und Nordmann	S. 72
6.	„Faust“ in Japan	S. 74
6.1.	Der japanische Manga	S. 74
6.2.	Osamu Tezuka	S. 75
6.3.	Faust (1950)	S. 76
6.3.1.	Inhalt	S. 76
6.3.2.	Stil	S. 78
6.3.3.	Vermittlung einer deutschen Geschichte an japanische Kinder	S. 79
6.3.4.	Verhältnis zu Goethes „Faust“	S. 81
6.4.	Neo-Faust (1987)	S. 84
6.4.1.	Inhalt	S. 85
6.4.2.	Bezüge zum Tagesgeschehen	S. 87
6.4.3.	Bezüge zu Goethes „Faust“	S. 89
6.4.4.	Stil	S. 90
6.5.	Vergleich beider Mangas	S. 94
7.	Fazit	S. 96
8.	Literaturverzeichnis	S. 99
9.	Anhang	S. 102

Einleitung

Die Legende des Doktor Faustus, der seine Seele an den Teufel verkaufte, zieht sich durch die deutsche Literaturgeschichte, breitete sich auf der ganzen Welt aus und gilt mittlerweile als klassisch. Basierend auf einer realen Figur entwickelte sich ein Lehrstück über die Gefahren, die Geschäfte mit dem Teufel bergen. Es wurde zunächst mündlich tradiert und schließlich mehrfach aufgeschrieben, wobei der Protagonist Faust in den älteren Versionen, ganz in kirchlicher Tradition, tatsächlich in die Hölle fährt. Eine solche Geschichte dürfte es auch gewesen sein, die Goethe erstmals als Kind bei einem Puppentheater verfolgt hat. Fasziniert von diesem Stoff wandte er sich ihm immer wieder zu und schrieb ihn auf, erstmals in der Geschichte mit einem glücklichen Ende für Faust. Nach der Epoche der Aufklärung wurde aus dem Scharlatan, der nach Dingen gierte, die ihm nicht zustanden, ein innerlich zerrissener Gelehrter, der in seinem Streben nach Wissen ein Vorbild war. Vermutlich inspiriert von seinen Erfahrungen als Kind schrieb Goethe keinen Roman, sondern ein Drama, und wählte damit ein Medium, das mehrere Sinne anspricht: Als reines, unbearbeitetes Drama wirkt es auf der schriftlichen Ebene; wird es von einem Regisseur bearbeitet und aufgeführt, kommt noch eine visuelle sowie eine akustische Ebene hinzu.

Obwohl an sich ebenfalls eine Adaption, ist Goethes „Faust“ ursprünglich also für die Bühne geschrieben worden, aber mit der Zeit wurden die beiden Dramen immer wieder in die verschiedensten Medien übersetzt, unter anderem in das Medium Comic. Hier sind Anlehnungen an „Faust“ beinahe so alt wie der Comic selbst, wie der Zeitungsstrip „Yellow Kid“ in einer Ausgabe aus dem Jahr 1897 zeigt.¹ In dieser frühesten Form des Comics wie wir es kennen wird dem Medienwechsel Tribut gezollt: Yellow Kid und seine Freunde führen das Stück als Oper, ebenfalls ein Bühnenmedium, auf.

„Faust“ wird nicht nur als Ganzes immer wieder in der Comicgeschichte zitiert, sondern auch ihre Protagonisten dienen diversen Künstlern als Vorlage. So finden sich bis heute im Figurenrepertoire der beiden größten amerikanischen Comicverlage Marvel und DC Comics Figuren, die in ihren Namen und

¹ Vgl. Yellow Kid in „Faust“, 18.11.1897 (Anh. 1).

Ambitionen Goethes Faust ähneln: Ebenso wie diesem sind Doctor Faustus seine Mitmenschen gleichgültig. DC Comics' Anlehnung an Faust nennt sich Felix Faust, ein etwa 5000 Jahre alter Hexer, der sein Alter diversen Pakten mit mehreren Dämonen verdankt und in seiner Jugend von seinem Namensvetter gelesen hat und ihm seitdem nachstrebt.² Dass vor 5000 Jahren nicht mal die Vorlage gelebt hat, welche Goethe für seine Dramen gebraucht hat, spielt offenbar keine Rolle. Marvels Version von Faust nennt sich Doctor Faustus, ein Wiener mit dem „echten“ Namen Johann Fennhoff, seines Zeichens Meister der Gedankenmanipulation und Gegenspieler von Captain America.³ Sowohl der Name als auch das Streben der Figur nach Weltherrschaft erinnert jedoch eher an Marlowes Doctor Faustus als an Goethes Faust. Es ist bemerkenswert, dass sowohl Felix Faust als auch Doctor Faustus als Schurken in den Comics gelten und damit anders interpretiert werden als in den meisten Fällen bei Goethes Version der Figur; überhaupt sind diese beiden Charaktere bloß lose an Faust angelehnt. Treue zum Original ist nicht der Anspruch und nicht das Ziel von diesen Figuren, dennoch zeigen sie, wie berühmt und einflussreich die Vorlage ist, dass sie sogar Erwähnung in modernen Superheldencomics findet.

Tatsächlich wurde Goethes „Faust“, selbst eine Adaption eines Buches beziehungsweise eines Puppenspiels, außergewöhnlich häufig in Comicform nacherzählt. Dass ausgerechnet dieser Stoff so oft gewählt wurde, liegt sicherlich an der bis heute ungebrochenen Faszination, die diese Geschichte ausübt. Zudem sehen die Zeichner und Herausgeber in Deutschlands berühmtestem Dichter und seinem wohl bekanntesten Drama einen Garant dafür, das Medium Comic von seinem Image als niveaulose Kinderliteratur zu befreien. Hierbei wurden von verschiedenen Zeichnern aus verschiedenen Kulturen verschiedene Techniken angewandt, um verschiedene Zielgruppen anzusprechen. Diese Arbeit soll diese unterschiedlichen Ansätze vorstellen und unter den Gesichtspunkten der Adaption bewerten. Hierzu werde ich zunächst aufzeigen, welche Formen und Techniken der Adaption es gibt und herausstellen, inwieweit eine Adaption vorlagengetreu sein kann, darf und

² Vgl. <http://www.comicvine.com/felix-faust/29-6593/> [23.12.11].

³ Vgl. <http://www.comicvine.com/dr-faustus/29-34185/> [23.12.11].

muss, jeweils illustriert anhand der hier behandelten Comicversionen von Goethes „Faust“.

Zunächst stelle ich zwei Werke vor, die sich an Kinder richten. Hierbei gab es verschiedene Ansätze, sowohl pädagogischer als auch unterhaltender Art. Mitte des 20. Jahrhunderts gab es schon Versuche, das Image der Comics als niedere, simple Literatur für Kinder aufzuwerten, indem man bekannte klassische Werke der Literatur in Comicform vorstellte. Die Comicreihe „Illustrierte Klassiker“ setzte viele Werke auf diese Weise um, stark verkürzt, aber mit zahlreichen Zitaten aus den originalen Werken. Auch Goethes „Faust“ wurde demgemäß bearbeitet. Doch obgleich das Medium so sicherlich seinen trivialen Charakter verlieren sollte, richteten sich diese Werke an Kinder, und die Reihe stand vor dem Problem, dass sie sowohl die Eltern ansprechen wollte, die ihren Kindern Comics mit bildendem Anspruch zu lesen geben wollten, als auch die Kinder, welche actiongeladene Bilder gewohnt waren. Dieser Zwiespalt schlug sich in der Qualität vieler Comics nieder, „Faust“ war davon nicht ausgenommen.

Disney Comics hingegen hatten nur das Ziel, ihre Leser regelmäßig mit dem bekannten Figurenrepertoire in moralisch einwandfreier Art zu erheitern. Die Faust-Adaption von Luciano Bottaro und Carlo Chendi hat also weniger bildenden als unterhaltenden Charakter und schert sich wenig um Werktreue. Der Comic ist von Situationskomik geprägt, und die Figuren, meist bekannte Charaktere aus dem Disney-Universum, sind weniger an die Protagonisten als an ihre eigenen Persönlichkeiten angelehnt. Bottaro und Chendi nutzten Goethes Drama (den ersten Teil) weniger als Vorlage denn als Inspiration.

Der deutsche Comickünstler Flix hat sich gleich zweimal mit Goethes „Faust“ beschäftigt, ebenfalls mit dem ersten Teil. Da er sich dem Thema in verschiedenen Phasen seiner Karriere widmete, kann an diesen inhaltlich ziemlich ähnlichen Werken einerseits seine Entwicklung als Künstler beobachtet werden. Während seine erste Version „Who the Fuck is Faust?“, die er als Student gezeichnet hat, stilistisch stark von anderen Comickünstlern geprägt ist und seine Erzählung sowohl schleppend als auch vulgär wirkt, erscheint seine zehn Jahre später veröffentlichte Adaption weitaus gelungener, was Stil und Erzähltempo angeht. Andererseits dienen uns hier seine Comics als

Beispiel für eine Parodie. Mit seiner Versetzung der Handlung in die heutige Zeit und der Neuinterpretation der Figuren und Situationen wirft Flix ein neues, frisches Licht auf die Geschichte.

Der Bühnenbildner Christian Schiekel beschränkte sich bei seiner Adaption ebenfalls auf den ersten Teil des „Faust“, übernahm allerdings den kompletten Text des Dramas. Nicht nur das: Bis auf wenige Szenen erinnert sein Comic an eine Theaterbühne. Sein für das Medium eher ungewöhnlicher Stil passt sich dem Medium der Vorlage an und zollt ihm so Tribut. Gleichzeitig nutzt er seine Möglichkeiten als Comickünstler, und nicht zuletzt zitiert er nicht nur Goethe, sondern auch zahlreiche bildende Künstler wie Van Gogh und Hieronymus.

Eine ziemlich abstrakte Version der ersten Hälfte des ersten Teils von Goethes „Faust“ präsentiert der Künstler Falk Nordmann. Mit seinem experimentellen Stil illustriert er ebenfalls wie Schiekel Goethes Original-Text. Zeitlich und kulturell kaum einzuordnen verfolgt der Leser Nordmann auf seinem Interpretationsprozess, wobei hier der Fokus – trotz der Verse von Goethe – auf den Bildern des Künstlers liegt.

Obgleich die Idee des nach Erkenntnis strebenden Gelehrten eine zutiefst deutsche ist und die Vorstellung vom Pakt mit dem Teufel seine Ursprünge im christlichen Glauben hat, gibt es gleich mehrere Versionen von Goethes „Faust“ in der japanischen Form des Comics, dem Manga. Osamu Tezuka beschäftigte sich ebenfalls wie Flix und Goethe selbst mehrfach in seinem Leben mit dem Stoff, und zwei dieser drei Werke werden hier vorgestellt.

Die typischen Eigenschaften des Dramas gehen nicht immer Hand in Hand mit den Eigenschaften des Comics. Die langen Monologe des „Faust“ beispielsweise werden in den meisten Comic-Adaptionen verkürzt, da so viel Text viele Bilder fordern würde, in denen der Protagonist mit sich selbst redet – in starren Comicbildern würde dies schnell langweilig wirken. Schiekel löst dies, für das Medium untypisch, mit wenigen Bildern im Verhältnis zum Text, Nordmann nutzt viele Bilder, die sich immer wieder verwandeln. Doch alle anderen Künstler haben den Text entweder gekürzt oder umgeschrieben. Ziel meiner Untersuchungen soll sein, darzulegen welche Formen und Me-

thoden der Adaption die Künstler gewählt haben, in welchem Verhältnis ihr Werk zu Goethes Vorlage steht und inwiefern das Medium Comic die Geschichte des Faust bereichert.

Techniken, Formen und Wertungen der Adaption

Adaptionen bildeten schon immer einen Großteil der Literatur und Kunst und können verschiedenste Formen annehmen, werden allerdings heutzutage anders als früher bewertet. Die mittelalterliche Kunst in Europa bestand fast ausschließlich aus Illustrationen von biblischen Szenen, was sowohl Adaption als auch Intermedialität bedeutet. Viele bedeutende Künstler sind in ihren Werken von anderen Künstlern inspiriert, beziehungsweise noch deutlicher: von Gedanken inspiriert, die schon andere Künstler verwendet haben. Die Idee von einer tragischen Liebe zwischen zwei Menschen, die verfeindeten Gruppen angehören, ist wohl am populärsten bei Shakespeares „Romeo und Julia“ vertreten, allerdings kam sie dort auch nicht zum ersten Mal vor, wie Gary R. Bortolotti und Linda Hutcheon herausstellen: „Shakespeare adapted Arthur Brooke’s versification of Matteo Bandello’s adaptation of Luigi da Porto’s version of Masuccio Salernitano’s story of two very young, star-crossed Italian lovers“⁴. Doch obwohl dieser Grundgedanke schon von Shakespeare adaptiert worden ist, gilt sein Drama heute als Klassiker, der seinerseits diverse Male adaptiert wurde – auch in anderen Medien, wie zum Beispiel als Musical bei „West Side Story“ oder als Film in „Shakespeares Romeo & Julia“ von Regisseur Baz Luhrmann. Gleiches gilt für Goethes „Faust“: Die Grundidee, ja selbst den Namen des Protagonisten, hat sich Goethe nicht selbst ausgedacht, sondern inspiriert von Puppenspielen entwickelt, die ihrerseits auf das Drama „Die tragische Historie vom Dr. Faustus“ von Christopher Marlowe zurückgeht, das wiederum auf dem Buch „Historia von D. Johann Fausten“ von Johann Spies beruht, welches von zahlreichen Geschichten und Legenden über Johann Georg Faust beeinflusst ist.⁵ Gleichzeitig finden sich in Goethes Werk auch Ideen, die schon durch die griechi-

⁴ Bortolotti, Gary R. und Hutcheon, Linda: On the Origin of Adaptation: Rethinking Fidelity Discourse and “Success” – Biologically, in: New Literary History, 2007, S. 445-458, im Folgenden „Bortolotti/Hutcheon“ genannt, S. 448.

⁵ Vgl. Nieland, Torsten: Faust als Spiegel der Geschichte. Vortrag im Rahmen der Reihe Wissenschaft, Technik & Ethik, Evangelische Studentengemeinde Clausthal, 23. Juni 2004, zu finden unter <http://www.heim2.tu-clausthal.de/~kermit/wte/faust.shtml>.

schen Sagengestalten Prometheus und Pygmalion bekannt waren. Es lässt sich also nicht eindeutig feststellen, wer von wem welche Idee bewusst oder unbewusst übernommen hat. Fest steht nur, dass dieser Stoff mehrfach der Transmedialität unterworfen wurde, das heißt, dass dieser Stoff in verschiedenen Medien behandelt wurde, wobei nicht ersichtlich, aber auch nicht wichtig ist, welches das Ursprungsmedium ist.

Die Formen der Adaption sind vielfältig, die Grenzen zur Aneignung fließend. Version, Variation, Interpretation, Fortsetzung, Transformation, Imitation, Persiflage, Parodie, Nachahmung, Travestie, Umstellung, Überarbeitung und Wiederholung sind einige der möglichen Formen, die eine neue Bearbeitung eines bekannten Stoffes annehmen kann. Hierbei ist weniger wichtig, wie nah sich die Adaption an die Vorlage hält als vielmehr die Übertragung des Grundgedanken in eine neue Zeit, eine andere Gesellschaft, eine fremde Kultur. Dies lässt sich schon bei Dramen beobachten, welche an sich zwar keinen Medienwechsel durchleben, aber dennoch vom Regisseur interpretiert werden. So ist es durchaus möglich, dass ein Theaterstück aus Zeiten der Aufklärung von Schauspielern mit Anzug und Krawatte oder muslimischem Kopftuch dargestellt werden, was zur Zeit der Entstehung des Dramas natürlich nicht der Fall war. Obgleich das schriftliche Drama nicht verändert wird, werden solche Aufführungen nicht selten kritisiert, weil sie sich angeblich nicht an den Grundgedanken halten beziehungsweise ihn verändern. Bei Adaptionen, insbesondere solchen in andere Medien, sind die Veränderungen gegebenenfalls noch gravierender. Tatsächlich sind es jedoch gerade diese Veränderungen, die den Stoff frisch, aktuell und für den Rezipienten verständlich machen. Der Vanitas-Gedanke bewegte im 18. Jahrhundert niemanden mehr, also übernahm Goethe ihn auch nicht, als er seinen „Faust“ schrieb. Uneheliche Mütter werden hingegen in unserer heutigen Zeit nicht mehr geächtet, aus diesem Grund ändern viele der hier vorgestellten Comickünstler diesen Aspekt in ihren Adaptionen. Und die christliche Teufelsvorstellung existiert in einigen Kulturen gar nicht, also musste sich der japanische Künstler Osamu Tezuka etwas einfallen lassen, um diesen Aspekt seinen Lesern verständlich zu machen. Gleichzeitig entstanden im Laufe der Zeit immer mehr Medien, was eine Adaption in diese neuen Formen geradezu herausfordert.

Bortolotti und Hutcheon vergleichen die Adaption in der Literatur mit der Mutation in der Natur: So wie sich die Lebewesen im Laufe der Evolution verändern müssen, um zu überleben, verändert sich eine narrative Idee, um in verschiedenen Zeiten und Kulturen zu überleben und nicht in Vergessenheit zu geraten. Und ebenso wie viele Tiere ähnliche gemeinsame Merkmale haben (zwei Augen, vier Beine mit je fünf Fortsätzen etc.), haben viele Geschichten einen gemeinsamen Ursprung, der sich jedoch nicht mehr zurückverfolgen lässt.⁶ Ob eine Mutation beziehungsweise Adaption gelungen ist, zeigt sich erst im Verlauf der Zeit: Überlebt sie nicht, pflanzt sie sich nicht fort oder gerät in Vergessenheit, war sie nicht erfolgreich. Adaption fand in der Literatur ebenso wie in der Kunst immer statt, und dabei wurde nicht immer deutlich gemacht, woher die Idee stammt und wie viel Eigenleistung dahintersteckte. Die negative Bewertung der Adaption ist ein relativ junges Phänomen, geprägt von Geniegedanken, das bezeichnenderweise etwa mit Goethe aufkam und das vom Künstler Originalität fordert. Jede Adaption, die sich nicht eindeutig als solche ausweist, möglichst noch mit Quellenangaben, muss sich dem Vorwurf des Plagiats stellen.⁷

Hier stellt sich die Frage, wann eine Adaption noch als solche gilt und ab wann sie eine Aneignung ist. Sanders stellt hierzu den Fall von Graham Swifts „Last Orders“ vor, der wohl auf William Faulkners Roman „As I Lay Dying“ beruht.⁸ Swift wurde stark dafür kritisiert, weil er seine Vorlage nicht kenntlich gemacht hat, wird aber von Sanders verteidigt: Man könne davon ausgehen, dass erstens Faulkners Roman wohl so bekannt sei, dass es eines Verweises darauf nicht bedarf und zweitens Faulkner selbst nicht der Urheber des Stoffes sei. Gleiches trifft, wie schon genannt, auch für Goethes „Faust“ zu. Dass sein Werk dennoch als Original gilt, hängt gerade mit den Veränderungen und Variationen zusammen, denen er den Stoff unterzog. Die Gretchentragödie, die Szene in Auerbachs Keller (beides übrigens Variationen aus Goethes „Urfaust“, eine Adaption seines eigenen Werkes also), die Schöpfung eines Homunculus, aber auch seine Anspielungen auf griechische Sagengestalten (wiederum Adaptionen), machen Goethes Drama zu

⁶ Vgl. Bortolotti/Hutcheon.

⁷ Vgl. Sanders, Julie: „Adaptation and Appropriation“, Routledge/New York 2006, im Folgenden „Sanders: Adaptation“ genannt, S. 32ff.

⁸ Vgl. ebd.

einem Original, das nun seinerseits als Vorlage gilt. Dass gerade Goethes „Faust“ als Quelle für die zahlreichen neueren Adaptionen dient, liegt an seinem Erfolg, der laut Bortolotti und Hutcheon an drei Faktoren ausgemacht werden kann: Erstens an der Popularität des Stoffes, zweitens an seiner Dauerhaftigkeit und drittens an der Anzahl seiner Variationen in verschiedenen Zeiten, Medien und Kulturen.⁹ Goethes Drama ist überaus populär und wird heute noch oft in deutschen Schulen behandelt. Dadurch ist es immer noch sehr bekannt, und bedingt so die vielen Adaptionen, welche ihrerseits die Bekanntheit des Dramas fördern und so weiter. Gelingt es den Adaptionen ihrerseits, viele Menschen anzusprechen, bleibt Goethes Drama im kollektiven Gedächtnis, und variiert eine davon den Stoff so geschickt und so originell, dass sie ihrerseits dauerhaft populär wird, wird sie selbst zur Aneignung und dann zum Original.

Goethes Drama in ein Comic umzuwandeln, bedeutet für Paul Ferstl keinen großen Unterschied zur Inszenierung eines Stücks: „The techniques used in comic adaptation are similar to those used in other media crossovers and may be compared to preparing a drama for the stage.“¹⁰ In der Tat kann dies insbesondere bei Christian Schieckels Comicversion des ersten Teils von Goethes „Faust“ genau beobachtet werden, da er seine Figuren auf einer Theaterbühne auftreten lässt. Hierbei unterscheidet sich seine Darstellung zwar von denen der anderen hier aufgeführten Versionen, dennoch müssen sich die Künstler ebenso wie Regisseure eines Dramas überlegen, ob sie das komplette Stück aufführen wollen oder nur einen Teil, und wenn sie Teile auslassen wollen, welche das sind. Ebenso liegt es im Ermessen der Künstler ebenso wie der Regisseure, welches Setting, welche Kostüme und Requisiten benutzt werden sollen. Dies ist ebensowenig im Quellentext vorgegeben wie das Aussehen der Protagonisten. Spielraum für Interpretation gibt zum Beispiel auch die Szene in der Hexenküche, als Faust die schöne Frau im Spiegel sieht: Ist es eine gesichtslose Unbekannte, Gretchen oder schon Helena? Hier fungiert der Comickünstler als Regisseur.

⁹ Vgl. Bortolotti/Hutcheon, S. 450.

¹⁰ Ferstl, Paul: Novel-Based Comics, in: Comics as a Nexus of Cultures. Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives, hg. v. Mark Berninger, Jochen Ecke und Gideon Haberkorn, London 2010, S. 60-69, im Folgenden „Ferstl: Comics“ genannt, S. 62.

In einem weiteren Schritt der Adaption muss auch bestimmt werden, ob der Comickünstler den Originaltext überhaupt übernimmt. Diese Entscheidung leitet sich aus der Zielgruppe als auch der Form der Adaption ab: Eine Parodie, wie die von Flix wird weniger aus dem Original zitieren als die Zusammenfassung von „Illustrierte Klassiker“, um eine neue Sichtweise zu eröffnen. Schieckel und Falk Nordmann hingegen haben den kompletten Text übernommen, allerdings um den Fokus auf die Bilder zu legen, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Fast allen Comic-Adaptionen gemein ist die für das Medium ungewöhnlich häufige Verwendung von Paratexten wie Einleitungen, Vorworten und Nachworten.¹¹ Der Herausgeber, zuständige Redakteure oder die Künstler selbst weisen den Leser in den Comic ein und darauf hin, dass es sich um eine Adaption und damit um eine besondere, kulturell hochwertigere Form des Comics handelt. Immer noch gilt dieses Medium als minderwertig, und nicht selten versuchen die Künstler und Herausgeber es aufzuwerten – und dies geschieht wiederum in Form von Text. Darauf verzichten die Zeichner, die mit ihrem Werk vorrangig Kinder unterhalten wollen, wie Bottaro und Chendi sowie Osamu Tezuka bei seiner ersten Adaption „Faust“. Eine Ausnahme bildet hier erneut Schieckel, der die Aufwertung nicht in Form von Text versucht, sondern indem er seine Figuren auf einer Bühne agieren lässt und so das populärkulturelle Medium Comic mit dem angesehenen Medium Drama verbindet.

Im Folgenden soll anhand der Werke genauer aufgezeigt werden, welchem Stilmittel der Adaption sich die Künstler bedienen, welche Intention und welche Wirkung sie haben und wie sie im Einzelnen zu werten sind.

¹¹ Vgl. dazu auch: Ferstl, S. 63.

„Faust“ in Kindercomics

Illustrierte Klassiker

1941 veröffentlichte der Verlag Gilberton Publications eine Comicreihe unter dem Titel „Classic Comics“, welche im März 1947 in „Classics Illustrated“ umbenannt wurde, und gründete damit eine international erfolgreiche Reihe, die bis zu ihrer Einstellung 30 Jahre später in 36 Sprachen übersetzt wurde. Die Zeichner und Redakteure dieser Reihe hatten es sich zur Aufgabe gemacht, Klassiker der Weltliteratur zu adaptieren und sie auf diese Weise einem jüngeren Publikum zugänglich zu machen. Dieser Ansatz war pädagogisch und sollte den Lesern das Original schmackhaft machen, und so versäumten es die Macher nicht, nach jeder Geschichte den Leser aufzufordern, sich die Originalgeschichte in der örtlichen Bibliothek oder Bücherei zu besorgen und zu lesen. Gleichzeitig war es ein Versuch, den besorgten Eltern zu zeigen, dass Comics nicht nur Schundliteratur, sondern auch bildende Lektüre sein können. Schließlich waren es die Eltern, die über die Finanzen und damit über die Konsumgüter ihrer Kinder herrschten.

Ab 1956 erschien die Reihe auch in Deutschland im Bildschriftenverlag, einer Tochterfirma der amerikanischen National Periodicals Publication. Unter dem Namen „Illustrierte Klassiker“ erschienen insgesamt 205 Hefte, bis die Einstellung der Reihe in den USA 1971 auch zur Einstellung in Deutschland führte.

Es finden sich einige weltbekannte Werke in dieser Reihe. Alexandre Dumas, Jules Verne, William Shakespeare und Lewis Carroll gehören ebenso zu den adaptierten Autoren wie eben Goethe. Allerdings handelt es sich bei den Adaptionen ausschließlich um Werke amerikanischen oder nordeuropäischen Ursprungs. Zudem gesellen sich auch weltliterarisch eher irrelevante Werke zu den Adaptionen. Insbesondere Westerngeschichten und Konquistadorenerzählungen dienten wohl eher dazu, die Auflage zu steigern und das Interesse der jugendlichen Leser zu wecken. Tatsächlich gehört die Geschichte „Unter Indianern und Büffeln“ (Heft Nr. 36) zu den auflagenstärksten Heften, obgleich hierzu nicht mal ein Autor genannt wird, der die Vorlage zu

den „Illustrierten Klassikern“ hätte liefern können.¹² Aber auch Werke mit Vorlage würden der Bezeichnung „Klassiker“ nicht ohne Weiteres standhalten. Besonders gegen Ende der Reihe gerät der bildende Anspruch immer mehr in den Hintergrund. So findet sich anfangs in den Heften hinter der Comicgeschichte noch eine Kurzbiographie des Autors, ein Service, auf den in den letzten Heften verzichtet wird.¹³ Offenbar hatte sich die Reihe so etabliert, dass sie sich den Rückbezug auf den Autor des Originals sparte.

Heft Nr. 129: „Faust“

Goethes „Faust“ wurde in Deutschland im Heft 129 veröffentlicht, in Amerika unter der Seriennummer 167. Alfred Sundel schrieb die Geschichte in wenigen Tagen für das Comicformat um, während Norman Nodel¹⁴ die Zeichnungen beisteuerte. Im Heft selbst werden weder Autor noch Zeichner explizit genannt, ein Phänomen, das zu der Zeit sehr verbreitet war: Comickünstler wurden selten genannt. Weil ihre Arbeit meist nicht geschätzt und für Kinder geschrieben wurden, die weniger Interesse am Autor als an den Geschichten selbst hatten, wurde dies nicht als nötig erachtet. Auffällig groß dagegen ist der Verweis auf den Autor des Originals auf dem Titelblatt. Dies ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie sehr die Herausgeber darum bemüht waren, den unterhaltenden Aspekt des Comics mit dem bildenden Anspruch zu vereinen: Auf dem Titelbild sehen wir in der deutschen Ausgabe – eine gespiegelte Version der amerikanischen Originalausgabe¹⁵ – den Kopf Mephistos. Rechts neben diesem Kopf schweben dämonische Fantasiegestalten mit Drachenflügeln, überlangen Hauern und Hörnern auf dem Kopf. Der Hintergrund des Bildes besteht gänzlich aus Flammen. In der oberen rechten Ecke des Titelblattes steht in gelben Buchstaben auf schwarzem Grund der Titel der Ausgabe „Faust. Johann Wolfgang v. Goethe“. Auf einem kleinen stilisierten Buch stehen die Nummer der Ausgabe sowie der Preis des Comics. Für

¹² Vgl. Dolle-Weinkauff „Comics“, S. 143.

¹³ Vgl. ebd. S. 142.

¹⁴ Diese Schreibweise des Namens ist Durrani's Aufsatz „Chapter Twelve: Cartoons and Comics“ entnommen. Auch Frank Schönfeld nennt in seinem Aufsatz „Mini-Faust, Frankenstein und Lucifera: Comics machen Literatur“ den Zeichner „Nodel“. Dolle-Weinkauff nennt ihn mehrfach „Norman J. Nodell“. Im Comic selbst sind die Namen der Künstler nicht aufgeführt.

¹⁵ Vgl. Durrani, Osman: Chapter Twelve. Cartoons and Comics, in: Faust: Icon of Modern Culture, hg. v. Osman Durrani, Mountfield near Robertsbridge 2004, S. 398-408, im Folgenden „Durrani: Faust“ genannt, S. 400.

die Kinder, die diesen Comic lesen und anschauen sollten, war das aufwändig gezeichnete, bunte Titelbild gedacht, das dem Leser Monster und Dämonen verspricht; den zahlenden Eltern wurde mit dem Namen Goethes und dem Büchlein unter der Preisangabe suggeriert, dass es sich trotzdem um ein belehrendes Format handelt.

Auslassungen

Da sich der Umfang der Hefte auf 48 Seiten beschränkt, musste Sundel überaus selektiv vorgehen und überlegen, was er in die Adaption einbringt und was er auslässt. Die Auswahl der dargestellten Szenen lässt erkennen, dass auf ein jugendliches Publikum abgezielt wurde. Die Monologe des Originals wurden stark gekürzt, handlungsreiche Szenen hingegen wurden ausgearbeitet. Als Beispiel dient hier die Verwandlung Mephistos vom Pudel in eine Menschengestalt, der eine ganze Seite gewidmet wurde.¹⁶ Diese enorme Konzentration auf die Verwandlung Mephistopheles' ist wohl für das junge, meist männliche Publikum gedacht. In zwei Panels verharrt die Verwandlung in der Gestalt des Nilpferdes. Es erscheint wie ein bedrohliches Monster, und Faust reckt sich ihm wie ein Held entgegen. Auffällig ist das vierte Panel der Seite 9, das statt des dunklen Nilpferdes das Kreuz in den Mittelpunkt stellt. Es scheint, der Zeichner wolle ausdrücken, dass es nur eines geben kann, was noch wichtiger, noch mächtiger als der Teufel in Nilpferdgestalt sein kann, und das ist Gott. Wieder zeigt sich das Dilemma, dass der Comic sowohl den Lesern als auch den Käufern gefallen will: Das zähnefletschende Nilpferd steht gleich neben dem mahnend erhobenen Kreuz. Die gelben Kästchen über den Panels scheinen völlig überflüssig; alles, was sie beschreiben, kann man in den Panels sehen, es werden keine Gedanken ausgedrückt oder vorhergehende oder nachfolgende Geschehnisse beschrieben. Diese Kästchen haben den einzigen Zweck, die Bedrohlichkeit der Szene zu unterstreichen. Mit malerischen Worten wird die Gefahr hervorgehoben. Diese Art der Darstellung war in vielen amerikanischen Comics der Zeit üblich, meist in Abenteuer- und Horrorcomics. Je bedrohlicher die Sze-

¹⁶ Vgl. Sundel, Alfred/Nodel, Norman: Faust. Johann Wolfgang v. Goethe, in: Illustrierte Klassiker. Die spannendsten Geschichten der Weltliteratur, Nr. 129, Aachen, im Folgenden „Illustrierte Klassiker“ genannt, S. 9.

nerie, umso überflüssiger, aber auch beschreibender, waren die Begleitzustände.

Fragwürdig bezüglich auf den bildenden Anspruch der Ausgabe ist auch die Auswahl der Szenen und Situationen, die sich im Comic wiederfinden. Zwar ist es verständlich, wenn im Hinblick auf die begrenzte Länge des Werkes ausschweifende Mono- und Dialoge gekürzt werden. Dennoch ist schwer nachvollziehbar, warum beispielsweise das Lied Mephistos über den Floh auf den Seiten 16 und 17 vollständig zitiert und illustriert wird, da es für den weiteren Verlauf der Geschichte irrelevant ist. Bedenkt man, dass Gretchens Lied in ihrer Stube keine Erwähnung findet, erscheint das Lied über den König und seinen Floh zudem willkürlich. Insbesondere der zweite Teil ist sehr stark gekürzt. So fehlen zum Beispiel die Karnevalsszene des ersten Aktes, ebenso die Erlebnisse des Mephisto und des Homunculus in der „Klassischen Walpurgisnacht“. Ein herber Verlust ist die Auslassung von Fausts Schaffensdrang im zweiten Teil des „Faust“, welcher auf bloße zehn Seiten zusammengekürzt wurde. Faust strebt insbesondere gegen Ende des zweiten Teils immerzu nach Erschaffung, und er erschafft schließlich eigenes Land. Tatsächlich ist es auch genau dieser Schaffensdrang, der ihn schließlich rettet.¹⁷ So kann es der Leser des Comics, der Goethes Werk nicht kennt, kaum nachvollziehen, weshalb der erblindete Faust von Freude bewegt sein soll, als Geister sein Grab ausheben.¹⁸ Fausts Schaffensdrang und sein Plan für ein neues, freies Volk sind für das Verständnis unerlässlich. Dass beides in dieser Adaption fehlt, ist fahrlässig und macht aus Faust einen irren alten Mann. Es ist zweifelhaft, ob sich junge Leser aufgrund dieser Adaption ernsthaft für Goethes Original interessiert hätten.

Stil und Figuren

Die Geschichte spielt im 16. Jahrhundert, dementsprechend sind die Figuren gestaltet. Hierbei wird kein Klischee ausgelassen: Der alte Faust trägt einen wallenden weißen Bart, das unschuldige Gretchen lange geflochtene Zöpfe, und insbesondere die Darstellung des Mephistopheles ist ziemlich klassisch und weithin bekannt. Sie ähnelt besonders der 1957 in einer französischen

¹⁷ Vgl. Illustrierte Klassiker, S. 47.

¹⁸ Ebd. S. 46.

Faustausgabe erschienenen Darstellung von Fernand Van Hamme.¹⁹ Auch das Studierzimmer Fausts gleich auf der ersten Seite ist offensichtlich von August von Krelings Zeichnung „Faust in der Studierstube“ inspiriert.²⁰

Die grafische Umsetzung scheint stark unter dem Zeitdruck zu leiden, den ein regelmäßiges Erscheinen der Comicreihe mit sich bringt. Die Kolorierung ist häufig miserabel und wechselt oft. Mephistos Gesicht nimmt oft die gleiche Farbe wie seine Kleidung an. Auf Seite 12 hat sein Gesicht im ersten Panel eine Hautfarbe, obgleich sein rot gefärbtes Cape gleich daneben ist. Zwei Panels später ist sein Gesicht rot, im darauffolgenden wieder nicht, und im letzten Panel der Seite wieder rot – obwohl sich Mephisto im Vordergrund befindet. Es gibt noch mehr Seiten, die den Leser über Mephistos Hautfarbe im Unklaren lassen.²¹ Ein tieferer Sinn ist in dieser Darstellung nicht zu erkennen.

Weiterhin nicht eindeutig koloriert ist Fausts Kleidung. Bis Seite 22 trägt Faust ein orangefarbenes Gewand mit grünem Umhang. Nach seiner Verwandlung ändert sich der Schnitt der Kleidung nicht, nur die Farbe ist nun blau-weiß, sein Umhang ist nun orange.

Auf Seite 31 wiederum scheint sich der Kolorist uneins zu sein, ob Valentin nun einen Schnurr- oder einen Vollbart hat. Im zweiten Panel sieht der Leser nur einen Schnurrbart, obwohl die Schraffuren im Gesicht auf einen Vollbart hindeuten, und in den anderen Panels der Seite ein solcher koloriert wurde.

Allerdings war nicht nur die grafische Umsetzung nachlässig. Der größte Fehler findet sich auf Seite 10 im letzten Panel: Dargestellt ist Faust, doch die Worte, die ihm mit einer Sprechblase in den Mund gelegt werden, sind von Mephisto, der um Entlassung bittet. Den Leser muss es verwirren, wenn Faust als normaler Mensch sein eigenes Haus nicht verlassen kann, weil ihn ein „Drudenfuß auf Eurer [Mephistos?] Schwelle“ hindert. Dies kann keine Absicht gewesen sein und ist wohl allein auf Nachlässigkeit zurückzuführen.

¹⁹ Van Hamme, Fernand: Faust und Mephistopheles, Lithographie. In: Goethe. Faust. Traduit par Gérard de Nerval. Grenoble: Roissard 1957. Zu finden in: Möbus: Faust, S. 221.

²⁰ Vgl. Schönfeld, Frank: Mini-Faust, Krankenstein und Lucifera: Comics machen Literatur, in: Faust. Annäherung an einen Mythos, hg. v. Frank Möbus, Friederike Möbus-Schmidt und Gerd Unverfehrt, Göttingen 1996, S. 285-298, im Folgenden „Schönfeld: Mini-Faust“ genannt, S. 294.

²¹ Vgl. Illustrierte Klassiker, S. 15, S. 22, S. 25, S. 47.

Donald Duck in „Faust“

Bottaro und Chendi

Der Comiczeichner Luciano Bottaro (geboren am 16. November 1931 in Rapallo in der Provinz Genua in Italien; gestorben am 25. November 2006 ebd.) begann seine Karriere 1949 für das Magazin Lo Scolaro und zeichnete erstmals 1952 Comics für Disney.²² Spätestens seit 1958 arbeitete er auch als Autor, und da entstand auch seine Parodie auf Goethes „Faust“, „Il dottor Paperus“, in Zusammenarbeit mit dem Szenaristen Carlo Chendi. Er gehörte zu den populärsten italienischen Disney-Comiczeichnern und prägte die Spielart der parodistischen Comics entscheidend mit. Mittlerweile gibt es zu vielen bekannten Dramen, Epen und Romanen eine oder mehrere Parodien, die häufig auch in Deutschland in der Reihe „Lustiges Taschenbuch“ veröffentlicht wurden. Zusammen mit Guido Martina war Bottaro ein Pionier dieser Comics.²³

Carlo Chendi, geboren 1933 in Ostellato, Ferrara, ist ein italienischer Comic-Autor, der besonders für seine Zusammenarbeit mit Bottaro berühmt ist. Er half diesem, seine Ideen für Plots in Skripte umzuwandeln.²⁴

Inhalt im Vergleich zu Goethes Original

„Il dottor Paperus“ erschien erstmals in der italienischen Zeitschrift Topolino Nr. 188 im Juni 1958. Topolino veröffentlichte ausschließlich Disneycomics und ist mit dem deutschen Micky Maus Magazin vergleichbar. Wie in den Disney-Versionen üblich, finden sich die populären Figuren des Disneykosmos in den Rollen der Protagonisten der Geschichte wieder. In den neueren Geschichten werden die Figuren ohne weitere Einführung unter ihrem „Rollennamen“ vorgestellt. Bei „Il dottor Paperus“ hingegen gibt es eine Rahmenhandlung, die dem Leser erläutert, weshalb sich die Familie Duck plötzlich im Mittelalter und in dem Leser fremder Konstellation befindet.

Diese nun folgende Geschichte hat nur entfernt etwas mit dem Drama von Goethe zu tun. Von den Figuren haben nur Margherita und Mefistofele zu-

²² Vgl. http://www.duckipedia.de/index.php5?title=Luciano_Bottaro#Alle_Parodien [01.12.2011]

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. http://www.duckipedia.de/index.php5?title=Carlo_Chendi [26.12.11]

mindest ähnliche Namen wie die Figuren bei „Faust“. Ansonsten handelt der Comic eher von den Zwistigkeiten zweier Reiche als von der Sinnsuche eines Gelehrten. Dottor Paperus, in der Gestalt des Donald Duck, erscheint zu Beginn ebenfalls als alter Mann in einem Studierzimmer, das seine vielfältigen Interessen verrät: Neben zahlreichen Büchern finden sich ein menschlicher Schädel und ein Skelett sowie ein Globus und drachenähnliche Geschöpfe. Auch das Buch, in welchem Faust das Zeichen des Makrokosmos erblickt, ist aufgeschlagen auf einem Pult zu sehen, und in der Hand hält ein traurig dreinblickender Doktor Paperus eine Phiole mit unbekannter Flüssigkeit, die an das Gift aus der „Nacht“-Szene bei Goethes „Faust“ erinnert.²⁵ Tatsächlich verzweifelt Paperus aber nicht an der ganzen Welt und sehnt auch nicht Allwissen herbei, sondern hadert mit der Erfindung eines Elixiers, das den Frieden zwischen den Reichen von Herzog Paperon de'Paperoni²⁶ und der Banda Bassotti²⁷ herstellen soll. Fausts Wünsche und Absichten waren wesentlich komplexer, aber solche vielschichtigen Aspekte werden dem jungen Leser hier nicht zugemutet. Diese Fehde zwischen den beiden Reichen ist komplett von den Autoren erfunden, aber für das Italien des Mittelalters nicht ungewöhnlich.

Die Verjüngung von Paperus hingegen ist wiederum bei Goethe zu finden. Der Teufel Mefistofele schließt einen Pakt mit Paperus – allerdings ist der Gegenstand des Paktes wesentlich kleiner als bei „Faust“: Statt den perfekten Moment im Tausch gegen die unsterbliche Seele geht es hier um die verlorene Jugend im Tausch gegen einen Eintritt in die Armee. Und so muss auch dieser Vertrag nicht mit Blut unterzeichnet werden, rote Tinte reicht völlig aus.²⁸ Die Verjüngung findet in der Küche einer alliierten Hexe statt, und damit hören die Gemeinsamkeiten des Comics und des Dramas fast schon auf. Bottaro überfordert seine jugendlichen Leser nicht mit der Sinnsuche eines alten Mannes oder dem uneindeutigen Wechselspiel von Gut und Böse. Auch begibt er sich nicht auf ein für Disney-Autoren gefährliches Terrain, indem er die Protagonistin schwanger werden oder gar ihr Kind umbringen

²⁵ Bottaro, Luciano/Carlo Chendi: Il Dottor Paperus, in: I Classici Della Letteratura Disney, hg. v. Gianni Bono, Mailand 2009, Band 10, S. 81-151. Im Folgenden „Bottaro: Paperus“ genannt, S. 92.

²⁶ Ital. Name von Dagobert Duck (Original: Scrooge McDuck).

²⁷ Ital. Name von den Panzerknackern (Original: Beagle Boys).

²⁸ Vgl. Bottaro: Paperus, S. 99.

lässt. Stattdessen nimmt Bottaro Goethes Drama als Inspirationsquelle, um eine völlig neue Geschichte zu erzählen, in der die Disneyfiguren mit ihren eigenen Charakteren die Hauptrollen spielen und in der Slapstick und Wortwitze über der Geschichte stehen. Bottaro selbst sah seine Rolle wie folgt: „Diese Parodien waren eigentlich nur ein Vorwand, um eine Story zu gestalten, bei der das Storyboard schon vorlag und ich meiner Phantasie um den Verlauf einer Originalstory herum freien Lauf lassen konnte.“²⁹

Namen

Dottor Paperus wird dargestellt von Donald Duck. Neben Margherita ist dies die einzige Disneyfigur, die einen neuen Namen erhält. Die Entenfiguren tragen im italienischen meist Namen, die an die Bezeichnung „Papero“ bzw. „Papera“ für „Ente“ erinnern. Donald Duck heißt im Italienischen „Paperino“ (= kleine Ente), und auch sein Rollename „Paperus“ erinnert an diesen Namen, bekommt durch die Endung „-us“ allerdings noch eine lateinische und somit gelehrte Färbung und erinnert nicht zuletzt an den Namen „Doktor Faustus“.

Herzog Paperon de'Paperoni trägt nicht nur den italienischen Namen von Dagobert Duck, sondern ähnelt ihm auch immens: Der blaue Gehrock hat Punkte auf Kragen und Umschlägen bekommen und erinnert nun an Hermelinpelz, der Zylinder wurde durch eine Krone ersetzt, und sein Backenbart, sein Zwicker sowie seine Gamaschen sind noch vorhanden, obwohl die letzten beiden Merkmale zu der Zeit, in der die Geschichte spielt, nicht mal erfunden waren. Die Gewänder der Banda Bassotti (Panzerknacker) sind schon zeitgemäßer, doch auch sie sind nicht nur durch ihren Namen eindeutig als die Panzerknacker identifizierbar: Sowohl die Herrscher als auch die Ritter sind hundeähnliche Figuren mit Dreitagebart und Augenmasken, welche ebenfalls wohl eher zur Identifikation als zur Maskierung beitragen. Die drei Assistenten von Doktor Paperus tragen die italienischen Namen von Tick, Trick und Track (Qui, Quo und Qua) und sind ebenfalls durch ihre Ähnlichkeit untereinander und ihre verschiedenfarbigen Kopfbedeckungen zu erkennen.

²⁹ Interview von Luciano Boschi mit Luciano Bottaro, in: Knigge/Strzyz 1988, S. 250 ff; zit. nach: Schönfeld: Mini-Faust, S. 185

Margheritas Name ist zusammen mit dem von Doktor Paperus der einzige Name im Comic, der nicht der einer Disneyfigur ist. Obwohl Ähnlichkeiten mit Daisy Duck vorhanden sind, lässt sie sich ohne ihre charakteristische Schleife auf dem Kopf und durch die langen blonden Zöpfe nicht eindeutig gleichsetzen. Hier könnte man argumentieren, dass die Protagonistin einen ähnlichen Namen trägt wie die Protagonistin in Goethes „Faust“. Gleichzeitig ist aber auch auffällig, dass sowohl der Name „Daisy“ als auch der Name „Margherita“ Namen von Blumen sind. Da ist es geradezu sinnbildlich, dass Margherita erstmals in einem Blumenfeld auftaucht und schließlich mit einer Blume betäubt wird.

Charaktere

Optisch hat der alte Paperus wenig mit Donald Duck gemein. Mit seinem langen weißen Bart und den langen Haaren sieht er Donald nicht ähnlicher als Dagobert oder Daisy Duck. Hinzu kommt eine träge Körperhaltung sowie traurige, halb geschlossene Augen, die sich selbst dann nicht richtig öffnen, als seine Assistenten ihm einen Streich spielen und er ihnen wütend hinterherjagen will.³⁰ Erst der verjüngte Paperus ähnelt Donald Duck, und er ist auch wesentlich agiler als sein älteres Alter Ego.³¹ In seinem Charakter ähnelt Paperus zunächst weder Faust noch Donald Duck: Beide scheren sich wenig um politische Belange. Paperus Karriere als Wissenschaftler jedoch erinnert stärker an Faust. Später allerdings, nachdem Paperus Margherita begegnet ist, erkennt der Leser die für Donald typischen emotionalen Ausbrüche, zum Beispiel wenn die Gehilfen ihn wiederholt nach Dottor Paperus fragen³² oder er leidenschaftlich für Margherita kämpft³³.

Die Figur des Mefistofele ist insofern besonders interessant, als dass sie keine Disneysche Vorlage hat.³⁴ Im Gegensatz zu den allermeisten anderen Figuren im Comic ist diese Figur menschlich und erinnert an typische Me-

³⁰ Vgl. Bottaro: Paperus, S. 97.

³¹ Vgl. ebd. S. 110, S. 132, u.a.

³² Vgl. ebd. S. 112 und S. 129.

³³ Vgl. ebd. S. 132, S. 137f und S. 139f.

³⁴ Im Kurzfilm „The Goddess of Spring“ aus dem Jahr 1934 von Regisseur Wilfred Jackson aus der Disneyreihe „Silly Symphonies“ hat die Figur des Gottes Pluto Ähnlichkeit mit Mefistofele (vgl. hierzu http://disney.wikia.com/wiki/The_Goddess_of_Spring [10.12.2011]), was allerdings wohl eher dem teuflischen Charakter beider Figuren gedankt ist. Tatsächlich ähneln sie nicht einander, sondern beide ähneln der typischen Mephistopheles-Darstellung.

phistopheles-Darstellungen. Eine ähnliche Figur verkörperte Gustaf Gründgens in seiner Faust-Inszenierung, und ebenso im „Faust“-Comic der Reihe „Illustrierte Klassiker“ wurde Mephistopheles so gezeigt: Auf dem Kopf eine schwarze Haube mit langer Feder, dazu ein spitzer Kinnbart und ein roter Umhang. Dass für diese Figur kein Charakter aus den Reihen der prominenten Disneyfiguren genommen wurde, wird wohl daran gelegen haben, dass Mefistofele direkt aus der Hölle kommt, und man keiner Disneyfigur einen solchen Ursprung zukommen lassen wollte. Mefistofele ist durch und durch böse, im Gegensatz zu den Bassotti, welche nur auf ihren Profit aus sind und sich vehement des Vorwurfs erwehren, die Prinzessin entführt zu haben. Mefistofele kommt zwar aus der Hölle, ist jedoch nicht der Herr der Unterwelt. Tatsächlich handelt er im Auftrag Satans: Mefistofele soll den Konflikt zwischen den beiden Reichen schüren und nähren. Sollte er erfolglos sein, wird er zurück in die Hölle geschickt – ein Schicksal, dem er unbedingt entgehen will³⁵, das ihn aber dennoch ereilt³⁶. In Goethes Original erfährt der Leser nichts über eine Rangordnung in der Hölle, geschweige denn welchen Platz Mephistopheles in einer etwaigen Hierarchie einnimmt. Stattdessen werden die Himmelsebenen detailliert ausgeleuchtet, insbesondere in der letzten Szene des zweiten Teils, als Faust in den Himmel geholt wird.

Den Aspekt der Wette zwischen dem Herrn und Mephisto hingegen lassen Bottaro und Chendi ganz aus. Auch hier lässt sich diese Auslassung mit den strengen Regeln bei Disney erklären: Das delicate Thema der Religion wird am besten ausgelassen. Eine Darstellung von Gott oder eines Gottes, der auch wettet, hätte möglicherweise das Glaubensempfinden der jungen Leser oder gar das der Eltern dieser Leser verletzt. Das hätte sich der Konzern Disney, der sich rühmt, saubere und unstrittige Comics für Kinder zu veröffentlichen, nicht geleistet. Die Darstellung des Teufels hingegen ist schon so weit in das europäische Kulturgut eingegangen, dass sie gefahrlos in einem Disneycomic verwendet werden konnte. Interessant ist bei der Darstellung Satans, dass er den Panzerknackern wieder sehr ähnlich sieht. Tatsächlich wirkt Satan wesentlich weniger böse als Mefistofele, da er Paperus schließ-

³⁵ Vgl. ebd. S. 94.

³⁶ Vgl. ebd. S. 145.

lich von seinem Pakt befreit. Deshalb konnte Bottaro bei Satans Darstellung wieder auf bekannte Figuren zurückgreifen: Er ähnelt den Panzerknackern.

Mefistofele wird unterstützt von der einzigen anderen menschlichen Figur des Comics, der Hexe Hicksi. Diese ist allerdings im Gegensatz zu Mefistofele eine etablierte Figur im Disney-Universum, welche schon in Cartoons und in Comics von Carl Barks aufgetaucht ist. Hicksi agiert hier als Mefistofeles Assistentin: Sie beobachtet mithilfe ihrer Kristallkugel die anderen Protagonisten³⁷, verjüngt Faust³⁸ und stellt nicht zuletzt ihr Haus als Quartier zur Verfügung. Zwar sucht auch Mephisto in Goethes „Faust“ eine Hexenküche zur Verjüngung Fausts auf, aber das ist die einzige Begegnung Mephistos mit dieser Hexe. Danach treffen Faust und Mephistopheles noch Hexen in der Walpurgisnacht, aber diese wird in dem Comic nicht aufgegriffen. Hicksi hat als Mefistofeles Handlangerin eine weitaus größere Rolle als die Hexe bei Goethe. Tatsächlich hätte man auf diese Figur auch verzichten und Mefistofele allein agieren lassen können. Doch die Figur des assistierenden Sidekicks hat lange Tradition und erzählerischen Wert: Agieren der Held beziehungsweise der Schurke alleine und ohne textliche Erläuterung, versteht der Leser häufig nicht den Sinn und die Beweggründe der Handlungen. Werden diese nur in Textkästchen oder Denkblasen erläutert, steigert das zwar das Verständnis, aber es wirkt langweilig. Einem Sidekick kann der Held oder Schurke erläutern, was er wieso tut, und der Sidekick kann seinerseits zur Unterhaltung oder gar zur Handlung beitragen. Diese Tradition geht im Comic zurück bis zu Batman und Robin und lässt sich in der Literatur bis zu Sherlock Holmes und Dr. Watson, wenn nicht gar bis zu Don Quichote und Sancho Pansa, zurückverfolgen. Im Drama braucht Mephistopheles keinen Assistenten, um seine Absichten zu erläutern, dort kann er auf den Monolog zurückgreifen.

Margherita ist die Entsprechung zu Gretchen bei „Faust“, allerdings ist das nur daran zu erkennen, dass sich Paperus in sie verliebt. Margherita ist im Gegensatz zu Gretchen eine Prinzessin, sie lernt Paperus über weite Teile der Handlung gar nicht kennen und ist, wie es sich für eine positive Disneyfi-

³⁷ Vgl. ebd. S. 95, S. 129.

³⁸ Vgl. ebd. S. 102.

gur gehört, moralisch unantastbar. Der Leser erfährt wenig über sie, weiß nichts über ihre Gewohnheiten und religiösen Ansichten. Sie ist Paperus' Objekt der Begierde und die obligatorische Jungfrau in Nöten. Diese blasse Darstellung von Frauenfiguren ist ebenfalls typisch für Duckcomics, die arm an Frauenfiguren sind: Daisy Duck ist die geliebte Frau, Oma Duck die ältere Frau, Gundel Gaukeley die böse Frau. Nur die Mutterfigur fehlt in dieser klischeereichen Welt, aber Mütter gibt es einfach nicht, denn die würden wiederum die Frage nach der Sexualität aufgreifen, die man in Disneycomics unbedingt umgehen möchte.

Die drei Assistenten des Paperus, Qui, Quo und Qua, scheinen keine Entsprechung zu haben. Aufgrund ihrer Rolle als Paperus' Gehilfen könnte man vermuten, es mit einer Version von Wagner zu tun zu haben. Doch obwohl sie Paperus ebenso lästig sind wie Wagner Faust, hinkt der Vergleich. Die Jungs scheinen überhaupt kein Interesse an der Wissenschaft zu haben, sie bewundern ihren Lehrer nicht im Mindesten, sondern spielen ihm Streiche³⁹ und halten ihn für senil⁴⁰. Wie in Disneycomics üblich gleichen sich die drei Jungs bis aufs Haar und sind nur an ihrer Kleidung zu unterscheiden. Auch charakterlich kann man sie nicht auseinanderhalten, sie agieren stets als Einheit. Zur Geschichte tragen Qui, Quo und Qua nicht maßgeblich bei. Ihre Auftritte sind stets Anlass für einen Gag: Bei ihrem ersten Auftritt auf Seite 92 tragen sie einen Wortwitz vor, auf Seite 97 spielen sie Paperus einen Streich, und ihre restlichen Auftritte sind ein Running Gag, bei dem Paperus seine Identität nicht verrät.

Eine Entsprechung zur Figur des Paperon de'Paperoni findet sich in Goethes Original nicht. Zwar gibt es im zweiten Drama einen Kaiser, dem Faust zu Diensten ist, allerdings stehen die finanziellen Probleme des Kaisers in keinem Zusammenhang mit einem Konflikt mit einem Nachbarreich, und erst recht besteht kein Zusammenhang zwischen Margarete und dem Kaiser. So ist es nicht verwunderlich, dass der Herzog alle Charaktereigenschaften von Dagobert Duck hat. Damit sind in erster Linie seine Liebe zum Geld und sein Geiz gemeint, aber auch sein Jähzorn. Die Autoren brauchen die Figur des

³⁹ Vgl. ebd. S. 96 f.

⁴⁰ Vgl. ebd. S. 148.

Paperon, um die Geschichte voranzutreiben. Erst durch seinen sturen Geiz kann es überhaupt zu einem Krieg kommen, und dass dieser Krieg, wegen eines Talers begonnen, zehn Jahre anhält, macht die Geschichte erst komisch. Tatsächlich ist es auch Paperons Geiz, der Paperus zum Duellanten macht: Weil alle anderen Ritter Bezahlung verlangten und Paperus zu abgelenkt war, um über einen Sold nachzudenken, wählt Paperon ihn zum Vertreter im Duell gegen die Bassotti. Paperons Geiz geht sogar so weit, dass er lieber sein Leben als sein Vermögen dafür einsetzen würde, seine Nichte wiederzugewinnen: „Calma, calma! Le milizie mercenarie costano care! Io ho detto che son pronto a dare la mia vita, non i miei scudi!“⁴¹.

Die Banda Bassotti, hier die Masnada dei Bassotti, sind üblicherweise die Schurken in einem Disneycomic. Ohne ihren Opfern wirklich schaden zu wollen, gieren sie nach Geld, am meisten nach dem Vermögen des Dagobert Duck. Hier sind die Panzerknacker allerdings keine mehrfach verurteilten Straftäter, die wiederholt aus dem Gefängnis ausgebrochen sind, sondern begegnen Dagobert Duck beziehungsweise Paperon de'Paperoni auf Augenhöhe als Herrscher eines gleichstarken Reiches. Dennoch erscheinen sie auch hier als unehrlich. Zwar stehlen sie nicht aktiv, aber sie betrügen Paperon um einen Taler. Und dies erscheint ihnen nicht einmal verwerflich, schließlich lautet ihr Motto „Mano campante in campo altrui“⁴². Dennoch sind auch die Bassotti in dieser Geschichte eher Opfer als Täter, da Mefistofele ihren Konflikt mit dem Nachbarreich für seine Zwecke ausnutzt. Schließlich werden sie gar als Sündenbock missbraucht, als er die Prinzessin entführt und die Schuld den Bassotti in die Schuhe schiebt.

Kindgerechte Unterhaltung

Neben der an sich schon durch ihre Verniedlichung und Theatralik komisch anmutenden Enten haben sich Bottaro und Chendi einiges einfallen lassen, um aus dem Drama eine unterhaltsame Geschichte für Kinder zu machen. Die Farbgebung ist simpel und beschränkt sich im Wesentlichen auf die vier Hauptfarben rot, blau, gelb und grün. Die Kolorierung wurde sorgfältig ausgeführt, viele Schattierungen finden sich nicht, dennoch oder gerade deswegen

⁴¹ Ebd. S. 118, übersetzt: „Na, na! Söldner sind teuer! Ich sagte, ich wäre bereit, mein Leben zu geben, nicht meine Taler!“

⁴² Ebd. S. 86, übersetzt etwa: „Greife nach des Nachbarn Gut!“

wirkt der Comic lebendig und für Kinder ansprechend. Es erschließt sich dem Leser vielleicht nicht unbedingt, warum eine Ritterrüstung offenbar zum Teil rot lackiert wird⁴³, aber solche Fragen geraten angesichts der Farbenpracht für den jungen Leser in den Hintergrund.

Die Handlung an sich ist ebenfalls eher komisch: Ein zehnjähriger Krieg bricht aus, weil das eine Reich dem anderen einen Taler schuldet, Paperus gerät in ein Duell, weil er zu beschäftigt ist zu bemerken, was um ihn herum geschieht, und schließlich verliert er seine Traumfrau, weil seine Rückreise aus der Unterwelt zu lange dauerte. Auch slapstickhafte Elemente finden sich: Paperus kann sich seiner Angebeteten nicht nähern, weil er von einem Stier gejagt wird, die Jungs suchen ihren Lehrer und bemerken nicht, dass sie ihm immer wieder begegnen.

Hinzu kommen auch immer wieder komische bildliche Elemente, die die Handlung untermalen: Wenn auf Seite 88 der gelbe Textkasten von einem Krieg spricht, der mit den Jahren immer lustloser geführt wird, zeigt das erste Panel Ritter mit mehreren Pfeilen im Helm, die sich gegenseitig in den Schnabel beißen, und das zweite lächelnde Ritter, deren Schwerter mit Krücken gestützt werden, während sie lesen, Schmetterlinge jagen oder á la Wilhelm Tell Äpfel vom Kopf des Gegners schießen. Auch die Monster und Dämonen, die in und um das Haus der Hexe wohnen, wirken eher niedlich, freundlich und lustig als bedrohlich oder gruselig. Im Gegensatz zu den Monstern auf dem Titelblatt der „Illustrierte Klassiker“-Ausgabe des „Faust“ wirken sie eher wie friedliche Haustiere, die auf Seite 134 eine kleine Privatparty schmeißen und damit sogar, wenn auch ungewollt, Paperus aus seiner Trance befreien.

Manche der komischen Bildelemente haben nicht einmal etwas mit der Handlung zu tun. Diese Zeichnungen sind nur klein, meist nur in einem Panel zu sehen und stehen so im Hintergrund, dass man sie nur bei genauerer Betrachtung finden kann. Hier hat sich der Zeichner offenbar einen Spaß gemacht und kleine Gags nur für sich eingebaut, doch sie lockern die Bilder auf und machen sie lebendiger und lustiger. Die Hölle auf Seite 144 ist offenbar

⁴³ Vgl. ebd. S. 89.

so schaurig, dass Paperus die Knie schlottern, aber in der unteren rechten Ecke des letzten Panels findet ein Dämon noch die Zeit sich in den Höllenfeuern ein Spiegelei zu braten. Auch die dramatische Szene der Nötigung Margheritas auf Seite 138 wird durch die Hexe aufgelockert, die die Zeit nutzt um ein wenig zu stricken. Auf Seite 137 sieht der Leser eine bunte Schlacht, bei der aber kein Blut fließt. Stattdessen foppen sich Ritter: Ein Ritter durchsucht verwundert eine leere Rüstung, deren Inhalt über die „Hintertür“ entweicht. Ein anderer Ritter begegnet einem Angriff mit dem Speer mit einer Säge. Dieses Panel sowie viele weitere in der Art erinnern an alte Cartoons von Disney, die dramatische Geschehnisse amüsant darstellten und damit als komische Unterhaltung verwerteten.

Im Gegensatz zum Comic in „Illustrierte Klassiker“ hat dieser Comic keinen bildenden Anspruch und dient einzig der Unterhaltung der Leser. Sein berühmtes Vorbild wird mit keinem Wort erwähnt, geschweige denn der Autor der Vorlage. Tatsächlich scheint es, als haben sich Bottaro und Chendi höchstens von Goethes „Faust“ inspirieren lassen und nicht einmal nachgeschlagen, als sie die Geschichte für Disneycomics umschrieben. Bis auf den Pakt und die Verjüngung ist dieser Comic komplett neu.

Literatur für Kinder?

Die Adaption für die Reihe „Illustrierte Klassiker“ bemüht sich um Authentizität, indem sie den Text zitiert. Gleichzeitig beschränkt sich das Format allerdings auf 48 Seiten, sodass Auslassungen in großem Umfang vonnöten sind, die dem Verständnis des Stoffes im Wege stehen – zumal die Auswahl der Szenen nicht unbedingt nachvollziehbar ist. Hier zeigt sich, wie oben genannt, dass sich die Qualität der Adaption nicht unbedingt an ihrer Werktreue ausmachen lässt. Es ist nicht verwunderlich, dass sich Comickünstler mittlerweile von diesem Konzept der Literaturadaption verabschiedet haben und sich nun verstärkt auf ein erwachseneres Publikum konzentrieren.⁴⁴ Diese Adaption von „Faust“ zeigt deutlich einen gewichtigen Fehler, den die Comicschaffenden der Reihe immer wieder begingen: Sie ließen wichtige und zentrale Stellen der zu adaptierenden Geschichte aus und beschränkten sich auf Stellen, von denen sie glaubten, dass sie den Kindern besser gefielen. Ob-

⁴⁴ Vgl. Ferstl: Comics, S. 60f

gleich die Herausgeber vorgaben, die Kinder bilden zu wollen, waren sie Teil des Problems, das zum Comic Code⁴⁵ führte. Im Ganzen wirkt diese Version des „Faust“ rasch zusammengekürzt und nachlässig ausgearbeitet und kann den Maßstäben einer gelungenen Adaption nicht standhalten.

„Il dottor Paperus“ stellt nicht den Anspruch, gehobene Literatur zu sein. Der Comic versucht auch nicht, seine Leser zu belehren oder zur Lektüre des Originals zu bewegen, wie es der Anspruch der Reihe „Illustrierte Klassiker“ war. Tatsächlich nutzten die Autoren eine schon gegebene, bekannte und beliebte Geschichte als Ausgangspunkt für eine neue Geschichte für Kinder mit ebenfalls bekannten und beliebten Figuren. Mit einer solchen gelungenen Story wie der des „Faust“ bewegten sich die Autoren auf sicherem Terrain und mussten so nur um diese Hauptstory herum eine Geschichte flechten. Das ersparte ihnen einiges an Zeit, was in dieser Branche wichtig ist, da für ein Magazin Comics wie am Fließband produziert werden müssen. Bottaro selbst zeichnete 155 Comics alleine und 65 zusammen mit anderen Zeichnern.⁴⁶ Dies schlägt sich sicherlich auf den künstlerischen Anspruch des Werkes nieder, dem nun viele Aspekte des Originals fehlen. Allerdings beabsichtigten die Macher auch nicht, Goethes „Faust“ angemessen zu interpretieren oder neue Aspekte hinzuzufügen. Sie schrieben eine unkritische, wenig inspirierte Parodie zu Goethes „Faust“. Sie wollten eine komische Geschichte mit den bekannten Disneyfiguren für Kinder schaffen. Dass der eine oder andere Leser den einen oder anderen Aspekt wiedererkennen kann, ist ein willkommener Nebeneffekt – wohl so willkommen, dass Bottaro und Chendi weitere Parodien schrieben und ihnen andere Comicautoren dies gleichtaten. Heute ist die Parodie bekannter Werke ein beliebtes und etabliertes Thema insbesondere bei italienischen Disneyzeichnern. Dabei werden stets die Figuren des Disney-Universums in zeitgenössische Kostüme ge-

⁴⁵ Der Comic Code ist eine Liste an Vorgaben, welche die Comicingustrie Mitte der 1950er Jahre selbst entwickelte und der die Eignung für Kinder garantieren sollte. Er kam einer Selbstzensur gleich und entstand nach einer öffentlichen Diskussion, nach der die vielen Gewaltszenen und innigen Freundschaften zwischen Männern die comiclesenden und beeinflussbaren Kinder zu Brutalität und Homosexualität verleiten könnten. Ohne das Siegel der Comic Code Authority auf dem Titelblatt wurden die Hefte von nun an nicht mehr gekauft. Erst in den 1960er Jahren entwickelte sich eine Szene, die billig Comics für erwachseneres Publikum produzierte und auch verkaufte, doch die großen Verlage verzichteten erst Jahrzehnte später auf die Selbstzensur.

⁴⁶ Vgl. <http://coa.inducks.org/creator.php?c=LBo&showStats=1> [10.12.2011]

steckt und in ihren Charakteren und Figurenkonstellationen entsprechenden Rollen besetzt: Donald Duck ist der Held, Daisy Duck die Geliebte, Dagobert Duck der Vorgesetzte, Gustav Gans der Rivale und so weiter. Die Figuren bleiben aber ihrem eigenen Charakter mehr verhaftet als dem ihrer Rollen und verändern so nicht selten den Verlauf der Handlung. Dies macht den Reiz der Parodien aus, und so gelingen mal bessere, mal schlechtere Geschichten. Stets eingehalten werden allerdings die Dogmen des Disneycomics: Niemand stirbt, keine politischen Aussagen, keine Religion, keine sexuellen Aktivitäten und Komik ist immer der Dramatik vorzuziehen. Disney macht saubere und sichere Kinderunterhaltung, das ist der Anspruch, dem die Zeichner gerecht werden müssen. Dass sie bekannte Werke angemessen verwerten, ist zweitrangig.

„Faust“ als Parodie - Flix

Der Comicautor Felix Görmann arbeitet unter dem Pseudonym Flix und ist vor allem für seine autobiographisch angehauchten Comics bekannt. Schon früh in seiner Karriere widmete er sich dem Faust-Stoff und veröffentlichte 1998 seine erste Faust-Adaption „Who the Fuck is Faust?“. Dies war sein erster veröffentlichter Comic überhaupt, noch vor seiner 2003 veröffentlichten und mit dem Max-und-Moritz-Preis ausgezeichneten Diplomarbeit „held“⁴⁷. Elf Jahre nach „Who the Fuck is Faust?“ folgte die zweite Faustadaption „Faust. Der Tragödie erster Teil“, die sich inhaltlich und vom Konzept her wenig von der ersten unterscheidet, dennoch die Entwicklung des Autors als Zeichner sowie als Erzähler verdeutlicht.

Dieser erste Faustcomic ist stark vom ersten Teil von Goethes „Faust“ inspiriert, doch wird er ebenso stark parodiert. Osman Durrani erläutert, dass „Who the Fuck is Faust?“ in deutschen Schulklassen zur Vorbereitung auf die klassische Faust-Lektüre gelesen wird.⁴⁸ Flix verlegt die Geschichte in die moderne Welt: Gott erstellt neue Welten am Computer, Margarete arbeitet in einem Fleischerfachgeschäft und Faust will sich nicht mit einem Trank vergiften, sondern nur mit Wodka betrinken. Allerdings nimmt Flix auch zahlreiche einschneidende Veränderungen vor. Zum Beispiel ist Faust zu Beginn der Geschichte kein alter Mann, er begegnet Gretchen noch vor Mephisto, Gretchen wird nicht schwanger, Faust trifft Gretchens Mutter und Mephisto befreit Gretchen im Alleingang aus der Haft. Mit der zweiten Version ändert Flix am Inhalt nur wenig. Zwar ist Margarethe nun Anwaltsgehilfin mit Migrationshintergrund und Faust kein Student, sondern Taxifahrer, doch die zentralen Stellen und Wendepunkte der Geschichte sind unverändert. Auffällig anders sind der Zeichenstil, der Umfang sowie einige Gags. Man muss Goethes „Faust“ nicht kennen, um der Handlung in Flix' Adaption folgen zu können, aber viele Witze werden deutlicher, wenn man die Vorlage kennt.

⁴⁷ Vgl. <http://www.der-flix.de/publikationen.php>

⁴⁸ Vgl. Durrani „Faust“, S. 407.

Unterschiede in Inhalt, Optik und Stil

Stil

Der auffälligste Unterschied zwischen den Comics dürfte der stilistische sein. In „Who the Fuck is Faust?“ erinnern die Figuren mit ihren Knollennasen auffällig an den Stil des Comickünstlers Ralf König, dessen Geschichten im homosexuellen Milieu spielen, ein Umstand, dem wohl auch die häufig auftauchenden männlichen Geschlechtsteile verdankt sind.⁴⁹ Zehn Jahre und einige Veröffentlichungen später hat Flix seinen eigenen Stil gefunden, die Knubbelnasen sind kantigen Quadratnasen gewichen, die Extremitäten seiner Figuren scheinen gummiartig und ihre Schuhe klobig. Dieser Stil ist einzigartig und unverkennbar, und wieder zeigt sich, dass eine Adaption gerne durch ihren eigenen Stil auffallen darf und soll: Das erste Werk von Flix, das optisch den Comics von Ralf König glich, dürfte im Comicregal weniger aufgefallen sein als ein originaler Stil, wie Flix ihn wenig später in „Held“ entwickelt hat. Da auch kein unmittelbarer Zusammenhang zu Königs Werk besteht, wirkt diese Ähnlichkeit auch nicht wie eine Adaption, sondern einfach nur wie ein Plagiat.

Wie auch Andreas Platthaus in seinem Vorwort zu Flix' zweitem „Faust“ bemerkt, schöpft der Künstler die Möglichkeiten seines Mediums nun völlig aus: Auf S. 47 fliegt eine Tischlampe von einem Panel in ein anderes, und obgleich sie vom Schreibtisch Gottes stammt und somit dem Geschehen auf Erden nichts gemein hat, muss Meph, wie sich Mephistopheles in diesem Comic nennt, Faust dennoch vor ihr retten. Flix verwendet verschiedene Schriftarten, um Tonlagen, Sprachen oder Namen darzustellen.⁵⁰ Bild und Text verschmelzen: Buchstaben wirken durch verschiedene Größen und Schriftarten wie Bilder und haben ihre eigene, neue Bedeutung.

Titelbild

Das Titelbild ebenso wie der Titel des ersten Comics verdeutlichen, dass es dem Autor um eine freie, moderne Adaption des goetheschen Originals geht. Zwar ist das Wort „Faust“ das mit Abstand am größten geschriebene Wort

⁴⁹ Osman Durrani verweist auf den Stil von Lorient (vgl. Durrani „Faust“, S. 407).

⁵⁰ Vgl. Flix: Faust. Der Tragödie erster Teil, Hamburg 2010, im Folgenden „Flix II“ genannt, S. 4, S. 32 und S. 63.

des Titelbildes, aber das Wort „Fuck“ wird als einziges rot gedruckt. Dies, ebenso wie die Verwendung des Wortes an sich, deutet die ordinäre Darstellung und Wortwahl an, denen der Comic häufig unterliegt, worauf im Folgenden weiter eingegangen wird. Die untere Bildhälfte zeigen Gott, dargestellt als älterer Herr mit Schnauzer, Krawatte, Pferdeschwanz und über seinem Kopf schwebend das Auge der Vorsehung, sowie Mephisto, mit kleinen Hörnern auf dem Kopf, spitzen Ohren und Lederjacke, beide offensichtlich in hitziger Diskussion. Auch an dieser Darstellung kann der Leser erkennen, worum es sich bei dem Inhalt handelt: Gott deutet auf ein Buch in seiner Hand, das den Titel „Goethe“ trägt und weist somit auf die Vorlage hin, auf die sich Flix bezieht. Mephisto streckt Gott die Zunge heraus und zeigt ihm den Finger – ein Verweis auf die Obszönitäten des Comics.

Auch die zweite Adaption von Flix zeigt in der unteren Bildhälfte Gott und Meph in hitziger Auseinandersetzung, und auch die Kleidung der Protagonisten ähnelt stark der Kleidung von Gott und Meph im ersten Comic. Allerdings zeigt Mephisto Gott nicht den Finger, sondern zieht ihm nur hämisch grinsend eine lange Nase, was zwar dem ersten Titelbild ähnelt, jedoch nicht so ordinär ist und auch nicht dem Charakter Mephistos im zweiten Comic nahe kommt, wie im Folgenden noch erläutert wird. Gott hält diesmal kein Buch in der Hand, stattdessen trägt Mephisto einen Haufen Papier mit dem Titel „Pakt“, was nicht auf die Vorlage verweist, sondern schon auf den Inhalt.

Am auffälligsten ist jedoch die Formatierung des Titels. Linksbündig finden sich in der oberen linken Ecke erst der Name des Künstlers, darunter der Titel „Faust“ und darunter der Untertitel „Der Tragödie erster Teil“, alles in der Schriftart Times New Roman. Da sich dies alles noch auf gelbem Grund befindet, fühlt sich der Leser trotz des unterschiedlichen Formats an Reclamhefte erinnert. Dies gibt dem Buch ein klassisches Flair, veröffentlicht der Verlag Reclam doch vorwiegend klassische Weltliteratur für Schüler. Dadurch wirkt das Comic einerseits literarisch wertvoll, andererseits aber auch geeignet für Jugendliche, die sich aus klassischer Literatur häufig nichts machen und diese Hefte nur für die Schule kaufen.

Frivolitäten

Obwohl sich beide Versionen von Flix ähneln, unterscheiden sie sich nicht nur optisch und stilistisch stark voneinander. „Who the Fuck is Faust?“ wartet auf mit einer Fülle an Frivolitäten, die dem Werk eine eigene Note verleihen. Der Leser merkt, dass der Autor seine Vorlage genau kennt. Das hindert ihn allerdings nicht, einige Frivolitäten einzubauen, die mit der Vorlage wenig zu tun haben. Dabei fördern die wenigsten den Unterhaltungswert und sind auch nur bei genauer Lektüre zu entdecken. So findet sich zum Beispiel in der untersten Ecke des vierten Panels auf Seite 6 auf Fausts Steckbrief der Ausdruck „ficken“. Tatsächlich ist es eher unwahrscheinlich, dass dieses Wort auf einem Steckbrief dieser Art zu finden ist, es steht völlig zusammenhanglos dort und ist wohl allein dem Humor des Zeichners zu verdanken. Ebenso gehaltlos, aber auf liederliche Weise lustig sind die Werbeposter in Maggies Metzgerei auf Seite 17. Im Verlauf der Geschichte findet der Leser immer mal wieder einen Hinweis auf das Konzert der „Toten Hoden“, ein Wortspiel mit der Punkrock-Band „Die Toten Hosen“.⁵¹ Fausts erstes Wort im Comic findet sich auf Seite 7 und lautet „Kacke“. Tatsächlich wird häufig geflucht: Faust gibt noch einige Beispiele seines reichen Schimpfwortschatzes auf Seite 11⁵², und Meph's gebraucht des Öfteren sein Lieblingsschimpfwort „Fuck“⁵³, gerne auch in zweifacher Wiederholung, um ärgere Bedrängnis auszudrücken. Auch Gott ist, wie schon erwähnt, von diesem rauen Umgangston nicht ausgeschlossen⁵⁴. In beiden Comics ruft Gott nach Petrus, der den Lauf der Dinge auf Erden verregnen soll. Im zweiten Comic ist Petrus ein Hund, der gegen einen Baum uriniert, woraufhin es auf Erden regnet.⁵⁵ Im ersten Comic ist Petrus ein Engel mit Latzhose, der Zigarette rauchend vom Himmel aus austritt. Die eindeutig obszönste Szene des ersten Comics ist allerdings Flix' Parodie auf die Walpurgisnacht, die Heinrich im Drogenrausch erlebt. Hier findet er sich nackt an einen Stuhl gefesselt wie-

⁵¹ Vgl. Flix: Who the Fuck is Faust?, Frankfurt am Main 1998, im Folgenden „Flix I“ genannt, S. 7, S. 18, S. 30.

⁵² „Kacke! Wo ist denn der verflixte Schlüssel?! Fuck! Shitkram!“ [...] !Verfluchte dumpfe Scheisse [!]!“.

⁵³ Vgl. ebd. S. 23, S. 31, S. 38, S. 89.

⁵⁴ Ebd. S. 2: „Verdammte Scheiße!“, S. 9 „Kruzitürkn – Petrus“, S. 15 „Schnauze Meph!“ etc.

⁵⁵ Vgl. Flix II, S. 61.

der, umtanzt von Maggies Mutter und Bruder, die zu diesem Zeitpunkt schon tot sind. Dazu singen sie dieses Lied:

*„Sperma, Kot und Ziegenblut...
...Das wollen wir...
...Orgien, Leder, Hühnerficken;
Das brauchen wir...
Und als kleines Dankeschön
Opfern wir DAS hier!!!“ (Flix I, S. 55)*

Maggies Mutter und Bruder bezichtigen Faust des Mordes und drohen ihm sowohl mit Messern und anderen Klingen als auch damit, „mit Souvenirs aus Hartgummi“⁵⁶ seinen Bauch zu füllen. Tatsächlich war auch die Vorlage von Goethe an dieser Stelle ungewöhnlich anstößig. Faust und Mephistopheles tanzen auf dem Blocksberg mit zwei Hexen, und alle vier spielen mit kaum verschlüsselnden Metaphern auf die Geschlechtsteile der Damen an:

*FAUST mit der jungen tanzend
Einst hatt' ich einen schönen Traum;
Da sah ich einen Apfelbaum,
Zwei schöne Äpfel glänzten dran,
Sie reizten mich, ich stieg hinan.*
*DIE SCHÖNE
Der Äpfelchen begehrt ihr sehr
Und schon vom Paradiese her.
Von Freuden fühl' ich mich bewegt,
Daß auch mein Garten solche trägt.*
*MEPHISTOPHELES mit der Alten
Einst hatt' ich einen wüsten Traum;
Da sah' ich einen gespaltnen Baum,
Der hatt' ein [ungeheures Loch];
So [groß] es war, gefiel mir's doch.*
*DIE ALTE
Ich biete meinen besten Gruß
Dem Ritter mit dem Pferdefuß
Halt' er einen [rechten Pfropf] bereit,
Wenn er [das große Loch] nicht scheut. (F 4128-4143)*

Die Anspielungen hier sind zwar ebenfalls eindeutig sexueller Natur, jedoch wirken sie nicht so bedrohlich wie bei Flix. Hier wird Faust das Herz bei lebendigem Leibe aus der Brust gerissen, und die sexuellen Anzüglichkeiten sind mit Gewalt konnotiert. Bei Goethes „Faust“ fällt die Walpurgisnacht aus dem Rahmen, Faust und Mephistopheles tauchen ab in eine völlig andere,

⁵⁶ Vgl. ebd. S. 55.

zügellose Welt, und hierzu reichen Anspielungen und Flirts mit fremden Hexen. Flix' Geschichte würde dies nicht reichen. Versetzt in eine moderne Welt, der die Walpurgisnacht fremd geworden ist, muss diese Szene ein Drogentrip sein, was unserer Kultur wesentlich näher ist. Auch reicht es in dieser schon an sich mit Obszönitäten vollgepfropften Geschichte nicht aus, bloß mit fremden Gestalten anzubandeln. Um eine ähnliche Diskrepanz zwischen Alltagswelt und Walpurgisnacht bzw. Drogentrip zu gestalten wie in Goethes „Faust“, muss zu der sexuellen Komponente noch die gewalttätige, bedrohliche kommen. So ist Meph bei Flix auch nicht mehr der Begleiter, der er bei Goethe war, sondern schlägt sich auf die andere Seite und wird zur Hauptbedrohung für Faust. Um noch obszöner zu wirken, müssen sich die Schimpfwörter extrem häufen, die sexuelle Bedrohung bildlich dargestellt werden.

Diesen frivolen oder obszönen Ansatz hat Flix bei seiner zweiten Version vermieden. Wie schon im Charaktervergleich erwähnt, unterscheiden sich die Figuren der ersten und zweiten Version in ihrer Persönlichkeit und ihrem Temperament. Sein erster Meph war obszön und frivol und kam damit dem originalen Mephistopheles sehr nahe, vergleicht man beispielsweise Meph's Anspielungen auf S. 42 mit denen von Mephistopheles bei Goethe in der Szene „Wald und Höhle“. Flix' zweiter Mephisto ist nicht so frivol und wirkt jederzeit so, als wolle er Faust aufrichtig helfen.

Weiterhin auffällig und für den Witz der Comics unerlässlich sind die zeitgenössischen Anspielungen, die ihre Komik besonders dadurch entfalten, dass ihr Auftauchen in einer so klassischen Geschichte absurd anmutet. Beide Comics zeigen auf den ersten Panels Sterne und Galaxien, beide zitieren die ersten Verse aus dem „Prolog im Himmel“ von Goethe, und beide setzen diese Verse in Kästchen, die an Dateifenster aus einem Computerprogramm erinnern. Schon hier wird dem Leser klar, wie die Geschichte umgesetzt wird. Natürlich geben auch das Büro, in dem Gott arbeitet, und die moderne Welt, in der sich Faust befindet, der Geschichte ein zeitgemäßes Flair, aber Flix setzt in beiden Geschichten ganz konkrete Zitate aus der modernen Welt ein. Der Titel des ersten Comics ist eine Anspielung auf den berühmten Schlager „Living Next Door to Alice“ von Smokie und seiner Parodie von New World.

Auf Seite 26 in Flix' erster Version findet sich in Wagners Waschküche ein Poster der Partei Die Grünen. Auf den Seiten 39 und 40 schaut Faust im Fernsehen eine Sendung, die der Leser nicht verfolgen kann. Er kann allerdings anhand der Sprechblasen und der darin genannten Figuren darauf schließen, dass es sich um die Sendung „Lindenstraße“ handelt. In Flix' zweitem Comic finden sich in der Modeboutique „Witch Kitchen“, eine Übersetzung von Goethes Szenenüberschrift „Hexenküche“ drei Verkäufer, unter ihnen ein kahlköpfiger Farbiger mit amerikanischem Akzent, der an das Männermodell und den Castingshowjuror Bruce Darnell erinnert. Auf der gleichen Seite sowie auf Seite 43 (hier sogar mit Bildzitat) und Seite 48 überredet Mephisto Faust zu Dingen, die dieser eigentlich nicht möchte. Dazu singt er das Lied der Schlange Kaa aus Disneys „Das Dschungelbuch“, das den Protagonisten Mogli hypnotisierte und offensichtlich den gleichen Effekt auf Faust hat.

Charaktere im Vergleich

Faust

Flix' ersten Faust lernt der Leser „persönlich“ zwar erst auf Seite 7 von „Who the Fuck is Faust?“ kennen. Aber seine Eckdaten erfährt er schon eine Seite davor im vierten Panel auf einem Steckbrief – und schon hier wird deutlich, dass sich dieser Faust deutlich von Goethes Faust unterscheidet. Richtet man sich nach dem Erscheinungsdatum des Comics, müsste Heinrich J. Faust Mitte 30 sein. Anders als sein Vorbild ist er jedoch kein Gelehrter, sondern noch Student, und zwar seit geraumer Zeit. Auf Seite 10 erklärt Faust schließlich selbst in seinem Monolog, wie es zu der hohen Semesterzahl kommen konnte, in einer Parodie auf die ersten Zeilen Fausts im Original: „Habe nun, ach! Philosophie,/Juristerei und Medizin, und leider auch Theologie!/Durchaus studiert mit heißem Bemühen.“ (V.354-357) Flix' Faust kann auf drei abgebrochene Studiengänge zurückblicken und scheint auch mit dem aktuellen Studiengang Theologie nicht zufrieden zu sein und kurz vor dem Abbruch zu stehen:

*„Theologie!! Wie konnte ich mich nur für Theologie einschreiben... –
Oh Gott, oh Gott... nur ein einziges Blahblah! Verstaubte Floskeln,*

strenge Riten! Ora et labora, und dafür keine Frauen... Nee, nee, will ich nicht mehr.“ (Flix I, S. 8)

Heinrich wirkt aufbrausend, schlecht gelaunt, stellenweise gar cholerisch. Hierin unterscheidet er sich zwar nicht maßgeblich vom Original. Allerdings befand sich der Original-Faust in einer schweren Sinnkrise – dieser Faust hier beschwert sich einfach nur über die Umstände: Er tritt in Hundekot, bekommt einen Strafzettel und verbrennt sich die Hände. Anders als Goethes Faust scheint er sich nicht nach totalem Weltverständnis zu sehnen, sondern wünscht, dass die Welt sich nach ihm richtet. Sein Ausbruch gipfelt in einem Trinkgelage. Hier wird sowohl auf Fausts Selbstmordgedanken mit Gift angespielt als auch auf seine Erdgeistbeschwörung. Seinen Wodka nennt Heinrich „Geist in der Flasche“ und unterhält sich mit ihm wie mit einer wirklichen Person. Im Verlauf der Szene lallt und schwankt er immer mehr und wirkt immer lächerlicher, was besonders dadurch deutlich wird, dass er immer wieder postuliert, der Beste zu sein. Heinrich erscheint also als aufbrausender, sich selbst überschätzender Hanswurst, der nur noch wenig mit dem unaufhaltsam nach Welteinsicht strebenden Faust aus Goethes Drama gemein hat. So verwundert es auch nicht, dass Heinrich sehnlichster Wunsch in der Beziehung zu der Metzgerin besteht, die er erst kurz zuvor kennengelernt hat.

Flix' zweiter Faust unterscheidet sich nicht nur optisch durch seinen Kinnbart von seinem Vorgänger. Zwar sieht ihn der Leser auch zunächst nur wütend schreien, aber dies geschieht im Disput mit Wagner, der sein Taxi hat abschleppen lassen. Diese Diskussion erstreckt sich über die Seiten 14 und 15. Danach betrinkt sich Faust in einer Kneipe, die bezeichnenderweise „Zum Studierzimmer“ heißt. Hier hält Faust seinen Monolog, und erneut werden die berühmten Verse von Goethes Faust parodiert: „Wir haben doch immer alles zusammen gemacht, Semester für Semester. Philosophie. Jura. Medizin. Und leider auch Theologie. Alles!“ Zwar leidet auch dieser Faust nicht an einer Sinnkrise, wie es Goethes Faust tut, allerdings ärgert er sich auch nicht über Alles und Jeden wie Flix' erster Faust, sondern trauert dem einst freundschaftlichen Verhältnis hinterher, das er mit Wagner pflegte. Erneut betrinkt sich Faust, erneut behauptet er, der Größte zu sein. Im fünften Panel auf Seite 17 ruft er gar den berühmten Vers, mit dem Mephisto sich bei Goe-

thes „Faust“ vorstellt: „Ich bin der Geist, der stets verneint.“ (F 1338), woraufhin Mephisto seine Sympathie bekundet. Und wieder bringt Faust sich in seinem Rausch in Gefahr, wieder wird er von Meph gerettet, ohne dass der Leser erkennt, wie diese Rettung vonstattengeht. Trotz dieser Gemeinsamkeiten erscheint Flix' zweiter Faust sympathischer. Zwar ist er nicht der Hellste und bekommt zuweilen einen Wutanfall, allerdings ist er bei Weitem nicht so cholerisch und wehleidig wie Flix erster Faust, der wegen des schlechten Programms schon mal den Fernsehapparat zertrümmert. Flix' zweiter Faust hat ein wesentlich ruhigeres Temperament als sein erster Faust. Besonders deutlich wird dies in der Szene nach der Beerdigung, als Faust Meph vor Augen führt, dass dieser in einer Stunde seinen Vertrag nicht erfüllt haben wird. Auf Seite 58 sieht man, wie Faust diesen Umstand erläutert: Er schreit Mephisto laut an, dem in den unteren Panels schon die Tränen in den Augen stehen, gestikuliert wild herum, sein Kopf raucht, seine Augen funkeln, ihm sind unerklärlicherweise gar Reißzähne gewachsen, was seine Wut unterstreicht. Dahingegen wirkt Flix' zweiter Faust sehr sachlich:

„Vielleicht ist das jetzt mal ein passender Moment für eine Feedbackrunde, lieber Coach. Ist ja, laut Vertrag, unser letzter Abend heute. Ich fange an: Mein Wunsch wurde nicht erfüllt. Es war die schrecklichste Woche meines Lebens. Ende der Feedbackrunde.“

Faust aus Flix' erster Version ist also erheblich temperamentvoller und unherrscher als sein Nachfolger.

Erstaunlich erscheint Fausts Verhältnis zur Religion in beiden von Flix' Werken, bedenkt man Gottes Zuversicht auf Seite 6 in der ersten bzw. auf Seite 8 in der zweiten Version. Gott zählt Faust zu den treuen Schäfchen, weswegen davon auszugehen war, dass Faust besonders fromm sei. Und so ist seine Reaktion auf Mephistos Vertrag erstaunlich: „Hahaha! ‚Nach dem Tod‘! Nach'm Tod ist man tot... Ist vielleicht totlangweilig, aber mehr kommt da nicht... Hehehe! ‚Nach dem Tod‘...“ (Flix I, S. 24) Nicht anders verhält es sich in Flix' zweitem „Faust“. Dass ein (ehemaliger) Theologiestudent, der angeblich zu Gottes treuesten Anhängern gehören soll, nicht einmal an ein Leben nach dem Tod glaubt, erscheint fragwürdig, ist aber dem Umstand angepasst, dass Faust in eine andere, vom Atheismus geprägten Zeit ver-

setzt wurde. Der moderne Faust hat seine Gläubigkeit verloren und ist so nicht einmal dazu in der Lage, den leibhaftigen Teufel zu erkennen.

Wagner

Die ganze Beziehung von Faust zu Wagner ebenso wie dessen Charakter ist in beiden Werken stark verändert, unterscheidet sich untereinander jedoch ebenso stark. In Flix' erster Version ist Wagner ein redseliger homosexueller Bekannter von Faust mit Glatze, Ziegenbart und Rollkragenpullover sowie einer eindeutig ökologischen Gesinnung. Heinrich scheint ihn nicht besonders zu mögen:

„Fuck! Warum kann ich bloß nicht ‚Nein!‘ sagen? Der textet mich jetzt zu, dabei müsste ich noch hebräisch lernen...[...] Eigentlich is-ser ja’n netter Kerl, aber er plappert wie die Niagarafälle!“ (Flix I, S. 19)

Dennoch scheint er der einzige soziale Kontakt Fausts zu sein, und so erzählt er ihm von seiner Begegnung mit der Metzgerin. Wagner ist wenig erfreut, sowohl weil sie Metzgerin ist (und Wagner Vegetarier) als auch weil sie eine Frau ist, und Wagner hat offenbar Angst vor dem weiblichen Geschlecht: „Schöne Frauen bescheren nur schlaflose Nächte und Magengeschwüre. (Flix I, S. 20). Mit einem kurzen Telefonat auf Seite 26 f. endet allerdings Wagners Auftritt in dem Comic. Faust benötigte ihn, um sich mit ihm über seine neue Liebe zu unterhalten. Nachdem Mephisto aufgetaucht ist, braucht Faust Wagner nicht mehr, seine Rolle wird von Meph ausgefüllt. Insofern ähnelt diese Version der Vorlage, in der Wagner in dem ersten Teil der Tragödie nur kurze Auftritte zu Beginn des Dramas hat.

Wagner in Flix' zweiter Version ist ein farbiger gehbehinderter Mitbewohner Fausts, der einstmals mit Faust gut befreundet gewesen war und ihm nun den Mord an seinem Pudel Charlotte von Stein vorwirft. Wagner ist darüber nie hinweggekommen, hat die gemeinsame Wohnung mit einer Trennungslinie durchzogen⁵⁷ und macht Faust das Leben möglichst schwer. Auch nachdem Wagners Pudel scheinbar wieder aufgetaucht ist, versöhnt das Wagner

⁵⁷ Vgl. Flix II, S. 21.

nicht.⁵⁸ Wagner tritt immer wieder im Verlauf der Geschichte auf und nimmt so einen weitaus größeren Platz in der Geschichte ein, wenngleich sein Part nicht besonders handlungstragend ist. Sein Pudel Charlotte von Stein ist in dieser Hinsicht schon weitaus interessanter. Kommt in Flix erster Version des „Faust“ noch gar kein Pudel vor, spielt er hier eine wichtige Rolle und ist Thema eines Gags, der sich durch die gesamte Geschichte zieht. Wagner scheint schon einen Pudel mit Namen Charlotte von Stein besessen zu haben, bevor der Comic beginnt, allerdings ist er zu Beginn der Geschichte verschwunden: Wagner beschuldigt Faust, den Hund mit seinem Taxi überfahren zu haben. Karfreitag brechen Faust und Wagner gemeinsam zur Kirche auf, eine Anspielung auf den Osterspaziergang von Faust und Wagner im goetheschen Original. Hier begegnen beide dem Pudel. Die brechen den Kirchgang ab und begeben sich nach Hause, wo Wagner mit dem Hund in seinem Zimmer verschwindet. Dennoch taucht der Hund wenig später in Fausts Zimmer wieder auf, verformt sich, explodiert und hinterlässt einen Flammenkreis auf dem Fußboden. Kurz darauf erscheint Mephisto vor Fausts Zimmertür. Er eröffnet Faust das Angebot, seine Probleme zu lösen. Als Kostprobe beruhigt er den vor Wut schäumenden Wagner, indem er ihm Charlotte von Stein auf dem freien Behindertenparkplatz vorm Haus präsentiert. Diese ganze Episode ist überaus mysteriös: Der Pudel entpuppt sich wenig später als ein von Dämonen bedienter Roboter. Dennoch bleibt unklar, weshalb sich der Hund verwandelt, woher Mephisto plötzlich kommt und nicht zuletzt, was mit dem demolierten Taxi geschehen ist. Diese Unstimmigkeiten tun dem Unterhaltungswert jedoch keinen Abbruch und unterstreichen Mephistos überirdische Herkunft. Obgleich zentrale Eckpunkte um den Pudel und des Pudels Kern an Goethes „Faust“ erinnern (der gemeinsame Spaziergang, das unverhoffte Auftauchen des Hundes, dessen Mitnahme ins Haus und seine Verwandlung), geht die Geschichte in eine ganz andere Richtung und ist so sowohl für den in Goethes Werk bewanderten als auch unerfahrenen Leser amüsant.

⁵⁸ Vgl. ebd, S. 27.

Gott

Gott wird in beiden Versionen dargestellt wie ein Alt-68er: mit weißem langem Pferdeschwanz, Schnauzbart, Krawatte und Ring im Ohr. Er sitzt auf den Wolken und programmiert Welten am Computer, in dem auch alle Daten über seine „Schäfchen“ gespeichert sind. Seine Göttlichkeit erkennt der Leser an dem Auge der Vorsehung, das in vielen christlichen Bildern Gott symbolisiert und über seinem Kopf schwebt. Es spiegelt Gottes Stimmung wider und funktioniert in seiner Darstellung wie ein richtiges Auge: Ist Gott erschrocken, ist das Auge der Vorsehung geweitet (z.B. Flix I, S. 3), ist er erzürnt, ist es zusammengekniffen oder gar unter einer Regenwolke (beides ebd., S. 2). Allerdings ist der Einsatz dieses Auges ziemlich nachlässig, denn hin und wieder taucht es einfach gar nicht auf (z.B. ebd. auf S. 2 auf vier Panels).

Ansonsten ist Gott ziemlich menschlich, und diese menschliche Seite holt Mephisto hervor: Er regt sich fürchterlich auf, als Meph den Stecker seines Computers zieht, schreit ihn diverse Male an, ist höchst peinlich berührt, als er seine Unterlagen über seine treuesten Anhänger findet und lässt sich von ihm zum Spielen verleiten. Seine menschlichste Eigenschaft ist aber wohl die Unfähigkeit zu verlieren. Ebenso wie Meph schummelt Gott, wo er nur kann, und gewinnt die Wette bloß, weil er das Spiel vorzeitig abbricht und Faust und Magarethe in den Himmel holt. Anders als Goethes Herr muss dieser Gott zu der Wette überredet werden, und Gegenstand der Wette ist zwar Heinrichs Seele, aber dem Gewinner winkt ein Kasten Bier in der ersten bzw. eine Kiste Ramazotti in der zweiten Version.

Gott wird in Flix' Comics eine weitaus größere Rolle zugesprochen als in Goethes Version, was sich sowohl auf seinen Charakter als auch auf seine Handlungsvielfalt auswirkt. Goethes Herr taucht einzig im Prolog im Himmel auf. Obgleich Mephistopheles fragt „Was wettet ihr?“, wirkt es, als gestatte ihm der Herr bloß, Faust in Versuchung zu führen. Zu einer Wette lässt er sich scheinbar nicht herab. Auffällig sind die Verse 337 bis 343, in denen der Herr offenbart, dass er Mephistopheles schätzt. Flix' erster Gott im Gegensatz dazu scheint Meph überhaupt nicht leiden zu können, schreit er ihn doch an, sobald er ihn sieht. Widerwillig lässt er sich auf Meph's Wette ein, betrügt ihn ebenso wie Mephisto Gott betrügt, und regt sich regelmäßig über ihn auf.

Der Leser muss sich fragen, wieso der Allmächtige den Störenfried nicht aus seinem „Büro“ wirft. Flix' zweiter Gott hingegen zitiert einen entscheidenden Satz aus Goethes Original, als Meph ihm offenbar im Affekt seinen Abneigung mitteilt: „Ich habe keinesgleichen nie gehasst!!!“⁵⁹ Goethes Prolog im Himmel wirkte auch besonders überzeugend, weil der Herr und Mephistopheles zwar im gleichen Metrum, aber in so unterschiedlichem Wortlaut sprachen, dass die Unterschiede zwischen den Figuren sowie ihre typischen Charaktereigenschaften sofort ins Auge fielen: Der Herr wirkt erhaben und überlegen, Mephistopheles zynisch und schelmisch. Flix' Figuren gehen je nach Version unterschiedlich mit dieser Differenz zwischen den Figuren um. In der ersten Version ist diese am Erscheinungsbild von Gott und Mephisto auszumachen: Während Gott mit Sakko und Krawatte eher einem Büroarbeiter ähnelt, erscheint Mephisto mit Lederjacke und Buttons wie ein Punk. In ihrer Sprechweise unterscheiden sich beide nicht. In der zweiten Version spielt Flix mit der Form des Dramas: Auf Seite 4 erscheint Mephisto zum ersten Mal, und seine ersten Worte sind gereimt. Dies ändert sich erst auf Gottes Aufforderung: „Hör auf zu dichten. Das ist unzeitgemäß.“ Flix spielt hier auf den Epochenwechsel an zwischen Goethes Zeit und der modernen Zeit, in die er die Geschichte verlegt. Obgleich Gott von stilistischen Unterschieden abgesehen immer noch aussieht wie in Flix' erster Version, ist der Unterschied zu Meph nicht mehr so groß, da dieser nun nicht mehr wie ein Punk, sondern vielmehr wie ein Bürobote aussieht und damit nun eher in den Bürokontext des Himmels passt.

Flix Figuren scheinen eher auf einer Ebene zu sein. In der ersten Version erscheint sogar eher Mephistopheles überlegen, da er Gott zu reizen weiß, was er im zweiten Teil nicht versucht. Hier schummelt Gott ohne Unterlass und ist meist der Auslöser für missglückte Verknüpfungsversuche. Ein Beispiel für den veränderten Charakter und die komplexere Beziehung zwischen Gott und Mephisto findet sich auf S. 70 von Flix' zweiter Version. Hier zitiert Gott wieder aus Goethes Original, und zwar, die Verse 293 bis 295. Diese Fragen stellt er allerdings nicht Meph selbst, was wohl auch an der unzeitgemäßen Anrede in der dritten Person liegt, sondern richtet sie an einen En-

⁵⁹ Vgl. dazu F 357.

gel, der in dieser Situation und durch sein Äußeres an Sigmund Freud erinnert und wohl einen Psychologen darstellt. Dieser stellt die Gegenfrage, ob Gott immer noch in diese Person verliebt sei. Dem Leser muss sowohl an der Ermangelung weiterer Möglichkeiten als auch durch die Kenntnis der Zeilen aus Goethes Original klar werden, dass es sich bei dieser Person um Meph handeln muss. Dies wirft ein völlig neues Licht auf die Beziehung zwischen Gott und Mephisto. Auf derselben Seite meldet sich ein erboster Meph bei Gott und beschwert sich, dass dieser Marthe mittels eines „Herzkaspers“ niedergestreckt hätte. Dieser weist jede Schuld zurück, was Meph erst glaubt, als der Tod vor der Tür steht. Im Vergleich hierzu gibt Gott in Flix' erster Version freimütig zu, Marthe absichtlich niedergestreckt zu haben. Hier erscheint Gott wie ein schlechter Verlierer und ganz und gar nicht überlegen. Zwar wird die Hierarchie verdeutlicht, aber dies geschieht durch Gottes Hinweis „Ich bin der Chef hier!“⁶⁰, was nicht unbedingt auf Erhabenheit schließen lässt. In der zweiten Version ist Gott allerdings nicht der Chef, sondern offenbar ein Angestellter: Seine „Kollegen“, die auf Seite 6 erscheinen, sind offenbar Buddha und Mohammed; er muss sich der Vorschrift unterwerfen, dass Sintfluten „seit dem ersten Ersten genehmigungspflichtig“⁶¹ sind; und er herrscht offenbar nur über eine Abteilung⁶². Flix' Gott wirkt menschlicher als Goethes Herr, allerdings wird ihm auch mehr Handlungsspielraum eingeräumt. Häufig greift er aktiv ins Geschehen ein, insbesondere, wenn er befürchtet zu verlieren.⁶³ Auf seinen finalen Schlag, das „Licht der Erleuchtung“, bringt ihn erst der Einfall eines Engels Ariel, was den Leser wieder an der Omnipotenz Gottes zweifeln lässt, gibt ihm doch ein „Untergebener“ Hinweis auf den entscheidenden Streich. Goethes Herr erscheint nach dem Prolog im Himmel gar nicht mehr, auch nicht im zweiten Teil des Faust, wo Faust von Engeln in den Himmel geholt wird. Gerade durch diese Abwesenheit erscheint Goethes Herr erhaben. Flix' Gott greift häufiger ins Geschehen ein, aber gerade dadurch, dass er sich dazu genötigt fühlt, wirkt er wie ein schlechter Verlierer, was ihn nicht erhaben, sondern menschlich macht.

⁶⁰ Flix I S. 5, vgl. Flix II S. 52

⁶¹ Flix II, S. 60.

⁶² Vgl. Flix II, S. 94: „Ich habe die Gegenwart gestaltet. Das gehört zum Aufgabengebiet meiner Abteilung.“

⁶³ Vgl. Flix I, S. 9, S. 31, S. 32, S. 38, S. 44 und S. 60, sowie Flix II, S. 35, S. 49, S. 61, S. 82 und S. 89ff.

Mephistopheles

Der Teufel ist dargestellt mit zwei kleinen Hörnern auf dem kahlen Kopf und spitzen Ohren. Ansonsten unterscheiden sich die Darstellung im ersten und im zweiten Comic sehr voneinander: In Flix' erster Version sieht Mephisto aus wie ein Punk, mit Lederjacke, Muskelshirt und Smileybutton, der sich ebenso wie Gottes Auge der Vorsehung Meph's Stimmung anpasst (vgl. verdutzter Smiley vs. lachender Smiley auf S. 2). In der zweiten Version wechselt er häufig das Outfit, meist trägt er ein Hemd, manchmal mit Kappe, manchmal mit Jacke. Erst ab Seite 73 wechselt Mephisto zur Lederjacke und dem Smiley-Button, denn ab hier werden die Ereignisse wahrhaft teuflisch: Margarethes Mutter und Bruder sterben, Mephisto und Faust wohnen der Beerdigung bei, und Meph befreit Margarethe aus dem Gefängnis. Trotzdem: In der zweiten Version wirkt Mephisto insgesamt wesentlich angepasster als in der ersten.

Dies zeigt sich auch in seinem Verhalten: Im ersten Comic im Himmel scheint es, als sei es Mephistos Lebenszweck, Gott zu ärgern: Er „stolpert“ über seine Kabel, durchstöbert seine Dateien und verleitet ihn zu einer Wette. Meph erscheint als Rabauke im ständigen Disput mit Gott. Mephisto ist hier ein provokativer Punk, und wie bei Punks sind Autoritäten sein liebstes Ziel, und welche Autorität ist höher als der Herrgott persönlich. Dieser entpuppt sich auch rasch als gutes Opfer: Er lässt sich leicht ärgern und wird schnell cholerisch, allein im „Prolog im Himmel“ schreit er mehrfach wütend oder erschrocken über Mephistos Sticheleien. Dieser hingegen lässt sich davon kaum beeindrucken und freut sich vielmehr über die Ausbrüche, die er verursacht. Er entwickelt die Idee für die Wette um Faust erst, nachdem er festgestellt hat, wie empfindlich Gott auf seine Anhänger reagiert. Mephistos Lebenszweck scheint es, Gott zu verärgern.

Im zweiten Comic ärgert sich Gott zwar ebenfalls über Mephisto, allerdings hat man nie den Eindruck, dass dieser ihn mit Absicht aufregen will. Zwar stolpert Meph auch hier über ein Kabel, allerdings ohne das hämische Grinsen aus der ersten Version⁶⁴. Mephisto versucht auch, Gottes Schöpfungs-

⁶⁴ Vgl. Flix I, S. 1 und Flix II, S. 4.

programm wiederherzustellen⁶⁵ und verrät ihn nicht an seine Kollegen, als sich die Gelegenheit ergibt⁶⁶. Er ist nicht so schadenfroh und gehässig wie in der ersten Version, allerdings auch nicht so berechnend, was dem Leser eine Identifizierung besser ermöglicht.

Welche Version nun eher dem Original ähnelt, kann man unterschiedlich beurteilen: Häufig gewinnt man den Eindruck, Goethes Mephistopheles ist sich seiner Fiktionalität bewusst, und Monologe wirken bei ihm oft wie ein Gespräch mit dem Publikum.⁶⁷ Insofern erinnert Meph aus Flix' erstem Comic eher an den originalen Mephistopheles: Schon auf der ersten Seite scheint Meph dem Leser zuzublinzeln. Auch seine sarkastische Ader greift Flix gerne auf. Als Beispiel dient hier Mephistos Reaktion auf Fausts hartnäckigen Wunsch, um Gretchen zu werben: Auf Fausts Aufforderung, Gretchen neuen Schmuck zu besorgen, antwortet Mephistopheles bei Goethe ironisch: „Oh ja, dem Herrn ist Alles Kinderspiel!“ (F 2856) sowie: „Ja, gnäd'ger Herr, von Herzen gerne.“ (F 2861). Dies wird in Flix' erster Version imitiert, als Faust Mephistopheles zum erneuten „Angriff“ auffordert und Meph angesichts des Arbeitsaufwandes antwortet: „Grrrrr! Yess Massa! Kein Problem, Massa!!!“ (S. 39). In Flix' zweiter Version ist Meph viel mehr ins Geschehen eingebunden, für Sarkasmus ist er nicht objektiv genug.

Andererseits ist Goethes Mephistopheles nicht so gehässig wie Flix' erster Meph, zumindest nicht im ersten Teil. Dem Zuschauer ist es durchaus möglich, mit diesem Teufel zu sympathisieren und ihn zu mögen, was bei Flix' Meph nicht so einfach möglich ist. Obwohl man mit ihm lacht, wünscht man ihn sich nicht zum Freund. Goethes Mephistopheles ist ein „Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft“ (F 1336f.), sogar „ein Teil des Teils, der Anfangs alles war“ (F 1349), er definiert sich also gar über die Göttlichkeit. Flix' Meph erscheint in der zweiten Version ebenfalls nicht richtig böse, höchstens schelmisch. Er hilft, wie oben bereits erwähnt, Gott bei der Wiederherstellung seiner Schöpfung, verschafft Wagner erst seinen Pudel, dann die Fähigkeit zu Laufen, und er rettet Marthe Schwerdtlein vor dem Infarkt. Zwar ist auch er es, der – ebenso wie in Flix' erster, an-

⁶⁵ Vgl. Flix II, S. 5.

⁶⁶ Vgl. ebd. S. 6.

⁶⁷ Vgl. F 350-353, F 2862-2864 etc.

ders als in Goethes Version – Margarethe das Gift für ihre Mutter gibt, doch sieht man bei ihm nie die misstrauisch oder gehässig zusammengekniffenen Augen oder das falsche Grinsen, das Flix' ersten Meph auszeichnete. Auch Goethes Mephistopheles scheint häufig Dinge aus reiner Kulanz Faust gegenüber zu machen. So ist er zum Beispiel von Anfang an davon überzeugt, dass Faust sein Glück nicht in den Armen Margarethes finden wird, hilft ihm aber dennoch, sie zu verführen. Auch dieser Teufel ist ein Schelm, aber kein Schurke. Trotzdem fehlt Flix' zweitem Mephisto der Sarkasmus und die Ironie sowie die Objektivität, die Goethes Mephistopheles auszeichnen.

Moderner Faust

Flix hat hier ebenso wie Bottaro und Chendi eine Parodie zu Goethes „Faust“ vorgelegt. Im Gegensatz zu den beiden Disneykünstlern ist Flix' Publikum allerdings erwachsen. Dies gibt ihm Freiheiten, die Autoren und Zeichner bei Disney nicht haben, wie schon der exzessive Einsatz von Schimpfwörtern zeigt.

Flix hat mit seinen Adaptionen genau das getan, was von einer solchen erwartet wird: Er verlegt den Stoff in die moderne Zeit. Die Vorstellung von einem Mephisto mit Cape und Feder am Hut ist dem heutigen Leser völlig fremd, und so kann er sich mit einer solchen Figur nicht mehr identifizieren – mit einem Punk oder Büroangestellten hingegen schon. Gleichzeitig parodiert der Autor genau diese Figuren und fügt so noch eine weitere, zeitgenössische Ebene der Parodie ein. Hinzu kommt, dass Flix ein modernes Medium verwendet, nämlich den Comic. Das sein zweites Werk gelungener wirkt als sein erstes, hängt auch damit zusammen, dass er seinen eigenen Stil gefunden hat und damit originaler wirkt. Zwar darf und muss eine Parodie verdeutlichen, dass sie ein anderes Werk adaptiert, aber dadurch, dass im ersten Comic der Stil wie von einem anderen Künstler kopiert wirkt, bekommt der Comic den Beigeschmack der Nachahmung. Zudem ist es Flix im ersten Werk nicht gelungen, den Stoff von Goethes „Faust“ hinreichend zu vermitteln, da er zu sehr darauf bedacht schien, den modernen und besonders den frivolen Aspekt zu betonen. Im zweiten Werk verzichtet er weitgehend auf den letzteren Aspekt, was auch im Hinblick auf Fausts Status als Intellektueller begrüßenswert ist. Der Verweis auf die moderne Zeit sowie deren Parodie

gelingt mühelos und nebenbei, was sicherlich auf die Erfahrung des Künstlers zurückzuführen ist. Flix überarbeitete sein Werk, weil er glaubte, es besser machen zu können.⁶⁸ Dies ist ihm tatsächlich gelungen.

„Faust“ in der Kunst –Schieckel und Nordmann

„Faust“, gezeichnet von Christian Schieckel

Comic oder Bühne?

Christian Schieckels Version von „Faust“ ist eine Illustration des Dramas von Goethe. Anders allerdings als bei „Illustrierte Klassiker“ oder, wie wir sehen werden, bei Falk Nordmann legte der Zeichner absichtlich Wert darauf, die Illusion eines Bühnenstückes aufrecht zu erhalten. So findet sich schon auf der Rückseite des Comicbuches die Anmerkung: „Man kann eine Theateraufführung vom Faust nun besitzen und „getrost nach Hause tragen“.“ Schieckels Absicht, die Illusion eines Theaterstückes aufrechtzuerhalten, ist wenig verwunderlich: Er ist von Hause aus weder Autor noch Comiczeichner, sondern studierter Bildhauer und arbeitet als Bühnen- und Kostümbildner.⁶⁹ Diese Erfahrung bringt er stark in sein Werk ein. So scheinen die Innenräume im Comic in ihrer Form immer ähnlich. Der Boden beispielsweise ist sowohl in Fausts Studierzimmer als auch in Auerbachs Keller mit Dielen ausgelegt, beide sind Räume mit Deckengewölben verziert⁷⁰ und ähneln in ihrer quadratischen Form und der niedrigen Decke Gretchens und Marthens Zimmer⁷¹.

Dieser Effekt wird besonders deutlich bei einigen Außenszenen wie „Straße“ ab S. 60, wo Faust Margarethe begegnet: Die Beiden begegnen sich auf einer Pflasterstraße, die jedoch im Hintergrund in ein Bild einer Straße mit Häusern übergeht. Auf einer Bühne würde der Effekt erzielt werden, dass sich Gretchen und Faust am oberen Ende einer Treppe begegnen und der Zuschauer diese Treppe hinab auf eine Straße blickt. Das Panel sowie die darauffolgenden zeigen am linken, rechten und oberen Rand aufgezo- gene Vorhänge, in der Mitte des unteren Bildrandes findet sich die Muschel eines

⁶⁸ Vgl. Flix II, S. 12.

⁶⁹ Vgl. Christian Schieckel: „Faust. Der Tragödie erster Teil“, im Folgenden „Schieckel: Faust“ genannt, S. 110 (nicht paginiert, entspricht der letzten Seite).

⁷⁰ Vgl. Schieckel: Faust, S. 30 und S. 45.

⁷¹ Vgl. ebd. S. 64 und S. 68.

Soufflierhäuschens. Diese Muschel sowie die aufgezogenen Vorhänge finden sich noch an zahlreichen anderen Stellen des Comics.⁷² Dennoch ist diese Stelle besonders interessant, weil sie zeigt, wie Schieckel mit der Illusion einer Bühne und seinem Medium Comic spielt: Im ersten Panel auf S. 60 will Gretchen offenbar in das „Bühnenbild“ abgehen, was absurd wirkt, da es ja nur eine Kulisse zu sein scheint. Da dies allerdings auch ein Comic ist, sieht der Leser im zweiten Panel, wie Gretchen in exakt der gleichen Haltung und Pose wie im vorigen Panel auf diesem Hintergrundbild auf der Straße steht. Hier scheint sie wiederum wie eine Illustration auf einer Kulisse, und erst durch das zweite Panel auf S. 61 verliert sich der Eindruck eines Bühnenbildes dadurch, dass Mephistopheles gerade im Begriff ist, die Treppe zum Hintergrund hinabzusteigen.

Einige Außenszenen freilich erscheinen keineswegs wie vom Theater abgezeichnet. Die Hexenküche etwa, die Szenen im Dom und im Kerker sowie „Trüber Tag / Feld“ und „Nacht“ haben weder Vorhang und Muschel noch den räumlichen Eindruck einer Kulisse. Andere Szenen hingegen irritieren den Leser und muten trotz ihrer bühnenhaften Wirkung abstrakt an. So scheint die „Bühne“ samt Vorhang und Soufflierhäuschen in der Gartenszene ab S. 73 unnatürlich tief. Marthens Garten ist ein Labyrinth mit der Gartenlaube im Zentrum. Besonders absurd wirkt der Erdgeist auf Seite 14: Er tritt außerhalb der Panelgrenzen auf, zerteilt das erste Panel gar mit einer Flamme und ist in seiner Erscheinung völlig aufgelöst; Augen, Nüstern, Hände sind willkürlich auf der Seite verteilt und nähren und erklären so Fausts Überforderung.

Die Walpurgisnacht wird eingeleitet auf S. 91 wie eine Szene im Freien, was nur logisch erscheint, da sich diese Szene im Freien abspielt und das Medium Comic diesen Eindruck gut vermitteln kann. Auf den folgenden Seiten schweben die Protagonisten im Raum, und der räumliche Eindruck eines Theaters spielt keine Rolle. Doch die Seiten 94 bis 97 zeigen wieder eine Bühne, mit Vorhang und Muschel, und anders als üblich sind nun Text und Bild nicht mittels Sprechblasen zusammen dargestellt, sondern getrennt: Die obere Seitenhälfte zeigt das Bild, die untere Goethes Text.

⁷² Vgl. ebd. S. 12f, S. 45, S. 66f, S.74 etc.

Der Walpurgisnachtstraum auf den Seiten 98 und 99 wirkt ebenfalls wie eine Bühne, jedoch wie eine dilettantische: Der Vorhang ist eine Gardine auf einer Wäscheleine, die zwischen zwei Reisigbesen gespannt ist, auf denen sich Schnecken und Eulen tummeln. Auf der Bühne selbst befinden sich vier große Kästchen, auf denen der Text gedruckt ist. Diese Szene Goethes wird im Allgemeinen als zeitgenössische Satire auf Kunst, Philosophie, Politik und Gesellschaft betrachtet⁷³ und ist auch im Original wie ein Laientheater aufgezogen⁷⁴. Hier erweist sich Schieckels Illustration also tatsächlich wie eine bildliche Umsetzung von Goethes Text.

Ein weiterer Hinweis auf die Bühnenhaftigkeit der Darstellung findet sich auf S. 27, als Faust den Pudel in sein Zimmer bringt. Im ersten Panel läuft Faust mit dem Hund auf dem Arm an einer Kulisse vorbei. Man sieht die Balken und die Leinwand der Kulisse von hinten. Auf dem zweiten Bild wird es noch eindeutiger: Der Pudel steht vor der offenen Tür zur Bühne und schaut besorgt auf den Vorleger, der ihm später den Durchgang verwehren wird. Im Hintergrund erkennt der Leser das Soufflierhäuschen und ganz klein und dunkel dahinter die vielen Köpfe der Zuschauer. An dieser Stelle steht ganz außer Frage, dass sich Fausts Studierzimmer auf einer Theaterbühne befindet.

Insofern ist Schieckels Werk nicht nur ein Comic, sondern eine Inszenierung im klassischen Sinne. Er leistet die Interpretationsarbeit, die jeder Regisseur vornehmen muss: Wie sieht die Frau aus, die im Spiegel in der Hexenküche erscheint, welche Gestalt nimmt der Erdgeist in der ersten Szene mit Faust an, wie wird der abstrakte Walpurgisnachtstraum dargestellt, usw.? Dabei hält er sich größtenteils an die Gegebenheiten eines Theaters, versäumt es aber nicht, die Möglichkeiten seines Mediums auszuschöpfen.

Stil und Figuren

Die Bilder erinnern an Radierungen oder Tuschezeichnungen, Grauabstufungen sowie Schattierungen werden mit Schraffuren angedeutet.⁷⁵ Nicht

⁷³ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Eine Tragödie, in: ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 7/2: Faust. Kommentare, hg. v. Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1994., S. 362f.

⁷⁴ Vgl. F 4217f.

⁷⁵ Vgl. Schönfeld: Mini-Faust, S. 296.

immer sind die Perspektiven und die Anatomie korrekt dargestellt und lassen die Bilder so zuweilen dilettantisch wirken. Dennoch sind die Darstellungen detailliert und durchdacht, hier zeigt sich Schieckels Erfahrung als Bühnenbildner. Fausts Studierzimmer hat gotisch anmutende Decken, gut bestückte Bücherregale sowie einen Globus, ein Skelett und ein Bild eines menschlichen Schädels.⁷⁶ Dem gegenüber stehen Auerbergs Keller mit wuchtigen, verzierten Säulen und großen Weinfässern⁷⁷ sowie die Hexenküche, die sich in einer Höhle aus Stein zu befinden scheint und aus deren Kessel Flammen lodern, in denen sich menschliche Gestalten winden⁷⁸. In der „Ausstattung“ seiner Bühne, in der Bildlichkeit, bleibt Schieckels Umsetzung sehr traditionell.

Die Räumlichkeiten verraten viel über den Charakter der sie bewohnenden Figuren. So ist Margarethes Zimmer relativ schlicht eingerichtet: Neben einem Bett, einer Kommode, einem Schrank und einem Stuhl finden sich wenige persönliche Habseligkeiten im Zimmer. Ein Bild der Mater Dolorosa Gottes an der Wand verrät Gretchens Religiosität, ein Spinnrad auf dem Schrank ihren Fleiß und ihre Häuslichkeit. Das Zimmer von Marthe ist hingegen vergleichsweise üppig eingerichtet. Neben einem Kachelofen und aparten Vorhängen an Fenstern und Türen besteht ihre Einrichtung aus einer Kommode mit Zierdeckchen, einem gepolsterten Sessel samt Fußbank, Sofa, niedrigem Tisch samt Tischtuch und Obstschale. Ein großer Spiegel verweist auf Marthes Eitelkeit, das Bild eines Matrosen neben der Tür sowie ein Paddel und ein Rettungsring darunter lassen darauf schließen, dass ihr Mann Seefahrer und sie wohl oft alleine ist, und zahlreiche Pflanzen und ein Fisch deuten darauf hin, dass sie ein großer Freund der Natur ist. Ihr Reichtum ist durch das Tafelsilber und ihren Kachelofen offensichtlich zur Schau gestellt.

Zitate anderer Künstler und Kunstwerke

Durrani vergleicht Schieckels Stil mit dem verschiedener Künstler: „It [d.i. das Comic] is richly illustrated with one hundred pages of linedrawings that at various points combine the simple interiors of Moritz Retzsch, the landscapes

⁷⁶ Vgl. Schieckel: Faust, S. 12.

⁷⁷ Vgl. ebd. S. 45.

⁷⁸ Vgl. ebd. S. 53.

of Caspar David Friedrich and the labyrinthine work of Maurice Escher“⁷⁹. Tatsächlich sind die Zeichnungen von Räumen und Gebäuden sehr exakt und weisen gerade Linien und geometrische Formen auf, sind aber in keiner Weise mit den mathematisch genauen Radierungen von Moritz Retzsch zu vergleichen. Retzschs Radierungen von Architektur sind so geometrisch, dass ihnen zuweilen die Perspektive zu fehlen scheint.⁸⁰ Außerdem sind Retzschs Werke Umrissradierungen, Licht und Schatten kommen hier nicht vor, was seinen Bildern eine exakte Deutlichkeit verleiht. Schieckel, der sich der gleichen Technik bedient, versäumt allerdings nicht, Schraffuren und Schattierungen einzubringen. Zwar sind in Schieckels Bildern häufig perspektivische Unmöglichkeiten zu finden, wie es sie auch in M.C. Eschers Werken gibt, allerdings wirken sie bei Escher durch ihre graphische Regelmäßigkeit gewollt, bei Schieckel jedoch wie ein in Kauf genommener Fehler. Auf der Doppelseite 94/95 wird der Blocksberg dargestellt, und die sich darauf befindenden Figuren scheinen unabhängig von Vorder-, Mittel- und Hintergrund unregelmäßig groß. Die Hexe mit dem Bauchladen wirkt so im Gegensatz zu den nur wenig dahinter stehenden Figuren wie ein Riese. Dieser surreale Anblick verweist auf das Chaos und die Zügellosigkeit der Walpurgisnacht. Mit Caspar David Friedrich hingegen lassen sich vereinzelte Landschaftsbilder vergleichen. Das für Friedrich typischen Verhältnis von Vordergrund und Ab- bzw. Hintergrund findet sich bei Schieckel selten und ist oftmals der Bühnenhaftigkeit seiner Zeichnungen gedankt. Bei der oben schon genannten ersten Begegnung von Faust und Margarethe befinden sich die Protagonisten am oberen Ende einer Treppe; der Abgrund führt in den Hintergrund, wohl eben weil der Hintergrund wie ein Bühnenbild erscheinen soll. Das erste Panel auf Seite 77 zeigt Faust von hinten, wie er aus einer Höhle hinaus in die weite Landschaft schaut. Der Betrachter blickt ihm dabei über die Schulter, ebenfalls in die Weite der Landschaft – eine typische Ansicht von Friedrich.⁸¹

Die Darstellung der Figuren hingegen ist ziemlich original und bei keinem anderen Künstler so zu finden. Der Vergleich mit den romantischen klaren

⁷⁹ Durrani: Faust, S. 403. Mit Maurice Escher meint er wohl Maurits Cornelis Escher.

⁸⁰ <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=2942> [21.11.2011]

⁸¹ Vgl. „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ von ca. 1818 (Anh. 2).

Darstellungen und den weichen, fast niedlichen Gesichtern von Retzsch ist hier völlig abwegig. Wollte man einen Vergleich mit einem anderen Künstler anstellen, so kann man seine Figuren am ehesten mit den menschlichen Darstellungen Albrecht Dürers vergleichen. Dürers sowie Schieckels Figuren haben große, meist weit geöffnete Augen und ausgeprägte Mimikfalten.⁸² Ihre Gestik wirkt nicht selten theatralisch: Faust in seiner Sinnkrise wird dargestellt mit einer Hand auf der Brust, der anderen in der Luft, den Blick gen Himmel gerichtet.⁸³ Die gleiche Pose nimmt Mephistopheles in Fausts Gewand wohl in parodistischer Absicht ein, als er vom Schüler aufgesucht wird.⁸⁴ Diese Haltungen passen durchaus zu einem Bühnenstück – und dieser Comic ist gleichzeitig ein Drama. Dennoch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Schieckels Figuren häufig flach, ungelenk und hölzern wirken und ihnen manchmal gar die Perspektive zu fehlen scheint. Auf Seite 64 finden wir perspektivische Ungenauigkeiten, als im letzten Panel Mephistopheles das Schmuckkästchen in Margarethes Schrank verstaut. Abgesehen von einer unnatürlichen, linkischen Haltung ist sein vorderes Bein unnatürlich kurz, sein hinterer Fuß jedoch extrem groß. Ein besonders gutes Beispiel für Schieckels ungeübtes Zeichnen von Personen im Gegensatz zum Zeichnen von Architektur findet sich auf Seite 84: Neben einem nahezu perfekt getroffenen Brunnen steht Lieschen – auf viel zu kurzen Beinen, mit wesentlich größeren Händen als Gretchen, und sie scheint mit ihren relativ kleinen Füßen über dem Boden zu schweben. Aufgrund dieser geringfügigen Missverhältnisse und ihrem vergleichsweise unregelmäßigen Auftreten kann man davon ausgehen, dass Schieckel mit dem Zeichnen von Personen weniger vertraut war.

Ganz kleine Anspielungen auf andere Künstler finden sich zum Beispiel auf Seite 100, wo sich Faust so übertrieben in eine theatralische Pose wirft, als sei er einer Zeichnung von Wilhelm Busch entsprungen. Auf Seite 56 sitzt Mephisto auf einem Thron in der Hexenküche und wirkt mit seinen ausgebreiteten Armen und durch die Form des Thrones, als sei er mit jenem verschmolzen und ähnelt so einer indischen Gottheit.

⁸² Vgl. zum Beispiel Albrecht Dürer „Die Mutter des Künstlers“ von 1514 (Anh. 2).

⁸³ Vgl. Schieckel: Faust, S. 17

⁸⁴ Vgl. ebd. S. 41.

Viele Zitate anderer Künstler und Kunstwerke sind im Mittelalter angesiedelt. Häufig befindet sich der Fluchtpunkt in der Mitte des Bildes⁸⁵ – eine Technik, wie sie bevorzugt mittelalterliche Künstler anwandten.⁸⁶ Ebenfalls im Mittelalter modern war der Rahmen um eine Buchmalerei, wie er bei Gretchen Wehklage auf Seite 80 zu finden ist. Zudem finden sich einige Bilder, die an gotische Kirchenreliefs erinnern, zum Beispiel auf Seite 19, als die Engel und die Kirchenglocken Faust vom Selbstmord abhalten. Bezeichnenderweise findet sich solch ein reliefähnliches Bild auf Seite 93 unten, bei der Szene „Walpurgisnacht“. Hier allerdings ist das Motiv nicht heilig, sondern frivol und hat damit parodistischen Charakter. Auf derselben Seite sind Hexen und Tiere auf die gleiche Weise dargestellt wie auf den Wimmelbildern von Hieronymus Bosch⁸⁷: Sie scheinen wahllos nebeneinander verteilt vor einem flachen Hintergrund ohne Bezug zueinander.

Tatsächlich finden sich auch Anspielungen auf Kunstwerke von Künstlern anderer Epochen. Für die auf Seite 52 dargestellte Illusion der Weinberge und -trauben ließ sich Schieckel von Arcimboldos Gemälden inspirieren: Die Gäste in Auerbachs Keller tragen nun Weintrauben statt Nasen im Gesicht, und statt Haaren wachsen einem gar Weinreben auf dem Kopf. Dies erinnert an Arcimboldos berühmte Bilder von menschlichen Figuren, die aus Früchten oder Tieren zusammengesetzt sind.

Auf Seite 25 befinden sich Faust und Wagner auf ihrem Spaziergang. Der Fluchtpunkt des Bildes befindet sich rechts, und im Hintergrund sind Zypressen und Felder – obgleich nichts abgemalt oder die Technik kopiert wurde, erinnert dieses Bild an einige Werke Vincent Van Goghs.⁸⁸ Selbst Faust selbst ähnelt mit seinem Hut Van Goghs „Portrait eines alten Bauern“ von 1888.

Obgleich Schieckel sich von anderen Künstlern meist nur inspirieren lässt und ihre Werke nur in der Komposition und der Körperhaltung der Figuren zitiert, findet sich doch ein Werk, dass abgezeichnet zu sein scheint: Auf Sei-

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 30, S. 53, S. 60, etc.

⁸⁶ Vgl. zum Beispiel Jan van Eyck „Die Anbetung des Lammes“ 1558 (Anh. 3).

⁸⁷ Vgl. Hieronymus Bosch „Der Garten der Lüste – Mitteltafel des Triptichons“, um 1504/1505 (Anh. 4).

⁸⁸ Vgl. Vincent Van Gogh „Getreidefeld mit Zypressen“, 1888 (Anh. 5), sowie „Feld mit Mohnblumen“, 1889 (Anh. 6).

te 85 findet sich die Szene „Zwinger“, doch anders als bei Goethe und auch hier im Szenentitel betet Margarethe nicht vor einer Mater Dolorosa, sondern von einer Pieta, die bis auf die in Schieckels Werk typischen Gesichtszüge frappierend an die Pieta vor der Elisabethkirche in Marburg erinnern.⁸⁹ Tatsächlich findet sie sich nicht in einer Mauerhöhle, sondern rechts vor der Treppe der Kirche, doch Körperhaltung von Maria und Jesus sowie seine Locken und die Falten ihres Gewands sind abgezeichnet. Die Pieta vor der Elisabethkirche ist dem 14. Jahrhundert zuzuordnen, und passt damit wieder in das mittelalterliche Setting, in das die Geschichte eingebettet ist.

Diese ganzen Anspielungen suggerieren, dass der Comic nahtlos an hohe Kunst anschließen kann. Indem Schieckel nicht nur konsequent auf bekannte Stilmittel des Comics verzichtet, sondern auch berühmte Künstler zitiert, distanziert er sich von dem als minderwertig angesehenen Medium Comic; die Anspielungen auf die Theaterbühne verstärken diesen Effekt zusätzlich.

Text im Bild

In Schieckels Faust finden sich zwar zahlreiche Landschaftsbilder und Ansichten der Räume. Dennoch dominieren die Porträtabbildungen der Protagonisten. Oft ist bei einem Dialog die eine Figur auf der linken Hälfte, die andere Figur auf der rechten Hälfte abgebildet, und zwar jeweils nur der Kopf mehrmals untereinander. So verhält es sich auf den Seiten 10 und 11 beim Dialog zwischen Gott und Mephistopheles ebenso wie auf Seite 16 bei der Unterhaltung zwischen Faust und Wagner, beim Gespräch von Mephistopheles und Marthe auf den Seiten 69 bis 71 sowie bei dem ersten Dialog zwischen Faust und Mephistopheles auf den Seiten 30 bis 32. Als Mephisto das zweite Mal bei Faust erscheint, stehen sie sich auf den Seiten 36 bis 39 wieder gegenüber. Hier allerdings fällt auf, dass sie auf den ersten Panels noch mit dem ganzen Körper zu sehen sind, dann nur noch bis zur Brust, dann nur der Kopf, bis schließlich nur einzelne Gesichtspartien zu erkennen sind. Dies erweckt den Eindruck, der Leser käme den Protagonisten immer näher. Als Mephisto schließlich vorschlägt, das Studierzimmer zu verlassen und Fausts Mantel und Hut anlegt, sind wieder beide Protagonisten ganz im Bild. Dieser „Zoom“ auf die Gesichter und die Gesichtspartien betont die Bedeutung des

⁸⁹ Vgl. Pieta vor der Elisabethkirche in Marburg, um 1390 (Anh. 7).

Dialogs: Hier schließen Faust und Mephistopheles ihren Pakt, hier äußert Faust seinen Wunsch. Als Mephisto schließlich zum Aufbruch auffordert, wechselt die Perspektive wieder in die „Totale“.

Die Sprechblasen bei Schieckel sind ganz anders, als sie ein Comicleser sonst gewohnt ist. Sie sind rechteckig, und der Text darin nicht einer dynamischen Schriftart, die einer Handschrift ähnelt, sondern in der Schriftart Calibri gehalten, eine Schriftart, welche häufig bei Schreibprogrammen voreingestellt ist und als klassisch und neutral gilt. In ebensolchen Kästchen, zuweilen auch in Sprechblasen, finden sich die Regieranweisungen, allerdings kursiv gedruckt.⁹⁰ Die Versform wurde ebenfalls eingehalten, und so wirken die Sprechblasen keineswegs so dynamisch wie man es von den meisten Comics gewöhnt ist. Flix z.B. nutzt verschiedene Sprechblasen, Schriftgrößen und -arten, um Lautstärke oder Stimmlage auszudrücken.⁹¹ Auf diesen Effekt verzichtet Schieckel konsequent, wohl um so eine Interpretation zu vermeiden. Durch diesen Verzicht lässt er völlig offen, was wie gesagt wird, und der Leser muss Tonart und Lautstärke selbst interpretieren. Der Comicleser jedoch ist gewöhnt, solche Entscheidungen nicht selber treffen zu müssen. Der Comic läuft hier Gefahr, einfach gar nicht interpretiert zu werden, und so kann der Text auch einfach langweilig wirken.

Außerdem sind Schieckels Sprechblasen immer wieder anders und verschieden auf den Seiten verteilt. In den allermeisten Fällen deuten die Dornen der Sprechblasen genau auf den Mund des Sprechers, was diesen seiner Blase unzweifelhaft zuordnet. Häufig sind alle Sprechblasen auf einer Seite oder zwei angeordnet. So finden sich im Gespräch mit Marthe alle Sprechblasen in der Mitte und deuten auf die Protagonisten links und rechts daneben.⁹² Ähnlich verhält es sich bei dem zweiten Dialog zwischen Faust und Mephisto auf den Seiten 36 bis 39. Bei der Szene „Spaziergang“ auf den Seiten 66 und 67 finden sich die Sprechblasen aller vier Panels auf der rechten Bildseite, obgleich diese Panels unterschiedliche Blickwinkel auf die Szene zeigen. Derlei Beispiele lassen sich noch mehr finden. Die Anordnung der Panels scheint auf den ersten Blick einem augenfälligen Muster zu folgen

⁹⁰ Vgl. Schieckel: Faust, S. 45, S. 53 etc.

⁹¹ Vgl. Flix II, S. 15, S. 4 etc.

⁹² Vgl. Schieckel: Faust, S. 69 bis 71.

und klar strukturiert zu sein. Doch gerade diese Aufteilung der Seiten in Text- und Bildabschnitte erschwert den Lesefluss, da der Leser zunächst immer erst die Sprechblase dem Sprecher zuordnen muss. Üblicherweise stehen die Sprechblasen in unmittelbarer Nähe zum Sprecher, und der Dorn muss nur kurz sein. Hier hingegen muss der Leser die lange Spitze der Blase verfolgen, um zu erkennen, wem das Gesagte zuzuordnen ist. So werden Denkpausen erzwungen: Der Leser muss sich mit dem Text ebenso wie mit dem Bild genau auseinandersetzen, um ihnen folgen zu können.

So klar und gleichmäßig die Sprechblasen an sich auch sind, so unterschiedlich und experimentell ist deren Verteilung auf den unterschiedlichen Seiten. Zwar dominiert die Verteilung auf eine oder zwei Bildseiten, doch dies fördert nicht unbedingt die Zuordnung. Auf der Doppelseite 21/22 beispielsweise laufen die Bewohner der Stadt durch ein Tor, und weil die Sprechblasen alle auf den äußeren Rändern der Seiten verteilt sind, sind ihre Pfeile lang und überkreuzen sich. Die Protagonisten sind auch größtenteils nur von hinten zu sehen, was eine eindeutige Zuordnung nicht so leicht macht wie bei den meisten anderen Panels. Und je weiter sich die Figuren im Hintergrund der Seiten befinden, desto mehrdeutiger wird die Zuordnung. Die Spitzen der Sprechblasen vermischen sich miteinander, verflechten sich untereinander und mit den Blasen – einmal führen sie gar unter dem Zopf einer Figur hindurch – das Stimmengewirr wird optisch dargestellt. Bei dieser Massenszene verwendet Schieckel also klassische Sprechblasen. Bei der Walpurgisnacht, bei der sich verschiedene Stimmen abwechseln und nicht klar ist, wer was sagt, werden aus den Sprechblasen Kästchen.⁹³ Über diesen Kästchen steht, wer deren Inhalt äußert. Wieder sind diese Kästchen ordentlich am rechten Bildrand angeordnet, während sich die nackten Hexen auf ihren Besen auf der restlichen Seite tummeln. Ähnliches findet sich auf den folgenden Seiten. Hier sind besagte Kästchen nicht in die Panels integriert, und sie finden sich auf der unteren Seitenhälfte, aber wieder steht über ihnen, wem der Inhalt zuzuordnen ist. Auf diese Weise konnte sich der Künstler völlig auf die Bildgestaltung konzentrieren, ohne sich darüber Gedanken machen zu müssen, wo er ausreichend Platz für den Text lässt.

⁹³ Vgl. ebd. S. 93.

Eine weitere Variante der Textdarstellung findet sich auf den Seiten 40 bis 43, als Mephisto sich mit dem Schüler unterhält. Die Seiten sind in zwei Hälften links und rechts aufgeteilt, wobei jede Hälfte einem der beiden Figuren zuzuordnen ist. Wieder sind Text und Bild klar voneinander abgegrenzt, doch zeigen die Sprechblasen diesmal nicht auf die Münder ihrer Sprecher, sondern verweisen auf Nummern. So wird eine Reihenfolge vorgegeben, in der der Leser diese Sprechblasen zu lesen hat.

Diese Nummerierung findet sich auch auf Seite 26, als Wagner und Faust dem Pudel zum ersten Mal begegnen. Wieder ist die Seite genauestens durchkomponiert: Die Seite besteht nicht aus mehreren Panels, sondern aus nur einem großen Kasten. In einem weiteren Kasten in der oberen linken Ecke sieht der Leser den Kopf von Faust, in der oberen rechten Ecke den von Wagner. Links und rechts auf der Seite sind wieder Kästchen mit Text verteilt. Die oberen beiden Kästchen haben noch, wie Sprechblasen, Spitzen, die auf die Münder der Sprecher zeigen, sind aber schon nummeriert. Von hier an sind die folgenden Kästchen ebenfalls nummeriert, und dem Leser muss sich erschließen, dass die linken Kästchen zur linken oberen Ecke, also Faust, zuzuordnen sind, und die rechten Kästchen Wagner. Auffällig ist weiterhin, wie häufig der Pudel abgebildet ist. Da es keine Abgrenzung durch Panels gibt, erscheint dies ungewöhnlich, fast so, als gäbe es mehrere Pudels. Zudem interagiert er mit den Kästchen: Mal steht er dahinter, mal sieht man nur seinen Schädel zwischen den Kästchen, und mal liegt er gar auf den Kästchen. Hier spielt Schieckel mit der Präsenz der Kästchen in den Panels: Obgleich sie, ebenso wie Sprechblasen, viel Raum einnehmen und meist dominant auf den Bildern aufliegen, sind sie kein Bildobjekt wie alle anderen gezeichneten Objekte.⁹⁴ Der Pudel dieser Geschichte hingegen benutzt sie als Liegefläche. Es wird deutlich: Dies ist kein gewöhnlicher Hund.

Theater im Comic

Schieckels Version von Goethes „Faust“ ist der Vorlage inhaltlich und optisch scheinbar am nächsten. Er übernimmt den kompletten Text von „Faust“ und überträgt ihn als Drama ins Comic. Dies fordert einen alternativen Umgang

⁹⁴ Vgl. Balzer, Jens/Wiesing, Lambert: Outcalt. Die Erfindung des Comics, in: yellow. Schriften zur Comicforschung, Band 3, Bochum 2010, S. 42-47.

mit dem Medium Comic und wirkt gerade dadurch innovativ. Schickels Adaption spricht sowohl Comicleser an, denen eine experimentelle Variante des Mediums geboten wird, als auch den Theaterbesucher, der sich mit Comics nicht auskennt. Für beide ist dieses Werk fremd und vertraut zugleich. Schieckel spielt mit dem Medium Comic; er legt sich nicht auf eine Darstellungsweise fest, sondern fordert seine Leser immer wieder aufs Neue heraus. So spricht er auch verschiedene Zielgruppen an. Denn auch Leser, die mit dem Medium Comic nicht besonders vertraut sind und vor der Vermischung der bildlichen und textlichen Aspekte zurückschrecken, können durch die klare Trennung von Text und Bild nachvollziehen, wem welche Textpassagen zuzuordnen sind. Den geübten Comicleser hingegen erwartet ein erfrischend anderer Umgang mit dem Medium. Er wird meist actiongeladene Werke kennen, die die Betonung auf Handlung legen. Hier findet er einen dialoglastigen Comic vor. Das ist vor allem der Übertragung aus einem anderem Medium gedacht: Das Drama lebt von Dialogen und Monologen. Da sich Schieckel so nah wie möglich an die Vorlage gehalten hat und auch das ursprüngliche Medium Theater berücksichtigt hat, überträgt sich dies auf seinen Comic.

Falk Nordmanns „Faust“

Das 1996 erschienene Buch „Faust“ des Künstlers Falk Nordmann hat eine wesentlich komplexere Ambition an seine Leser als die meisten anderen Adaptionen. Anders als Flix schreibt er die Geschichte nicht um, sondern lässt den Text aus Goethes Original bestehen und illustriert ihn, ähnlich wie Christian Schieckel. Dennoch sind diese beiden Werke nicht miteinander zu vergleichen, denn sie verfolgen verschiedene Ansprüche. Im Vorwort zu Nordmanns Werk formuliert der Herausgeber Joachim Kaps den Unterschied so:

„Schon auf den ersten Seiten offenbart sich, daß der Nordmannsche „Faust“ nicht noch eine auf längst tradierte Bilder zurückgreifende Variation, nicht Illustration oder Dekonstruktion des Mythos sein will, sondern ein sich von herkömmlicher Deutung befreiender graphischer Dialog mit dem penibel Wort für Wort vom Alten aus Weimar übernommenen Textmaterial.“⁹⁵

⁹⁵ Nordmann, Falk: Faust. Der Tragödie erster Teil, Band 1, Hamburg 1996, im Folgenden „Nordmann: Faust“ genannt, [S. 4] (Da im Buch keine Seitenzählung erfolgt, lege ich hier

Suchender Stil

Während Schieckel ganz bewusst verschiedene Stile und Werke zitiert, sucht Nordmann einen gänzlich neuen Ansatz. Nordmanns Bilder wirken stets, als suche der Künstler nach der richtigen Reaktion auf Goethes Text: Nicht selten wechseln Hintergründe und Personen ihr Aussehen, als habe sich Nordmann noch nicht entschieden, wie die Figuren und das Setting schlussendlich aussehen sollen – oder als wechsele beides im Verlaufe der Geschichte ihr Äußeres.

Der Leser folgt dem Künstler im Laufe der Lektüre bei seiner Suche nach der richtigen bildlichen Antwort auf den Text. So erscheint Nordmanns „Zueignung“, wie es Kaps schon im Vorwort bemerkt, wie ein Tagebuch, das der Verfasser mit kleinen krakeligen Zeichnungen illustriert hat.⁹⁶ Diese Zeichnungen erscheinen auf der ersten Seite der „Zueignung“ wie ein Klumpen Lehm, der sich immer weiter transformiert, dabei jedoch nie eine erkennbare Gestalt annimmt, auf der zweiten Seite hingegen ist aus der Krakelei ein den Text umfassendes Panel geworden. Das Bild nimmt mehr als die Hälfte der Seite ein und lässt skizzenhafte menschliche Figuren erkennen. Zusammen mit dem Text Goethes scheint diese Art der Darstellung wie eine Illustration des Findungsprozesses: Dem Künstler nahen sich die schwankenden Gestalten allmählich, und er versucht sie bildlich festzuhalten, was ihm auch nur allmählich gelingt.

Auch im folgenden „Vorspiel auf dem Theater“ verfolgt der Leser die Entwicklung. Direktor, dargestellt als halbes Baby, Dichter, ein Frauenkopf mit zerschlagener Gesichtshälfte, und lustige Person, ein nackter Mann mit abstraktem Gesicht, werden scheinbar wahllos auf das Papier geworfen, ohne Hinter- oder Untergrund im luftleeren Raum, erneut als Skizzen neben dem Text. Erst ab Seite 16 wird die Seite in Panels unterteilt, und es finden sich hin und wieder Sprechblasen.

Im ganzen Comic ändert Nordmann immer wieder den Stil. Dies geschieht manchmal, um die Stimmung besser einzufangen. Die Szene „Vor dem Tor“

fest, dass die erste beschriftete Seite des Buches, d.h. das Titelblatt, als Seite 1 zu bezeichnen ist).

⁹⁶ Ebd. [S. 4].

scheint zunächst wie ein wildes Durcheinander von Menschen, Gebäuden und Gegenständen, der Hintergrund schwankt zwischen Blümchentapete⁹⁷ und Endzeitszenario⁹⁸. Aus Punks und Girlies auf Seite 58 werden Soldaten auf Seite 60, Hexen und Dämonen mischen sich unter die tanzende Schar, welche sich in Porzellanpuppen verwandelt und Faust schließlich als Zwergenmeute begegnet. Doch nicht nur die Figuren ändern sich in dieser Szene: Die detaillierte Ausarbeitung der Panels, wie man sie noch auf Seite 62 sehen konnte, weicht einer kindlichen, abstrakten Darstellung auf Seite 65 und wird gefolgt von einem geradezu spartanischen Stil bestehend aus wenigen Strichen, wenn Faust reuevoll aus seinen Jugendjahren berichtet. In diesem Moment scheint sich Faust in Vergangenheit und Schuldbewusstsein zu verlieren, die Schrift in den Sprechblasen wird geradezu winzig, bevor sich auch die Sprechblasen auflösen.

Oft wird mit der Stiländerung auch Übersinnliches vermittelt. Die Meerkatzen, mit denen Faust in der Hexenküche spricht, befinden sich in einem Fernseher. Die Panels werden hier dargestellt wie ein Fernsehgerät, und ihre Sätze werden nicht in Sprechblasen abgebildet, sondern wie Untertitel am unteren Panel-/Fernseherrand. Neben den Meerkatzen im Fernseher befinden sich in der Hexenküche weitere Meerkatzen, die sich stilistisch von den Tieren im Fernsehgerät unterscheiden. Diese sind ebenso wie Faust und Mephisto realistisch gezeichnet, mit Schraffuren und Schattierungen, und auch ihre Bewegungen wirken natürlich. Die Meerkatzen aus dem Fernsehgerät hingegen wirken flacher und cartoonhaft, in ihren Bewegungen oft menschlich. Auffällig sind auch die feinen Striche und Punkte, die bei einem alten Fernseher typischerweise auftreten – auch später, als Faust in den aufeinandergestapelten Fernsehgeräten das Bild einer schönen Frau erblickt. Der Betrachter bekommt dadurch tatsächlich fast den Eindruck, er blicke auf einen Bildschirm. Die Hexe, die Herrin über die Hexenküche, sprengt schließlich diese Dimension, als sie den Bildschirm zerstört und aus ihm herausfährt. Hier sieht man nun ganz deutlich die optische Veränderung des Fernsehers: Erscheint die Hexe im Bildschirm noch eindimensional und vereinfacht, ist sie nach ihrem

⁹⁷ Vgl. ebd. [S. 58].

⁹⁸ Vgl. ebd. [S. 62].

Austritt aus dem Fernseher ebenso wie Faust und Mephisto realistischer dargestellt.

Fausts Studierzimmer

Fausts Studierzimmer selbst scheint sich ununterbrochen zu verändern und sich keinen perspektivischen oder natürlichen Gesetzen zu unterwerfen. Seite 98 zeigt beispielsweise Ausschnitte aus seinen Arbeitsräumen, die den Leser im Unklaren darüber lassen, was Fausts Profession eigentlich ist: Befasst er sich mit technischen Erfindungen, wie es das mechanische/trojanische Pferd vermuten lässt, oder wie Frankenstein mit der Schaffung eines künstlichen Menschen, mit Kunst oder Anatomie? Hier kann der Leser anhand der Bildsprache erkennen, dass sich der Protagonist mit vielen Dingen äußerst intensiv beschäftigt. Dieser überladene Eindruck findet sich in der „Nacht“-Szene bestätigt. Auch hier finden sich Panels, die nur Fausts Gerätschaften und Werkzeuge zeigen.

Fausts Zimmer ist auch insofern interessant, da es scheinbar immer wieder in eine Traumwelt abdriftet. Auch hier ändert sich der Zeichenstil genauso wie der Inhalt des Bildes, und diese Veränderung geschieht fortlaufend und ist nie abgeschlossen. Am deutlichsten lässt sich dies auf den Seiten 46 bis 56 verfolgen. Jede dieser Seiten ist in zwei Panels unterteilt, und unter jedem Panel befindet sich ein Kästchen mit Zeilen aus Fausts Monolog zwischen Wagners Auftritt und Fausts Selbstmordversuch. Die Rohre, die schon auf den Seiten davor wahllos durch den Hintergrund schlängelten, formieren sich zunächst wie ein Flügelgerüst um den mit ausgebreiteten Armen dastehenden Faust und unterstützen so bildlich seinen Vergleich mit „der Gottheit“. Schon ein Panel weiter scheinen die Rohre weich zu werden, um sich anschließend um Faust zu schlingen, zu geraden Bändern zu erstarren und so fort. Die Rohre verschwinden nun ganz, und es ist wieder sein Zimmer zu erkennen – in einem Panel ein chaotischer Raum mit Büchern und Statuen, im darauffolgenden ein Laboratorium mit Maschinen und Reagenzgläsern und so weiter. Genau erkennbare Hintergründe wechseln sich mit abstrakten Linien und psychodelischen Motiven ab. Auch der Stil ändert sich allmählich: War Faust auf Seite 46 noch eine Silhouette, deren Gesicht als einziges Binnenlinien aufwies, ist er auf Seite 48 eine gekrümmte Figur mit leblosem

Gesichtsausdruck, auf Seite 49 hat zwar sein Körper an Binnenlinien gewonnen, dafür hat er sein Gesicht verloren und gewinnt es erst wieder, als das Gift im Panel wie aus dem Nichts erscheint. Seine Hände hat Faust im Verlauf der Darstellung gesenkt, und es sind angeheftete Papierhände, die ihm das Gift zum Mund führen – bevor drei Engelsgestalten, die entfernt an die Engel aus dem „Vorspiel im Himmel“ erinnern, sie daran hindern. Auch hier ist die Serie noch nicht zu Ende, es erscheinen noch nackte menschliche Figuren, die sich in Umrisse verwandeln, zwischendurch in Bäume, während Faust langsam einnickt. In diesen gesamten zehn Seiten wird Fausts langer Monolog dargestellt, in dem kaum richtige Handlung vorkommt. Bei Goethe ist die einzige Aktion Fausts Griff zum Gift, und auch der Chor der Weiber und Jünger sowie die Engel agieren nicht, zumal sie in die Sphären des Übersinnlichen gehören. Einen solchen Monolog zu bebildern stellt eine echte Herausforderung dar, wenn man Abwechslung in seine Illustration bringen will, ohne den Tenor des Textes zu verfälschen oder ihn zu kürzen. Bewusst veränderte Nordmann die Figur im Zentrum des Bildes kaum, und konzentrierte sich fast nur auf den Hintergrund der Panels, der zwischen Studierzimmer, übernatürlicher Sphäre und abstrakter Fläche hin und her schwankt und dadurch auch Einfluss auf Faust nimmt. So wird Fausts Entwicklung verdeutlicht in einem Medium, das gänzlich auf Stimme, Tonfall und Lautstärke, auf alles Akustische verzichten muss. Gleichzeitig verzichtet Nordmann auf die konventionellen Stilmittel des Mediums, die alles Akustische bezeichnen, auf die zum Beispiel Bottaro und Flix zurückgreifen.

Figuren

Die meisten Figuren bleiben trotz des wechselnden Stils immer erkennbar. Faust ist ein älterer Herr mit Glatze, Wagner ein kleiner Gnom mit hoher Stirn, die Hexe eine dicke schwarze Frau mit medusahaften Haaren. Besonders abstrakt wirkt der Schüler, dessen Gestalt nicht menschlich ist: Er ist ein Teddybär mit Pflastern zwischen den Beinen, der anstelle des Kopfes einen Trichter trägt. So wird sowohl seine Naivität als auch sein Wissensdurst dargestellt.

„Der Herr“ hingegen wird gar nicht dargestellt: Im „Prolog im Himmel“ erscheint jedes Mal, wenn er spricht, ein leeres Panel. Kaps interpretiert dieses

leere, weiße Bild als Licht und verweist auf die Bibel und das Gebot, sich von Gott kein Bildnis zu machen.⁹⁹ Durch das leere Bild entzieht sich Nordmann jeder Diskussion, jeder religiösen Debatte und verweigert so ein Statement zum Glauben: Ist das Panel leer, weil der Künstler sich wirklich kein Bild machen will oder darf? Oder ist es leer, weil er findet, dass es nichts gibt, was man abbilden könnte? Gleichzeitig stellt Nordmann so dem Leser frei, sich eben doch selbst ein Bild zu machen. Das leere Panel lädt förmlich dazu ein, es zu füllen.

Mephistopheles hingegen ist der Verwandlungskünstler, im Goetheschen Original wie in diesem Comic. Im „Prolog im Himmel“ erscheint er noch als gruseliger Dämon: Sein Körper gleicht zwar noch dem eines nackten Mannes, doch sein Kopf ist ein blanker Totenschädel, dessen Unterkiefer dem eines Krokodils ähnelt. Mit dieser schaurigen Figur kann und soll sich der Leser nicht anfreunden, aber er weiß gleich, mit was für einem Wesen er es hier zu tun hat: mit dem Teufel selbst.

Seinen nächsten Auftritt hat Mephisto als Pudel, und zwar nicht, wie zu erwarten, am Ende des Osterspaziergangs. Zwar entdecken Faust und Wagner den Hund, doch der Leser sieht in der Dämmerung nur diese beiden. Der Pudel betritt stattdessen erst in der folgenden Szene gemeinsam mit Faust das Studierzimmer, welches im Übrigen nun bis auf einen Ofen, einen Tisch und einen Stuhl ganz leer und dunkel erscheint. Die weiße Figur des Faust grenzt sich von der Dunkelheit des Zimmers ab, der schwarze Pudel scheint jedoch mit dem finsternen Zimmer zu verschmelzen. Einzig seine weißen, leeren Augen stechen hervor. Diese werden auf Seite 81 besonders hervorgehoben: Je ein Auge bildet das Zentrum eines Panels und bilden das Spiegelbild zu den Fenstern des Zimmers, welche zuvor hell erstrahlten und nun wie ihr eigenes Negativ wirken. Diese beklemmende Szene bildet den Anfang der Verwandlungsszene, welche der Leser nicht anhand des Pudels, sondern fast ausschließlich an Faust selbst verfolgt. Auf Seite 83 sieht der Leser einen zähnefletschenden Hundekopf sowie die Silhouetten eines Pudels, immer wieder wie das Motiv auf einer Tapete über die ganze Seite gezogen. Auf der folgenden Seite werden aus diesen kleinen Pudeln lauter kleine

⁹⁹ Vgl. Nordmann: Faust [S. 4].

Monster. Auf Seite 85 schließlich klettert – mit dem lautmalerischen Ausdruck „Plllop“ – aus dem Maul des Hundes eine menschliche Gestalt.

Mephisto ist nun ein Mensch in einem hautengen Ganzkörperanzug, welcher nur sein Gesicht freigibt. Comicleser fühlen sich beim Anblick des Spandex an Superhelden erinnert, die sich auch mit Vorliebe mit hautengen Anzügen kleiden. Über seiner Stirn erscheinen noch die Fangzähne und Nüstern des Hundes, auf den folgenden Seiten verschwinden die Zähne, die Nüstern jedoch bleiben für den Rest des Comics, und ersetzen so die Teufelshörner. In der ersten Studierzimmerszene hat Mephisto noch ein Gesicht. Zwar ist es nicht deutlich zu erkennen, denn Augen, Nase und Mund sind nur durch Schattierungen angedeutet, doch kann man hier noch deutlich Stimmung und Mimik ablesen. Ab der folgenden Szene jedoch ist Mephistos Gesicht völlig leer. Mephistos Gestalt ist umgeben von einer kantigen Aura, als habe man ihn auf ein weißes Blatt gezeichnet und grob ausgeschnitten. Auffällig sind hier die Zacken über seinem Kopf. Mephisto kann mithilfe dieser Aura Dinge heben und bewegen, ohne sie zu berühren: Auf Seite 87 hebt er auf diese Weise eine Espressokanne, eine Seite später sieht der Leser, wie er daraus trinkt und die Tasse schließlich in der Luft zerbricht. Mephistos Aura ist ebenfalls Ausdruck seiner Stimmung. Auf Seite 90 windet er sich betreten, weil er das Haus nicht verlassen kann, und die Zacken über seinem Kopf sind schamhaft zur Seite gelegt. Auf Seite 92 sind die Zacken länger und in alle Richtungen verteilt und drücken so Mephistos Zorn über Fausts Weigerung aus, ihn gehen zu lassen. Im dritten Panel gestikuliert Mephistopheles mit der Hand wie in eifriger Diskussion, doch die Aura um die Hand wirkt wie das schnappende Maul eines Krokodils. Nachdem Mephisto Faust betäubt hat, verschwinden die meisten Zacken von seinem Kopf, und es bleiben für den größten restlichen Teil des Comics nur noch zwei Zacken zurück – eine weitere Andeutung seiner Teufelshörner.

Auch zur Kostümierung dient seine Aura: Als sich Mephisto als Faust ausgibt, um den Schüler zu täuschen, verwandeln sich die Zacken auf dem Schädel in einen Doktorhut. Weiterhin interessant ist, dass sich Mephisto zur weiteren Verkleidung nicht nur Fausts Mantel überwirft, sondern auch sein

Gesicht verformt, als sei es aus Knetmasse.¹⁰⁰ Und so erinnert es auch mehr an einen Klumpen Teig als an ein Gesicht.

Nach dieser Szene verschwindet Mephistos Aura, und er verwandelt sich auch nicht mehr, was ihm das Mystische aus den Studierzimmerszenen nimmt. Offenbar ist es nicht mehr nötig, dass Mephisto Faust oder den Leser beeindruckt.

Sprechblasen

Falk Nordmann teilt den Text nicht in eindeutig zuzuordnende Sprechblasen auf. Die Zueignung ist noch keine Figurenrede; auch in der Szene „Vorspiel auf dem Theater“ steht der Text ohne Sprechblase im Raum, nur durch die sich neben dem Text befindlichen Figuren kann sich der Leser erschließen, dass sie die jeweiligen Sprecher sind. Welchen Charakter aus dem Drama die Figur darstellt, steht dabei unmittelbar über bzw. unter der Figur. Diese Weglassung der Sprechblasen verstärken beim Leser den Eindruck, der Comic befinde sich im Werden und sei noch nicht fertig, ähnlich einer Skizze. Später erscheinen allmählich Sprechblasen: Eine auf Seite 16, auf der folgenden Seite einige mehr, bis diese Form des Dialogs die einfach neben der Figur stehenden Textblöcke verdrängt haben.

Im „Prolog im Himmel“ gibt es wieder keine Sprechblasen. Der Text steht abgegrenzt vom Bild unter dem Panel. Ab Seite 25, mit dem Auftreten Mephistos, ändert sich zum ersten Mal die Schriftart. Diese Schrift ist nun Mephistos Schrift, sie taucht immer auf, wenn er spricht. Charakteristisch sind die wahllos durcheinander auftauchenden Groß- und Kleinbuchstaben sowie die unterschiedliche Größe der Buchstaben. Vor seinem Text auf Seite 25 steht sein Name, so kann der Leser den Text seinem Sprecher zuordnen. Danach taucht diese Zuordnung nicht mehr auf; der Leser kann sich durch die Schriftart erschließen, dass Mephisto spricht.

Zwei Seiten später erscheint der Herr zum ersten Mal. Hier ist das leere Panel, das wie schon erwähnt für den Herrn steht, nur mit den Worten „Der Herr:“ gefüllt, sodass der Leser erkennt, was dieses leere Panel zu bedeuten hat. Auch hier finden sich keine Sprechblasen, sondern Textkästchen unter

¹⁰⁰ Vgl. ebd. [S. 117].

dem Panel. Dadurch, dass sich niemals zwei Sprecher zugleich im Bild befinden, wird dennoch deutlich, wer was sagt.

Diese Technik funktioniert auch sehr gut bei den Monologen Fausts in der Nachtszene. Beim Auftritt des Erdgeistes wendet Nordmann die gleiche Technik an wie beim Dialog zwischen Mephistopheles und dem Herrn: Dem Erdgeist wird eine typische Schriftart zugeordnet, bei der manche Buchstaben schief stehen oder lange Ausläufer nach unten haben.

Erst auf Seite 42, nach Wagners Klopfen an der Tür, tauchen wieder Sprechblasen auf. Die anspruchsvollen Monologe des Gebildeten und die tiefschürfenden Gespräche zwischen Gelehrten, Geistern und Göttern müssen dem – aus Fausts Sicht – trivialen Dialog mit seinem Famulus weichen. Und diese Belanglosigkeit wird in der trivialen Sprechblase ausgedrückt. Weiterhin auffällig ist wieder die Schriftart von Wagners Text. Durrani bezeichnet sie als kindlich¹⁰¹, was auch zu Wagners sonstigem Auftreten passt.

Im Folgenden sind Sprechblasen noch häufiger vertreten, meist im Dialog mit anderen Figuren, oft auch gleichzeitig mit Textblöcken oder –kästchen. Auf Seite 61 finden wir den ersten Teil von Fausts Vortrag unter zwei Landschaftsbildern, im dritten Panel sieht man Faust und Wagner, und eine Sprechblase ordnet den Text deutlich Faust zu. Tatsächlich scheint es durch diese Weglassung von Sprechblasen, als äußere ein neutraler Dichter die Verse, wodurch sie anders interpretiert werden können.

Eine weitere Form von Sprechblasen sieht man wenige Seiten später auf Seite 63. Unter das tanzende Volk haben sich ein Dämon und eine nackte Furie gemischt, und der Text erscheint in kantigen, unförmigen Kästen im Panel. Der Refrain des Tanzliedes „Juchhe! Juchhe! Juchheisa! Heisa! He!“ mit individueller Folgezeile steht dabei vergleichsweise klein und waagrecht in diesen Kästen, die Strophen hingegen sind in chaotischer Schriftart schräg in die Kästen einsortiert. So scheint es, als singen Hexe und Dämon die Strophen, während das tanzende Volk, das schließlich wie Porzellanpuppen zerbricht, leise den Refrain dazu singt. Das Lied bekommt so einen frivolen, sündhaften Beigeschmack.

¹⁰¹ Vgl. Durrani: Faust, S. 405.

Auf Seite 82 sieht sich Faust von Geistern umschwirrt, die der Verwandlung des Pudels in Mephisto beiwohnen. Ihr Text ist in ihre Körper geschrieben – und erinnert so an den Zeitungsstrip „Yellow Kid“, dessen Äußerungen auch immer auf seinem gelben Nachthemd standen.¹⁰² Wieder ist der Text in chaotischer Schrift geschrieben, manchmal schief und einmal gar gespiegelt. Dies verdeutlicht die metaphysische Sphäre, in der sich die Geister befinden. Sie umschwirren auch nicht Faust selbst, sondern nur sein Panel, und Faust scheint sie auch nicht zu bemerken, was ihre Übersinnlichkeit noch unterstreicht. So wird die Verwandlungsszene noch schauriger.

Nordmann legt sich bei der Wahl seiner Textdarstellung nicht fest und scheint auf den ersten Blick mit ihrer Gestaltung zu experimentieren. Anders jedoch als Schieckel wählt er seine Darstellung nie, um Bild und Text zu trennen oder aus Gründen ihrer Anordnung. Jede Schriftart und jedes Textkästchen hat seine Bedeutung und trägt maßgeblich zur Stimmung bei. Text und Bild verschmelzen und bilden nicht selten eine Komposition.

Humor

Nordmanns „Faust“ wirkt auf den ersten Blick ziemlich ernst und anspruchsvoll. Häufig wechselt der Stil ohne ersichtlichen Grund, die Zeichnungen sind nicht immer eindeutig zu erkennen und bildliche Metaphern nicht ohne weiteres zuzuordnen. Tatsächlich sind aber immer wieder komische Slapstick-Einlagen zu finden, die den dargestellten Szenen ihren Ernst nehmen. Die Figur des Wagners ist das offensichtlichste Beispiel hierfür. Wagner wirkt mit seinen Hasenzähnen und seiner kurzen Gestalt häufig wie eine Karikatur. Bei seinem ersten Auftritt auf den Seiten 42 bis 45 trägt er eine Schlafmütze und Handschuhe wie Micky Maus, und wirkt in seinem Habitus wie ein kleines Kind, was im Gegensatz zu seinem Stoppelbart und seinen Falten steht. Auch später beim Osterspaziergang wirkt er wie ein Kind – auf dem letzten Panel auf Seite 45 ist er gar dargestellt wie eine Kinderzeichnung.

Viel von Nordmanns Humor tritt auch durch seinen Stil zutage. Ironisch illustriert er die Zeilen „Sie toben wie vom bösen Geist getrieben/und nennen's Freude, nennen's Gesang“ (F 947f) mit der Abbildung des Inneren eines

¹⁰² Vgl. Anh. 1.

Zugabteils.¹⁰³ Durch die Gegenüberstellung des Textes, der übermütige und stumpfe Gelage erwarten lässt, und dem Stilleben eines Zugwagens wirkt die Stelle komisch.

Viele humoristische Anspielungen finden sich auch in den Details im Hintergrund. Bezeichnenderweise pfeift die espressokanne in Fausts Studierzimmer genau dann, als sich Mephisto vom Pudel in eine menschliche Gestalt verwandelt.¹⁰⁴ Auf Seite 101 spielt Mephisto während seines Gesprächs mit Faust mit dem Trojanischen Pferd aus Fausts Studierzimmer. Er setzt sich darauf, reitet es, um es schließlich hinzuwerfen und von einem Raben ausweiden zu lassen – was besonders komisch erscheint, bedenkt man den Inhalt des echten Trojanischen Pferdes. Der Schüler ist von der imposanten Erscheinung Mephistos als Faust so überrascht und beeindruckt, dass ihm glatt in comichafter Art der Trichter aus dem Körper fliegt.¹⁰⁵ Derlei Dinge lassen sich sehr häufig finden und zeigen, dass Nordmann nicht nur ernsthaft an das Werk herangegangen ist, sondern auch mit Humor, was seinem Comic einen weiteren Aspekt gibt.

Auch seine Anspielung auf Michelangelos Fresko „Die Erschaffung des Menschen“ auf dem letzten Panel der Seite 132, die einzige Anspielung auf ein anderes Kunstwerk im ganzen Comic, ist mit Humor zu deuten. Ausgerechnet Mephistopheles, die Verkörperung des Bösen und der Gegensatz zur göttlichen Macht, nimmt hier die Rolle des Schöpfers ein – ausgerechnet die Figur, die sich selbst noch wenige Seiten zuvor als Zerstörer definiert hat.¹⁰⁶ Und auch der Gelehrte Faust in der Rolle des naiven ersten Menschen wirkt auf den ersten Blick unpassend. Dennoch fruchtet die Allegorie: Tatsächlich geleitet Mephisto Faust in einen Kosmos, den Faust noch nicht kennt, er entlässt ihn in eine ihm völlig neue Welt.

Vergleich Schieckel und Nordmann

Wie Ferstl festgestellt hat: „[...] literature is sometimes used in order to provide a basis for rather experimental visual expression. An experimental graphic

¹⁰³ Vgl. Nordmann: Faust [S. 63].

¹⁰⁴ Vgl. ebd. [S. 84].

¹⁰⁵ Vgl. ebd. [S. 119].

¹⁰⁶ Vgl. ebd. [S. 87]: „So ist denn alles, was ihr Sünde, Zerstörung, kurz, das Böse nennt, mein eigentliches Element.“ Vgl. auch F 1342-1344.

vocabulary is then used to interpret the text while relying on its familiarity to the reader.”¹⁰⁷ Bei Schieckel und Nordmann findet sich diese Aussage bestätigt, die Goethes Text auffallend innovativ gestaltet haben. Es ist durchaus möglich, dass Leser, die mit dem Stoff nicht vertraut sind, eher eine Comi-cadaption wählen würden, weil sie sich selbst nicht zutrauen, den Zugang zu einem anspruchsvollen Drama wie Goethes „Faust“ zu finden. Tatsächlich sind die Werke Nordmanns und Schieckels hierzu allerdings nicht geeignet, da sie sich sehr stark auf die Vorlage beziehen. Es ist viel mehr anzunehmen, dass beide Künstler ein intellektuelles Publikum ansprechen wollen, dass mit dem Werk Goethes vertraut sind. Diese finden in beiden Comics interessante Interpretationen. Hier ist die Adaption Illustration und Interpretation zugleich, doch beides wirkt nicht ohne die Vorlage. Im Gegensatz zur Parodie, die ebenfalls verständlich wirkt ohne Kenntnis des Vorbilds, muss die Interpretation zusammen mit oder nach dem Original gelesen werden. Schieckels Werk ist hierbei eher Illustration als Interpretation, da es sich einer Wertung entzieht, wohingegen Nordmann ganz offensichtlich seine eigenen Ideen und Einfälle in den Comic einfließen lässt. Hier entsteht eine ungewöhnliche Kombination aus Adaption und Original, die den Reiz des Werkes ausmachen.

¹⁰⁷ Ferstl: Comics, S. 65.

„Faust“ in Japan

Der japanische Manga

Comics in Japan haben keine so lange Tradition wie in der westlichen Welt, sind allerdings nichtsdestotrotz ebenso populär und vielfältig. Etabliert hat sich diese Kunstform erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Vorher waren amerikanische Kulturgüter, und damit auch der Comic, verpönt. Im und nach dem Krieg allerdings brachten amerikanische Soldaten die Hefte mit nach Japan und Korea, und so lernten die Japaner diese Kunstform kennen. Anstatt sie jedoch einfach zu übernehmen, entwickelten japanische Künstler eine eigene Form des Comics, den Manga. Sie orientierten sich dabei an den Skizzenbüchern des Holzschnittkünstlers Hokusai, die von ihm „manga“ genannt wurden.¹⁰⁸ Stephan Köhn weist jedoch darauf hin, dass die Zusammensetzung aus den Worten „man“ (Zusammenhangloses, Zufälliges) und „ga“ (Bild) schon vor Hokusai verwendet wurde.¹⁰⁹ Yoko Riley erläutert, dass die Ursprünge des Mangas auch häufig schon weitaus früher, in den Tierschriften des buddhistischen Bischofs Toba Sojo aus dem 12. Jahrhundert, gesehen werden.¹¹⁰

Besonders augenfällige Unterschiede zum westlichen Comic sind zum Beispiel die Leserichtung von „hinten nach vorne“ und von rechts nach links. Der Leser kann auch nach der Übersetzung eines Mangas erkennen, dass es sich um ein ursprünglich asiatisches Werk handelt, da die Sprechblasen eher länglich als breit sind, da die japanischen Schriftzeichen in Spalten geschrieben werden und nicht in Zeilen. Der westliche Leser wird außerdem die überdimensional großen Augen befremdlich finden, die in der asiatischen Kultur Ausdruck über Verfassung und Charakter der Figur geben und deshalb betont werden. Ein weiterer Unterschied zum westlichen Comic besteht

¹⁰⁸ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Goethes „Faust“ und seine produktive Rezeption durch Osamu Tezuka, in: Orient und Okzident. Zur Faustrezeption in nicht-christlichen Kulturen, hg. v. Jochen Golz/Adrian Hsia, Köln/Weimar/Wien 2008, im Folgenden „Schmitz-Emans: Tezuka“ genannt, S. 181-203.

¹⁰⁹ Vgl. Köhn, Stephan: Deutsche Klassik einmal anders. Oder: Wie Goethes „Faust“ interessante Einblicke in den japanischen Comic gewähren kann, in: Comics und Animationsfilme, hg. v. Klaus Maiwald/Petra Josting, München 2009, im Folgenden „Köhn: Klassik“ genannt, S. 35.

¹¹⁰ Riley, Yoko: Faust through the Eyes of a Japanese Cartoonist, in: Faust: Icon of Modern Culture, hg. v. Osman Durrani, Mountfield near Robertsbridge 2004, im Folgenden „Riley: Cartoonist“ genannt, S. 409.

in der Betonung der Dynamik. Jeder Comiczeichner stößt an ein zentrales Problem, wenn er Bewegung in Bildern darstellen will. In der japanischen Tradition wird dies häufig mithilfe vieler Panels gelöst, was die Leseschwindigkeit erhöht. Tezuka löst dieses Problem auf seine eigene Weise, wie später noch erläutert werden soll.

Mittlerweile ist das Medium Manga in Japan überaus populär und macht etwa 40 Prozent der in Japan publizierten Medien aus.¹¹¹ Dies liegt sicherlich vor allem an der Vielfalt der Themen und an der Tatsache, dass sich Mangas nicht nur an Kinder und Jugendliche richten können, sondern auch an Erwachsene: Neben Hentais, Mangas mit pornographischem Inhalt, gibt es auch Fantasygeschichten, Horrorstorys oder sogar Kochbücher mit Mangazeichnungen. Der Erfolg ist aber sicherlich auch in der billigen Produktion begründet: Ähnlich wie Zeitungen werden Mangas auf dünnem Papier in schwarz-weiß gedruckt, weswegen sie ebenfalls ähnlich wie Zeitungen von der breiten Masse konsumiert werden.

Osamu Tezuka

Tezuka gilt als Pionier der Manga- und Animationsszene in Japan. Hierzu-lande vor allem bekannt durch seine Figur Astroboy, die nach ihrem Manga auch eine eigene Fernsehserie bekam, ist Tezuka einer der ersten Manga-Künstler, und dazu noch ein überaus produktiver, der tausende Seiten geschrieben und gezeichnet haben soll.¹¹² Darunter befinden sich Adaptionen weltbekannter literarischer Werke wie „Die Schatzinsel“, „Pinocchio“ oder „Schuld und Sühne“.

Goethes „Faust“ bearbeitete Tezuka in seinem Leben dreimal, in großen zeitlichen Abständen. Seine erste Adaption entstand 1950, als Tezuka noch ein junger Medizinstudent war. Diese Geschichte ist stark von den frühen Disneycartoons inspiriert und auch an Kinder gerichtet, und es finden sich in dieser Adaption die meisten Anklänge an Goethes ersten und zweiten „Faust“, wenngleich die Geschichte stark komprimiert wurde. Die zweite Adaption entstand 1971 in „Hyaku monogatari“, was übersetzt etwa „Geschichte von Einhundert“ bedeutet, manchmal auch mit „100 Erzählungen“

¹¹¹ Vgl. ebd.

¹¹² Vgl. ebd. S. 410.

übersetzt wird.¹¹³ Hier finden sich nur einzelne Elemente des Dramas, es wurde quasi die Handlung in das Japan des 16. Jahrhunderts verlegt. Da sich aber so viele Elemente der Geschichte von Goethes Drama unterscheiden und von diversen anderen Werken der Weltliteratur übernommen wurden, wird hier nicht weiter auf diese Adaption eingegangen. Wesentlich interessanter ist hingegen Tezukas letztes Werk „Neo-Faust“ von 1987, der bedauerlicherweise unvollendet bleibt. Hier wird die Geschichte in die Neuzeit verlegt, genauer in das Japan der 70er Jahre, das von Studentenunruhen geprägt war. Durch Tezukas Kritik an den Naturwissenschaften und den Bezug zum Zeitgeschehen bekommt Goethes „Faust“ eine ganz neue, individuelle Aktualität. Neben diesen unterschiedlichen Ansätzen in der Adaption ist ebenfalls Tezukas künstlerische Entwicklung interessant: Waren seine frühen Werke noch stark von amerikanischen Cartoons beeinflusst, entwickelte er im Laufe der Zeit einen graphischeren, realistischeren Stil, der sich stark an der japanischen Kunst orientiert.

Faust (1950)

Inhalt

Nach einem Streit mit einem weißen Engel wird Mephisto von bärtigen Geistern des Himmels verwiesen.¹¹⁴ Dieser schwört, ihnen seine Macht zu beweisen, indem er den Gelehrten Faust dazu bringt, ihm in die Hölle zu folgen. Nach jahrelanger Suche unter anderem in Auerbachs Kneipe findet Mephisto schließlich den unzufriedenen Faust. Er folgt Faust in Gestalt eines Pudels und bleibt für den größten Teil des Mangas ein Hund. Nach einer Geisterbeschwörung versucht Faust sich mit Gift das Leben zu nehmen und wird von dem Pudel Mephisto gerettet. Sie schließen den Pakt, dass Mephisto Fausts Seele nehmen darf, wenn es ihm gelingt, Faust zufriedenzustellen. Erst als Mephisto nicht durch die Tür gehen kann, die mit einem magischen Zeichen verziert ist, erkennt Faust, dass er sich mit dem Teufel eingelassen hat. Mit Faust auf dem Rücken fliegt Mephisto zu einer Hexe, Mephistos Amme, welche Faust mittels eines brennenden Tranks verjüngt. Sie fliegen weiter am Schloss des Königs vorbei, wo Faust einen kurzen Blick auf die Prinzessin

¹¹³ Vgl. ebd. sowie Schmitz-Emans: Tezuka, S. 191.

¹¹⁴ Bei den Übersetzungen und der inhaltlichen Zusammenfassung der japanischen Comics wurde ich unterstützt von der Diplom-Übersetzerin Diandra Linnemann.

Margarete erhaschen kann. Margarete ist kurz nach ihrer Geburt einer der bärtigen Geister erschienen und hat sie beauftragt, einen Mann namens Faust ins Himmelreich zu führen. Seitdem wartet sie sehnsüchtig auf diesen Mann und ist mit nichts aufzuheitern. Faust hingegen wünscht sich von Mephisto, die schöne Prinzessin kennenzulernen. Mephisto schenkt der Prinzessin eine Halskette, welche prompt von den Ministern und dem Klerus weggenommen wird. Daraufhin bewirbt sich Faust als Minister beim König und findet für ihn mit Mephistos Hilfe einen Schatz. Der König gibt zur Feier ein Kostümfest, auf dem sich Faust und Margarete begegnen und ihre Liebe gestehen. Mephisto wird nach seiner Frage, ob Faust denn nun ganz zufrieden sei, fortgejagt. Margaretes Bruder Valentin erkennt, dass Faust mit dem Teufel im Bunde ist und möchte Faust loswerden. Darum überredet er den König, von Faust zu verlangen, ihm die schöne Helena zu bringen. Faust ist verzweifelt und ruft Mephisto zu Hilfe. Gemeinsam fliegen sie zuerst in den Harz zur Walpurgisnacht und schließlich ins Yamiyami-Feld, das dem alten Griechenland gleicht. Sie treffen dort Chiron, überlisten zusammen die Phorkyaden und nehmen Helena mit zum König. Dort angekommen ist die Stimmung auf dem Tiefpunkt: Valentin ist enttäuscht, dass Faust es geschafft hat; Margarete glaubt, Faust an Helena verloren zu haben; und der König kann Helena nicht dazu bewegen, ihn zu heiraten. Nachdem der König Chiron auch noch als „Pferd“ beleidigt, eskaliert die Situation und Faust und Mephisto müssen fliehen. Valentin lauert ihnen auf und es kommt zum Kampf. Mephisto verwandelt sich in einen Säbel für Faust, und Valentin stirbt im Duell. Interessant ist hierbei die Umsetzung des Kampfes: Im Original führen Mephisto und Faust gemeinsam das Schwert, woraufhin Valentin den Eindruck bekommt, er fechte mit dem Teufel selbst. Bei Tezuka ist Mephisto selbst der Säbel, und der ficht auch noch von selbst. Damit wird Faust von der Schuld an Valentins Tod befreit. Der König ruft daraufhin einen Krieg aus, und Faust und Mephisto verstecken sich auf einem Baum und begegnen bald den drei Gewaltigen. Zusammen lösen sie eine Flut aus, infolgedessen die Armee und der König sterben. Faust, Mephisto und die drei Gewaltigen kehren zum Schloss zurück, wo sich Margarete und ihre Amme versteckt halten. Diese fliehen, und Faust ruft sich selbst zum König aus. Er findet Margarete und stellt sie zur Rede. Durch einen Unfall beginnt das Haus

zu brennen, und Faust und Mephisto ergreifen die Flucht. Margarete hingegen will sich nicht retten lassen und bleibt zurück. Zurück im Schloss erkennt Faust, dass er ein schlechter Mensch geworden ist und wird von den Geistern Sorge, Sünde, Leid und Mangel aufgesucht, welche ihn zurück in einen alten Mann verwandeln. Faust ist zunächst nicht glücklich darüber, doch dann freut er sich, da er realisiert, welche neuen Möglichkeiten sich ergeben, da er nun König, reich und mächtig ist. Mephisto erscheint, verwandelt sich zurück in seine ursprüngliche Gestalt und befiehlt seinem Dämonenheer, Faust in die Hölle zu geleiten. Doch da erscheint Margarete mit einem Heiligenschein. Sie stellt sich als der Engel heraus, den Mephisto zu Beginn des Mangas aus dem Himmel gejagt hat. Faust wird nun ins Himmelreich gebracht.

Stil

Der Manga ist wie die meisten Manga-Geschichten in schwarz-weiß gehalten. Anders als Comics für Kinder, die ihre Attraktivität nicht zuletzt aus ihrer Farbenpracht beziehen, wie zum Beispiel der hier behandelte Donald-Duck-Comic „Il dottor Paperus“ zeigt, sind Mangas fast immer schwarz-weiß, was in der billigeren Produktion begründet ist. Tezuka setzt allerdings diesen Kontrast zwischen Hell und Dunkel gezielt ein, um etwa den spiegelbildlichen Charakter zwischen dem Engel und Mephisto zu verdeutlichen.

Die Figuren in dieser Version Tezukas erinnern an frühe Micky-Maus-Cartoons: Sie sind allesamt klein und niedlich, mit großen Augen, Stupsnase und ungeschicktem Verhalten. Mephisto sieht mit seinen Pausbacken und seinem spitz auf der Stirn zulaufenden Haaransatz wie Micky Maus aus. Obwohl sich Mephisto zuweilen als brutal und bedrohlich erweist¹¹⁵, erscheint er immer wie ein ungeschickter kleiner Junge. Dies liegt wohl weniger daran, dass Tezuka seinen jungen Lesern bedrohlich aussehende Figuren nicht zugegemutet hätte als vielmehr an seinem Stil und seinem sogenannten Starsystem: Tezuka „besetzte“ seine Geschichten immer wieder mit den gleichen Figuren. Margarete, der alte und der junge Faust kamen auch in anderen

¹¹⁵ Vgl. Tezuka, Osamu: Faust, ⁵Tokio 2001, im Folgenden „Tezuka: Faust“ genannt, S. 9, S. 115, S. 123. u.a.

Mangas vor.¹¹⁶ Damit gleicht seine Vorgehensweise der von Bottaro und Chendi sowie diverser anderer Disneyzeichner, die die populären Figuren in andere Zeiten und Adaptionen bekannter Geschichten versetzten.

Obwohl Mephisto sich tatsächlich oft wie ein kleiner Teufel benimmt, steht ihm Faust in dieser Hinsicht in nichts nach. Die Charaktere der Figuren in Tezukas „Faust“ waren im Gegensatz zu den im westlichen Kulturkreis bekannten Kindergeschichten nicht eindeutig gut oder böse. Faust entzieht sich immer wieder dem Pakt, und Mephisto verzeiht dem aufbrausenden Faust mehr als einmal seine Ausbrüche. In der Figurengestaltung hält sich Tezuka also sehr an Goethes Vorlage, in welcher Faust ebenfalls zuweilen berechnend und egoistisch agiert und Mephisto sich selbst als Teil der Schöpfung begreift, die er bekämpft. Zwar werden diese Widersprüche bei Tezuka nur angedeutet, sind aber deutlicher zu erkennen als bei den westlichen Comics für Kinder.

Die meisten Bildmetaphern hat Tezuka der amerikanischen Comic-Tradition entnommen. Rauchwölkchen, Bewegungslinien und Schweißtropfen kommen verstärkt zum Einsatz und unterstreichen den komischen Charakter der Geschichte und der Figuren. Tatsächlich sind sie auch Indikator dafür, welche visuellen Metaphern es im Comic und im Manga gleichermaßen gibt.¹¹⁷ Tezuka verschmolz den amerikanischen Comic mit der japanischen Bildtradition und wurde so maßgeblich stilbildend für den japanischen Manga.

Vermittlung einer deutschen Geschichte an japanische Kinder

Der Autor stand vor dem Problem, eine Geschichte aus einem fremden Kulturkreis der japanischen Jugend nahe zu bringen. Dies löste er, indem er die Geschichte in einer Phantasiewelt anlegte. Tezukas erste Adaption von Goethes „Faust“ ist an Kinder gerichtet und dementsprechend inhaltlich verkürzt und angepasst worden. Zudem werden in die Geschichte märchenhafte Elemente eingefügt. So wird der Comic mit den Worten „mukashi mukashi“ eingeleitet, was mit dem deutschen „Es war einmal“ zu vergleichen ist. Es ist nicht auszumachen, wann und wo sich die Handlung abspielt, und so sind

¹¹⁶ Vgl. Köhn: Klassik, S. 40f.

¹¹⁷ Tatsächlich hat sich seit Tezukas „Faust“ in dieser Hinsicht viel verändert; heute gibt es eine Fülle an Zeichen und Symbolen, die in Mangas vorkommen und dort eine eigene Bedeutung haben, die erst durch die Lektüre erlernt wird.

auch gewisse Symbole nicht zuzuordnen. Es findet sich zum Beispiel vor Fausts Tür kein „Drudenfuß“, sondern ein merkwürdiges Symbol, das sich weder dem christlichen noch dem buddhistischen Kulturkreis zuordnen lässt.¹¹⁸ Auch Fausts Hut, der offensichtlich seinen Gelehrtenstatus anzeigen soll, scheint eine Erfindung Tezukas zu sein.¹¹⁹ Mephisto ist auch kein Teufel im christlichen Sinne, sondern scheint vielmehr ein Schalk aus dem Himmel zu sein, eine schwarze Figur, die durch den Streit mit einer weißen Figur aus dem Himmel geschickt wird. Dies ist auch dadurch zu erklären, dass japanische Dämonengestalten keinen Gegensatz zwischen Gut und Böse kennen, sie können sowohl wohl­tätig als auch schädlich sein.

Dieser kulturfreien Phantasiewelt stehen aber Figuren gegenüber, die nicht frei erfunden und zuweilen Parodien westlicher Klischees sind. Zum einen findet sich reichlich Personal aus der griechischen Mythologie¹²⁰, das auch schon Goethe von einem fremden Kulturkreis in seinen eigenen übernahm, wohl entsprechend der zu seiner Zeit gängigen Mode, Figuren und Mythen des alten Griechenlands zu verwenden. Tezuka übernahm also die typischen Merkmale der Figuren, die nicht von Goethe erfunden, sondern schon von diesem übernommen worden waren.

Zum anderen erinnert auch die Darstellung der bärtigen Geister, die Mephisto auf die Erde schicken, verstärkt an die gängige Vorstellung eines christlichen Gottes. Auch andere Figuren sind klar von der westlichen Märchenwelt, vermutlich ebenfalls wie Tezukas Zeichenstil von den Cartoons von Disney beeinflusst: Der dicke König mit dem weiten Pelzmantel¹²¹, die schöne Prinzessin in ihrem weiten Rock und der Krone¹²² ebenso wie der Kleriker am Königshof, der wie ein Papst gekleidet ist und sogar Kreuze auf dem Gewand trägt¹²³.

Verhältnis zu Goethes „Faust“

Es ist auffällig, wie nah er sich an seine Vorlage gehalten hat, und zwar nicht nur an den ersten, sondern auch den zweiten Teil des „Faust“. Viele Details

¹¹⁸ Vgl. Tezuka: Faust, S. 32.

¹¹⁹ Vgl. ebd. S. 25.

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 75ff.

¹²¹ Vgl. ebd. S. 12.

¹²² Vgl. ebd. S. 42.

¹²³ Vgl. ebd. S. 45.

werden illustriert, wie beispielsweise das Lied vom König und seinem Floh oder die Hexenküche samt Gehilfen. Manches wurde vermischt, um die Geschichte handlungsorientierter zu machen. So ist der Kaiser schon zu Beginn der Geschichte anwesend, Fausts Monolog findet in verknappter Form erst nach dem Osterspaziergang statt, und die Homunculus-Episode wird mit dem Walpurgisnachtstraum zusammengefasst. Dadurch verliert die Geschichte zwar an Dramatik und die Handlung wird nicht selten maßgeblich verändert, aber die Erzählung wird beschleunigt. Tezuka bemüht sich, möglichst viele Original-Elemente beizubehalten, auch wenn er die Original-Geschichte nicht eins zu eins nacherzählen kann. Dadurch passt er die Dramen von Goethe an den Geschmack und das Verständnis seiner Zielgruppe an und prägt so den noch jungen Stil des Mangas.

Auffällig ist auch, dass Faust sich hier im Comic ebenso wie bei Goethe vergiften will. Solche Selbstmordabsichten wären bei Disney heute wie damals undenkbar.¹²⁴ Hier hält sich Tezuka stärker an seine Vorlage und traut so seinen jungen Lesern mehr Verständnis zu als die meisten anderen Comiczeichner, die zur gleichen Zeit in der westlichen Welt arbeiteten. Andere für Kinder schwierige Themen wie die Schwangerschaft und der Kindsmord wurden hingegen auch bei Tezuka ausgelassen. Tatsächlich wäre es schwierig gewesen, Kindern glaubhaft zu vermitteln, dass eine Frau, die ihr eigenes Kind umbringt, in den Himmel gelangen kann. Diese Thematik der gesellschaftlichen Ächtung von unverheirateten Müttern und ihren Kindern ist und war einem jugendlichen Publikum wohl nicht geläufig und Gretchens Handeln demzufolge nur schwer nachvollziehbar. Hätte Tezuka diesen Gegenstand auch noch beleuchtet, wäre der Manga einerseits wesentlich tragischer und für Kinder schwerer verdaulich gewesen, andererseits hätte es auch das Tempo der Geschichte gebremst, welches in der Manga-Tradition enorm wichtig ist.

¹²⁴ Tatsächlich gibt es der langen Geschichte von Disney nur eine Szene, in der sich ein Protagonist umbringen will. Im Propaganda-Cartoon „The Old Army Game“ aus dem Jahre 1943 von Regisseur Jack King glaubt sich Donald Duck verkrüppelt und will sich per Kopfschuss das Leben nehmen (vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0036231/fullcredits> [13.12.2011] sowie <http://www.poetv.com/video.php?vid=27279> [13.12.2011]). Diese Cartoons stellen aber eine Ausnahme in der Tradition Disneys dar, sprechen eine erwachsene Zielgruppe an und entstanden im Auftrag der Regierung der USA. Solche Kurzfilme produziert Disney seit dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr.

Um dieser handlungsbetonten Manga-Tradition zu entsprechen wurde der Inhalt des Originals gerafft, Szenen zusammengefasst, vertauscht und verändert. So wurde aus zwei Dramen eine Geschichte gemacht. Und diese wurde mit einigen Slapstick-Szenen illustriert – wieder in bester Cartoon-Tradition: Die Episode, in der Mephisto den Engel verjagt, die Zauberei in Auerbachs Keller, der Kampf gegen die Phorkyaden, die ohnehin an Witzfiguren erinnern. Trotz der starken Raffung versucht Tezuka stellenweise, einige Szenen oder Zitate zumindest kurz bildlich darzustellen. Der Chor der Engel, der in Goethes „Faust II“ im fünften Akt Rosen streut, taucht hier nur im letzten Panel des Mangas auf. Auf diesem ist übrigens auch das erste und letzte Mal eine Referenz auf den Ursprung der Geschichte zu erkennen: Das obligatorische „Ende“-Schild am Abschluss der Geschichte ist hier auf Deutsch geschrieben. Die klassische Walpurgisnacht wird zwar nicht eindeutig genannt, ist aber durch die Tempel und Gebäude ebenso wie durch die mythologischen Gestalten eindeutig zu erkennen. Auch der Streit zwischen den Sphinxen, den Greifen und Mephistopheles aus Goethes Original wird zwar nicht ausgeführt, aber zumindest angedeutet.¹²⁵ Prinzessin Margarete betet tatsächlich vor einer Marienstatue, allerdings nicht, weil sie unverheiratet und schwanger ist, sondern weil sie glaubt, Faust an Helena verloren zu haben.¹²⁶ Manche Stellen sind nicht einmal für die Handlung relevant, sondern nur eingefügt, um die Geschichte aufzulockern und actionreicher zu gestalten – wie etwa die Halskette, die mit den Ministern und dem Klerus durch das Schloss und in den Garten fliegt¹²⁷, oder die Schnecke, von der Faust verschlungen wird¹²⁸. Diese Szenen ersetzen die langen Monologe und Gespräche aus Goethes Original und sollen den Manga ansprechender und unterhaltsamer gestalten, ebenso wie die drei Motive, die laut Yoshito Takahashi für Tezuka besonders erfolgsversprechend waren: Verwandlung, Kommunikation mit Tieren und ein Flug durch die Luft.¹²⁹ Tatsächlich sind auch diese Motive, in der und für die Originalgeschichte von Goethe eher

¹²⁵ Vgl. Tezuka: Faust, S. 75 und S. 85.

¹²⁶ Vgl. ebd, S. 90.

¹²⁷ Vgl. ebd, S. 45ff.

¹²⁸ Vgl. ebd. S. 65f.

¹²⁹ Vgl. Takahashi, Yoshito: Osamu Tezukas „Neo-Faust“ und der Homunculus-Plan“[!]. Ein Versuch der Rekonstruktion des unvollendeten zweiten Teils, in: Orient und Okzident. Zur Faustrezeption in nicht-christlichen Kulturen, hg. v. Jochen Golz/Adrian Hsia, Köln/Weimar/Wien 2008, im Folgenden „Takahashi: Neo-Faust“ genannt, S. 206.

uninteressant, in Tezukas „Faust“ sehr stark ausgearbeitet: Mephisto ist über weite Strecken des Comics ein Pudel, er verwandelt sich in einen Säbel, einen Löwen und wieder zurück, ebenso wie sich Gestalten in der Walpurgisnacht verwandeln, und fast alle Reisen der Protagonisten finden fliegend auf dem Rücken eines Tieres statt. Diesen Flugszenen hat Tezuka besondere Beachtung zukommen lassen und sie dementsprechend ausgearbeitet. Auf Seite 34 beispielsweise sind alle drei Panels der Seite nur eine Illustration des rasanten Flugs. Die Reise zum Schloss verbringt Faust rückwärts auf Mephisto sitzend, und obgleich die allermeisten Seiten dreizeilig sind, nimmt die nächste Flugszene auf Seite 63 zwei Drittel der Seite ein. Eine Flugszene illustriert im Übrigen auch das Titelbild der vorliegenden Ausgabe.

Es ist also durchaus legitim zu behaupten, Tezuka sei der Erfolg seines Mangas bei seiner Zielgruppe wichtiger gewesen als eine originalgetreue Übertragung der Vorlage in sein Medium. Tatsächlich steckte der Manga 1950 noch in seinen Kinderschuhen und entwickelte sich erst vom episodenhaften Medium in ein narratives – nicht zuletzt durch Tezukas Einsatz, der sich von der Seitenzahlbegrenzung des Comicstripformates löste und den Weg vom Serien-Manga zum abgeschlossenen Story-Manga ebnete.¹³⁰ Er wählte Geschichten, die seit Jahrzehnten oder Jahrhunderten berühmt und beliebt waren und konnte sich auf die Wirkung ihrer zentralen Motive verlassen und sich so verstärkt darauf konzentrieren, die Möglichkeiten im jungen Medium Manga zu entdecken und herauszuarbeiten. Europäische Geschichten waren in Japan nahezu unbekannt, insbesondere bei Kindern. Für Tezukas Publikum war sein „Faust“ also sicherlich etwas Neues, dennoch konnte er annehmen, dass die Geschichte beliebt werden würde. „Faust“ gehört wohl sicher nicht zu Tezukas anspruchsvollsten Arbeiten, aber sie zeigt, auf welchem Weg sich das Medium befand und wohin es sich entwickeln konnte.

Tatsächlich endet Tezukas Manga aber nicht nur mit deutschen Worten, sondern mit einem Zitat aus Goethes „Faust II“: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.“ (F 11936f.) Riley vermutet, dass Tezuka diese Moral direkt an die japanische Jugend richtete: Der Subtext impliziere, dass das japanische Volk, obwohl es den Krieg begonnen und absolut nichts

¹³⁰ Vgl. Köhn, S. 39.

erreicht habe, dennoch gerettet werden könne, solange es sich anstrenge.¹³¹ Dass die jungen Leser diese politische Botschaft, sollte sie denn impliziert gewesen sein, wirklich wahrgenommen haben, ist jedoch zu bezweifeln. Wenn die Leser dem Manga eine Moral entnehmen wollten, dann doch wohl die, dass Streben und Mühen grundsätzlich positiv zu bewerten sind. Wer sich anstrengt und arbeitet, wird es irgendwann zu etwas bringen. Eine Motto, das im Übrigen ein zutiefst amerikanisches ist.

Neo-Faust (1987)

Während Tezukas erste „Faust“-Adaption zuerst als abgeschlossene Geschichte im Rotbuchmanga-Verlag veröffentlicht wurde, erschien Tezukas letzte Version des Dramas als Serie in der Wochenzeitung Asahi Journal.¹³² Auch die Zielgruppe und die Botschaft hatten sich geändert. „Faust“ ist ein Märchen in einer Phantasiewelt, das vorwiegend unterhalten will und zweitrangig die Botschaft vermittelt, dass der Strebende gerettet wird. „Neo-Faust“ hingegen versetzt die Geschichte in das moderne Japan, greift politische Konflikte der 70er und 80er Jahre auf und kommentiert diese.

Inhalt

Professor Ichinoseki arbeitet 1970 an der Universität NG bei Tokyo.¹³³ Wie viele andere japanische Universitäten wird auch diese zu der Zeit von Studentenunruhen heimgesucht. Ichinoseki kümmert sich allerdings wenig um diese politischen Konflikte und betreibt weiter seine Forschungen. Sein Ziel ist die Erschaffung eines künstlichen Menschen, eines Homunculus. Tatsächlich glaubt er allerdings, dass er aufgrund seines hohen Alters diesen Plan nicht mehr umsetzen wird und wünscht sich ein neues Leben. Prompt erscheint Mephisto in Gestalt einer jungen Frau und verspricht Ichinoseki, ihm all seine Wünsche zu erfüllen, bis er zum Augenblick sage „Verweile doch! Du bist so schön“. Von da an gehöre Ichinosekis Seele Mephisto. Er weigert sich, und da Mephisto den Raum nicht auf dem gleichen Weg verlassen kann wie sie gekommen ist, bittet Mephisto Ichinoseki, ihr zu helfen. Dieser verlangt als Gegenleistung die Weltformel, die Mephisto an die Tafel

¹³¹ Vgl. Riley: Cartoonist, S. 411.

¹³² Vgl. Köhn: Klassik, S. 38f. sowie Takahashi: Neo-Faust, S. 208.

¹³³ Auch bei diesen Übersetzungen und inhaltlichen Angaben wurde ich unterstützt von Diandra Linnemann.

schreibt, aber als sie gegangen ist, ist auch die Formel von der Tafel verschwunden. Ichinoseki beschließt, Mephisto mit der Unterstützung eines Studenten wieder einzufangen, aber es kommt zu einem Unfall, und Ichinoseki droht zu sterben. Mephisto taucht wieder auf in Gestalt einer anderen schönen Frau und bietet Ichinoseki an ihn zu retten, wenn er sich auf ihren Pakt einlässt.

Ichinoseki akzeptiert, und gemeinsam machen sich die beiden auf zu einer Imbissbude im Jahre 1956, wo Ichinoseki verjüngt wird. Dort sieht er auch in einer Glaskugel eine junge Frau, die er unbedingt kennenlernen will. Nach der Verjüngung hat er allerdings keinerlei Erinnerung mehr daran, wer er war, verfügt allerdings immer noch über sein biotechnisches Wissen und ist immer noch von dem Wunsch besessen, künstliches Leben zu erschaffen. Nachdem er einem Großindustriellen das Leben gerettet hat, macht dieser den verjüngten Ichinoseki zu seinem Angestellten und gibt ihm den neuen Namen Daiichi (Nummer Eins). Daiichi arbeitet sich hoch und schreckt dabei auch nicht vor moralisch verwerflichen Geschäften zurück: Auf Mephistos Anraten und unter dem Druck seines Vorgesetzten verkauft er der amerikanischen Armee Dichlor-Phenoxy-Essigsäure (Agent Orange) für den kommenden Vietnamkrieg. Mephisto indes schreckt vor Mord nicht zurück, um Daiichi Erfolg und Reichtum zu bescheren. Nach dem Tod seines Chefs erbt Daiichi dessen Vermögen. Nun kann er endlich verstärkt an seinem Homunculus-Projekt arbeiten.

Inzwischen schreibt man das Jahr 1966, und der reiche Daiichi lernt die junge Studentin Mariko kennen und lieben. Diese ist an den Studentenunruhen beteiligt, die den Kapitalisten Daiichi nicht interessieren. Dennoch entwickelt sich eine innige Liebesbeziehung, die Mephisto oft eifersüchtig werden lässt. Da Mariko eine Vertreterin der Studentenbewegung ist, gerät sie oft in Konflikt mit ihrem Bruder Takada, der als Polizist häufig mit radikalen Studenten aneinandergerät. Noch dubioser als Marikos Beziehungen zu den Studenten erscheint Takada allerdings ihre Beziehung zu Daiichi, den er mit diversen Mordfällen im studentischen Umfeld in Verbindung bringt und von dem er glaubt, mit dem Teufel im Bunde zu sein. Mariko indes gerät immer wieder mit den Studenten aneinander, die in ihr eine Spionin für die Polizei sehen.

Daiichi besucht eine Vorlesung des Professors Ichinoseki, um mehr über Genetik zu lernen und so sein Homunculus-Projekt voranzutreiben. Ichinoseki erzählt ihm von einem Dämon, den er einfangen möchte, und Daiichi beschließt ihm zu helfen. Nach einer Explosion erkennt Daiichi, dass Ichinoseki er selbst ist, und beschließt, es nicht zu einem Pakt mit Mephisto kommen zu lassen. Mephisto hat ihm zwar Wohlstand und Geld beschert, doch der Preis dafür waren zahllose Menschenleben und skrupellose Geschäfte. Daiichi verhindert, dass Mephisto Ichinoseki retten kann, und Ichinoseki stirbt. Daiichi vergleicht seine Situation mit einem Möbiusband, bei dem sich die Geschichte in kleinen Variationen wiederholt. Mephisto zeigt Daiichi daraufhin seine Zukunft, in der er ein reicher Industrieller ist, dem es gelungen ist, einen Homunculus in einer Glaskugel herzustellen. Tatsächlich ist dies dieselbe Frau in der gleichen Glaskugel, die Ichinoseki kurz vor seiner Verjüngung gesehen hat. Daiichi fragt, was mit Mariko sei, er liebe sie und wolle sie heiraten, aber Mephisto lacht ihn nur aus.

Nach einer Geschäftsreise ins Ausland fliegt Daiichi zurück nach Japan und erhält von Takada die Nachricht, dass Mariko im Irrenhaus sei. Daiichi erfährt, dass Mariko schwanger war und ihr Kind umgebracht hat. Wie Gretchen in Goethes „Faust“ wird auch Mariko von Halluzinationen heimgesucht und kann nicht von Mephisto und Daiichi davon überzeugt werden zu fliehen, weil Mariko ihr Heil im Gebet sucht.

An dieser Stelle endet Tezukas Manga; bedauerlicherweise starb er, bevor er ihn beenden konnte. Doch im Jahre 1998 tauchte ein Manuskript auf, in dem er die ganze Geschichte vollständig skizziert hatte.¹³⁴ Demnach gelingt es Daiichi, einen Klon des radikalen Anführers der Studentenbewegung, Ishimaki, zu erschaffen. Ishimaki war verantwortlich für zahlreiche gewalttätige Auseinandersetzungen der Studenten mit der Polizei und wurde von Mephisto getötet, bevor er eine Sprengladung in der Universität zünden konnte. Sein Klon ist ebenfalls radikal, aber ihm fehlt jegliche Vernunft. Daiichi produziert immer mehr Ishimaki-Klone und führt diese schließlich in einen Krieg gegen die Menschen. Es kommt zu einer Schlacht epischen Ausmaßes, bei der die ganze Welt in Schutt und Asche gelegt wird. Unter den Trümmern findet

¹³⁴ Vgl. Takahashi: Neo-Faust, S. 215-217, ebenso die folgenden inhaltlichen Angaben.

Daiichi ein Mädchen, das Mariko ähnelt und setzt alles daran, ihr Leben zu retten. In seiner Aufopferung für ein anderes Leben findet Daiichi schließlich Erfüllung und spricht die Worte: „Verweile doch! Du bist so schön!“ Die Welt gefriert, und Mephisto will sich Daiichis Seele holen. Doch der wehrt sich, und die Welt entflammt vom Feuer der Liebe. Mephisto erkennt ihre Niedrigkeit, und die Seelen von Daiichi und dem Mädchen fahren gen Himmel.

Bezüge zum Tagesgeschehen der Zeit

Tezuka griff in dieser „Faust“-Adaption nicht nur diverse Stellen aus Goethes Original auf, sondern kommentierte und kritisierte auch politische Geschehnisse, die in den 80ern in Japan stattfanden. Zu der Zeit, in der der Manga in dem Asahi Journal erschien, gab es in Narita bei Tokyo immer wieder gewalttätige Auseinandersetzungen, weil die Regierung einen Flughafen auf bewohntem Gelände plante und die Menschen, die dort lebten, vertreiben wollte. Diese solidarisierten sich mit Studenten und kämpften gegen die Pläne an.¹³⁵ Tezuka nimmt ganz deutlich Bezug auf diese Geschichte: Auf Seite 100 stellt Daiichis Chef seinen Plan vor, die Bucht von Tokyo zuschütten zu lassen, um auf dem neugewonnenen Land einen Flughafen zu errichten. Das Flughafenprojekt wird von Mephisto, dem Teufel, suggeriert, und auch die folgende Bestechung eines führenden Politikers sowie die klischeehafte Darstellung des fetten Großkapitalisten, der mehr Geld hat als Platz im Safe, zeigen ganz deutlich, wie Tezuka dieses Projekt kritisiert. Tatsächlich greift er hier nicht nur das Flughafenprojekt in Japan auf, sondern auch das Drainageprojekt im letzten Akt von „Faust II“, doch dies findet sich auch wieder in der Realität: Der ehemalige Premierminister Kakuei Tanaka plante tatsächlich, die japanische Inselkette umzubilden.¹³⁶ So verschmilzt Tezuka Szenen aus Goethes „Faust“ mit politischen Geschehnissen seiner Zeit und versucht durch seine wertende Darstellung bewusstseinsbildend zu wirken.

Einen weiteren zentralen Punkt in der Handlung des „Neo-Faust“ bildet die Kritik an den Naturwissenschaften. Sowohl Riley als auch Takahashi verweisen darauf, dass Tezuka große Furcht davor hatte, dass einmal ein

¹³⁵ Vgl. ebd. S. 208.

¹³⁶ Vgl. ebd. S. 212.

Klon-Mensch erschaffen werden könne.¹³⁷ Sein geplantes Ende des Mangas, der Weltuntergang durch die Hand von Klonen, spiegelt diese Angst wider. Immer wieder tauchen Warnungen vor dem allzu exzessiven und unreflektierten Fortschreiten der Wissenschaft auf. Dies ist besonders interessant vor dem Hintergrund, dass Tezuka selbst ausgebildeter Mediziner war; in seinem Manga finden sich immer wieder Stellen, die eher Sachbuch-Charakter haben, zum Beispiel Ichinosekis ausführlicher Vortrag über Genetik auf den Seiten 233 bis 239.

Tezuka verdeutlicht seine Kritik am Tagesgeschehen durch seine Zitate aus der realen Welt. Ichinoseki arbeitet an der NG-Universität, was wohl auf die Nihon Great University in einem Vorort von Tokyo verweist. Anders als in „Faust“ sind Ort und Zeit der Handlung klar benannt. Der Realismus wird auch dadurch gezeigt, dass immer wieder kurze Szenen in die Geschichte eingeflochten werden, die sich auf Geschehnisse der realen Welt beziehen, zum Beispiel die Olympischen Spiele im Jahr 1964 in Tokyo auf Seite 58.

Bezüge zu Goethes „Faust“

Tezuka versetzt das Geschehen in das moderne Japan, in die Realität der 50er bis 70er Jahre. Dadurch ist es nicht mehr so einfach, eindeutige Bezüge zu Goethe einfließen zu lassen beziehungsweise zu erkennen. Tatsächlich finden sich auch weniger Bezüge als in Tezukas „Faust“, dennoch sind ganz klar welche zu erkennen.

Die meisten Namen aus Goethes „Faust“ wurden nicht übernommen, mit Ausnahme des Namens „Mephisto“. Hier ließ sich Tezuka von der Vorsilbe „me“ dazu inspirieren, seinen Mephisto als weibliche Figur zu etablieren. „Me“ als Vorsilbe bedeutet im Japanischen, dass das nachfolgend Genannte weiblich ist (vgl. „inu“ = „Hund“ und „me-inu“ = „Hündin“). Die meisten anderen Figuren lassen sich nur anhand ihres Namens auf den ersten Blick nicht den Figuren aus Goethes Drama zuordnen. „Mariko“ ist ein japanischer Name, der annähernd so ähnlich klingt wie „Margarete“. Die Namen „Ichinoseki“ und „Daiichi“ hingegen vermitteln ein Wortspiel, dass sich erst erschließt, wenn man die Namen ins Englische übersetzt: „Ichinoseki“ bedeutet „erster

¹³⁷ Vgl. ebd. S. 214f und 217, sowie Riley: Cartoonist, S. 415.

Meister“, auf Englisch also „first master“, und „Daiichi“ heißt „Nummer Eins“, englisch „first“. „First“ hat phonetische Ähnlichkeit mit „Faust“. ¹³⁸ Tatsächlich wirken diese Wortspiele etwas weit hergeholt.

Obwohl Goethes Drama sehr stark abgeändert wurde, lassen sich viele weitere Motive erkennen. Am deutlichsten wird dies in der Verjüngung des Professors Ichinoseki ¹³⁹ und in dem Pakt ¹⁴⁰, doch auch in anderen Szenen, die zwar dem modernen Umfeld angepasst, aber dennoch eindeutig von Goethes „Faust“ inspiriert worden sind. Dies gilt zum Beispiel für den Kindsmord: Daiichi war nicht in der Nähe, als Mariko ihr Kind tötete, und auch der Leser erfährt erst im Nachhinein von der Schwangerschaft und dem Mord. Zwar wird Mariko nicht in einen Kerker geworfen und hingerichtet, weil dies im modernen Japan nicht mehr üblich ist, aber sie befindet sich in einer geschlossenen Anstalt, und auch hier kann sie wie Margarete nicht entkommen. Gleichzeitig wird durch die Tatsache, dass es sich um eine psychiatrische Anstalt handelt, die soziale Ächtung deutlich. Auch gelingt es Daiichi wie Faust nicht, seine Geliebte aus dieser Situation zu befreien, da sowohl Mariko als auch Gretchen die Anwesenheit des Teufels spüren und sich der Rettung verweigern. ¹⁴¹

Auch die Szene in Auerbachs Keller findet ihre Erwähnung. Das Faust-Äquivalent Ichinoseki ist zu dem Zeitpunkt zwar schon längst verjüngt, er ist auch nicht dabei und die Szene endet in einem Massaker, aber Mephisto singt hier wie in Faust das Lied vom König und seinem Floh. Auch lässt sie Wein aus dem Tisch fließen und gerät mit den Opfern seines Schabernacks aneinander, in diesem Fall keine Wirtshausgäste, sondern radikale Studenten. ¹⁴²

Dass es sich bei diesen Anspielungen aber ausschließlich um Zitate aus dem ersten „Faust“ handelt, wie Köhn behauptet ¹⁴³, ist allerdings unhaltbar. Allein das Homunculus-Projekt, von dem Ichinoseki und Daiichi geradezu besessen sind und das über den ganzen Manga hinweg ein zentrales Thema bildet ist

¹³⁸ Vgl. Riley: Cartoonist, S. 414 sowie Takahashi: Neo-Faust, S. 209.

¹³⁹ Vgl. Tezuka: Neo-Faust, S. 75ff.

¹⁴⁰ Vgl. ebd. S. 54f.

¹⁴¹ Vgl. ebd. S.397-403.

¹⁴² Vgl. S. 344-348.

¹⁴³ Vgl. Köhn: Klassik, S. 44

eindeutig von Wagners Erschaffung des Homunculus in „Faust II“ inspiriert. Auch der Chef, der Daiichi schließlich auflöst und der von dessen (beziehungsweise Mephistos) Wissen und Fähigkeiten profitiert, erinnert an den Kaiser aus Goethes zweitem „Faust“. Oftmals finden sich nur kleinere Anspielungen, wie das Hotel Walpurgis auf Seite 246ff oder Mephisto, die den Leser direkt anspricht auf Seite 304f. Obwohl sich also eine gänzlich andere Geschichte entwickelt, die in erster Linie Kritik am Tagesgeschehen übt, ist Goethes Einfluss unverkennbar.

Stil

Seit Tezukas „Faust“ im Jahre 1950 hat sich Tezukas Stil enorm weiterentwickelt. Die Figuren haben sich von Tezukas Starsystem entfernt und wirken nicht mehr wie Disneyfiguren, wenngleich einige immer noch an Karikaturen erinnern. Professor Ichinoseki erscheint wie eine Parodie auf Albert Einstein,¹⁴⁴ und die Politiker und Kapitalisten wirken allein durch ihr Erscheinungsbild wenig vertrauenswürdig, allerdings auch sehr eindimensional.¹⁴⁵ Hier kann man gleich erkennen, was man von den Großindustriellen zu halten hat, und Tezukas Kritik wird besonders deutlich, fast schon aufdringlich.

An anderen Stellen sind die Figuren weniger flach. Ichinoseki beziehungsweise Daiichi sind die Hauptfiguren der Geschichte, doch keineswegs die Sympathieträger. Allein ihr Plan, künstliches Leben zu erschaffen, erscheint wie ein Verbrechen an der Natur. Dass Daiichi auf Seite 371f Ichinoseki und damit sein eigenes Selbst sterben lässt, ist einerseits schändlich, wie es Mord immer ist, andererseits bewahrt er auf diese Weise Ichinoseki (und damit sich selbst) vor einem Pakt mit dem Teufel. Ähnlich wie Margarete bei Goethe ist nur Mariko moralisch unzweifelhaft, alle anderen Protagonisten bleiben zwielichtig.

Auch Mephisto selbst ist nicht eindeutig zuzuordnen. In Gestalt eines schwarzen Hundes hinterlässt sie eine deutliche Spur aus verkohlten Lei-

¹⁴⁴ Vgl. Tezuka: Neofaust, S. 36.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.: die offene Hose von Daiichis Chef auf S. 101 oder der immer gleichbleibende Gesichtsausdruck des Verkäufers auf S. 160.

chen¹⁴⁶, suggeriert Daiichi skrupellose Geschäfte¹⁴⁷, erpresst Ichinoseki, damit er den Pakt unterzeichnet¹⁴⁸ und hat auch bei der Krankheit von Daiichis Chef ihre Finger im Spiel¹⁴⁹. Auf der anderen Seite ist es auch Mephisto, die Mariko aus den Händen der radikalen Studenten befreit und die alles daran setzt, die Explosion in der Universität zu verhindern.

Optisch ist Mephisto immer zu erkennen, selbst in Verwandlung. Besonders zu erwähnen ist Mephistos Frisur, welche sie in ihrer üblichen Gestalt trägt. Ihre üppige Lockenpracht wird gekrönt von zwei abstehenden Locken, die nicht von ungefähr zwei Teufelshörnern gleichen. Mephisto erscheint immer vollbusig, selbst als schwarzer Hund hat sie anatomisch unkorrekte Brüste.¹⁵⁰ Allgemein ist sie stets erpicht darauf, sich zu entblößen und setzt ihre Reize nicht nur ein, um abzulenken oder zu verführen, sondern auch einfach so. Bei Mephisto sind ganz klar exhibitionistische Tendenzen zu entdecken. Dies kann durchaus als Fanservice¹⁵¹ abgetan werden, passt aber bei dieser Figur durchaus, da sie ihre Sündigkeit erahnen lässt. Selbst als Mephisto sich in Mariko verwandelt, erscheint sie üppiger als das Original und lässt ihren Busen oft hervorlugen.¹⁵² Obgleich es diverse Male zu eindeutigen Sexszenen kommt, ist Mephisto die sinnliche Konstante, sodass selbst bei eigentlich unerotischen Situationen immer wieder frivole Szenen entstehen, beispielweise auf der Fahrt zum Hotel Walpurgis, als Mephisto Daiichi verschiedene erotische Kostüme vorführt.¹⁵³ Dieser Mephisto ist zwar weiblich und somit schon wesentlich verschieden von Goethes Version. Dennoch ist dieser erotische Teufel Goethes Mephistopheles nicht unähnlich. Auch er verstrickte sich und Faust immer wieder in sexuelle Affären, flirtete mit Mann und Frau, Hexe und mythologischer Figur. Durch Mephistos Weiblichkeit fügt

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 83f, S. 93, S. 330 u.a.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S.122.

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S. 54f.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 134f.

¹⁵⁰ Vgl. ebd. z.B. S. 363.

¹⁵¹ Als „Fanservice“ bezeichnet man in der Comicszene für die Handlung irrelevante, meist erotische Bilder von Protagonisten, welche in erster Linie auftreten, um dem Leser zu gefallen. Sie geben dem Leser einerseits einen Grund mehr, den Comic/Manga (weiterhin) zu lesen bzw. zu kaufen und finden sich häufig bei inhaltlich eher schwachen Comics und Mangas. Andererseits findet sich Fanservice auch oft bei etablierten Zeichnern und Formaten als ein Zugeständnis des Zeichners an seine Fans, was bei einem populären Zeichner wie Tezuka wahrscheinlicher ist.

¹⁵² Vgl. ebd. S. 32f, S. 40.

¹⁵³ Vgl. ebd. S. 247-249.

Tezuka allerdings noch das Element der Eifersucht in die Geschichte ein. Mephisto unterstützt einerseits Daiichi bei seinen Verführungsaktionen bei Mariko, versucht aber, als die Beziehung ernst wird, ihrerseits Daiichi zu verführen. Dies wird besonders deutlich auf den Seiten 212 bis 223, als Mariko und Daiichi einen Segeltörn unternehmen: Daiichi und Mariko erleben romantische Szenen, als aus dem Nichts ein Sturm aufkommt und bezeichnenderweise Mephisto erscheint. Mariko stößt sich den Kopf und fällt in Ohnmacht, und Mephisto versucht seitenlang Daiichi zu verführen, der sich verzweifelt gegen ihre Versuche wehrt, bis Mephisto schließlich aufgibt.

Mephisto als Figur gibt dem Manga eine erotische Komponente, der dem Verkauf sicher förderlich war, sorgte allerdings gleichzeitig für eine neue Spannung zwischen den Protagonisten.

Die sexuellen und politischen Aspekte machen diesen Manga für Kinder eher ungeeignet und zeigen, wie sehr sich der Manga von einem simplen Medium für Jugendliche und Kinder weiterentwickelt hat zugunsten eines anspruchsvolleren Publikums. Tatsächlich ist es allerdings nicht nur der Inhalt, der die Komplexität des Mangas offenbart. Tezuka verjüngt seinen Faust nicht bloß, sondern lässt ihn außerdem noch in der Zeit zurückreisen. Dies führt dazu, dass sich im späteren Verlauf der Geschichte Daiichi und Ichinoseki begegnen, zunächst ohne zu wissen, dass sie ein und dieselbe Person sind. Die Situationen ähneln sich und klären sich auf: Nun erfährt der Leser, in wessen Gestalt sich Mephisto Ichinoseki erstmals zeigte, nämlich in der von Mariko. Einerseits hat Mephisto diese Gestalt angenommen, weil sie kurz zuvor die Gruppe der radikalen Studenten infiltriert und umgebracht hatte. Andererseits ist davon auszugehen, dass Mephisto diese Gestalt vorsätzlich behielt, als sie Ichinoseki das erste Mal (beziehungsweise, für die Zeitreisende Mephisto, erneut) begegnete, weil sie weiß, dass seine verjüngte Version sich in eben diese Gestalt verlieben wird.¹⁵⁴ Mephisto befindet sich ja, ebenso wie Ichinoseki/Daiichi, in diesem Möbiusband und verfügt über Wissen aus der Geschichte, ehe die Geschichte überhaupt begonnen hat.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. 31-40 und S. 356-359.

Obgleich sich die Szenen ähneln, sind sie nicht immer identisch. Daiichi durchbricht die Zeitschleife, als er erkennt, wer Ichinoseki ist, und lässt diesen sterben.¹⁵⁵ Daiichi findet etwa gleichzeitig mit dem Leser heraus, wer er ist bzw. wer der junge Student auf den Seiten 41 bis 50 war, der Ichinoseki bei der Suche nach Mephisto unterstützte. Es zeigt sich außerdem, dass Daiichi/Ichinoseki nicht in seinem Schicksal gefangen ist und sich die Geschichte nicht immer genau gleich wiederholt.

Tezuka verstärkt den Eindruck des *Dejà Vu* zusätzlich, indem er einzelne Panels wiederholt. Sie sind häufig verschieden groß, anders angeordnet oder formatiert, aber zeigen das gleiche Bild aus derselben Perspektive, nur eben leicht abgewandelt.¹⁵⁶ Die Perspektive des Lesers sowie die von Daiichi/Ichinoseki hingegen haben sich gewandelt.

Vergleich beider Mangas

Goethes „Faust“ beschäftigte Tezuka ebenso wie Goethe selbst sein ganzes Leben lang. Anders als Goethe allerdings widmete der produktive Tezuka sich dem Stoff gleich in mehreren Geschichten. Dabei konzentrierte er sich jeweils auf verschiedene Aspekte.

„Faust“ entstand, als Tezuka selbst noch relativ jung war, an einem frühen Punkt seiner Schaffensphase. Tatsächlich bewegte er sich in einem Medium, das selbst noch nicht alt genug war, um Regeln oder Regelmäßigkeiten aufzuweisen zu können. Dies gab Tezuka auf der einen Seite gewisse Freiheiten, da er selbst ausprobieren konnte, was sein Medium und er selbst leisten konnten. Auf der anderen Seite spürt der Leser sehr deutlich, wie sehr Tezuka ein festes Regelwerk vermisste. Er hielt sich stark an den Stil der amerikanischen Cartoons, was dazu führte, dass „Faust“ ein individueller Charakter fehlt. Die Geschichte ist zwar originell, anspruchsvoller und die Figuren komplexer als bei den meisten Disney-Cartoons, aber die Erzählweise mit- samt der Niedlichkeit der Charaktere und dem Slapstick überrascht nicht im Geringsten. Es ist allerdings davon auszugehen, dass Tezuka als Künstler wohl im Chaos untergegangen wäre, wenn er sich nicht nach den schon existierenden Comics und Cartoons hätte richten können. Er orientierte sich

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 372.

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 29 mit S. 355, S. 31 mit S. 365, S. 45 mit S. 361 u.a.

an diesem Stil und ließ sich inspirieren, und entwickelte im weiteren Verlauf seiner Karriere einen eigenen Stil, der westliche mit japanischen Einflüssen verschmolz. Tezuka prägte so das Medium entscheidend. In „Faust“ ist von dieser Originalität allerdings noch nicht viel zu sehen.

„Neo-Faust“ gehört zu den letzten Werken Tezukas und entstand in den 80er Jahren. Das Medium Manga hat sich seit seinem „Faust“ rasant weiterentwickelt und überall auf der Welt verbreitet. Mittlerweile hat es auch einen unverwechselbaren Stil ausgebildet, der sich von den westlichen Comics unterscheidet. Und nicht zuletzt ist der Manga nicht mehr nur Lektüre für Kinder, sondern spricht eine Vielzahl von Lesern und Zielgruppen an. Für Tezuka wird es willkommene Abwechslung und Herausforderung gewesen sein, einen Manga zu schreiben und zu zeichnen, der nicht nur Erwachsene statt Kinder anspricht, sondern auch Kritik an den Wissenschaften und dem Kapitalismus übt. Es zeigt sich, dass sich nicht nur das Medium weiterentwickelt hat, sondern auch Tezuka als Künstler: Seine Figuren sind realistischer, seine Hintergründe graphischer, seine Geschichten komplexer. Während er in „Faust“ noch versucht hat, möglichst viele Szenen aus Goethes Drama aufzugreifen und zu zitieren, nimmt er in „Neo-Faust“ den Faust-Stoff als Grundlage und entwickelt ihn weiter, seiner Zeit und den Umständen angepasst. Tatsächlich ist das Grundgerüst das gleiche wie bei Goethes „Faust“: Ein Gelehrter mit einem praktisch unerreichbaren Lebensziel schließt einen Pakt mit dem Teufel. Doch die meisten anderen Ähnlichkeiten treten nur vereinzelt auf und sind so verändert, dass der Leser sich an Goethes Original nur ganz leicht erinnert fühlt, wie bei einem Déjà Vu. Daichi in der Geschichte geht es also nicht anders als dem Leser.

Fazit

Bewertet man den Erfolg eines literarischen Stoffes nach seiner Popularität, seiner Langlebigkeit und seiner vielfältigen Ausprägung in verschiedenen Medien und Kulturen, so muss eine Adaption an nicht an ihrer Treue zum Werk, sondern an ihrer Treue zum Stoff gemessen werden. Kulturen und Gesellschaften unterliegen einem steten Wandel, Werte und Weltanschauungen verschieben sich, aber einmal aufgeschrieben, ändert sich das Werk nicht. Wenn ein Werk also einen Stoff vermittelt, der zeitlos interessant und in verschiedenen Kulturen verständlich ist, muss der Träger dieses Stoffes, das Werk, an die gegebenen Kulturen angepasst werden. Eine Adaption, ganz gleich ob Parodie oder Interpretation, für Kinder oder Erwachsene, in der westlichen Welt oder in Asien, darf nicht nur die literarische Idee in Betracht ziehen, sondern muss auch immer die Zielgruppe berücksichtigen.

Goethes Drama „Faust“ vermittelt die zeitlose Geschichte des neugierigen Menschen, der vom Bösen verführt wird. Dieser Stoff ist universal verständlich, sowohl für Kinder als auch für Erwachsene aller Kulturen, und deshalb wird er auch immer und immer wieder behandelt. Zwar kämpft kein Mensch der westlichen Welt mehr gegen den leibhaftigen Teufel, doch jeder ist von Konsumgütern, dem inneren Schweinehund und weiteren Verführungen umgeben, denen es täglich zu widerstehen gilt. Deshalb kann sich jeder mit dem Mann identifizieren, der sich auf diese Versuchung einlässt, und es ist für jeden interessant zu erleben, wie dieser Mann dem Bösen doch noch entinnen kann. Diesen Stoff in interessanter, frischer Weise zu vermitteln, ist Aufgabe der hier vorgestellten Adaptionen.

Auch Kinder dürfte die Geschichte eines Menschen, der sich dem Bösen verschreibt, Abenteuer erlebt und dennoch gerettet wird, gut gefallen. Sie können sich wohl weniger mit einer Frau identifizieren, die ihr Kind ermordet, weil der zugehörige Vater sie nicht geheiratet hat, und es wird ihnen wohl auch nicht gefallen, dass eben jener Mann weiterlebt und seiner gerechten Strafe entflieht, während die Frau hingerichtet wird. Aus diesem Grund ist es fraglich, ob Goethes „Faust“ die richtige Literatur für Kinder ist. Entscheidet man sich jedoch dafür, muss der Stoff an die Vorlieben und Kenntnisse der Zielgruppe angepasst werden, gerade um ihn nicht zu verfälschen. Dazu

reicht es nicht, ihn einfach nur zu kürzen, wie es in „Illustrierte Klassiker“ geschehen ist, schon gar nicht, wenn wesentliche Szenen ausgelassen werden. Bottaro und Chendi werden die Zielgruppe wesentlich besser angesprochen haben, obgleich von der ursprünglichen Quelle „Faust“ nicht mehr viel zu erkennen ist. Die Disneyautoren legten keinen großen Wert auf Authentizität und fühlten sich der Vorlage in keiner Weise verpflichtet, und so ist ihnen auch keine gute Adaption von Goethes „Faust“ gelungen. Tezuka hingegen setzte sich ausführlich mit dem Stoff auseinander, nicht nur mit dem ersten, sondern auch mit dem zweiten Teil. Er ließ die Teile weg, die schwer verständlich, aber nicht unersetzlich waren, vermischte die beiden Dramen, um ein einziges Manga zu schreiben und schaffte es gleichzeitig, die fremden Bräuche so zu übertragen, dass sie einem japanischen jugendlichen Publikum einleuchten können. Zusätzlich vermischte er, wenn auch noch zaghaft, japanische Bilderzählungen mit westlicher Comictadition. Obwohl Tezuka sicherlich die meisten Hindernisse überwinden musste, um Goethes „Faust“ erstens in Form eines Mangas, zweitens für Kinder und drittens für Japaner verständlich zu gestalten, ist ihm seine Adaption für Kinder am besten gelungen.

Den Stoff einem erwachsenen Publikum näherzubringen dürfte sicherlich einfacher gewesen sein. Tezuka nutzte seinen „Neo-Faust“ Ichinoseki, der wie Faust an sich schon keine ausschließlich gute oder böse Figur war, um Kritik an der Politik und den Wissenschaften zu üben und zusätzlich eine komplexe Geschichte auf verschiedenen Zeitebenen zu schreiben und zu zeichnen. Die Bezüge zu Goethes Vorlage sind unverkennbar, aber genau wie Goethe fügte er dem Stoff neue Aspekte hinzu: Goethe fügte den in seiner Zeit erst neu entwickelten Gedanken hinzu, dass der Mensch sich aus eigener Kraft durch seinen Eifer retten kann, und machte dadurch aus seiner Adaption ein Original. Wenn Tezukas Werk nicht durch die politischen und zeitgenössischen Anspielungen kulturell und zeitlich gebunden wäre, hätte aus seinem Manga durchaus ebenfalls ein Klassiker werden können. So bleibt Tezukas „Neo-Faust“ eine gelungene Adaption.

Einen ähnlichen, nämlich zeitgenössischen Ansatz verfolgte Flix mit seinen Parodien auf Goethes „Faust“. Auch er hält sich ebenso wie Tezuka mit

„Neo-Faust“ kaum an die Vorlage, dennoch sind die Anspielungen deutlicher zu erkennen, was sicherlich auch daran liegt, dass Flix genau wie Goethe auf Deutsch schreibt und reichlich zitieren kann und dies, zumindest im zweiten Teil auch tut. Dass die Zitate nicht immer an den gleichen Stellen zu finden sind wie bei Goethe, macht den Überraschungseffekt und damit den Witz von Flix' Comics aus. Als Parodie ist es deren Aufgabe, das Original aus einer anderen Perspektive zu beleuchten. Bei Flix steht die Wette zwischen Mephistopheles und dem Herrn wesentlich stärker im Mittelpunkt, und Faust gerät zu einem Spielball der überirdischen Mächte. Faust selbst ist nicht mehr Gelehrter, sondern Student beziehungsweise Taxifahrer – eine Anpassung an unsere heutige Gesellschaft, in der „Gelehrter“ nicht als Berufsbezeichnung durchgeht. Neben der Vorlage wird auch die Gesellschaft parodiert, ernsthaft kritisiert wie bei „Neo-Faust“ jedoch nicht.

Einem intellektuellen Anspruch genügen eher die Werke von Schieckel und Nordmann. Schieckel lässt den Ursprungstext unverändert, Nordmann variiert ihn bloß in Schriftart und –größe, die eigentliche Kunst findet sich in der Illustration, welche den Text interpretiert und damit das Zusammenspiel von Bild und Text im Comic aufzeigt. Schieckel und Nordmann nehmen das bekannte Drama als Basis, um einen innovativen Zeichenstil zu präsentieren.

Dass ausgerechnet Goethes „Faust“ als Vorlage für so viele unterschiedliche Adaptionen dient, hängt mit den vielfältigen Ansprüchen zusammen, denen insbesondere das erste Drama genügt: Mephistopheles parodiert die Gesellschaft unentwegt, zeitgenössische, für unsere Kultur nicht mehr nachvollziehbare Persiflage findet sich im Walpurgisnachtstraum, Gesellschaftskritik unter anderem in der tragischen und auswegslosen Situation Gretchens, und Unterhaltung und Kunst bieten das Drama im Allgemeinen und Goethe im Speziellen ohnehin.

Literaturverzeichnis

Werke

Bottaro, Luciano/Carlo Chendi: Il Dottor Paperus, in: I Classici Della Letteratura Disney, hg. v. Gianni Bono, Mailand 2009, Band 10, S. 81-151.

Flix: Faust. Der Tragödie erster Teil, Hamburg 2010.

Flix: Who the Fuck is Faust?, Frankfurt am Main 1998.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Eine Tragödie, in: ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 7/1: Faust. Texte, hg. v. Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1994, S. 11-464 [zit. F].

Nordmann, Falk: Faust. Der Tragödie erster Teil, Band 1, Hamburg 1996 (Reihe nicht fortgeführt).

Schieckel, Christian: Faust. Der Tragödie erster Teil gezeichnet von Christian Schieckel, Köln 1991.

Sundel, Alfred/Nodel, Norman: Faust. Johann Wolfgang v. Goethe, in: Illustrierte Klassiker. Die spannendsten Geschichten der Weltliteratur, Nr. 129, Aachen.

Tezuka, Osamu: Neo-Faust, ¹³Tokyo 2001.

Tezuka, Osamu: Faust, ⁵Tokyo 2001, S. 7-126.

Forschungsliteratur

Balzer, Jens/Wiesing, Lambert: Outcault. Die Erfindung des Comics, in: yellow. Schriften zur Comicforschung, Band 3, Bochum 2010, S. 42-47.

Bortolotti, Gary R. und Hutcheon, Linda: On the Origin of Adaptation: Rethinking Fidelity Discourse and "Success" – Biologically, in: New Literary History 38, 2007, S. 445-458.

Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945, Weinheim/Basel 1990.

Durrani, Osman: Chapter Twelve. Cartoons and Comics, in: Faust: Icon of Modern Culture, hg. v. Osman Durrani, Mountfield near Robertsbridge 2004, S. 398-408.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Eine Tragödie, in: ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 7/2: Faust. Kommentare, hg. v. Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1994.

Ferstl, Paul: Novel-Based Comics, in: Comics as a Nexus of Cultures. Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives, hg. v. Mark Berninger, Jochen Ecke und Gideon Haberkorn, London 2010, S. 60-69.

Köhn, Stephan: Deutsche Klassik einmal anders. Oder: Wie Goethes „Faust“ interessante Einblicke in den japanischen Comic gewähren kann, in: Comics und Animationsfilme, hg. v. Klaus Maiwald und Petra Josting, München 2009, S. 33-49.

Nieland, Torsten: Faust als Spiegel der Geschichte. Vortrag im Rahmen der Reihe Wissenschaft, Technik & Ethik, Evangelische Studentengemeinde Clausthal, 23. Juni 2004, zu finden unter <http://www.heim2.tu-clausthal.de/~kermit/wte/faust.shtml>.

Riley, Yoko: Faust through the Eyes of a Japanese Cartoonist, in: Faust: Icon of Modern Culture, hg. v. Osman Durrani, Mountfield near Robertsbridge 2004, S. 409-418.

Sanders, Julie: „Adaptation and Appropriation“, Routledge/New York 2006.

Schmitz-Emans, Monika: Goethes „Faust“ und seine produktive Rezeption durch Osamu Tezuka, in: Orient und Okzident. Zur Faustrezeption in nicht-christlichen Kulturen, hg. v. Jochen Golz und Adrian Hsia, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 181-203.

Schönfeld, Frank: Mini-Faust, Frankenstein und Lucifera: Comics machen Literatur, in: Faust. Annäherung an einen Mythos, hg. v. Frank Möbus, Friederike Möbus-Schmidt und Gerd Unverfehrt, Göttingen 1996, S. 285-298.

Takahashi, Yoshito: Osamu Tezukas „Neo-Faust“ und der Homunculus-Plan“[!]. Ein Versuch der Rekonstruktion des unvollendeten zweiten Teils, in: Orient und Okzident. Zur Faustrezeption in nicht-christlichen Kulturen, hg. v. Jochen Golz und Adrian Hsia, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 205-217.

Internetseiten

<http://coa.inducks.org/creator.php?c=LBo&showStats=1> [10.12.2011].

http://disney.wikia.com/wiki/The_Goddess_of_Spring [10.12.2011].

<http://www.comicvine.com/felix-faust/29-6593/> [23.12.2011].

<http://www.comicvine.com/dr-faustus/29-34185/> [23.12.2011].

<http://www.der-flix.de/publikationen.php> [10.12.2011].

http://www.duckipedia.de/index.php5?title=Carlo_Chendi [26.12.2011].

http://www.duckipedia.de/index.php5?title=Luciano_Bottaro#Alle_Parodien [01.12.2011].

<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=2942> [21.11.2011]

<http://www.imdb.com/title/tt0036231/fullcredits> [13.12.2011]

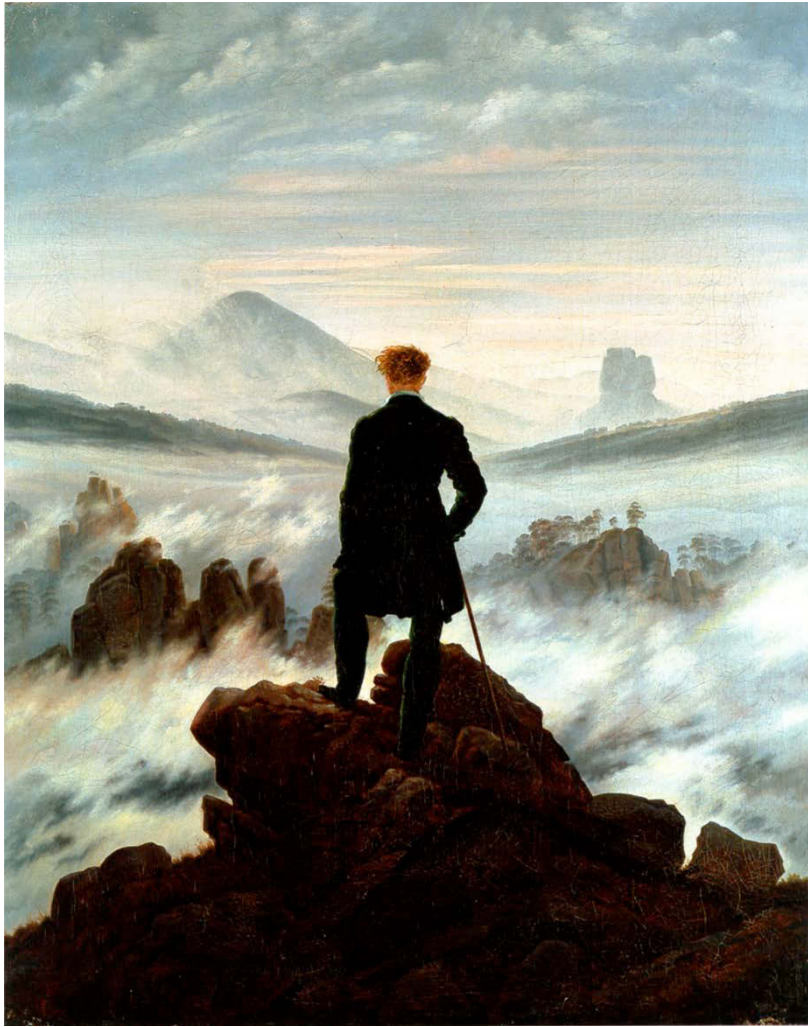
<http://www.poetv.com/video.php?vid=27279> [13.12.2011]

Anhang



Anh. 1: Yellow Kid in „Faust” (1897)

Quelle: New York Journal v. 28. November 1897. Wiederabdruck in: Bill Blackbeard (Hg.): R.F. Outcault's The Yellow Kid. A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics. Northampton: Kitchen Sink Press 1995, Abbildungsteil Nr. 95 (unpag.).



Anh. 1: Caspar David Friedrich „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ (1818)

Quelle: <http://www.philippbauer.de/galerie/caspar-david-friedrich/werke-gr/der-wanderer-ueber-dem-nebelmeer.jpg> [17.12.11]



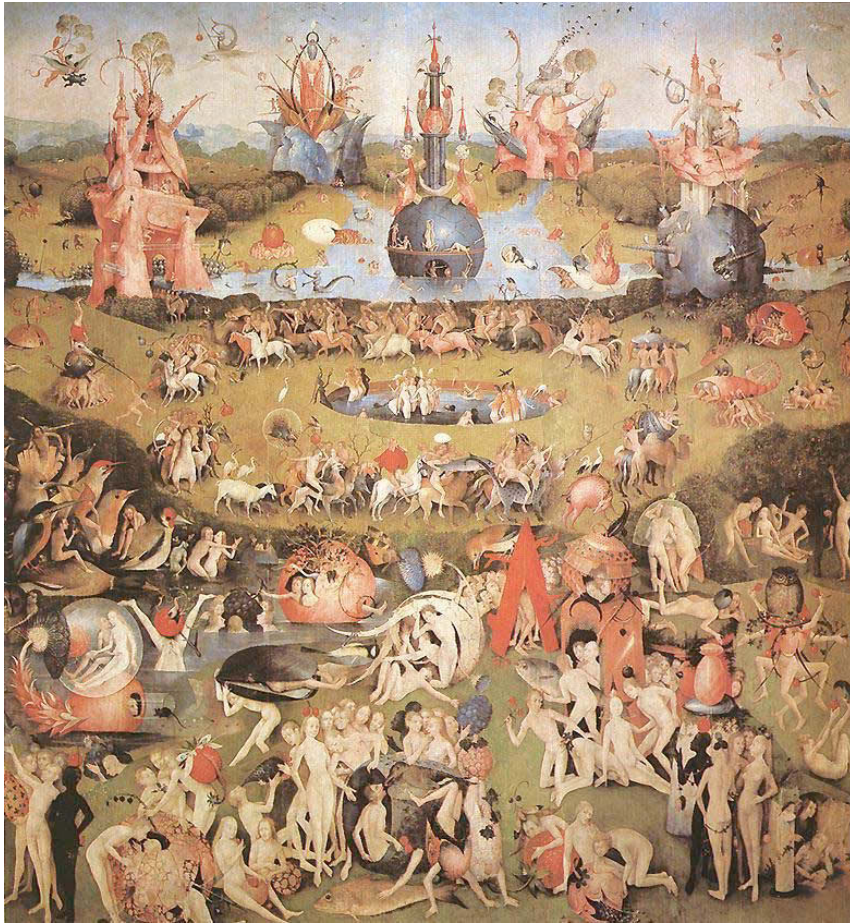
Anh. 2: Albrecht Dürer „Die Mutter des Künstlers“ (1514)

Quelle: <http://www.musgym.salzburg.at/BE/Thiel/5aeThi0910/alter/Duerer-Mutter-gro%a7.jpg> [27.12.11]



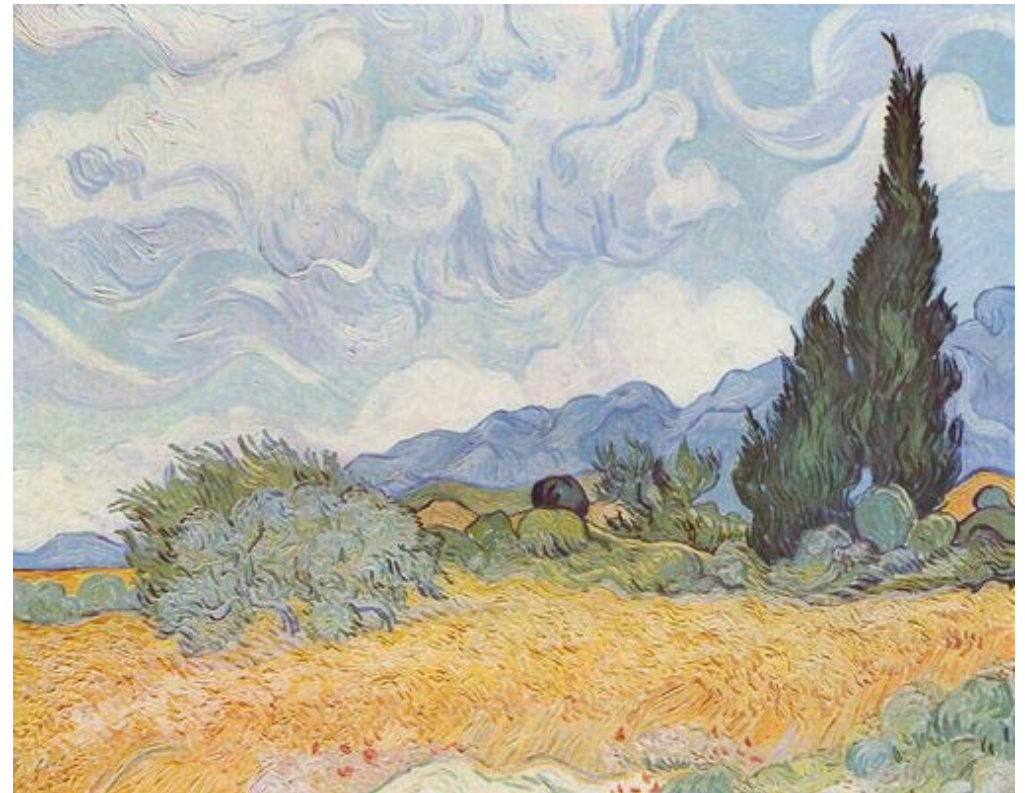
Anh. 3: Jan van Eyck „Die Anbetung des Lammes“ (1558)

Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Coxcie_Anbetung_des_Lammes_nach_Jan_van_Eyck.jpg [27.12.11]



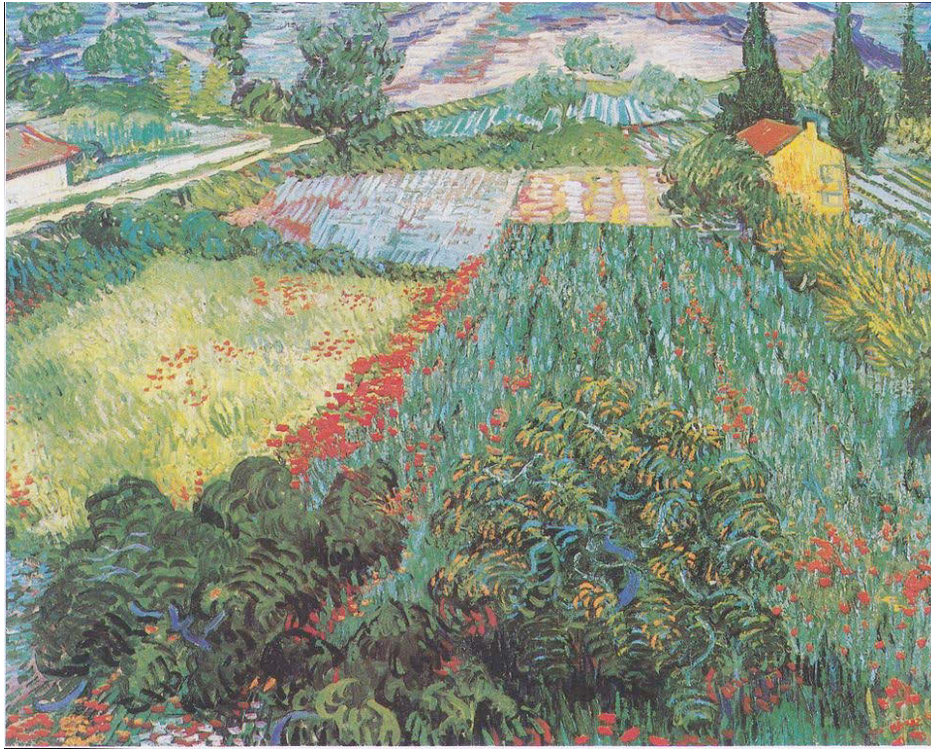
Anh. 4: Hieronymus Bosch „Der Garten der Lüste“ (1504/1505)

Quelle:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Hieronymus_Bosch_-_Der_Garten_der_Lüste%2C_Mitteltafel_des_Triptychons.jpg [17.12.11]



Anh. 5: Vincent Van Gogh „Getreidefeld mit Zypressen“ (1888)

Quelle: <http://www.malerei-meisterwerke.de/images/vincent-willem-van-gogh-getreidefeld-mit-zypressen-03866.jpg> [17.12.11]



Anh. 6: Vincent Van Gogh „Feld mit Mohnblumen“(1889)

Quelle:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e1/Van_Gogh -
Feld mit Mohnblumen.jpeg/965px-Van Gogh -
Feld mit Mohnblumen.jpeg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e1/Van_Gogh_-_Feld_mit_Mohnblumen.jpeg/965px-Van_Gogh_-_Feld_mit_Mohnblumen.jpeg) [17.12.11]



Anh. 7: Pieta vor der Elisabethkirche in Marburg (um 1390)

Quelle: [http://konservierung-restaurierung.de/html/body skulpturen
verschiedener epoch.html](http://konservierung-restaurierung.de/html/body_skulpturen_verschiedener_epoch.html) [26.12.11]