

***Faust*-Adaptionen des 21. Jahrhunderts.
Intermediale Transformation
zwischen
Roman, Graphic Novel und Film.**

Dissertation

zur Erlangung des Grades

Doktor der Philologie (Dr. phil.)

im Fach Germanistik an der Fakultät II der Universität Vechta

vorgelegt von

Vivian Rahel Martin

Vechta 05.05.2023

Abstract

Die vorliegende Studie fokussiert auf die transformativen Prozesse, denen der Faust-Stoff im 21. Jahrhundert ausgesetzt ist. In einer intermedialen Betrachtung wird dabei auf Adaptionen in Romanen, Graphic Novels und Filmen eingegangen. Dargelegt wird ein intermedialer Vergleich, um den jeweiligen Weg zur Adaption des Faust-Materials zu analysieren. Der Faust-Mythos hat eine kontinuierliche Entwicklung durchlaufen, die sich in den wechselnden gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten widerspiegelt. Die Studie zielt darauf ab, diese Transformationen in zeitgenössischen Medien zu erkunden und zu betrachten, wie sie die epochenübergreifenden Themen ansprechen, die im Faust-Narrativ verankert sind.

Die konzeptionelle Rahmung wird aus der Intertextualitätsforschung hergeleitet, deren Implikationen für moderne Faust-Adaptionen diskutiert werden. Eine Übersicht über die Faust-Tradition bildet die Grundlage für die Analyse moderner Adaptionen. Die Studie analysiert repräsentative Romane, Graphic Novels und Filme. Dies beinhaltet eine Untersuchung thematischer Schwerpunkte wie Geschlechterrollen, berufliche Bestrebungen und die Darstellung von Wissenschaft in modernen Faust-Romanen. Die Diskussion erstreckt sich auf Graphic Novels, die die Lücke zwischen textuellen Erzählungen und filmischen Präsentationen überbrücken, und Filme, die den Einsatz moderner Technologie und globaler kultureller Einflüsse bei der Neugestaltung des Faust-Narrativs illustrieren. Darüber hinaus betrachtet die Studie die Rezeption des Faust-Narrativs in nicht-christlichen Kulturen und seinen Status als globales Thema, wobei sie die Grenzen der Konzentration ausschließlich auf westliche Interpretationen anerkennt. Dieser Ansatz zielt darauf ab, die facettenreiche und dynamische Natur des Faust-Narrativs in den zeitgenössischen Medien zu erläutern und zu erforschen, wie moderne Adaptionen die Komplexitäten des modernen Lebens widerspiegeln und darauf reagieren.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	I
Tabellenverzeichnis.....	VI
Abbildungsverzeichnis.....	VII
1 Einleitung.....	1
2 Medien und Intertextualität.....	10
2.1 Stoffe und Mythen, Themen und Motive.....	12
2.2 Das Medium.....	14
2.3 Intermedialität in Zeiten der Digitalisierung.....	20
2.4 Intertextualitätsforschung: Anliegen, Modelle und Konzepte.....	25
2.4.1 Begriffe: Text und Intertext.....	25
2.4.2 Die poststrukturalistischen Anfänge.....	27
2.4.3 Das Palimpsest: Gérard Genette.....	28
2.4.4 Markierungen nach Ulrich Broich und erläuternde Beispiele.....	33
2.4.5 Ausdifferenzierungen bei Peter Stocker.....	40
2.4.6 Typisierung nach Robert Miola.....	44
2.4.7 Funktionen: Broich und Pfister.....	46
2.4.8 Intertextuelles Lesen.....	48
2.5 Möglichkeiten und Grenzen einer Analyse aktueller <i>Faust</i> -Transformationen.....	51
2.5.1 Intertextualitätsforschung im Überblick.....	51
2.5.2 Vorgehen in dieser Untersuchung.....	57
3 Der <i>Faust</i> -Stoff: Vom Teufelsbündler zum ‚deutschen Helden‘.....	58
3.1 Mittelalterliche Legenden.....	59
3.2 <i>Historia vom weitbeschriebenen Zauberer</i>	60
3.3 Von den kleinen Bühnen der Theatergruppen und Puppenspieler	63
3.4 ... auf die große Bühne der Welt: <i>Faust</i> bei Goethe.....	66
3.4.1 Die Präludien.....	68
3.4.2 <i>Der Tragödie Erster Teil</i>	71

3.4.3	<i>Der Tragödie Zweiter Teil</i>	75
3.4.4	Elemente von Intertextualität in Goethes <i>Faust</i>	76
3.5	Zwischenfazit: Der <i>Faust</i> -Stoff vom Mittelalter bis heute.....	78
4	Die Gegenwärtigkeit des <i>Faust</i> -Stoffs in Romanen des 21. Jahrhunderts.....	80
4.1	Lea Singer: <i>Mandelkern</i> (2007).....	81
4.1.1	Naturwissenschaftlerin Faust in der Welt der High Society.....	81
4.1.2	Intertextuelle Markierungen: Anspielungen und Zitate.....	84
4.1.3	Allgemeinbildung, Fernsehen und Film als Prätexte.....	86
4.1.4	Die äußere Aufmachung als Paratext.....	89
4.2	Thea Dorn: <i>Die Unglückseligen</i> (2016).....	92
4.2.1	Das Versprechen der Unsterblichkeit wird gebrochen.....	93
4.2.2	Alte Bekannte? Die Figuren des <i>Faust</i> -Stoffes bei Thea Dorn.....	96
4.2.3	Quellenbezüge zur Thematisierung von Wissenschaft und Zweifel.....	99
4.2.4	Intertextuelles Experimentieren mit Sprache, Schrift und Gattungen.....	102
4.2.5	Genre-Übernahmen und -Einordnungen.....	107
4.2.6	Rezeption: Segen des Internets.....	108
4.3	Andreas Göbbling: <i>Faust, der Magier</i> (2007).....	110
4.3.1	Zurück zu den Anfängen. Der Mittelalter-Roman.....	110
4.3.2	Das (vielleicht) wahre Leben des Georg Faust.....	112
4.3.3	Bezüge zur <i>Historia</i> sowie zu mittelalterlichen Quellen.....	116
4.4	Oliver Pötzsch: <i>Der Spielmann</i> (2018).....	118
4.4.1	Das Spiel mit dem <i>Faust</i> -Stoff.....	118
4.4.2	Die Geister sind gerufen: Transformation und Beitrag zur <i>Faust</i> -Tradition.....	119
4.5	Vielfalt und Innovation: Weitere <i>Faust</i> -Romane des 21. Jahrhunderts.....	121
4.5.1	Wer war eigentlich Grete? Susanne Alberti: <i>Fausts Gretchen. Roman einer Verführung</i> (2003).....	121
4.5.2	Die literarische Überschreitung der Ja-Nein-Dichotomie. Friedrich Christian Delius: <i>Die Frau, für die ich den Computer erfand</i> (2009).....	123
4.5.3	Das Mittelalter lebt weiter. Roman Rausch: <i>Die Schwarzkünstlerin</i> (2019).....	124

4.6 <i>Faust</i> im herkömmlichen und doch modernen Roman.....	125
4.6.1 Schwestern im Geiste.....	125
4.6.2 Fahrende Spielleute.....	128
5 Text und Bild – Bild und Text. Der <i>Faust</i> -Stoff in der Graphic Novel.....	130
5.1 Die Gattung: Zwischen Popularisierung und plurimedialer Hochkultur.....	132
5.1.1 Historisches.....	132
5.1.2 Bäm! Effekte und Spezifika der gezeichneten Erzählung.....	134
5.1.3 Der ‚grafische Roman‘.....	136
5.2 Yana Toboso: <i>Black Butler</i> (2007).....	137
5.2.1 Mangas und Anime.....	138
5.2.2 Der Kindliche und der Böse.....	143
5.2.3 Globale und generationenübergreifende Transformation.....	148
5.3 Flix: <i>Faust. Der Tragödie erster Teil</i> (2010).....	149
5.3.1 Computer-Himmel über Berlin.....	149
5.3.2 Zitate, Quellenbezüge, Figuren, Szenerie.....	153
5.3.3 Beitrag zur Stoffgeschichte?.....	155
5.4 Alexander Pavlenko, Jan Krauß: <i>Faust. Eine Graphic Novel nach Goethes „Faust I“</i> (2021).....	157
5.4.1 Visualisierte Umsetzung eines Klassikers.....	157
5.4.2 In der Ruhe liegt die intermediale Kraft.....	159
5.5 Transformationen in Graphic Novels: Zusammenfassung.....	163
6 <i>Faust</i> im Film. Kinematographische Adaptionen.....	167
6.1 Klassiker und Traditionen.....	167
6.1.1 <i>Faust</i> -Filme des 20. Jahrhunderts.....	168
6.1.2 Mediale Charakteristika.....	170
6.1.3 Inhaltliche Gemeinsamkeiten und Tendenzen.....	171
6.2 Alec Baldwin: <i>Shortcut to Happiness/Der Teufel steckt im Detail</i> (2007).....	172
6.2.1 Der Teufel kommt vor Gericht.....	173
6.2.2 <i>Faust goes to Hollywood</i> : Zitate und Parallelen.....	174

6.3 Alexander Sokurov: <i>Faust</i> (2011).....	178
6.3.1 Faust auf der Suche: Die Handlung bei Sokurov mit Goethe im Hintergrund.....	179
6.3.2 Minimalismus in Farbe und Bewegung: Filmtechnische und Regie-Aspekte.....	185
6.3.3 Inhaltliche Transmedialität.....	188
6.3.4 Sokurows Film als Prätext für Pavlenkos Graphic Novel.....	191
6.4 Michael Sommer: <i>Faust to go. Goethes Faust in 9 Minuten</i> (2016).....	192
6.4.1 Die Video-Reihe: Film, Drama, Experiment.....	193
6.4.2 „Goethes Antwort auf die Frage, was man in der Schule gelesen haben sollte“...	193
6.4.3 Intertextualität.....	195
6.4.4 Intermedialität.....	196
6.4.5 Popularisierung und Entmystifizierung des <i>Faust</i> -Stoffes.....	199
6.5 Zwischenfazit: <i>Faust</i> -Filme in der internationalen Transformation.....	200
7 Fazit und Schlussfolgerungen.....	202
7.1 Der legendäre Doktor Faust und andere Personen.....	202
7.2 Die Relevanz des <i>Faust</i> -Stoffes in Gesellschaften des 21. Jahrhunderts.....	203
7.3 Diversität der Kulturen und Vielfalt der Palimpseste.....	205
7.4 <i>Faust</i> und das Internet.....	207
7.5 <i>Faust</i> lesen im frühen 19. und frühen 21. Jahrhundert.....	208
Literaturverzeichnis.....	212

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Transtextualität nach Genette (vgl. Genette: Palimpseste, S. 9–12).....	33
Tabelle 2: Markierungen nach Broich (vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 41–43).....	40
Tabelle 3: Ausdifferenzierungen nach Stocker (vgl. Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre).....	42
Tabelle 4: Kategorien und Typen nach Miola (vgl. Miola: Seven types of intertextuality, S. 14–20).....	46
Tabelle 5: Gegenüberstellung von Versen aus Faust I und Zitaten aus Pavlenko/Krauß (eigene Darstellung).....	160

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Einbandgestaltung als Intertextualitätsmarkierung.....	37
Abbildung 2: Holzschnitt für Marlowe: Doctor Faustus.....	64
Abbildung 3: Buchcover zu Singer: Mandelkern.....	90
Abbildung 4: Abbildungen aus Dorn: Die Unglückseligen (106 und 296).....	104
Abbildung 5: Buchvorderseiten von Romanen, die zeitlich im Mittelalter angesiedelt sind. 111	
Abbildung 6: Auszug aus einem japanischen Faust von 1950.....	141
Abbildung 7: Funimation: Black Butler.....	144
Abbildung 8: Hinweis auf den ‚faustischen‘ Vertrag in Black Butler.....	146
Abbildung 9: Schluss-Tableau aus Flix: Faust (94).....	153
Abbildung 10: Beispiel für den Duktus der Dialoge bei Pavlenko und Krauß: Faust (104). .	159
Abbildung 11: Szenenfotos aus Sokurow: Faust.....	189
Abbildung 12: Aktuelle Film-Konventionen, intermediale Verweise?.....	198

1 Einleitung

Bei Johann Wolfgang von Goethe gibt es ihn bekanntermaßen, ebenso bei Lea Singer und Flix. Auch Michael Sommer hat einen passenden gefunden und Andreas Gößling lässt sogar mehrere von ihnen erscheinen. Thea Dorn und Yana Toboso dagegen kommen ohne aus.

Die Frage, ob Hund oder kein Hund, scheint eine der Überlegungen zu sein, die Dichter¹, Romanautoren, Graphic-Novel-Künstler und Manga-Zeichner sowie Filmemacher umtreiben, wenn sie sich an die Bearbeitung des *Faust*-Stoffes machen. Dass es sich bei Goethe um einen Pudel handelt (Vers 1150),² bei Singer um einen Labrador,³ bei Flix⁴ angeblich um einen hochdekorierten Rassepudel, zumindest jedoch um einen sehr dicken, aber sehr geliebten Hund,⁵ und bei Sommer um die Rasse, die die Spielzeugfirma Playmobil in schwarz gerade hergab,⁶ ist bereits ein erstes, noch vergleichsweise banales Merkmal, das für die transformatorische Bearbeitung, die ein traditioneller Stoff im Laufe der Zeit erfährt, typisch ist: Ein bekanntes Element der Erzählung wird aufgegriffen, etwa um bei den Rezipienten einen Wiedererkennungseffekt zu erzielen. Das Element wird aber gleichzeitig mehr oder weniger leicht verändert, bekommt vielleicht eine umgewandelte äußere Form, neue Konnotation oder modifizierte Bedeutung. Denn schließlich geht es bei der „Arbeit am Mythos“⁷ nicht darum, eine Geschichte einfach nachzuerzählen, sondern sie zu verfremden, um sie sich zu eigen zu machen, sie zu modernisieren, um ihre Zeitlosigkeit wertzuschätzen, sie zu verdrehen, um sie klarer zu machen. Diese Tätigkeit „produziert ständig neue Versionen und Varianten, da sie das Provozierende und Inkommensurable des ursprünglichen Mythos je neu der Gegenwart zu vermitteln sucht.“⁸

¹ Aufgrund der besseren Lesbarkeit wird im Text das generische Maskulinum verwendet. Gemeint sind jedoch immer alle Geschlechter.

² Es wird in dieser Arbeit die *Faust*-Ausgabe von Albrecht Schöne zugrunde gelegt: Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Eine Tragödie. Texte.* Hg. von Albrecht Schöne [8., revidierte und aktualisierte Auflage von Band 7 der Edition Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden, Frankfurt am Main 1994] Berlin 2017.

³ Vgl. Lea Singer: *Mandelkern.* Hamburg 2007, S. 27. Nachweise im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Singer‘.

⁴ Flix ist der Künstlername des Comic-Zeichners Felix Görmann.

⁵ Vgl. Flix: *Faust. Der Tragödie erster Teil.* Hamburg 2010, S. 15. Nachweise im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Flix‘.

⁶ Michael Sommer: *Faust to go (Goethe in 9 Minuten).* 2016, 00:03:23. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OMXvK6uScnY&list=PL13hpitRzSLO7mNEqx8tWGJkXI9V3eZv&index=13&t=59s>, Abruf: 25.10.2022.

⁷ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos.* Frankfurt am Main 2006.

⁸ Manfred Pfister: *Bezugsfelder der Intertextualität. Zur Systemreferenz.* In: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 52–57, hier S. 57.

Der transformatorische Prozess ist also von Veränderung geprägt, aber es braucht stets einen Kern, etwas Inneres, das den Stoff zusammenhält. Fausts „unbändiger, unbefriedigter Wissensdrang“ gehört sicher zu den „invarianten Bestandteilen des Faust-Mythos“⁹. Doch über das Streben nach Wissen hinaus gibt es weitere Bedürfnisse, nach denen die Faust-Figur in ihren vielen Darstellungen vom Mittelalter bis heute sucht, beispielsweise Erkenntnis, Lebensgenuss oder Sinnhaftigkeit des Daseins. In welche vielfältigen Richtungen der Mensch strebt, solange er lebt, und wie Literatur und visuelle Medien sich seit dem Jahr 2000 damit auseinandersetzen, soll in dieser Untersuchung genauer betrachtet werden.

Diese Untersuchung befasst sich mit *Faust*-Adaptionen des 21. Jahrhunderts und betrachtet die intermediale Transformation des Stoffes zwischen Roman, Graphic Novel und Film. Sie bietet einen intermedialen Vergleich von erzählenden Texten, Text-Bild-Medien und filmkünstlerischen Darstellungen des beginnenden 21. Jahrhunderts. Zielrichtung ist es, die unterschiedlichen Text- und Mediengattungen Roman, Graphic Novel und Film hinsichtlich ihres Beitrags zur Stoff-Adaption und -Transformation zu analysieren.

Der *Faust*-Stoff, den sich Menschen schon lange vor Goethe in immer wieder neuen Fassungen erzählt haben, hat in Goethe einen prominenten und genialen Dichter gefunden, dessen Faszination für die Erzählung zu einem Werk geführt hat, das eben diese Faszination über die Zeit bei Theaterbesuchern und Lesern, aber auch bei Dramaturgen und Literaten wachgehalten hat.¹⁰ Neben dem Roman als traditionellerer Ausdrucksform nahmen sich auch Comic und Film des Stoffes an, beide sind etwa zur gleichen Zeit und unter ähnlichen Umständen entstanden.¹¹ Beide bieten eine Form, Bilder in Bewegung zu bringen, und sie gelten eher als eine Kunst für die Massen. Mit dem 20. Jahrhundert kamen also visuelle und kinematografische Techniken hinzu, Faust wurde nun auch ein Filmheld.

⁹ Sabine Doering: Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten. Göttingen 2001, S. 15.

¹⁰ Einen Überblick über die literarische Realisierung des *Faust*-Stoffs erarbeitet Karl-Heinz Hucke: Figuren der Unruhe. Münster 1992. Vgl. auch Wolfgang Mieder: „Wie anders wirkt dies Zitat auf mich ein!“, Wien 2011, zur intertextuellen Rezeptionsgeschichte Goethes im Allgemeinen sowie der goetheschen *Faust*-Adaption im Speziellen.

¹¹ Vgl. etwa Sebastian Tupikevics: Goethe als Bastelei – Literaturrezeption im Medium Comic. In: Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics. Hg. von Florian Trabert, Mara Stuhlfauth-Trabert, Johannes Waßmer, Frankfurt am Main 2015, S. 245–262.

Das neue Millennium eröffnet wiederum weitere technologische Optionen, die das ohnehin immense Feld kultureller Kreativität zu einer grenzenlosen Welt zu machen scheinen. Ein Stoff der Hochkultur findet sich plötzlich in einer Umgebung wieder, in der angeblich alle an Bildung und Gestaltung partizipieren können, in der die Linien zwischen Schaffen und Rezipieren verschwimmen.

Wie gehen die Menschen des 21. Jahrhunderts mit diesen Möglichkeiten um? Wie sehen sie den *Faust*-Stoff heute, was spricht sie daran an, welche neuen Schwerpunkte setzen sie?

Diesen Fragen stellt sich die vorliegende Arbeit. Spezifische Untersuchungsergebnisse sollen durch detaillierte Textarbeit und Filmanalyse erreicht werden. Dies geschieht im Kontext der leitenden Fragestellung, wie die zeitgenössischen literarischen Textadaptionen im Vergleich mit den populären Darstellungen in bildbetonten Medien das Thema der problematischen Lebensform Fausts behandeln. Auch soll betrachtet werden, welche Behandlung die vor allem mit Goethes *Faust* gegebenen Motive wie der Glaubens- und Wissenskonflikt, der Widerspruch zwischen Gesellschaft und Individuum, der Liebeskonflikt und andere erfahren. Auch frühere Versionen der *Faust*-Erzählung spielen eine Rolle in modernen Adaptionen.

Diese Untersuchung hat dabei im mehrfachen Sinne komparatistische Ansätze, denn nicht nur betrachtet sie die intermedialen Entwicklungen des *Faust*-Stoffes, sondern bezieht auch internationale und interdisziplinäre Aspekte mit ein. Von den französischen Poststrukturalisten und Linguisten sowie aus der Anglistik sind zur Intermedialität und Intertextualität wichtige Erkenntnisse hervorgebracht worden. Zudem hat die Anglistik traditionell eine wichtige Rolle bei der Betrachtung des *Faust*-Stoffes, denn entsprechende Texte und Dramen der Frühen Neuzeit sind nicht zuletzt in England populär geworden und damit Objekte der anglistischen Renaissance-Studien. Mit Christopher Marlowe¹² kamen solche Aufführungen auf Märkte und Plätze, auch im deutschsprachigen Raum.

Internationale Perspektiven treten in dieser Arbeit auch an anderen Stellen auf: Während es sich bei den besprochenen Romanen zwar um Werke deutscher Autoren handelt, geht deren Blick doch immer wieder über Ländergrenzen hinaus. Insbesondere die Vereinigten Staaten

¹² Vgl. Christopher Marlowe: Doctor Faustus: A- and B-texts (1604, 1616). Hg. von D. Bevington und E. Rasmussen, Manchester und New York 1993.

von Amerika sind Schauplätze, etwa bei Thea Dorn¹³ oder Friedrich Christian Delius.¹⁴ Die Graphic Novels zeigen auf andere Weise die Bedeutung globaler Literaturwissenschaften: War der Comic lange vor allem in den USA eine populäre und dennoch anerkannte Kunstform, spielt heute das aus Japan stammende Manga im Bereich visueller Literatur eine unübersehbare Rolle.¹⁵ Der Film fordert ohnehin mit sogenannten Hollywood-Produktionen eine globale Position ein. Aber auch europäische Filme sind grenzüberschreitend, etwa wenn ein russischer Regisseur unter anderem vor isländischer Kulisse einen Stoff verarbeitet, dessen Figuren er selbst als originär deutsch versteht.¹⁶ Und schließlich sieht sich das Internet als neuester Schaffens- und Rezeptionsraum des *Faust*-Stoffes von jeher als unabhängig von nationalen Schranken.

Gerade das Internet hat der Globalisierung der Kultur weiteren Vorschub geleistet. Das führt für die vorliegende Untersuchung dazu, dass Vieles, das noch hätte berücksichtigt werden können für die Betrachtung der Transformation des *Faust*-Stoffes im 21. Jahrhundert, außen vor bleiben musste. So geht es in dieser Arbeit – abgesehen von der Rolle Japans für die Graphic Novel – um Texte und visuelle Werke westlicher Künstler. Dabei wird auch in anderen Regionen der Welt zum *Faust*-Stoff gearbeitet, es gibt mittlerweile „[a] myriad, increasingly global variants of the Faust theme“¹⁷. Denn es bestehen *Faust*-Diskurse in chinesischen, afrikanischen, indischen, brasilianischen und weiteren kulturellen Traditionen, in denen *Faust*-Texte übersetzt und adaptiert werden.¹⁸ An der Universität von Toronto in Kanada hat beispielsweise 2006 eine Konferenz stattgefunden, bei der es um die Rezeption von Faust in nichtchristlichen Kulturen ging.¹⁹ Vor diesem Hintergrund kommen Zweifel an der Behauptung

¹³ Vgl. Thea Dorn: Die Unglückseligen. Roman. München 2016. Nachweise im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Dorn‘.

¹⁴ Vgl. Friedrich Christian Delius: Die Frau, für die ich den Computer erfand. Roman. Reinbek bei Hamburg 2012.

¹⁵ Vgl. Mark MacWilliams: Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime. London und New York 2015, S. 11.

¹⁶ Vgl. Cristina Nord: Interview mit Alexander Sokurow: „Faust ist einfach nur ein Demagoge“. In: taz, 19.01.2012. URL: <https://taz.de/Interview-mit-Alexander-Sokurow/!5102859/>, Abruf: 25.05.2022.

¹⁷ Lorna Fitzsimmons: International Faust Studies: Adaptation, Reception, Translation. London und New York 2008, S. 1.

¹⁸ Vgl. Fitzsimmons: International Faust Studies, S. 1.

¹⁹ Vgl. McGill: Selling your soul: Conference looks at Faust in non-Christian cultures. News 21.09.2006. URL: <https://www.mcgill.ca/newsroom/news/selling-your-soul-conference-looks-faust-non-christian-cultures-21888>, Abruf: 17.06.2022.

tung auf, *Faust* sei ein national deutscher Mythos,²⁰ und es gibt die Diskussion, ob Goethes *Faust* deutsche oder Weltliteratur sei.²¹

Dies vorausgeschickt, dass es für eine kultur- und literaturwissenschaftliche Arbeit, die sich mit Transformationsprozessen im 21. Jahrhundert befasst, notwendig und gleichzeitig problematisch ist, sich auf einen Ausschnitt zu fokussieren, soll im Folgenden beschrieben werden, wie in dieser Untersuchung vorgegangen wird. Die Arbeit ist wie folgt aufgebaut: Nach dieser Einleitung geht es um Intermedialität und Intertextualität. Die Beschäftigung mit dem *Faust*-Stoff ist immer eine intertextuelle Arbeit, insbesondere wenn es darum geht, den Stoff neu zu fassen. Dies war schon bei Goethe der Fall, und bis heute ist jede *Faust*-Bearbeitung ein sogenannter Posttext, der auf diversen Prätexten beruht. Dies können frühere *Faust*-Erzählungen sein, aber auch andere literarische Quellen fließen in jeden Roman, jede Graphic Novel und auch jeden Film ein. Im 21. Jahrhundert mit seiner Medienvielfalt und der medialen Durchdringung des Alltags ist darüber hinaus auch stets ein mehr oder weniger umfangreicher Einfluss von medienspezifischen Aspekten zu beobachten. Komplexe inhaltliche und formale Elemente werden bei der Betrachtung der Transformationsprozesse sichtbar, sind zu analysieren und auf ihre bedeutungstragende Rolle hin zu befragen. Daher wird das zweite Kapitel die Entwicklung der Intertextualitätsforschung seit den 1980er-Jahren umreißen und dabei einen Rückgriff auf den französischen Poststrukturalismus vornehmen. Es wird zu diskutieren sein, wie die verschiedenen Modelle von Intertextualität nicht nur aufeinander aufbauen, sondern auch ineinandergreifen und sich ergänzen. Auf dieser Grundlage sollen *Faust*-Bearbeitungen des 21. Jahrhunderts möglichst systematisch angeschaut werden. Eine Erkenntnis des zweiten Kapitels vorwegnehmend, sei bereits an dieser Stelle gesagt, dass eine stringente, immer gleiche Struktur der Betrachtung angesichts der Vielschichtigkeit der vorgestellten Werke sich als nicht zielführend herausstellen wird. Denn damit würde man der medialen Möglichkeiten, der kulturellen Verwobenheit und individuell-künstlerischen Bedeutung der Romane, Graphic Novels und Filme nicht gerecht werden. Auch eine Antwort auf die Frage nach den spezifischen Transformationen, die im 21. Jahrhundert stattfinden, ließe sich nicht finden, wenn ein rigides Untersuchungsschema an moderne *Faust*-Werke angelegt werden würde.

²⁰ Ausführlich zum Begriff des Mythos im Zusammenhang mit *Faust*, zur Argumentation, dass es sich um einen „literarischen Mythos“ handelt, nimmt Bauer Stellung (Manuel Bauer: Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart. Stuttgart 2018). Zur nationalen Zuordnung des *Faust*-Stoffes als eines spezifisch deutschen Mythos siehe ebenfalls Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 4.

²¹ Vgl. Fitzsimmons: International Faust Studies, S. 2.

Dennoch erfolgt in Kapitel 2 eine terminologische Vorverständigung: Stoffe und Mythen, Themen und Motive werden ebenso in ihrer Bedeutung für diese Untersuchung definiert wie Medien und Intermedialität. Die Vorstellung der Intertextualitätsforschung beginnt mit den Konzepten von Text und Intertext, verfolgt dann die Forschungsentwicklung seit den Post-strukturalisten, hier vor allem Julia Kristeva, und Gérard Genettes Grundlage, um die so passende Parallele zum Palimpsest herzustellen.²² Es folgen Konkretisierungen, Ausdifferenzierungen und Typisierungen von Intertextualitätsmodellen, Fragen der Funktion intertextueller Passagen sowie Verweise auf den Diskurs über die Rolle des Lesers und Rezipienten für den intertextuellen Text und das intermediale Medium. Das Theorie-Kapitel wird dabei nicht auf der generalisierenden und abstrakten Ebene bleiben, sondern zur Illustration bereits erste Beispiele aus den später genauer zu betrachtenden Romanen, Graphic Novels und Filmen präsentieren.

Bevor es in den Hauptkapiteln 4 (Romane), 5 (Graphic Novels) und 6 (Filme) an die Analyse der gewählten Werke geht, wird mit Kapitel 3 noch ein Sprung zurück in die Literaturhistorie unternommen. Denn die *Faust*-Tradition reicht weit in die Vergangenheit hinein; erste Hinweise lassen sich schon in frühchristlichen Quellen ausmachen, auf die sich spätere mittelalterliche Legenden beziehen, etwa die über den Heiligen Theophilus, der Gutes bewirken will, sich dabei aber nicht anders zu helfen weiß, als sich der Mächte des Bösen zu bedienen. In den nachfolgenden Jahrhunderten können zwei Wendepunkte identifiziert werden, was die Entwicklung des *Faust*-Stoffes betrifft.

Der erste Meilenstein manifestiert sich in der 1587²³ veröffentlichten *Historia von Doktor Johann Fausten dem weitbeschrieenen Zauberer und Schwarzkünstler, wie er sich dem Teufel auf eine gewisse Zeit verschrieben, was er hierzwischen für seltsame Abenteuer gesehen, selbst angerichtet und getrieben, bis er endlich seinen wohlverdienten Lohn empfangen*.²⁴ Das dritte Kapitel dieser Untersuchung geht auf den Text dieses Volksbuches ein und betrachtet ihn in seiner Rolle als Werk der Reformationszeit.

²² Vgl. Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993.

²³ Die historische und germanistische Fachliteratur bezieht sich i.d.R. auf die Version des Textes von 1587, obwohl kürzlich noch eine etwas jüngere Ausgabe aufgefunden wurde, die ungefähr von 1575 stammt (vgl. Jutta Assel, Georg Jäger: Notgeld: Sagen-Motive. Eine Dokumentation. Doctor Faustus. München 2015. URL: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/legenden-maerchen-und-sagenmotive/notgeld-doctor-faustus.html#Faustus>, Abruf: 12.11.2022).

Als weiterer bedeutender Wendepunkt für die Fortschreibung des Stoffes wird in dieser Untersuchung Goethes *Faust* betrachtet. Dies geschieht freilich nicht ohne die zeitlich dazwischenliegende Entwicklung außen vor zu lassen. Denn hätte es die Weiterbearbeitung der *Historia* etwa durch Christopher Marlowe und die daraus entstandenen Theater- und Puppentheaterdarbietungen nicht gegeben, wäre der Dramenkomplex von Goethe nicht denkbar. Wie dieser aufgebaut ist, welche inhaltlichen Neuerungen und formalen Besonderheiten Goethe hier integriert hat, ist wichtig für die Betrachtung moderner *Faust*-Bearbeitungen und wird daher im dritten Kapitel dieser Untersuchung beschrieben.

Es darf selbstverständlich nicht vergessen werden, dass in der Zeit zwischen dem *Faust* des beginnenden 19. Jahrhunderts und den *Faust*-Bearbeitungen im jungen 21. Jahrhundert unermüdlich am Stoff gearbeitet wurde. Eine große Vielzahl an dramatischen, erzählerischen und visuellen Werken ist entstanden und entsteht weiterhin. Auch wenn diese in der vorliegenden Arbeit nur cursorisch berücksichtigt werden können, soll hier sehr deutlich gemacht werden, dass sie alle die Gesamtheit des aktuellen Standes der *Faust*-Tradition bilden, auf der Autoren, Künstler und Filmemacher des neuen Jahrtausends aufbauen und zu der sie beitragen.

Wie die Transformationsprozesse ablaufen können, zeigt Kapitel 4 anhand einiger exemplarischer Romane. In der ersten Hälfte des Kapitels steht Thea Dorns *Die Unglückseligen* im Mittelpunkt. Das 2016 erschienene Buch wurde zum einen vielfach rezensiert, als „weit ausgreifender, ambitionierter Roman“²⁵ und „facettenreiches literarisches Spiel“²⁶ gelobt. Zum anderen ist es für eine Untersuchung über die Intermedialität von *Faust*-Werken prädestiniert, da es eine Vielzahl und eine große Bandbreite intertextueller Verweise enthält. Die Sichtung der Romane des 21. Jahrhunderts ergab, dass Lea Singer bereits 2007 einen Roman namens *Man-*

²⁴ *Historia von Doktor Johann Fausten dem weitbeschrienen Zauberer und Schwarzkünstler, wie er sich dem Teufel auf eine gewisse Zeit verschrieben, was er hierzwischen für seltsame Abenteuer gesehen, selbst angerichtet und getrieben, bis er endlich seinen wohlverdienten Lohn empfangen.* 1587. In: Deutsche Volksbücher. Die große Erzähler-Bibliothek der Weltliteratur. Redaktion Ernst Ulrich Huse. Dortmund 1986, S. 131–188. Nachweise im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Historia‘. Neben dem hier genannten Titel kursierten andere Überschriften der Erzählung, etwa *Historia von Doctor Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler, wie er sich gegen dem Teufel auf benannte Zeit verschrieben, was hierzwischen er für seltzame Abenteuer angerichtet und getrieben, bis er endlich seinen wohlverdienten Lohn empfangen* (vgl. *Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke.* [Bibliographisch ergänzte Ausgabe] Stuttgart 1989).

²⁵ Stefan Höppner: Thea Dorn, *Die Unglückseligen*. Roman. In: *Arbitrium* 36 (2018), H. 1, S. 128–133, hier S. 132.

²⁶ Sabine Doering: Thea Dorn: *Die Unglückseligen*. Roman. München 2016, 556 S. In: *Goethe-Jahrbuch 2016*. Hg. von Jochen Golz, Frieder von Ammon, Edith Zehm. Band 133, Göttingen 2016, S. 239–240, hier S. 239.

delkern veröffentlicht hatte, der vom Inhalt der Erzählung her und in Bezug auf die Personen (insbesondere auf den weiblichen Faust) Ähnlichkeiten mit den *Unglückseligen* aufweist. Dieser Roman wird daher ebenfalls in Kapitel 4 diskutiert. Zusammen mit dem kurz vorgestellten Buch von Susanne Alberti, *Fausts Gretchen. Roman einer Verführung* (2003)²⁷, lässt sich eine literarische Richtung des beginnenden 21. Jahrhunderts erahnen, nämlich des *Faust*-Romans, in dem Frauen die Hauptrolle spielen. Damit rücken auch bestimmte Themen in den Vordergrund, die grundsätzlich zum *Faust*-Stoff gehören, aber hier neu fokussiert werden, etwa Beziehungen, berufliches Streben oder die Bewertung der Naturwissenschaften.

Einen Kontrast zu Singer und Dorn bildet *Faust, der Magier* (2007) von Andreas Gößling.²⁸ Dieser Roman kann als Rückgriff auf die *Faust*-Traditionen des Mittelalters gelesen werden. Auch hier ergab der Blick auf den Buchmarkt, dass sich Parallelen entwickelt haben, insofern als weitere Autoren sich dem Faust als einer im Mittelalter anzusiedelnden Person nähern. *Der Spielmann* (2018) von Oliver Pötzsch²⁹ ist ein Beispiel für das Subgenre des mittelalterlichen *Faust*-Romans, das hier entstanden ist. Dass weitere Bücher in diesem Segment erschienen sind, etwa die skizzierte *Schwarzkünsterin* (2019) von Roman Rausch,³⁰ bestätigt die Annahme, dass innerhalb des Trends des historisierenden Romans auch der *Faust*-Stoff Einzug gehalten hat.

Kapitel 4 geht auf die Bücher sowohl inhaltlich als auch in Bezug auf ihre formalen Besonderheiten ein, da beide Ebenen intertextuell relevant sind. Die im zweiten Kapitel hergeleiteten Ansätze werden jeweils auf ihre Bedeutung für die Romane evaluiert und zur Analyse herangezogen. Ziel ist es, die transformatorischen Beiträge der Werke herauszuarbeiten, die aus medienspezifischer Sicht und unter Berücksichtigung der inhaltlich-thematischen Schwerpunkte den *Faust*-Stoff zu einem des 21. Jahrhunderts machen. Mit der gleichen Zielsetzung betrachtet das dann folgende Kapitel 5 einige aktuelle Graphic Novels mit *Faust*-Bezug. Comics und Graphic Novels kombinieren Text und Bild, sodass sie einen Zwischenschritt vom Roman zum Film zu bilden scheinen.

²⁷ Susanne Alberti: *Fausts Gretchen. Roman einer Verführung*. München 2003.

²⁸ Andreas Gößling: *Faust, der Magier. Roman*. Berlin 2007. Nachweise im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Gößling‘.

²⁹ Oliver Pötzsch: *Der Spielmann*. Berlin 2021. Nachweise im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Pötzsch‘.

³⁰ Roman Rausch: *Die Schwarzkünsterin*. Hamburg 2019.

Schon *Faust*-Ausgaben aus der Zeit Goethes waren teilweise illustriert. Das fünfte Kapitel zeigt auf, dass Comics jedoch gerade durch eine charakteristische Verbindung von Wort und Bild wirken und dass Graphic Novels als in sich geschlossene und in Buchform erscheinende Werke ihre eigene Medienspezifik haben.³¹ Dem Rezipienten bietet sich hier, wie auch schon beim Roman, eine äußerst vielfältige, kreative Kultur, sodass sogar unter dem Fokus auf Graphic Novels, die *Faust* aufgreifen, eine eindrucksvolle Fülle an künstlerischen Ausdrucksformen entstanden ist. In ihrer Nähe zum bewegten Bild gelingt es der Graphic Novel zudem, intermediale Bezüge zu Filmen herzustellen und dort weitere Reservoirs an Zitaten vorzufinden. Die grenzenlos wirkende Welt des Internets kommt hier ebenfalls zum Tragen, was sich insbesondere im Zusammenhang mit der aus Japan stammenden Comic- und Graphic-Novel-Variante des Mangas zeigen lässt.

Aus diesem Grund präsentiert Kapitel 5 zunächst mit *Black Butler* (2007) von Yana Toboso³² ein solches Manga. Obwohl tragende Themen des traditionellen *Faust*-Stoffes hier in den Hintergrund rücken, lässt *Black Butler* erahnen, welche Bearbeitungsmöglichkeiten die moderne Medienwelt bietet und dass hier der *Faust*-Mythos vielleicht weitgehender als je zuvor hinterfragt und demontiert wird. Möglicherweise zeigt sich jedoch auch, dass er angesichts der Unsicherheiten über Wissen und Identitäten, die die digitalen Medien aufwerfen, eine ganz neue Relevanz erhält.

Daneben nimmt sich *Faust. Der Tragödie erster Teil* (Flix, 2010) fast traditionell aus, zumal das Werk zunächst als Fortsetzungsgeschichte in der Zeitung erschien, so wie es für den Comic traditionell üblich war. Auf humorvoll-parodistische Weise wird hier *Faust I* verändert und auf die moderne Welt des urbanen Berlins übertragen. Leser, die bei Flix möglicherweise den Respekt vor dem ehrwürdigen Goethe-Original vermissen, werden dafür in der dritten Graphic Novel eine betont seriöse Bearbeitung des Stoffes finden: *Faust. Eine Graphic Novel nach Goethes „Faust I“*³³ ist mit dem Erscheinungsjahr 2021 das jüngste besprochene Werk dieser Untersuchung. Zeichner Alexander Pavlenko und Autor Jan Krauß machen in der Wahl

³¹ Vgl. Monika Schmitz-Emans: Graphic Novel und Roman. Überlegungen anlässlich des doppelten *Tristram Shandy* von Laurence Sterne und Martin Rowson. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 2 (2015), S. 3–21, hier S. 3. URL: <http://www.closure.uni-kiel.de/closure2/schmitz-emans>, Abruf: 07.09.2022.

³² Yana Toboso: *Black Butler*. Hamburg 2010. Nachweise im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Toboso‘.

³³ Alexander Pavlenko und Jan Krauß: *Faust. Nach Goethes „Faust I“*. Frankfurt am Main 2021. Nachweise im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚Pavlenko/Krauß‘.

der Sprache, der Schwerpunktsetzung der Szenen und der äußeren Aufmachung des Buches deutlich, dass Goethes *Faust I* für sie nach wie vor aussagekräftig ist. Sie nutzen zudem ihre medienspezifischen und künstlerischen Potenziale dafür, einzelne Situationen zu betonen, Details zeichnerisch auszuarbeiten und so auf neue Weise in den Vordergrund zu rücken.

Das Spektrum von humorvoll bis ernsthaft, das die ausgewählten Graphic Novels abbilden, zeigt sich auch im letzten Hauptkapitel, in dem es um *Faust*-Filme vor allem der letzten zwanzig Jahre geht. Hatte bereits das 20. Jahrhundert vielfältige Filmvarianten hervorgebracht, von denen sich einige mehr als andere am Theater orientierten,³⁴ kann das 21. Jahrhundert auf weitere technische Möglichkeiten zugreifen. Das Internet erlaubt experimentelle, das Publikum einbeziehende Formen, wie Michael Sommer mit *Faust to go. Goethes Faust in 9 Minuten* (2016)³⁵ unterhaltsam zeigt. Ist diese Produktion technisch eher unaufwändig, bietet zeitgenössische Filmtechnik viele Variationen bei Perspektiven, Kameraführungen, Schnitten und Effekten. Alexander Sokurov nutzt diese modernen Techniken in seinem Film *Faust* von 2011³⁶ und setzt sie dabei auch und gerade dafür ein, eine historische Anmutung zu erzielen. Aus der deutschen Geschichte in die amerikanische Gegenwart holt dagegen Alec Baldwin den *Faust*-Stoff. Sein Film *Shortcut to Happiness* (deutscher Titel: *Der Teufel steckt im Detail*) von 2007³⁷ ist ein Beispiel für die Verschiebungen, die der Stoff durch eine internationalisierte kulturelle Ausdrucksform erfahren kann. Auch die Marktorientierung von Kunst und Kultur, die sich bei Romanen und Graphic Novels bereits gezeigt hat, wird an dieser ‚Hollywood-Produktion‘ noch einmal deutlich werden.

2 Medien und Intertextualität

Wer sich mit dem *Faust*-Stoff auseinandersetzt und im Rahmen dieser Auseinandersetzung ein neues *Faust*-Werk schafft, bedient sich unweigerlich – wenn auch nicht unbedingt bewusst – intertextueller und intermedialer Vorgehensweisen. Jeder Autor, Graphic-Novel-Künstler und Filmemacher muss sich sagen lassen, was der frühere Famulus Wagner sich an-

³⁴ Vgl. Ricarda Strobel: Der Pakt mit dem Teufel: Faust im Film. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 17 (1987), H. 66, S. 42–60.

³⁵ Sommer: *Faust to go* (Goethe in 9 Minuten).

³⁶ Alexander Sokurov: *Faust*. Prag: Mass Media Development and Support Foundation, Proline Film und Russian Cinema Fund, 2011.

³⁷ Alec Baldwin: *Shortcut to Happiness* (Der Teufel steckt im Detail). New York: Yari Film Group, 2007.

gesichts seiner neugewonnenen Selbstsicherheit als kürzlich ernannter Professor von Mephistopheles anhören musste: „Original, fahr hin in deiner Pracht! – / Wie würde dich die Einsicht kränken: / Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken / Das nicht die Vorwelt schon gedacht?“ (*Faust I*, Vers 6807–6810)

Da also ein jeder Text, legt man den weiten Begriff von Intertextualität zugrunde, ein sogenannter Posttext ist und sich auf mindestens einen Prätext stützt, will sich dieses Kapitel, nach einer begrifflichen Vorverständigung über die Terminologie, des Medienbegriffs und der den Medien inhärenten Verwobenheit annehmen. Intermedialität und Intertextualität sind die Stichworte, die benötigt werden, um den Transformationsprozessen auf die Spur zu kommen, die bei der Neubearbeitung des *Faust*-Stoffes im 21. Jahrhundert stattfinden. Es wird angenommen, dass mithilfe der Betrachtung der Entwicklung der Intertextualitätsforschung eine Form von Kategoriensystem, ein Leitfaden oder ein Raster entwickelt werden kann, mit dem verschiedene Romane, Graphic Novels und Filme systematisch und vergleichbar analysiert werden können.

Gerade in Bezug auf Mythen und auf die Unterscheidung von Einzeltext- und Systemreferenzen formuliert Broich eine Überlegung, die für die hier vorliegende Untersuchung von Wichtigkeit sein dürfte: „Auch wenn sich ein Text auf einen Mythos als Folie bezieht, ist oft schwer zu entscheiden, ob es sich bei dem Bezugstext um eine ganz bestimmte sprachliche Ausformung des Mythos oder um den hinter den einzelnen sprachlichen Ausformungen liegenden Mythos selbst oder nur um eine mythische Struktur handelt.“³⁸ Diese Frage ist für den *Faust*-Stoff auch deshalb so interessant, weil – wie das folgende dritte Kapitel noch zeigen wird – die „sprachliche Ausformung“ durch Goethe eine so zentrale Rolle spielt. Es steht zu vermuten, dass viele Transformationen des *Faust*-Stoffes sich tatsächlich auf Goethe beziehen und dass der hinter dieser Ausformung liegende historisch begründete Mythos um einen gewissen Mann namens Faust und dessen möglicher Teufelsinteraktionen weniger im Blickfeld liegt.

³⁸ Ulrich Broich: Bezugfelder der Intertextualität. Zur Einzeltextreferenz. In: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 48–52, hier S. 51.

2.1 Stoffe und Mythen, Themen und Motive

Als Stoffe werden Themenkomplexe bezeichnet, die bereits vorhanden sind, wenn ein Autor, ein Künstler oder ein Filmemacher sich dafür entscheidet, sie zu bearbeiten.³⁹ Ein Stoff bildet die Grundlage für Erzählungen, Dramen, Filme und andere Werke, ist also nicht an ein Genre gebunden. Er ist charakterisiert durch bestimmte Figuren, ihre Konstellationen zueinander und die Handlung, die sich um sie und durch sie entspinnt. Als Ausgangsbasis können belegbare zeitgenössische oder historische Begebenheiten und Personen dienen, aber auch Sagen, Mythen, Legenden, religiöse Erzählungen und andere überlieferte Inhalte.⁴⁰ Stoffe sind daher von Konstanz und Varianz gleichzeitig geprägt. Dabei macht die Art, wie ein bekannter Stoff neu dargeboten wird, die Besonderheit eines Werkes aus. Für Frenzel hat ein Stoff ein unveränderliches Zentrum, das von veränderbaren Faktoren umgeben ist. „In dem invariablen Kern des Stoffes liegt seine geistige, ideelle Qualität, die variablen Faktoren bilden die Ansätze zu seinen verschiedenen poetischen Entfaltungsmöglichkeiten.“⁴¹

Eine Definition des Stoff-Begriffs bedarf einer Abgrenzung von dem des Motivs, da es hier einerseits zu Überschneidungen kommen kann und andererseits das eine mit dem anderen stets verbunden ist: „*Stoffe* sind vorgefunden, Fragmente aus den Bereichen des Realen. Sie sind Material und Produkt der symbolisierenden Tätigkeit der Menschen. Sie werden kondensiert, komprimiert und kombiniert, aus ihnen entwickeln sich *Motive*.“⁴² Dem Verfasser kommt die Aufgabe zu, überlieferte Motive neu zu arrangieren⁴³ und sich einzureihen in einen „Traditionsstrom“⁴⁴. Als Beispiel für ein Motiv (und ohne Beispiele würde generell das Motiv nicht greifbar) nennt Wulff die ‚Zigeunerprinzessin‘, die in einem ‚Zigeunerfilm‘, der den dazugehörigen Stoff bildet, auftritt. Dieses Beispiel zeigt auch die kulturelle Prägung bzw. die ideologische Belastung auf, die manchen Motiven eigen ist. Motive können narrativer Art

³⁹ Vgl. Hans J. Wulff: Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft. In: *Rabbiteye – Zeitschrift für Filmforschung* (2011), 3, S. 5–23, hier S. 5.

⁴⁰ Vgl. Armin Schulz: Stoff. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Band III: P–Z. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York 2003, S. 521–522.

⁴¹ Elisabeth Frenzel: Stoff- und Motivgeschichte. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Viertes Band: Sl–Z. Hg. von Klaus Kanzog und Achim Masser. [2. Aufl.] Berlin/New 1984, S. 213–228, hier S. 213.

⁴² Wulff: *Konzepte des Motivs*, S. 5, Hervorhebungen im Original.

⁴³ Vgl. Frenzel: *Stoff- und Motivgeschichte*, S. 218.

⁴⁴ Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. [2. Aufl.] Stuttgart 1966, S. 46.

sein oder ikonographisch, also in Form von Bildern und anderen visuellen Darstellungen bestehen.⁴⁵

Abzugrenzen ist der Begriff des Stoffes auch von dem des Themas, das etwa eine bestimmte Problematik sein kann; Frenzel spricht von „gehaltliche[n] Tendenzen“⁴⁶. Ein Thema kann mit unterschiedlichen Stoffen angesprochen werden. Literarische Texte befassen sich mit abstrakten Konzepten des menschlichen Lebens. Solche Themen haben eine Bedeutung für Menschen in ihren Zeiten und Gesellschaften. Erzählungen können auf einem Hauptthema aufbauen, aber auch kleinere Nebenthemen verhandeln. Freundschaft, Familie, Liebe, Rache, Krieg und viele weitere Themen sind denkbar.

Der Begriff des Mythos dagegen ist schwer zu fassen, auch weil er eine so weite Verbreitung und Verwendung in unterschiedlichen Zusammenhängen erfahren hat, dass sich kaum noch eine hilfreiche Definition findet. So lässt sich etwa streiten über die Definition von Ian Watt, nach der ein Mythos eine in einer Kultur weithin bekannte traditionelle Erzählung mit historischem oder quasi-historischem Kern sei, die die grundlegenden Werte einer Gesellschaft widerspiegeln.⁴⁷ Der Verweis auf Kultur und geteilte gesellschaftliche Werte verlangt es, hinterfragt zu werden. Häufig sind mythologische Überlieferungen von „vorlogischen“ Motiven wie „Aberglaube, Magie, übersinnliche[n] Wesen“⁴⁸ gekennzeichnet. Als Mythen werden aber auch überlieferte Geschichten, Legenden und Sagen bezeichnet, die weltanschauliche und kulturell identitätsstiftende Werte darstellen. Wird vom *Faust*-Mythos gesprochen, ist damit oft impliziert, dass es sich um spezifisch deutsches Kulturgut handle, etwa weil der Charakter des gleichzeitig vom Teufel und vom inneren Streben Getriebenen etwas typisch Deutsches sei.⁴⁹ Manuel Bauer unterscheidet zwischen Mythos und literarischem Mythos, wobei letzterer einen Handlungsrahmen meint, der immer wieder um-erzählt und weitergeführt wird. Vor diesem Hintergrund könne von einem literarischen *Faust*-Mythos gesprochen werden.⁵⁰ Diese Bezeichnung ist defintorisch nahe an der des Stoffes.

⁴⁵ Vgl. Wulff: Konzepte des Motivs, S. 6.

⁴⁶ Frenzel: Stoff- und Motivgeschichte, S. 214.

⁴⁷ Vgl. Doering: Die Schwestern des Doktor Faust, S. 14.

⁴⁸ Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 4.

⁴⁹ Vgl. Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 4.

⁵⁰ Vgl. Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 4.

Eine ausreichend intensive Befassung mit der Frage, ob und inwieweit sich der *Faust*-Stoff als Mythos erwiesen hat oder inwiefern er als solcher zu bezeichnen wäre, benötigt einen anderen Rahmen als diese Studie. In einer solchen Untersuchung müsste etwa Hans Blumenberg herangezogen werden, der in seiner *Arbeit am Mythos* (1996) auch auf Faust eingeht und feststellt: „Es gibt kein Ende des Mythos, obwohl es die ästhetischen Kraftakte des Zuendebringens immer wieder gibt.“⁵¹ Da es in der vorliegenden Arbeit um *Faust*-Transformationen des 21. Jahrhunderts geht, ist nicht zu erwarten, dass das Ende schon erreicht ist, dennoch wäre es in dem Fall wichtig, an Blumenberg anzuschließen.

Für den weiteren Verlauf der Arbeit wird der Begriff ‚Stoff‘ verwendet, um auf die inhaltliche Entwicklung eingehen zu können, und zwar ohne eine Aufladung als kultur- und identitätsstiftend, womöglich sogar nationaltypisch, zu diskutieren.

2.2 Das Medium

Im Alltagssprachlichen Gebrauch ist ein Medium ein Träger von Informationen, etwa ein Buch, eine Zeitung oder ein Film. Medienwissenschaftlich oder -philosophisch ist diese Betrachtungsweise zu kurz gegriffen, stattdessen besteht die Bestrebung, den etymologischen Gehalt in den Fokus zu rücken, also Medien als Mittel und als Elemente, die der Vermittlung dienen, abzuhandeln. Damit sehen sich Wissenschaft und Öffentlichkeit zwar „einem ubiquitären und unübersichtlichen Sprachgebrauch gegenüber, in dem man schwerlich einen Terminus ‚M[edium] finden kann“,⁵² doch notwendig ist diese vertiefte Verständnissuche trotzdem. Denn das Leben an sich basiert auf vermittelten Bezügen, alles Lernen und alle Wahrnehmung beruhen auf dem, was den Menschen umgibt und was ihm die Welt präsentiert.⁵³ Einen wichtigen Anteil an der Definition des Medienbegriffes hat Marshall McLuhan, der 1964 mit *Understanding Media. The Extensions of Man* einen Grundstein heutiger Medientheorien legt. Nicht nur findet sich dort die bekannte These, dass das Medium die Botschaft sei, sondern ebenso die Beschreibung des Medialen vom Buchdruck bis zu den modernen Medien der

⁵¹ Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, S. 685.

⁵² Christoph Hubig: Medien/Medialität. In: *Enzyklopädie Philosophie*. Band 2. Hamburg 2010, S. 1516–1522, hier S. 1516.

⁵³ Vgl. Hubig: *Medien/Medialität*, S. 1517.

1960er-Jahre. Für McLuhan zeichnen sich Medien aus durch ihre „Funktion, eine Ausweitung unserer Sinnesorgane zu repräsentieren“.⁵⁴

Hubig betrachtet das Phänomen des Mediums aus verschiedenen philosophischen Richtungen und kommt zu dem Schluss, dass sich bei aller Verwobenheit mit dem menschlichen Dasein Medien doch abgrenzen lassen von anderen Erscheinungen des Lebens, nämlich in technischer Hinsicht. Dabei versteht er Technik als „Art und Weise [...], in der die realen, intellektuellen und sozialen Möglichkeitsräume strukturiert sind [...], als Raum von möglichen Kopplungen, der dann durch feste, aktuelle Kopplungen als Formen, durch In-formatio, gestaltbar wird“.⁵⁵ Insofern sei es nachvollziehbar, auch im Rückgriff auf Heidegger und Cassirer, Medien als „technische Mittel, Potenziale einer technischen Realisierung“⁵⁶ zu definieren. Diese entstehen, verändern sich, beeinflussen sich gegenseitig innerhalb der Systeme, die sie hervorgerufen haben und in denen sie genutzt werden, sie bewegen sich in einem „Möglichkeitsraum“.⁵⁷ Angesichts dessen ist den Medien eine Intermedialität immanent, also ein Austausch untereinander und ein Sich-aufeinander-beziehen. Parallel dazu bleibt es notwendig, den Medienbegriff trotz oder gerade wegen solch umfassender Betrachtungen enger zu definieren, da er ansonsten droht, „gerade aufgrund seiner Popularität und der damit verbundenen, geradezu inflationären Verwendung semantisch entgrenzt, jede theoretische Schärfe zu verlieren“.⁵⁸ So hält auch Hubig fest: „Gerade die Erfahrung einer Verunmöglichung setzt uns dann in die Lage, uns mit den Grenzen des M. zu befassen, um sodann zu versuchen, diese zu gestalten.“⁵⁹

Um im Folgenden eine funktionale Sicht auf das Medium möglich zu machen, soll vor dem Hintergrund Hubigs medienphilosophischer Betrachtungen eine solche Grenzsetzung stattfinden, um in der weiteren Untersuchung an konkreten Werken und ihren konkreten Medien arbeiten zu können. Dies ist notwendig, um sich dem Forschungsziel dieser Untersuchung zu nähern. Denn ein wesentliches Erkenntnisinteresse der Arbeit besteht darin, die spezifische Leistung der einzelnen Darstellungen zur Vermittlung und gegebenenfalls Neuinterpretation des *Faust*-Stoffs und seiner Motive herauszuarbeiten und hierbei typische Potenziale der ein-

⁵⁴ Stefan Münker, Alexander Roesler: Was ist ein Medium? Frankfurt am Main 2008, S. 10.

⁵⁵ Hubig: Medien/Medialität, S. 1519.

⁵⁶ Hubig: Medien/Medialität, S. 1519.

⁵⁷ Hubig: Medien/Medialität, S. 1520.

⁵⁸ Münker, Roesler: Was ist ein Medium?, S. 11.

⁵⁹ Hubig: Medien/Medialität, S. 1520.

zelen Mediengattungen unter dem Gesichtspunkt ihrer ‚Vertiefung‘ bzw. ‚Verflachung‘ des Motiv- und Stoffverständnisses zu beschreiben. Um auf eben diese Charakteristika der Mediengattungen eingehen zu können, ist eine Abgrenzung der Gattungen und damit auch der einzelnen Werke und Subgenres⁶⁰, die sich in einer Gattung verorten, notwendig. Für Stierle „ist [das Werk] das Zentrum eines Sinns, der über es hinausreicht. Es konstituiert ein Sinnfeld, dessen Mittelpunkt es zugleich ist“. ⁶¹ Ähnlich lässt sich das Medium beschreiben, das wie dargelegt stets weit über sich selbst hinausweist und nicht ohne die anderen Medien agieren und sich entwickeln kann. Dennoch lässt es sich von anderen unterscheiden und verfügt über Spezifika, die es einer Gruppe zuordnen, deren konstituierende Elemente sich in Bezug auf diese Spezifika ähnlich sind.

Die Arbeit will außerdem Antworten finden auf die Frage, ob die zeitgenössischen Beiträge des hochkulturellen Mediums der Literatur andere und tiefere Antworten zum *Faust*-Thema liefern als die tendenziell eher populärkulturellen Rezeptionsstränge von Graphic Novel und Film. Dies berührt damit zugleich das gattungsübergreifende Forschungsinteresse der Arbeit, inwiefern sich typologisierbare Darstellungsmuster des Stoffs und seiner Adaptionen aus den Medien selbst ergeben: Gibt es mediengebundene Darstellungsprinzipien, die generelle Beurteilungen zum Verhältnis von popularisierendem Vermittlungsanspruch einerseits, bei souveräner Weiterführung und Ausdifferenzierung des *Faust*-Stoffs andererseits, zulassen? Auch zur Bearbeitung dieser Fragen ist eine Medienabgrenzung notwendig. Dazu soll eine technisch-physische und, vor dem Hintergrund moderner Entwicklungen, auch digital-virtuelle Präsenz von Medien herangezogen werden. Mit Medien sind heute „zum großen Teil stromgetriebene, technische Apparate wie die elektronischen Massenmedien“⁶² gemeint.

Konkret geht es in dieser Arbeit um den Roman, die Graphic Novel und den Film. Denn es gilt, die Beiträge der Gegenwartsliteratur zum Thema des *Faust*-Stoffs in exemplarischen Lektüren zu untersuchen und in Beziehung zu den zeitgenössischen Beiträgen aus Graphic Novel und Film zu setzen. Die vergleichende Betrachtung gattungsübergreifender Medien hinsichtlich der Stoffadaption sollte typische Tendenzen herausarbeiten und im Ergebnis Antworten erlauben auf die Frage, mit welchen Voraussetzungen, welchen medienspezifischen

⁶⁰ Vgl. Christoph Hesse, Oliver Kreutzer, Roman Mauer [u.a.]: *Filmstile*. Wiesbaden 2016, hier: S. 33.

⁶¹ Karlheinz Stierle: *Werk und Intertextualität*. In: *Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik*. Band 7. Hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München 1984, S. 139–150, hier S. 144.

⁶² Münker, Roesler: *Was ist ein Medium?*, S. 7.

Verfahren und welchen Ergebnissen der *Faust*-Stoff im 21. Jahrhundert gattungsübergreifend adaptiert und neu interpretiert wird. Hierzu werden im weiteren Verlauf der Arbeit nach und nach spezifische medientypische Vorgehensweisen, Techniken und Rahmenbedingungen referiert und diskutiert, und zwar jeweils in den drei Hauptkapiteln zu den Medienformen Roman, Graphic Novel und Film.

Die Auswahl dieser drei Varianten, einen Stoff zu bearbeiten, basiert zunächst auf der Überlegung, dass sich eine Geschichte auf zweierlei Weisen wiedererzählen lässt: Entweder treten die handelnden Figuren auf und präsentieren die Begebenheiten einem zuschauenden Publikum, etwa wie im Theater. Oder es wird über die Ereignisse berichtet bzw. die Handlung wird beschrieben, wobei unterschiedliche Perspektiven eingenommen werden können, beispielsweise in Form eines Romans⁶³.

Diese Arbeit richtet die Perspektive bewusst nicht auf diese Darstellungsrichtung, obwohl sie – zumindest mit Blick auf Goethe – die originäre Annäherungsform an den *Faust*-Stoff zu sein scheint. Das Drama ist aber auch eine Kunstform, die tendenziell ein Bildungspublikum anspricht. Damit kann die Analyse moderner *Faust*-Dramen wenig Auskunft darüber geben, wie gerade dieser ebenfalls eher als hochkulturell eingeordnete Inhalt möglicherweise im plurimedialen 21. Jahrhundert eine Popularisierung erfährt. Das kann hingegen der Film, der dem Drama insofern ähnelt, als er ebenfalls auf szenischer Gestaltung basiert. Mehr als ein Theaterstück ist ein Film jedoch auch eine erzählende Kunstform, was er erreicht durch „den Blick der Kamera, die als funktionales Äquivalent des Erzählers als formaler Instanz verstanden werden kann, auch wenn es daneben Formen erzählerischer Vermittlung wie die voice-over-Erzählstimme geben kann“.⁶⁴ Außerdem scheinen Filme für ein breiteres Publikum attraktiver zu sein als das Theater.

Dabei spielt das visuelle Moment eine zentrale Rolle, das Erzählerische ist es nicht allein. Auch Balladen und andere lyrische Ausdrucksformen können Begebenheiten schildern, ebenso wie Kurzgeschichten oder Novellen. Diese kürzeren, oft stark verdichteten Darstellungsweisen werden in dieser Arbeit außen vor gelassen, aus dem gleichen Grund, weshalb Dramen hier nicht im Mittelpunkt stehen. Ebenso wurden journalistische, dokumentarische Texte nicht

⁶³ Vgl. Guido Isekenmeier, Andreas Böhn, Dominik Schrey: Intertextualität und Intermedialität. Theoretische Grundlagen – Exemplarische Analysen. Berlin 2021, S. 155.

⁶⁴ Isekenmeier, Böhn Schrey: Intertextualität und Intermedialität, S. 156.

berücksichtigt, da es in dieser Untersuchung um künstlerisch-schriftstellerische Transformationen des *Faust*-Stoffes geht.

Mittels visueller Eindrücke einen Stoff darzubieten, ist nicht dem Medium Film vorbehalten. Denn es ist auch möglich, eine Geschichte mittels eines Gemäldes, einer Plastik oder anderer Ausdrucksformen der bildenden Künste darzustellen. Diese stellen aber eher eine Momentaufnahme dar oder greifen einen zentralen Punkt der Handlung heraus.⁶⁵ Ihre Rezeption erfordert daher vom Betrachter, den Stoff zu kennen, damit eine Einordnung möglich ist. Solche Darstellungsweisen sind insofern häufig mehr eine Erinnerung an einen bekannten Stoff als eine Wiedererzählung. Eine Ausnahme stellen künstlerische Bildfolgen dar, etwa Friese, die einen Mythos wiedergeben, oder Malereien in Kirchen, die biblische Geschichten visuell-künstlerisch darstellen. Isekenmeier, Böhn und Schrey nennen den *Teppich von Bayeux* aus dem 11. Jahrhundert als ein weiteres Exemplar eines bildhaften Werks, das eine Geschichte erzählt.⁶⁶ Dieses Beispiel aber zeigt, dass eben darin der Unterschied zwischen einem Bild und einer Bilderreihe besteht: Das eine zeigt einen Ausschnitt, die andere eine komplette Handlung.

Auch zum *Faust*-Stoff gibt es historische Abbildungsreihen.⁶⁷ Für diese und auch für ihre modernen Pendanten, also etwa Illustrationsreihen aus dem 21. Jahrhundert, gilt, was auch auf Dramen oder Lyrik zutrifft: Sie erreichen heute einen eher begrenzten Kreis an Interessierten und die Analyse ihrer aktuellen Rezeption könnte wenig beitragen zu Fragen nach einem möglichen populärkulturellen und dabei ausdifferenzierenden Potenzial. In einer gewissen Nachfolge stehen allerdings Bildergeschichten im Sinne von Comics und Graphic Novels. Diesen Medien gelingt, ähnlich wie dem Film, die Kombination von Erzählen und Zeigen, von textlich sowie bildlich transformiertem Stoff. Zudem sind vor allem Comics, aber auch ihre Weiterführung, die Graphic Novels, sehr gut in der Lage, eine breite Leserschaft anzusprechen und daher einen Stoff wie den der *Faust*-Tradition kreativ weiterzuführen und dabei möglicherweise zur Verbreitung und populärkulturellen Transformation, aber auch zur (vermeintlichen) Vereinfachung und gleichzeitig vielleicht intensivierten Rezeption beizutragen.

⁶⁵ Vgl. Isekenmeier, Böhn Schrey: Intertextualität und Intermedialität, S. 155.

⁶⁶ Vgl. Isekenmeier, Böhn Schrey: Intertextualität und Intermedialität, S. 155.

⁶⁷ Vgl. Schöne: Kommentare, S. 31.

Vor diesem Hintergrund werden in den Kapiteln 4, 5 und 6 dieser Arbeit Romane, Graphic Novels und Filme betrachtet, die den *Faust*-Stoff im 21. Jahrhundert aufgegriffen haben. Ziel ist, zu verstehen, welche Transformationsmechanismen Bücher und Texte, Bilder und Texte, Bewegung und audiovisuelle Eindrücke im Medienzeitalter nutzen und anbieten.

Die Auswahl bestimmter Ausdrucksformen beruht zudem auch darauf, dass eine zu große Breite medialer Transformationsmöglichkeiten selbst im Rahmen einer umfangreichen Studie nicht zielführend abgebildet werden kann, da die Vielfalt der Ausdrucksweisen und die Vielfalt der transmedialen Praktiken und Botschaften sich überlagern würden. Worin die eigentliche Transformation besteht und welche Entwicklungslinien sich abzeichnen, ist durch den Fokus auf Romane, Graphic Novels und Filme eher nachvollziehbar zu machen, als wenn weitere Ausdrucksformen hinzugezogen worden wären, etwa musikalische oder interaktive, wie sie in Computerspielen oder Virtual-Reality-Arrangements zum Ausdruck kommen.

Hilfreich für die Aufschlüsselung und das Herauskrystallisieren von Elementen und Techniken, mit denen der althergebrachte *Faust*-Stoff in zeitgenössischen Werken adaptiert und rezipiert wird, sind Modelle der Intertextualität und Intermedialität. Sie erlauben einen genaueren Blick auf Zitate und Anspielungen, aber auch umfassende Bearbeitungsformen, die sich in der Art und Weise manifestieren dürften, wie ein Thema aufgegriffen wird und wie dies stilistisch umgesetzt wird. Aber auch zu analysieren, welches Vorwissen bei den Lesenden vorausgesetzt wird, kann Hinweise auf Adaptionen- und Transformationstechniken liefern, ebenso wie die Betrachtung, ob Parallelen bewusst und offensichtlich bestehen oder ob sie subtil und eher auf unbewusster Ebene zu suchen sind. Diese und viele weitere Aspekte liefern intertextualitäts- und intermedialitätstheoretische Überlegungen sowie daraus hervorgehende Kategorisierungssysteme, die möglicherweise als Analyseleitfäden für diese Arbeit fungieren können.

Ausgehend von einem Medienverständnis im abgegrenzten, physisch-greifbaren oder auch technisch-virtuellen Sinne, kann das Medium als Träger von Inhalten verstanden werden. Als solcher ist es auf das Individuum gerichtet und reicht gleichzeitig weit über den Einzelnen hinaus. Medien konstituieren kollektives Wissen, insbesondere in Gesellschaften, in denen Lesen und Medienrezeption einen Mittelpunkt gesellschaftlicher Informationsweitergabe und

Kommunikation bilden.⁶⁸ Denn dem Medium kommt die Funktion zu, kulturelle Überlieferungen und Narrative zu bewahren und verfügbar zu machen. Medien im weiteren Sinne – von mündlichen Erzählungen über Handschriften auf Pergament bis hin zum Buchdruck und weiter in die technischen Angebote der digitalen Welt – sind damit die zentrale Instanz, über die Mythen und Erinnerungen, Erfahrungen und Bewertungen weitergegeben werden, in Umlauf gebracht oder gehalten werden und somit zu Traditionen werden oder zu ihnen beitragen können. „Dass kulturelles Gedächtnis ohne Medien nicht denkbar ist, ist eine zentrale Einsicht der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung.“⁶⁹ Dabei reicht es nicht, dass Menschen bestimmte Inhalte mithilfe der Medien zur Kenntnis bekommen, sondern sie verarbeiten Wissen nur weiter, wenn es an ihr Leben anschlussfähig ist. Rezeption und Weitergabe von Wissen erfordern, dass sich in Texten „vorherrschende Diskurse manifestieren und mit gängigen Denk-, Deutungs- und Bewertungsmustern verbunden“⁷⁰ sind. Markus Fauser weist aber auch darauf hin, dass Texte nicht allein als Depot kultureller Inhalte gesehen werden dürfen, denn sie sind auch „Initiatoren von kulturellen Prozessen oder tragen wesentlich zu ihrer Genese bei“.⁷¹

2.3 Intermedialität in Zeiten der Digitalisierung

Nicht nur die Erinnerung und Tradierung, sondern auch die stetige Neuerschaffung, Umformung und Weiterentwicklung von Ideen sind von der Verfügbarkeit medialer Möglichkeiten abhängig oder zumindest von ihr geprägt. Medien sind damit auch Mittel der „Selbstverwirklichung des Menschen als Menschen“.⁷² Damit sie diese Rolle als Darstellungs- und Verwandlungskatalysator übernehmen können, kommuniziert nicht nur der schaffende Mensch mit sei-

⁶⁸ Vgl. Claudia Fraas: Vom kollektiven Wissen zum vernetzten Vergessen? Neue Medien zwischen kultureller Reproduktion und kultureller Dynamik. In: Neue Medien – Neue Kompetenzen. Hg. von Franc Wagner und Ulla Kleinberger-Günther. Berlin 2004, S. 6–32, hier S. 8.

⁶⁹ Ewa Turkowska: Remediatisierung von Goethes *Faust* im deutschsprachigen YouTube und ihre Rolle im literarischen Lernen. In: *Karły na ramionach olbrzymów? Kultura niemieckiego obszaru językowego w dialogu z tradycją*. Hg. von Katarzyna Grzywka-Kolago, Lech Kolago, Maciej Jędrzejewski [u.a.]. Warschau 2015, S. 341–353, hier S. 342.

⁷⁰ Fraas: Vom kollektiven Wissen zum vernetzten Vergessen?, S. 9.

⁷¹ Markus Fauser: Einführung in die Kulturwissenschaft. [5., durchges. Aufl.] Darmstadt 2011, S. 139.

⁷² Andreas Metzner-Szigeth: Kultur & Technik als Medien menschlicher Selbstverwirklichung. Überlegungen zur philosophischen Anthropologie und Gesellschaftstheorie. In: *Technik und Kultur: Bedingungs- und Beeinflussungsverhältnisse*. Hg. von Gerhard Banse, Armin Grunwald. Karlsruhe 2010, S. 12. URL: <http://books.openedition.org/ksp/5223>, Abruf: 08.08.2022.

nesgleichen, sondern die Texte und ihre Medien kommunizieren gewissermaßen auch miteinander. Sie „verwirklichen ihre Funktion im Verlauf von kontingenten Entwicklungswegen, auf denen sie – als ‚Projekte‘ – miteinander verbundene Linien der Kulturentwicklung (Kulturtechniken) und Technisierung (Technikkulturen) erzeugen“.⁷³ Die Inhalte, die sie auf diese Weise durch die Zeit transportieren, erfahren dabei das, was Bolter und Grusin als „remediation“⁷⁴ bezeichnen, nämlich die „Repräsentation eines Mediums in einem anderen“,⁷⁵ mithin ein Wechselspiel zwischen den Medien. Damit ein tradierter Inhalt nicht in Vergessenheit gerät, so Turkowska, muss er nicht nur immer wieder präsentiert werden, sondern sich auch ständig wandeln und mit der Zeit gehen. Zudem bedarf es immer wieder neuer medialer Darbietungs- und Bearbeitungsmöglichkeiten sowie aktueller Medienkombinationen.⁷⁶

Die digitalen Medienmöglichkeiten scheinen daher eine besonders breite Bühne der Intermedialität zu bieten. Insbesondere „können die Potenzen des Internet als produktive Kraft zur Unterstützung der Konstitution kollektiven Bewusstseins und kulturellen Gedächtnisses interpretiert werden“.⁷⁷ Auch Fauser sieht Theorien der Intertextualität als eng mit Gedächtnistheorien verbunden: Obwohl diese Disziplinen jeweils „eigenständig ausgeformt wurden und scheinbar auf ganz unterschiedliche Fragen reagierten, so erschließen sie doch ein vergleichbares Gebiet auf einander ergänzende Weise“.⁷⁸ Wie umfassend der digitale Wandel die Gesellschaft und ihre Kulturen beeinflusst, beschreibt die Deutsche Forschungsgemeinschaft: Sie spricht von den „relevanten Veränderungen und Auswirkungen in epistemischer, ethischer, rechtlicher, technischer, infrastruktureller, organisatorischer, finanzieller und auch sozialer Hinsicht [...], die sich durch die Entwicklung und Nutzung digitaler Technologien“⁷⁹ ergeben. Das „Kollektivwesen“, in das sich schon Goethe selbst eingebunden sah,⁸⁰ besteht nun offensichtlicher als je zuvor. Und es hat sich erweitert, indem es dem Einzelnen die Verbindung mit Menschen über große Distanzen ermöglicht. Das Kollektiv umfasst heute einen räumlich

⁷³ Metzner-Szigeth: Kultur & Technik als Medien menschlicher Selbstverwirklichung, S. 13.

⁷⁴ Jay David Bolter, Richard Grusin: Remediation. Understanding New Media. Cambridge, Massachusetts 2000, S. 52.

⁷⁵ Turkowska: Remedialisierung von Goethes Faust im deutschsprachigen You Tube, S. 342.

⁷⁶ Vgl. Turkowska: Remedialisierung von Goethes Faust im deutschsprachigen You Tube, S. 342.

⁷⁷ Fraas: Vom kollektiven Wissen zum vernetzten Vergessen?, S. 8.

⁷⁸ Fauser: Kulturwissenschaft, S. 139.

⁷⁹ Deutsche Forschungsgemeinschaft 2020, zitiert nach Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien: Kulturen im digitalen Wandel. Perspektiven des Bundes für Vermittlung, Vernetzung und Verständigung. Berlin 2021, S. 7.

⁸⁰ „Mein Werk ist das eines Kollektivwesens, und es trägt den Namen Goethe.“ (Goethe 1832: Mit Soret, 17. Februar 1832. WA V/8, zitiert nach Albrecht Schöne: Kommentare. S. 27).

sehr großen, theoretisch nämlich globalen Bereich. Es ist zudem von starker Dynamik und Agilität geprägt.

Für die Popularisierung von bisher eher als hochkulturell rezipierten Inhalten spielt das Internet ebenfalls eine wichtige Rolle. Zum einen dient es als Speicher tradierten Wissens, es scheint zur Verlängerung der Verfügbarkeit dieser gesicherten Inhalte beizutragen. Dies gilt jedoch nur, sofern nicht zukünftige Technologien die jetzigen überholen und damit auch die Inhalte wieder verloren gehen, ähnlich wie wir es im 20. Jahrhundert mehrmals erlebt haben: Als dauerhaft geltende Speichermedien waren nach wenigen Jahrzehnten oder Jahren aus der Mode, und mit ihnen kamen die auf ihnen abgelegten Inhalte häufig abhanden. Das Internet speichert Wissen nicht nur, es macht es auch leicht abrufbar und für viele Menschen erreichbar. Der Speicher scheint zwar unendlich groß, aber er muss handhabbar bleiben. Schwerpunkte, Moden und verschiedene Wege, sich auf bestimmte Informationen fokussieren zu können, sind angesichts der unermesslichen Weite des Internets notwendig. So sind es wieder Einzelne oder auch Gruppen, die mehr oder weniger bewusst entscheiden, welche Inhalte wie abgelegt und erhältlich gemacht werden. Dies ist zwar bei ‚klassischen‘ Medien auch schon immer der Fall gewesen. Der Unterschied liegt allerdings darin, dass das Internet Objektivität und Grenzenlosigkeit suggeriert, während es ähnlich subjektiv in seinen Angeboten ist wie etwa Printmedien.

Dennoch transportiert es eine große Fülle kultureller Inhalte, die an sich schon „als Motor für soziale Teilhabe“⁸¹ wirken und dies umso mehr in der digitalisierten Gesellschaft tun.

Einst ungeahnte Möglichkeiten der Zugänglichkeit von und Teilhabe an Kultur entwickeln sich: Neue Chancen für die Kulturgutsicherung. Neue Vermittlungsformen. Neue kulturelle Teilhabepraktiken in Partizipation und Interaktion. Neue Wege, kulturelles Wissen zu erschließen.⁸²

Das Internet ermöglicht neue Zugänge zum überlieferten *Faust*-Stoff und erleichtert das Fortschreiben und schöpferische Umformen, sowohl inhaltlich als auch in Bezug auf Darstellungsweisen, indem es generell kreative Räume erweitert und neue künstlerische Techniken und Ausdrucksmöglichkeiten anbietet.

Das Internet bietet einen großen virtuellen Raum, der immer mehr Menschen immer mehr Möglichkeiten des Austausches, der Kommunikation, des Lernens und Teilhabens eröffnet.

⁸¹ Die Beauftragte: Kulturen im digitalen Wandel, S. 7.

⁸² Die Beauftragte: Kulturen im digitalen Wandel, S. 8.

„Im digitalen Zeitalter können so reale wie auch geistige Grenzen abgebaut werden.“⁸³ Doch in solch weiten Grenzen droht dem Individuum gleichzeitig der Verlust von Orientierung und Halt. Unversehens werden das faustische Streben nach Erkenntnis und die Suche nach Sinn und Kohärenz, für die das Internet eine Lösung zu sein scheint, durch genau diese neuen, grenzenlosen Wissens- und Aktionsräume wieder aktuell. Der moderne Mensch findet unendlich viele Informationen online, doch nicht immer die Antworten, die ihm weiterhelfen. Am Ende steht nicht selten wieder die Frage nach dem Sinn all des erreichbaren Wissens, und der Suchende ist „so klug als wie zuvor“ (*Faust I*, Vers 359).

Die Mathematik kennt den Begriff der Transformation etwa in Bezug auf Veränderungen, die an Formen vorgenommen werden können. Auf einer zweidimensionalen Fläche lässt sich eine Figur auf verschiedene Weisen transformieren: Sie kann um eine Achse gedreht werden, wobei sie ihre Form und Größe nicht verändert. Gleiches gilt, wenn sie gespiegelt oder verschoben wird. Wird die Figur allerdings gestreckt und damit verzogen oder aber verkleinert, so erhält sie durch die Transformation auch eine neue Form und Größe.⁸⁴ Eine transformierte Form oder ein transformierter Stoff wird also seine ursprüngliche Erscheinung in irgendeiner Weise beibehalten, aber in jedem Fall einen Prozess durchmachen, mit einem mehr oder weniger umfassenden Maß an Veränderung.

Vor diesem Hintergrund ist in der vorliegenden Untersuchung mit Blick auf die unterschiedliche Medienbindung von Text und Bild-Text-Darstellungen zu fragen, welche Transformationen des *Faust*-Stoffs bzw. seiner narrativen Traditionen sich in den einzelnen Medien abzeichnen und welche Neukombinationen sich durch intertextuelle bzw. intermediale Wechselbeziehungen feststellen lassen. Denn dieser Kontext führt unmittelbar zur leitenden Fragestellung der Untersuchung. Sie lässt sich beschreiben als der Versuch, zeitgemäße Anknüpfungstechniken, intermediale Effekte, Überschneidungen und Differenzen zwischen populären Medien und einem prototypischen Stoff der literarischen Hochkultur herauszuarbeiten, mithin aktuelle intermediale Transformationen und Rezeptionen des Stoffs zu untersuchen. Im Folgenden soll daher erörtert werden, auf welche Weise solche Analysen stattfinden können. Welche methodischen Rahmen bieten Medien- und Kulturwissenschaften sowie die Germa-

⁸³ Petra Mayer: „*Faust II*“. Verloren in virtuellen Welten – eine Lektüre im 21. Jahrhundert. In: Goethe Jahrbuch 2007. Hg. von Werner Frick, Jochen Golz, Albert Meier [u.a.]. Göttingen 2007, S. 357–363, hier S. 357.

⁸⁴ Vgl. Katherin Kaylegian-Starkey, Jennifer Beddoe: Types of Transformations in Math with Examples. URL: <https://study.com/learn/lesson/transformation-math-types-examples.html>, Abruf: 23.07.2022.

nistik und andere Literatur- und Sprachwissenschaften, mit denen die Verbindungen zwischen Werken oder Texten näher betrachtet werden können?

Es lässt sich als weitgehenden wissenschaftlichen Konsens beschreiben, „dass sich das Konzept der Intermedialität als Ergebnis einer Fortführung der Ausweitung des Textbegriffs im Rahmen der Intertextualitätstheorie verstehen lässt“.⁸⁵ Hierbei wird Intertextualität als Phänomen innerhalb von Medien gesehen, während Intermedialität „Kreuzungspunkte zwischen der Intertextualität und ebenso vielen Beispielen einer bestimmten Vorstellung von Medien“ und „Beziehungen zwischen Texten verschiedener Medialitäten sowie die sich daraus ergebenden Zwischenräume der Medien“⁸⁶ beschreibt. Vor diesem Hintergrund der „Geburt der Intermedialität aus dem Geiste der Intertextualität“⁸⁷ scheint es angemessen, Erkenntnisse der Intertextualitätsforschung in dieser Arbeit als Leitlinien für eine intermediale Analyse heranzuziehen. Dies gilt umso mehr, als aus den Denkrichtungen, die zum Intertextualitätsdiskurs beigetragen haben und noch beitragen, eine Vielzahl an Modellen und Konzepten hervorgegangen sind, die sich hierfür anbieten, weil sie Versuche einer Strukturierung darstellen.

Dass eine Untersuchung, die sich intermedialen Phänomenen widmet, auf die Erkenntnisse aus dem Bereich von Textforschung zurückgreift, anstatt sich lediglich auf die Suche nach Strukturierungsversuchen aus der Intermedialitätsforschung zu machen, lässt sich aus der historischen Entwicklung ableiten: Obwohl Medienentwicklung historisch weit zurückreicht und etwa auch die Schrift umfasst,⁸⁸ hat der Begriff des Mediums in einer kommunikationsvermittelnden Bedeutung seine jetzige gesellschaftliche Relevanz erst seit Ende des 20. Jahrhunderts.⁸⁹ Der Durchbruch des Digitalen und die bedeutenden Neuerungen in der Welt der Medien, die damit einhergingen, waren Mitte des 20. Jahrhunderts, also zu McLuhans Zeit, zwar bereits in Vorbereitung, ihr Ausmaß wurde vielen aber erst später deutlich. Insofern hat sich die Intertextualitätsforschung immer auch schon mit Medien befasst, sie wusste es gewissermaßen nur noch nicht. Das folgende Unterkapitel wird daher einen Einblick in die Historie der Intertextualitätsforschung liefern sowie einige der Systematiken benennen. Im Fortgang dieser Untersuchung sollen die herausgearbeiteten Strukturen, Kategorisierungen und Begrifflichkeiten, wenn möglich, einen theoretischen Orientierungsrahmen bieten.

⁸⁵ Isekenmeier, Böhn Schrey: Intertextualität und Intermedialität, S. V.

⁸⁶ Isekenmeier, Böhn Schrey: Intertextualität und Intermedialität, S. IV.

⁸⁷ Isekenmeier, Böhn Schrey: Intertextualität und Intermedialität, S. VI.

⁸⁸ Vgl. Munker, Roesler. Was ist ein Medium?, S. 7.

⁸⁹ Vgl. Munker, Roesler. Was ist ein Medium?, S. 9.

2.4 Intertextualitätsforschung: Anliegen, Modelle und Konzepte

Um sich der Intertextualität zu nähern, gilt es zunächst, den Begriff des Textes zu beleuchten. Dabei soll im Folgenden das Spektrum von einem sehr weiten Textverständnis, „dem zufolge Kultur als Epiphänomen textueller Beziehungen zu sehen“⁹⁰ ist, bis hin zu einer fokussierten, auf den schriftlichen Inhalt eines konkreten Werkes bezogenen Textdefinition betrachtet werden. Jede vertiefte Auseinandersetzung mit der Idee des Textes birgt das Risiko, eine Schwelle zwischen aufschlussreicher Weite und wenig aufschlussreicher Ubiquität zu überschreiten. Die umfassende Sicht, dass jede kulturelle Äußerung als Text zu verstehen ist, hat unter anderem Julia Kristeva vertreten, die mit ihrem Konzept der Intertextualität auf den Überlegungen von Michail Bachtin (1895–1975) und Roland Barthes (1915–1980) aufbaut. Für sie überlagern sich im „Raum eines Textes [...] mehrere Aussagen, die aus anderen Texten stammen und interferieren“.⁹¹ Dass sich Texte nicht nur im übertragenen Sinn überlagern, sondern in früheren Zeiten auch tatsächlich mehrere Texte auf ein und dasselbe Material geschrieben wurden, indem alte Schriften entfernt wurden, um Platz für etwas Neues zu schaffen, hat Gérard Genette (1930–2018) aufgegriffen. Das Palimpsest wird bei ihm zum Symbol von Intertextualität. Ulrich Broich und Manfred Pfister haben die Betrachtung von Intertextualität weiter systematisiert, ebenso wie Peter Stocker, der Anglist Robert Miola und viele weitere, deren Arbeiten in diesem Kapitel zum Tragen kommen werden und Auskünfte über Formen, Erkennbarkeit und Kategorisierungsschemata, aber auch Funktionen und Wirkungen intertextueller Phänomene geben sollen. Die Frage nach dem Dreiecksverhältnis von Autor, Leser und Text beschließt das Unterkapitel.

2.4.1 Begriffe: Text und Intertext

Der Begriff der Intertextualität beschreibt die Beeinflussung eines Textes durch einen anderen, etwa mithilfe von Anspielungen, Zitaten, Übernahmen oder Transformationen, die eine Beziehung zwischen diesen Texten herstellen. „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“⁹² Bewusst, als literarische Diskursstrategie, oder auch unbewusst eingesetzt, findet solches Referenzieren in Ro-

⁹⁰ Isekenmeier, Böhn Schrey: Intertextualität und Intermedialität, S. 2.

⁹¹ Julia Kristeva: Probleme der Textstrukturation, Köln 1972, S. 245.

⁹² Julia Kristeva: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin. In: Literaturwissenschaft und Linguistik III. Hg. von Jens Ihwe. Frankfurt am Main 1972, S. 345–375, hier S. 348.

manen, Lyrik und Theaterstücken ebenso statt wie in nichtschriftlichen Texten, etwa in Performance oder Film. Fauser verweist auf Kristevas Fokus auf ein intuitives, unwillkürliches Vorgehen, denn der Begriff des Zitierens sei hier nicht im konkreten Sinne gemeint, sondern als „Kampf zwischen semiotischen Instanzen eines Textes, die wiederum nur Symptome sind für Unbewusstes“.⁹³ Für Schöne sind künstlerische Werke immer intertextuell, auch wenn er diesen Ausdruck nicht verwendet: „Alle Kunst aber beruht auf Vorgaben in der Kunst; keines ihrer Werke verdankt sich allein dem Ingenium eines Einzelnen.“⁹⁴ Ähnlich beschreibt es Fauser, dem zufolge es keinen Mangel darstellt, wenn Autoren nicht alles selbst erdenken, was sie schreiben. Im Gegenteil ist es sogar eine Voraussetzung für eine schriftstellerische Leistung und für Imaginationsfähigkeit, sich auf bereits Dagewesenes zu beziehen. Dabei handelt es sich für ihn um einen „achronischen Vergangenheitsbezug, der nichts mit Nachahmung zu tun hat“.⁹⁵ Auch ist es nicht ein Zeichen von fehlender Individualität, wenn sich aktuelle Texte auf frühere direkt oder indirekt beziehen. Stattdessen entsteht das persönliche Moment, das Eigene auch und gerade dadurch, dass Bestehendes bearbeitet und umgeschrieben wird: „Im Fremden wird das Eigene gefunden.“⁹⁶

Die Intertextualitätsforschung des 20. und 21. Jahrhunderts hat verschiedene Ansätze hervorgebracht und sich nach und nach, aber auch in Rückgriffen die Vielschichtigkeit und Komplexität von Texten und ihren Prätexten verständlich zu machen versucht. Zweck der folgenden Ausführungen ist es, den Weg dieser Forschung nachvollziehbar zu machen. Dabei soll parallel dazu eine Herangehensweise entwickelt werden, mit dem sich dem Forschungsanliegen dieser Untersuchung genähert werden kann. Dieses Kapitel will also ein Analysegerüst oder zumindest einen groben Leitfaden herausarbeiten, mithilfe dessen verschiedene *Faust*-Adaptationen des 21. Jahrhunderts – in Romanen, Graphic Novels und Filmen – greifbarer werden und in Bezug auf ihre intermedialen Rezeptionen und gestalterischen Transformationen betrachtet werden können. Auch wenn Pfister vor „positivischer Faktenhuberei“⁹⁷ warnt, sind strukturierende Ansätze, die nicht von einem allgemeinen Textverständnis ausgehen, sondern sich eher werkimmanent der Intertextualität nähern, für eine Analyse hilfreich. Im Folgenden sollen einige Denkrichtungen und Kategorisierungsversuche vorgestellt werden. Ziel ist es, ausge-

⁹³ Fauser: Kulturwissenschaft, S. 141.

⁹⁴ Schöne: Kommentare, S. 11.

⁹⁵ Fauser: Kulturwissenschaft, S. 35.

⁹⁶ Fauser: Kulturwissenschaft, S. 49.

⁹⁷ Pfister: Zur Systemreferenz, S. 58.

wählte Werke in ihrer Intertextualität zu analysieren und herauszuarbeiten, ob es aktuelle Aspekte gibt, die den *Faust*-Mythos in den letzten zwei Dekaden geprägt haben, welche dies sind und wie sie künstlerisch dargeboten werden.

2.4.2 Die poststrukturalistischen Anfänge

Julia Kristeva prägte den Begriff der Intertextualität, als sie in den 1960er-Jahren den Versuch unternahm, Saussures Semiotik mit der Dialogizität nach Bachtin übereinzubringen.⁹⁸ Bachtin hatte deutlich gemacht, dass „Wortkünstler“⁹⁹ sich nicht nur an einer (wie auch immer zu definierenden) Wirklichkeit orientieren, sondern stets auch auf andere fiktive Werke rekurren, denn „es gilt, gegen oder für alte literarische Formen zu kämpfen, sie sind zu benutzen oder zu kombinieren, ihr Widerstand ist zu überwinden oder in ihnen ist Unterstützung zu suchen“.¹⁰⁰

Während Bachtin mit seinen Überlegungen weitgehend innerhalb eines Textes blieb und die dort wirkenden Dynamiken diskutierte, erweiterte Kristeva diese Gedanken und bezog einen deutlich größeren Raum mit ein. Denn insbesondere Kristeva trug zu einem neuen, radikalen Textverständnis bei, nach dem jeder Text Teil eines „transsemiotischen Universum[s ist], in dem die subversive Leistung des Textes aus einem endlosen Vorgang der Permutation erwächst“.¹⁰¹ Insofern verortete sie das Konzept der Intertextualität dort, wo bis dahin von Intersubjektivität gesprochen worden war. Demnach wird Bedeutung nicht direkt vom Schreibenden auf die Lesenden transferiert. Stattdessen wird sie mittels Kodierungen kommuniziert, die beiden Seiten bekannt sind. Aufbauend auf diesen poststrukturalistischen Überlegungen könnte heute das Internet – als ein weltweites Netz von Texten und Medien – als elementare Konsequenz von Intertextualität gelten, insofern als es keinen zentralen Ausgangspunkt hat, sondern eine Text-Gemeinschaft aus denen bildet, die mit ihren jeweiligen diskursiven Strategien darin schreiben und lesen.

Ein solch weitreichendes, entgrenztes Verständnis von Intertextualität und damit von Text ist jedoch auch kritisch zu sehen. Denn in einer „universell-ontologischen Textauffassung“¹⁰² wie

⁹⁸ Vgl. Kristeva: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin, S. 352.

⁹⁹ Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main, 1979, S. 120.

¹⁰⁰ Bachtin: Ästhetik des Wortes, S. 120.

¹⁰¹ Fauser: Kulturwissenschaft, S. 141.

¹⁰² Jochen Barte: Intertextuelle Aspekte und ihre Funktion im Werk von Karl Kraus. Dissertation der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes. Saarbrücken 2020, S. 46.

bei Kristeva gehen – zumindest aus literaturwissenschaftlicher Sicht – Präzision und Aussagekraft verloren.¹⁰³ Denn wenn jeder Text und jede kulturelle und künstlerische Ausdrucksform als Teil einer diskursiven Struktur und damit wiederum als Text verstanden wird, wird es unmöglich, „die im intertextuellen Resonanzraum von Prätext und darauf bezugnehmendem Text produzierte semantische Spezifik systematisch zu beschreiben“.¹⁰⁴ Dementsprechend sehen Broich und Pfister Kristevas und weitere poststrukturalistische Ansätze zwar als bahnbrechend, aber auch mit einer gewissen Skepsis, da ihrer Meinung nach hier die „revolutionären Implikationen“ vor allem in einer „undifferenzierten Universalität“¹⁰⁵ liegen.

Eine solche Perspektive von Intertextualität lässt sich schwer operationalisieren oder zur Beantwortung von Fragen heranziehen. Interessant ist aber, wie und warum Autoren intertextuell arbeiten, welche Funktionen dieses Arbeiten hat, welche kommunikativen Verbindungen damit zwischen Schreibenden und Lesenden oder zwischen filmischem Werk und Publikum entstehen. Selbst Renate Lachmann, die dem weiteren Textverständnis der Poststrukturalisten anhängt,¹⁰⁶ wendet ein, dass Intertextualität kein Universalprinzip literarischer Werke sei, sondern eine Funktion habe und dazu diene, den Bedeutungsaufbau eines Textes herzustellen.¹⁰⁷

Insofern bestehen beim Begriff der Intertextualität ähnliche Herausforderungen wie beim Medienbegriff auch, nämlich eine handhabbare und ausreichende, aber nicht ausufernde Definition zu finden. Auch aus diesem Dilemma heraus haben diverse Literaturwissenschaftler gewissermaßen einen chronologischen Schritt zurück vorgenommen und – aufbauend auf den poststrukturalistischen Sichtweisen von Bachtin, Kristeva, Barthes und anderen – sich auf strukturalistische Vorgehensweisen (zurück-)besonnen, von denen im Folgenden einige mit ihren Konzepten kurz skizziert werden sollen.

2.4.3 Das Palimpsest: Gérard Genette

Gérard Genette (1930–2018) gilt als Vorreiter derer, die eine strukturierte und wieder zum individuellen Text zurückgehende Herangehensweise an intertextuelle Phänomene erarbeitet

¹⁰³ Vgl. Peter Stocker: *Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudien*. Paderborn 1998, S. 18.

¹⁰⁴ Barte: *Intertextuelle Aspekte*, S. 45.

¹⁰⁵ Ulrich Broich, Manfred Pfister: Vorwort. In: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. IX–XII, hier S. X.

¹⁰⁶ Vgl. Julian Osthuus: *Literatur als Palimpsest: Postkoloniale Ästhetik im deutschsprachigen Roman*. Bielefeld 2017, S. 22.

¹⁰⁷ Vgl. Wolfgang Preisendanz: Zum Beitrag von Renate Lachmann. *Dialogizität und poetische Sprache*. In: *Dialogizität*. Hg. von Renate Lachmann. München 1982, S.25–28, hier S. 26.

haben. Genette verweist – und hier greift er eine Faszination auf, die es schon bei Vertretern des französischen Poststrukturalismus gegeben hatte¹⁰⁸ – auf das Palimpsest. Osthues verweist darauf, dass das Palimpsest auffallend viel Aufmerksamkeit bei französischen Autoren, etwa Roland Barthes (1915–1980) oder Jaques Derrida (1930–2004) erfuhr, dadurch ab den 1980er-Jahren auch bei deutschen Forschern auf Interesse stieß und schließlich von Genette als grundlegende Metapher in seiner Intertextualitätstheorie verwendet wurde. 1982 legt dieser seine Arbeit *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* vor, die jedoch erst 1993 in deutscher Übersetzung erschien. Der Ausdruck ‚Palimpsest‘ „steht etymologisch für das ‚wieder Abgeschabte‘ bzw. ‚Gesäuberte‘. In der Paläographie bezeichnet es das nach Tilgung der Beschriftung zur erneuten Verwendung wieder aufbereitete Schreibmaterial“. ¹⁰⁹ Aus historischer Sicht sind Palimpseste auch deswegen so bedeutend, weil es in der Regel nicht möglich war, das beschriebene Material vollständig von den früheren Spuren zu befreien, sodass Reste ehemaliger Schriften unter und zwischen den Zeilen der neuen Texte gefunden werden können.¹¹⁰

Aufbauend auf der Vorstellung, dass Texte auf anderen Texten stehen, dass Schreiben stets Überschreiben ist und dass unter jedem Werk frühere Werke zu finden sind, entwickelt Genette schließlich eine Systematik der Intertextualität. Dabei spricht er – abweichend von den meisten anderen Intertextualitätsforschern – von Transtextualität als übergreifender Begrifflichkeit und fasst darunter alles, was einen Text in eine „manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“. ¹¹¹ Der Ausdruck Intertextualität kommt bei ihm auch vor, bezeichnet aber eine von fünf Kategorien, in die er Transtextualität aufgliedert. Genette macht folgende Kategorien auf:

- a) Intertextualität
- b) Paratextualität
- c) Metatextualität
- d) Hypertextualität
- e) Architextualität

¹⁰⁸ Vgl. Osthues: *Literatur als Palimpsest*, S. 21.

¹⁰⁹ Osthues: *Literatur als Palimpsest*, S. 11.

¹¹⁰ Vgl. Osthues: *Literatur als Palimpsest*, S. 11.

¹¹¹ Genette: *Palimpseste*, S. 9.

Die Reihenfolge ergibt sich aus der Textbezüglichkeit, das heißt, Genette beginnt im Text selbst, betrachtet dann das Umfeld und schließlich die Gattungsbezüge.¹¹² Während Intertextualität bei ihm die „Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte“¹¹³ meint und dabei vor allem das Erscheinen von Teilen eines Textes innerhalb eines anderen (wie etwa bei direkten oder indirekten Zitaten), bezieht sich Paratextualität auf das, was den Text umgibt, zum Beispiel auf die Beziehung zwischen Text und Titel, Vorwort, Fußnoten und weiterer „auto- oder allographischer Signale, die den Text mit einer (variablen) Umgebung ausstatten und manchmal mit einem offiziellen oder offiziösen Kommentar versehen“.¹¹⁴ Auch eigene Hinweise des Autors, etwa Interviewaussagen, lassen sich dazuzählen.¹¹⁵ Metatextualität meint bei Genette Kommentare Anderer, beispielsweise in Form von Rezensionen.¹¹⁶ Die Architextualität schließlich umfasst die Verbindung eines Werkes zu seiner Gattung, die etwa im Titel benannt wird. Diese „zweifelloso auffälligste Strategie des Verweises, die den Leser auf den bekannten Prätext oder Autor aufmerksam macht, zählt zu den gebräuchlichsten Verfahren der Intertextualität“.¹¹⁷ Ein besonders explizites Beispiel ist *Faust. Eine Graphic Novel nach Goethes „Faust I“* von Alexander Pavlenko und Jan Krauß, die in den Rezipienten bestimmte Erwartungen hervorrufen. Denn „damit fordert der Text den Leser auf, die in den Markierungen aufgerufenen Texte in seine Lektüre einzubeziehen“.¹¹⁸

Im Zentrum von Genettes Transtextualitätskonzept steht die Hypertextualität, in deren Rahmen der Autor zwei weitere essentielle Begriffe nutzt, nämlich Hyper- und Hypotext, wobei der letztere der ursprünglichere ist, während der Hypertext der neuere ist.¹¹⁹ Im Bild des Palimpsests wäre also der noch durchscheinende Text, der nicht völlig entfernt werden konnte, der Hypotext. Das darüber Geschriebene ist der Hypertext. Dieser kann mehr oder weniger deutlich kommentierte Transformationen des Bezugstextes aufweisen, aber auch satirische Elemente, Anspielungen und andere Ableitungen.¹²⁰ Fauser ordnet der Hypertextualität

¹¹² Vgl. Genette: Palimpseste, S. 10.

¹¹³ Genette: Palimpseste, S. 10.

¹¹⁴ Genette: Palimpseste, S. 11.

¹¹⁵ Vgl. Fauser: Kulturwissenschaft, S. 146.

¹¹⁶ Vgl. Genette: Palimpseste, S. 13.

¹¹⁷ Fauser: Kulturwissenschaft, S. 145.

¹¹⁸ Fauser: Kulturwissenschaft, S. 145.

¹¹⁹ Vgl. Genette: Palimpseste, S. 14f.

¹²⁰ Vgl. Barte: Intertextuelle Aspekte, S. 46.

„Nachbildungen, Fortsetzungen und Weiterdichtungen, die Parodien usw.“¹²¹ zu, und auch Pastiche-Elemente, also Texte oder Textteile, die den Stil und die Denkweise eines bestimmten Autors nachahmen, gehören in diese Kategorie.

Insgesamt präsentiert sich Genettes Modell stark strukturiert und betrachtet dabei vor allem formale Aspekte. Dagegen liefert es weniger Antworten auf Fragen nach der Transformation von Motiven, Themen, Figuren und Stoffen. Die dargestellte Welt, mögliche ‚Botschaften‘ oder atmosphärische Eigenschaften eines bearbeiteten Textes bleiben eher außen vor.

Einen weniger durchstrukturierten, sondern eher historisch-kulturellen Blick nehmen Rohmann und Oppermann ein, die sich ebenfalls mit dem Phänomen des Palimpsests befassen.¹²² Sie verweisen auf Michel Foucault (1926–1984) und dessen *Archéologie du savoir*, um von dort zu Gérard Genettes „Archäologie literarischer Texte“¹²³ zu kommen und an dieser Stelle auch auf Umberto Eco (1932–2016) zu verweisen. Denn sein Roman *Der Name der Rose* gilt ihnen als Beispiel intertextueller Kombinationen, für die die Assoziation der Archäologie oder zumindest Historik passt. Hier wurde eine mittelalterliche Szenerie gewählt, um ein epochenadäquat passendes Motiv, nämlich das der Erkenntnis verbotenen Wissens, zu präsentieren. Gleichzeitig bewegt sich Eco im Genre der Detektivgeschichte und damit einer modernen Spielart des Romans.¹²⁴ Eine „klösterliche Praxis“¹²⁵ sehen Rohmann und Oppermann auch in Palimpsesten. Nach ihrer Definition dieses Begriffes überschrieb man im Mittelalter „antike und häretische Texte alter Pergamente mit neuen, christlichen Texten“.¹²⁶ Aus ihrem Blickwinkel der Anglistik beobachten Oppermann und Rohmann, dass sich das Mittelalter-Sujet aktuell großer Beliebtheit in der englischen Literatur erfreut,¹²⁷ was auch für die deutschsprachige Literatur gilt. Näheres dazu wird in dieser Arbeit in Kapitel 4 ausgeführt, in dem es um verschiedene im Mittelalter spielende Romane geht.

Die Intertextualität der Werke, in denen sich historische Kulissen mit zeitgenössischen Themen vereinen, bezeichnen Rohmann und Oppermann als archäologische Intertextualität.¹²⁸ Sie

¹²¹ Fauser: Kulturwissenschaft, S. 146.

¹²² Gerd Rohmann, Eva Oppermann: Literatur und Intertextualität. Universitätsbibliothek Kassel, Publikationen, o.J. URL: <https://kobra.uni-kassel.de/handle/123456789/200604129790>, Abruf: 15.01.2022.

¹²³ Genette: Palimpseste, S. 29.

¹²⁴ Vgl. Rohmann, Oppermann: Literatur und Intertextualität, S. 5 sowie Broich: Formen der Markierung, S. 41.

¹²⁵ Rohmann, Oppermann: Literatur und Intertextualität, S. 5.

¹²⁶ Rohmann, Oppermann: Literatur und Intertextualität, S. 5.

¹²⁷ Vgl. Rohmann, Oppermann: Literatur und Intertextualität, S. 5.

¹²⁸ Vgl. Rohmann, Oppermann: Literatur und Intertextualität, S. 6.

benennen außerdem zwei weitere Kategorien, nämlich die Gattungsintertextualität und die schöpferische Intertextualität. Erstere machen sie am Beispiel der Robinsonaden einleuchtend nachvollziehbar. Unter der zweiten Form, der schöpferischen Intertextualität, verstehen Rohmann und Oppermann das, was in der anglistischen Literaturwissenschaft als ‚Creative Intertextuality‘ bezeichnet wird. Hiermit sind „experimentelle Texte“¹²⁹ gemeint und als Beispiel wird Charles Dickens’ (1812–1870) *Great Expectations* von 1861 in der Neubearbeitung durch Sue Roe genannt, die 1982 in ihrem Roman *E.S.T.E.L.L.A.: Her Expectations* die Hauptfigur des Originaltextes in ganz neuer, diesmal dezidiert feministischer Manier wieder aufleben lässt und damit die Aussagen komplett umschreibt, also verändert. Diese Sicht auf das Palimpsest wirkt stärker inhaltlich-thematisch orientiert als die von Genette. So hilfreich die stärker thematisch und weniger formbezogene Systematisierung von Rohmann und Oppermann ist, hat auch sie ihre Schwächen: Denn in die Kategorie der schöpferischen Intertextualität würde, Rohmanns und Oppermanns dreiteiliger Struktur folgend, jeder Text fallen, der weder historische Zusammenhänge neu herstellt noch sich explizit einer konkreten Gattung widmet. Damit wäre die ‚Creative Intertextuality‘ ein Sammelbecken der meisten Werke. Zum anderen bleibt unklar, warum gerade archäologische und Gattungsintertextualität nicht als schöpferisch-kreativ gelten sollen.

Zudem sieht Fauser auch bei Genette selbst einen deutlichen „Rekurs auf Systeme“.¹³⁰ Denn die Kategorie der Architextualität umfasst demnach weit mehr als einen Blick auf formale Strukturen in individuellen Texten. Aus dieser Perspektive „bildet ein ganzes Kollektiv von Texten den Prätext oder ein textbildendes System, das dem neuen Text vorausgeht. Bestes Beispiel [...] ist der Kriminalroman“.¹³¹ Dieses Beispiel scheint eher ein Hinweis auf den Gattungsbezug zu sein, aber auch Mythen, „diese kettenartigen Folgeerzählungen“¹³², sind für Fauser unter Architextualität zu fassen¹³³. Die nachfolgende Tabelle gibt überblicksartig noch einmal die wichtigsten Aspekte von Genettes Transtextualität wieder. Das anschließende Unterkapitel diskutiert dann einen Ansatz, der Intertextualität in ihren konkreten Ausformungen betrachtet und dazu genutzt werden soll, an dieser Stelle bereits auf die in dieser Arbeit untersuchten Werke einzugehen.

¹²⁹ Rohmann, Oppermann: *Literatur und Intertextualität*, S. 7.

¹³⁰ Fauser: *Kulturwissenschaft*, S. 147.

¹³¹ Fauser: *Kulturwissenschaft*, S. 147.

¹³² Fauser: *Kulturwissenschaft*, S. 100.

¹³³ Vgl. Fauser: *Kulturwissenschaft*, S. 148.

Transtextualität nach Genette	Beispielhafte Ausformungen
Intertextualität	Zitate, übernommene Textteile
Paratextualität	Titel, Vorwort, Autoren-Interview
Metatextualität	Rezensionen, Kommentare
Hypertextualität	Fortsetzungen, Nachbildungen, Weiterdichtungen Parodien, Pastiche Anspielungen
Architextualität	Gattungsbezug, Systemrekurs

Tabelle 1: Transtextualität nach Genette (vgl. Genette: Palimpseste, S. 9–12)

2.4.4 Markierungen nach Ulrich Broich und erläuternde Beispiele

In seinem 1985 erschienenen Beitrag *Formen der Markierung von Intertextualität*¹³⁴ wirft Broich unter anderem die Frage auf, ob es literaturgeschichtliche Entwicklungen von Intertextualität, insbesondere im Hinblick auf die Deutlichkeit intertextueller Verweise, gibt, „ob also Epochen, die zu einer expliziteren Markierung neigten, durch andere Epochen abgelöst wurden, welche ihre intertextuellen Bezüge eher auf verdeckte Weise markierten, und umgekehrt“.¹³⁵ Er geht davon aus, dass bis ins frühe 18. Jahrhundert intertextuelle Bezüge sehr explizit gemacht wurden, während nach seiner Beobachtung die „modernistische und postmoderne Literatur [...] dagegen im Detail eine stärker verdeckte und weniger eindeutige oder explizite Markierung“¹³⁶ bevorzugt. Ob dies für die hier zu untersuchenden Werke gilt oder ob Literatur und Film des beginnenden 21. Jahrhunderts insofern eher einer post-modernistischen und post-postmodernen Epoche zuzurechnen sind, in der wieder deutlicher und erkennbarer intertextuell gearbeitet wird, soll sich im Folgenden zeigen.

Allerdings bezieht sich Broich mit dieser Überlegung, nämlich dass heutige Kunst- und Textschaffende die intertextuellen Elemente tendenziell nicht immer offenlegen, auf Intertextualität im Detail, also in Bezug auf Zitate, Anspielungen, Anleihen und Ähnliches. Denn er konstatiert parallel dazu, dass die Erkenntnis, dass Texte immer auf Grundlagen anderer Texte entstehen, bei Autoren mit Selbstbewusstsein und als Selbstverständlichkeit, ja als Notwendigkeit präsentiert wird. Er meint, dass sie sich dazu „nicht nur offen bekennen, sondern programmatisch den intertextuellen Charakter ihrer Texte als entscheidendes Konstituens herausstellen“.¹³⁷ Auch hierzu soll die vorliegende Untersuchung zu Ergebnissen kommen und Ant-

¹³⁴ Vgl. Ulrich Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*. In: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 31–47.

¹³⁵ Broich: *Formen der Markierung*, S. 47.

¹³⁶ Broich: *Formen der Markierung*, S. 47.

¹³⁷ Broich: *Formen der Markierung*, S. 47.

worten auf die Frage zu geben versuchen, ob und inwiefern Romane, Graphic Novels und Filme der letzten beiden Dekaden ihre Intertextualität offenlegen – zumindest die, die den *Faust*-Mythos weiterführen oder wiederbeleben.

Intertextuelle Elemente können bewusst oder unbewusst vom Autor oder Filmemacher eingesetzt werden. Ebenso können sie auf der Seite der Rezipierenden mehr oder weniger deutlich erkannt werden. Ein Zitat kann eingefügt werden in der Erwartung, dass die Lesenden sich an die Herkunft erinnern, oder aber es ist dem oder der Schreibenden gar nicht wichtig, ob und mit welcher Wirkung das Publikum ein Textfragment wiedererkennt. Broich geht davon aus, dass nur dann von Intertextualität zu sprechen ist, wenn ein Wiedererkennungseffekt gewollt und erreicht wird, wenn also

ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewusst ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.¹³⁸

In der literatur- und kulturwissenschaftlichen Fachwelt sind nicht alle Broichs Meinung, dass intertextuelle Elemente nur dann als solche zu bezeichnen sind, wenn der Leser sie erkennt und einordnen kann. Für Stocker etwa sollte ein intertextuelles Signal zumindest die Leserichtung ändern, muss damit aber vom Leser nicht unbedingt bewusst wahrgenommen worden sein. Und für Susanne Holthuis gilt, dass sich Intertextualität „in der Interaktion zwischen Text und Leser, seinen Kenntnismengen und Rezeptionserwartungen“¹³⁹ vollzieht. Auch hier kann demnach von Intertextualität gesprochen werden, selbst wenn geringe Vorkenntnisse beim Rezipienten bestehen.

Unabhängig von dieser Debatte sollen im Folgenden die Überlegungen referiert und diskutiert werden, die Broich auf dieser Basis zur Frage der Markierungen angestellt hat. Immerhin revidiert Broich teilweise seine eigene Aussage, dass es sich nur dann um Intertextualität handelt, wenn ein Wiedererkennen sichergestellt ist, indem er auf unterschiedlich hohe „Schwellen“¹⁴⁰ verweist, die mehr oder weniger belesene Rezipierende benötigen. In jedem Fall eröffnet Broichs Markierungssystem einerseits eine plastische Vorstellung von Formen und Vielfalt intertextueller Verweise. Andererseits ist denkbar, dass Broichs Konzept der „In-

¹³⁸ Broich: Formen der Markierung, S. 31.

¹³⁹ Susanne Holthuis: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen 1993, S. 31.

¹⁴⁰ Broich: Formen der Markierung, S. 33.

tertextualitätssignale¹⁴¹ auch auf Fälle anwendbar ist, in denen entweder Schaffende oder Rezipierende bzw. eine der beiden Seiten nicht immer über diese Bewusstheit verfügen. Dies wird sich möglicherweise im weiteren Verlauf der Arbeit herausstellen.

Broich geht davon aus, dass je älter der Prätext ist, desto niedriger die Signalschwellen sein müssen.¹⁴² Betrachtet man die Vielzahl an Verweisen, die sich in Literatur und Alltag auf Goethes *Faust* beziehen, kann Broich hier nicht vollständig zugestimmt werden. Denn trotz seiner 200-jährigen Geschichte ist insbesondere *Faust I* offensichtlich so präsent, dass Zitate daraus bis heute verstanden und zugeordnet werden können. Vor diesem Hintergrund ist die Höhe der Signalschwellen eher abhängig vom Bekanntheitsgrad eines Textes. Je öfter er intertextuell verarbeitet wird, als desto bekannter können Zitate und Bezüge vorausgesetzt werden. An dieser Stelle der vorliegenden Untersuchung handelt es sich um eine Annahme, die noch zu verifizieren sein wird. Gleichzeitig soll hier aber auch schon angenommen werden, dass die Bekanntheit von Goethes *Faust* höher ist als die des *Faust*-Mythos insgesamt.

Fehlende Markierung

Sehr offensichtliche Zitate benötigen häufig keine Markierung.¹⁴³ In der Graphic Novel *Faust* von Flix beispielsweise trifft Meph, hier in der Rolle als Coach, auf seinen Klienten Faust, der gerade auf Margarethe wartet und ruft: „Ah Bravo! Find ich Euch in Feuer?! In kurzer Zeit ist Margarethe Euer.“ (Flix, 65) Dieser Ausspruch könnte vielen Lesern aus Goethes *Faust* bekannt sein, auch wenn nicht alle die Kenntnis haben werden, dass es genau genommen in Vers 3027 „Gretchen“ und nicht „Margarethe“ heißt. Selbst wenn nicht alle Flix-Leser mit Sicherheit wüssten, dass es sich um eine Passage aus Goethes Drama handelt, so verweisen der Reim und die altertümliche Ausdrucksweise darauf, und es wird zumindest die Vermutung aufkommen, dass es sich um ein Zitat handelt.

Markierung in Nebentexten

Mit Nebentexten meint Broich zunächst Fußnoten. Er nennt etwa T.S. Eliot als Beispiel, der sein Poem *The Waste Land* noch nicht von Anfang an, aber in späteren Ausgaben mit Erläuterungen in Fußnoten versehen hat.¹⁴⁴ Diese Form der Markierung findet sich in den hier untersuchten Romanen von Dorn, Singer, Gößling und Pötzsch allerdings nicht. Ebenso wenig fin-

¹⁴¹ Broich: Formen der Markierung, S. 31.

¹⁴² Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 33.

¹⁴³ Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 33.

¹⁴⁴ Broich: Formen der Markierung, S. 35.

det sich eine andere Variante von Nebentexten, die Broich benennt, nämlich der Abdruck des Prätextes parallel zum neuen Text. Dies ist etwa bei Übersetzungen der Fall, bei denen Rezipienten die Möglichkeit haben sollen, sich auch den Originaltext anzusehen.¹⁴⁵

Nach Broich fungieren unter anderem bei Parodien und Travestien häufig die Titel als markierender Nebentext. Als Parodien gelten satirisch-humoristische Umformungen oder Nachahmungen bekannter Texte oder des Schreibstils eines bestimmten Autors. Travestien dagegen greifen allgemein bekannte Stoffe so auf, dass sie sie in eine nicht passende Form übertragen, um einen Effekt der Komik hervorzurufen. Der Titel fungiert als Markierung in der hier betrachteten *Faust*-Parodie des Graphic-Novel-Künstlers Flix. Der Titel *Faust. Der Tragödie erster Teil* ist vollständig von Goethes Drama übernommen. Dass es sich dennoch nicht um dieses handelt, erkennt das Publikum an dem Cover des Buches und am Namen des Autors. Auch bei Göbblings *Faust, der Magier* (bei dem es sich nicht um eine Parodie und schon gar nicht um eine Travestie handelt) wird die Intertextualität im Titel markiert. Dem Leser, der von der langen Tradition des *Faust*-Stoffes weiß, wird ein Hinweis auf das Volksbuch von 1587 gegeben, der *Historia von Doktor Johann Fausten dem weitbeschrieenen Zauberer und Schwarzkünstler*. (Details dazu finden sich in Kapitel 3 dieser Untersuchung.) Auch Zitate werden gelegentlich in Titeln verwendet und dienen, wenn sie bekannt genug sind, als Markierung. Untertitel bieten ebenfalls Raum für Markierungen; Broich nennt als Beispiel Henry Fieldings *Joseph Andrews* (1742), bei dem der Untertitel die Orientierung an Cervantes' *Don Quixote* deutlich macht: *Written in imitation of the manner of Cervantes, the author of Don Quixote*. Titel verweisen gelegentlich auch auf die Gattung, beispielsweise H.G. Wells' *A Modern Utopia* von 1905 oder der deutlich als Kriminalroman zu erkennende *Mord im Orient-Express* von Agatha Christie (1934).

Die äußere Aufmachung eines Buches oder einer Filmankündigung unterstützt die Gattungszuordnung, und einige Verlage investieren viel Kreativität in die Covergestaltung. Abbildung 1 zeigt, dass Käufer häufig klar erkennen können, ob es sich bei einem Roman etwa um eine Liebesgeschichte oder einen Thriller handelt, selbst wenn die Titel an sich keine klare Genre-Markierung beinhalten. *Mein Herz in zwei Welten* könnte vom Reisen handeln, doch der Einband verweist auf einen Liebesroman. *Schreikind* scheint kein Erziehungsratgeber, sondern ein Thriller zu sein, wobei dies sicherheitshalber noch auf dem Cover vermerkt ist.

¹⁴⁵ Broich: Formen der Markierung, S. 35.



Abbildung 1: Einbandgestaltung als Intertextualitätsmarkierung

Auch Hinweise im Klappentext, Vor- oder Nachwort oder ein vorangestelltes Motto sind für Broich Nebentexte, die – im Sinne von Genettes Paratexten –¹⁴⁶ Hinweise auf die intertextuelle Ausrichtung eines Buches sein können. Diese Technik wird bei *Mandelkern* von Lea Singer verwendet, bei dem der Klappentext überschrieben ist mit „Dr. Faust ist eine Frau“.

Als weitere Nebentexte nennt Broich Äußerungen, die die Schreibenden außerhalb des Buches selbst gemacht haben. Er bezieht sich hier auf Briefe, aber auch auf Interviews.¹⁴⁷ Von solchen Wortmeldungen macht Thea Dorn häufig Gebrauch, wie etwa in folgendem Auszug aus einem im Internet veröffentlichten Gespräch, in dem die Autorin nicht nur den Bezug zwischen sich und Goethe herstellt, sondern sich in Beantwortung der Frage des Journalisten eingliedert in eine Tradition der *Faust*-Bearbeitenden:

„Die Unglückseligen“ ist unschwer als Faustroman zu dechiffrieren. Ist es nicht ein wenig vollmundig, sich in eine solche Tradition – neben beispielsweise Johann Wolfgang von Goethe und Thomas Mann [...] – einreihen zu wollen?

Zu dem Thema hat Nikolaus Lenau, dessen „Faust“ leider zu den vergessenen „Fäusten“ gehört, die schöne Replik formuliert, dass Goethe kein Monopol auf diesen Stoff hat, sondern dass es ein Menschheitsstoff ist. Es ist ja nicht so, dass sich neben Goethe und Mann kein anderer an den Stoff gewagt hätte.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Vgl. Genette: Palimpseste, S. 11.

¹⁴⁷ Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 38.

¹⁴⁸ Sabine Blackmore: Die Zeit der großen Gebildeten ist vorbei. In: *Intellectures*, 2016. URL: <https://www.intellectures.de/2016/09/28/die-zeit-der-grossen-gebildeten-ist-vorbei/>, Abruf: 25.07.2022.

Markierungen im inneren Kommunikationssystem

Das innere Kommunikationssystem grenzt sich insofern von den Nebentexten ab, als letztere sich an das Lesepublikum wenden, während die Kommunikation im Inneren eines Textes zwischen den fiktiven Figuren stattfindet.¹⁴⁹ So lesen diese etwa Romane und sprechen darüber, zum Beispiel der Protagonist von Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.*, der auf einer Toilette eine Reclam-Ausgabe des Goethe-Prätexes findet.¹⁵⁰ Eine solche Form der inneren Kommunikation wäre nach Broich auch bei Dorn zu finden, in deren Roman *Die Unglückseligen* die Hauptfigur Johanna Mawet mehr über ihren neuen Bekannten Johann Wilhelm Ritter herausfinden möchte und dazu im Internet auf Wikipedia nachschaut. Treten nicht nur Fremdtexte, sondern sogar gewissermaßen ausgeliehene Figuren aus anderen Romanen in einer Erzählung auf, so ist auch dies eine markierte Form der Intertextualität, die von Theodore Ziolkowski pointiert als „Figuren auf Pump“¹⁵¹ bezeichnet werden. Diese Markierungen von Intertextualität sind für Broich im inneren Kommunikationssystem angesiedelt, weil sich die Charaktere der intertextuellen Zusammenhänge bewusst sind. Lesende und Handelnde haben dann beide einen ähnlichen Wissensstand.¹⁵²

Markierungen im äußeren Kommunikationssystem

Solche intertextuellen Elemente erschließen sich nicht unbedingt den Figuren der Erzählung, sondern richten sich – ähnlich wie die Nebentexte – an die Rezipierenden. Beispielhaft nennt Broich die Intertextualität, die sich in Orts- und Personennamen abbildet. So gibt es etwa bei Umberto Eco in *Der Name der Rose* einen Mönch mit Namen Baskerville, was auf Arthur Conan Doyle hinweist¹⁵³ und damit erkennbar macht, dass Ecos Roman neben vielem anderen (Mittelaltererzählung, philosophische Abhandlung, ...) auch eine Detektivgeschichte ist. In Bezug auf *Faust*-Traditionen findet sich diese Markierungstechnik bei Lea Singer. So heißt in *Mandelkern* die Protagonistin Grace, was an Grete erinnert. Auch Dorn bedient sich dieses Kunstgriffs, ihre beiden Hauptfiguren heißen Johanna und Johann, was auf Johann Wolfgang von Goethe, aber auch auf die frühneuzeitliche *Historia von Doktor Johann Fausten* verweist.

¹⁴⁹ Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 39.

¹⁵⁰ Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 39.

¹⁵¹ Ziolkowski 1980, zitiert nach Broich: Formen der Markierung, S. 40.

¹⁵² Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 41.

¹⁵³ Sir Arthur Conan Doyle veröffentlichte von 1887 bis 1927 diverse Kriminalerzählungen um den Detektiv Sherlock Holmes. Eines der Sherlock Holmes-Bücher trägt den Titel *The Hound of the Baskervilles*.

Die Verwendung von Anführungszeichen sowie verschiedener Schriftbilder ist ein weiteres Merkmal, das Broich als Markierung äußerer Kommunikation versteht.¹⁵⁴ Hierfür ist Thea Dorns Roman ein Paradebeispiel, da das Textbild von einer Vielzahl unterschiedlicher Schriftarten und häufiger Verwendung von Kursivschrift geprägt ist. Autoren erreichen Sichtbarkeit ihrer intertextuellen Bezüge, indem sie Zitate als solche kennzeichnen. Aber auch der bewusste Verzicht auf eine Markierung kommt vor. Denkbar ist auch, dass Passagen, die durch ein anderes Schriftbild hervorstechen, gar keine Anleihen oder Zitate sind, sondern dass sie aus anderen Gründen herausgehoben werden sollen oder dass sie intertextuell wirken sollen, ohne es zu sein.

Eine weitere Form der äußeren Kommunikation von Intertextualität besteht für Broich in Variationen im Sprachstil. Eine gehobene oder (tatsächlich oder vermeintlich) historische Sprache, Mundarten und andere Register können demnach ebenfalls intertextuelle Elemente markieren. Auch das Einstreuen fremdsprachlicher Sätze oder Begriffe gehört in diese Kategorie.¹⁵⁵

Inhaltliche Markierungen

Inhaltliche Markierungen, er spricht von „Markierungen durch den Kontext“,¹⁵⁶ sieht Broich unter anderem dort, wo sich ein Folgetext auf biblische Themen bezieht, „wobei dieser intertextuelle Bezug zwar nicht explizit markiert [werden muss], aber durch die Wiederholung bestimmter inhaltlicher und struktureller Elemente [...] als deutlich erkennbar herausgestellt wird“.¹⁵⁷ Hier ließe sich anschließen, dass nicht nur biblische Prätexte, sondern auch bekannte Stoffe oder ein „literarischer Mythos“¹⁵⁸ wie der *Faust*-Stoff ohne weitere äußerliche Hervorhebungen intertextuell verarbeitet werden können, indem sie in den Text oder die Struktur eingewoben werden.

Während insbesondere die letztgenannten inhaltlichen Textverweise eine qualitativ-interpretative Herangehensweise erfordern, um erkannt und eingeordnet werden zu können, lassen sich deutliche Markierungen, etwa Zitate, gegebenenfalls auch als eine quantitative Größe betrachten. Indem Markierungen gezählt werden, lässt sich die Intensität von Intertextualität eines

¹⁵⁴ Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 41.

¹⁵⁵ Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 41.

¹⁵⁶ Broich: Formen der Markierung, S. 43.

¹⁵⁷ Broich: Formen der Markierung, S. 43.

¹⁵⁸ Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 4.

Textes messen und unterschiedliche Werke können in Bezug darauf miteinander verglichen werden.¹⁵⁹

Tabelle 2 stellt die Markierungen zusammenfassend dar. Broich hält fest, dass Markierungen auch kombiniert werden können. Zudem erscheinen sie in unterschiedlicher Deutlichkeit, wobei diese im Verlauf eines Textes abnehmen kann, weil nach und nach von den Lesenden erwartet wird, dass sie den Bezug erkannt haben. Beide Aspekte, die Kombinationsweisen und die Deutlichkeit, hängen für Broich von den Wirkungsabsichten ab, die die Schreibenden hegen.¹⁶⁰ Damit wirft er en passant die Frage nach Beweggründen und Funktionen von Intertextualität auf, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch von Bedeutung sein wird.

Markierungen nach Broich	
... in Nebentexten	Fußnoten zur Erläuterung Abdruck des Prätextes Titel (Hinweis auf Prätext und/oder auf das Genre) Klappentext Vor-/Nachwort, Motto Äußerungen des Autors, z.B. Interviews
... im inneren Kommunikationssystem	Figuren sprechen über andere Texte, Bücher usw. „Figuren auf Pump“
... im äußeren Kommunikationssystem	Namen, die auf andere Texte verweisen Anführungszeichen, Wechsel im Schriftbild Variationen im Sprachstil Kontext (z.B. Verweise auf die Bibel)

Tabelle 2: Markierungen nach Broich (vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 41–43)

2.4.5 Ausdifferenzierungen bei Peter Stocker

1998 legt Peter Stocker seine *Theorie der intertextuellen Lektüre* vor. Auch bei ihm spielen Bezüge innerhalb und zwischen Texten eine Rolle sowie die komplexen Verbindungen zwischen Schaffenden und Rezipienten: „Hergestellt wird die intertextuelle Relation in den komplementären Kontexten von Produktion und Rezeption literarischer Texte durch die Vermittlung von Leser und Autor.“¹⁶¹ Stockers Konzept einer operationalisierten Textanalyse baut weitgehend auf den Strukturen von Genette auf, ist aber ausdifferenzierter. Für Stocker gibt es verschiedene Beziehungen zwischen zwei oder mehr Texten, die ein literarisches Phänomen zu einem intertextuellen Phänomen machen. Diese Beziehungen bestehen auf einer oder mehrerer der Ebenen, die er bezeichnet als

¹⁵⁹ Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 33.

¹⁶⁰ Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 44.

¹⁶¹ Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 9.

- palintextuell oder metatextuell,
- hypertextuell oder similtextuell,
- thematextuell oder demotextuell.¹⁶²

Palintextualität liegt für Stocker vor, „wenn ein Text (Palintext) spezifische Textelemente eines anderen oder mehrerer anderer dieser Texte (Prätexte) im Wortlaut oder in abgewandelter Form zitiert“.¹⁶³ Diese Kategorie umfasst dementsprechend unter anderem Wiederholungen wie Zitate oder Anspielungen. Aber auch inhaltliche, kontextuelle Bezüge, die sich konkret auf einen anderen Text beziehen, sind für Stocker palintextuelle Beziehungen. Wird ein Originaltext nicht auf diese Weise zitiert, sondern wird er zum Thema des neuen Textes, so nennt Stocker dies Metatextualität. Ein zitierter Text ist ein Palintext, ein thematisierter Text ein Metatext. Stocker unterscheidet also, ob die Zitation unkommentiert stattfindet oder von den handelnden Figuren sozusagen bewusst vorgenommen wird. Die Aufteilung ähnelt der von Broich, der äußere und innere Kommunikation so voneinander abgrenzt, dass die eine vor allem zwischen Text und Leser abläuft, während die andere im Text unter den Charakteren stattfindet.

Hyper- und Similtextualität bezeichnen offensichtliche Nachahmungsphänomene, etwa Imitation, Pastiche, Parodie, Travestie oder Kontrafaktur (Umdichtung des Textes eines religiösen in ein weltliches Lied bzw. umgekehrt, wobei die Melodie erhalten bleibt). „Eine Beziehung zwischen zwei Texten heißt genau dann hypertextuell, wenn einer dieser Texte (Hypertext) den anderen (Prätext) in augenfälliger Weise imitiert.“¹⁶⁴ Wird nicht ein konkreter Text nachgeahmt, sondern werden zum Beispiel Textklassen, bestimmte Autoren oder Epochenstile imitiert, so spricht Stocker von Similtextualität.¹⁶⁵ Hypertextualität bezieht sich also auf ein Werk, Similtextualität auf eine Gruppe oder Art von Werken.

Schließlich schlägt Stocker noch das Begriffspaar Thema- und Demotextualität vor. Hier geht es noch einmal um Gattungen und deren Muster. An Stellen, an denen diese mit einer reflexi-

¹⁶² Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 50.

¹⁶³ Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 54.

¹⁶⁴ Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 60.

¹⁶⁵ Vgl. Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 64.

ven Komponente angewendet werden, spricht Stocker von Thematextualität: „Der Bezug eines Textes (Thematext) auf bestehende Stile, Genres, Schreibweisen oder allgemein auf poetische Muster heißt genau dann thematextuell (oder poetologisch), wenn diese Muster thematisiert werden.“¹⁶⁶ Ist die Anwendung eines bestimmten Gattungsmusters nur typologisch-funktionell, ohne dass es zu einer vertieften Auseinandersetzung damit kommt, handelt es sich um Demotextualität.¹⁶⁷

Ausdifferenzierungen nach Stocker	
Wiederholungen, Zitate, Anspielungen, ...	
palintextuell	direkte und indirekte Zitate, eher unkommentiert
metatextuell	Thematisierung eines früheren Textes im Rahmen der Handlung
Nachahmung, Pastiche, Parodie, Travestie, Kontrafaktur, Imitation	
hypertextuell	ein Text wird nachgeahmt
similtextuell	ein Genre o.Ä. wird nachgeahmt
Gattungen und deren Muster, Stile, Genres, Schreibweisen	
thematextuell	Übernahme von Mustern wird thematisiert
demotextuell	Übernahme von Mustern ohne deren Thematisierung

Tabelle 3: Ausdifferenzierungen nach Stocker (vgl. Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre)

Obige Tabelle 3 gibt einen Überblick über Stockers Einteilungen. Zwar sind diese denen von Genette und Broich ähnlich, doch Stocker legt über die Benennung intertextueller Passagen hinaus Wert auf eine bewusste Auseinandersetzung des Lesers mit der Beziehung zwischen Prä- und Posttext. Broich hatte sich bereits dafür ausgesprochen, das Attribut intertextuell nur dann gelten zu lassen, wenn das Lesepublikum wahrnimmt, dass Elemente aus früheren Texten verarbeitet wurden.¹⁶⁸ Stocker sieht es ähnlich, denn er hält fest, dass die Verbindung zwischen Post- und Prätexten nur in dem Fall als intertextuell bezeichnet werden kann, wenn „ein desintegratives Intertextualitätssignal vorhanden ist, das den Modell-Leser zu einer Änderung der Leserichtung (Digression) veranlaßt“.¹⁶⁹ Irgendeinen Effekt muss eine intertextuelle Stelle also haben, und sei es nur ein kurzes Stutzen oder eine Unterbrechung im Lesefluss. Broich und Stocker wären sich demnach einig, dass etwa eine Anspielung, die in den Text integriert

¹⁶⁶ Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 66.

¹⁶⁷ Vgl. Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 66.

¹⁶⁸ Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 31.

¹⁶⁹ Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 105.

wurde, aber bei Lesern nicht als eine Art Fremdkörper oder Stolperstelle, eben ein Signal, wahrgenommen wird, nicht als intertextuelles Element gelten sollte.

Zudem hatte Broich – zumindest implizit – die Frage nach den Wirkungsabsichten bei der Verwendung intertextueller Textteile aufgeworfen.¹⁷⁰ Stocker greift diese Überlegung auf, denkt sie weiter und formuliert es als eine Voraussetzung für Intertextualität, dass „die Berücksichtigung bestimmter Prätexte bei der Lektüre des Posttexts (Reintegration) zu dessen vertiefter Deutung führt“.¹⁷¹ Eine intertextuelle Passage hat beim Lesen Aufmerksamkeit zu erregen und damit zu einem bewussteren und vertieften Rezipieren des neuen Textes zu führen. Insofern fragt Stocker also mehr als Genette und Broich nach Funktionen von Intertextualität und insbesondere nach der Rolle des Maßes an Bewusstheit für intertextuelle Elemente beim Leser.

Zudem entwickelt er weiterführende Überlegungen zu den Aufgaben und Funktionen intertextueller Qualitäten.¹⁷² Diese sieht er in drei Hauptbereichen, nämlich in der Bewahrung eines kulturellen Gedächtnisses, in der Herstellung eines semantischen Mehrwertes von Literatur als einer „Sonderform der Sprachverwendung“¹⁷³ sowie in der eben angesprochenen textstrategischen Funktion der Leserlenkung.

Das Begriffspaar hypertextuell/similtextuell, aber auch die Struktur seiner Kategorisierungen zeigt, dass für Stocker die differenzierte Betrachtung von Einzeltexten und Gattungen wichtig ist. Broich bezieht sich in seinem Markierungssystem weitestgehend auf individuelle Texte und kaum auf den Einfluss größerer Zusammenhänge auf einen neuen Text. Tatsächlich stellt er in Frage, ob solche Einflüsse überhaupt als Intertextualität gelten können. Seiner Meinung nach „spricht einiges dafür, zum ‚harten Kern‘ der Intertextualität nur solche Fälle zu rechnen, in denen sich ein Text auf einen bestimmten, individuellen Prätext bezieht, wobei dann auch der Begriff des Textes in einem engen Sinn zu verwenden wäre“¹⁷⁴. Zwar hält er es auch für lohnend, Konventionen, Gattungen, Philosophien und nicht zuletzt Mythen als Bezugssysteme zu betrachten, aber er sieht diese eher „in den Randzonen der Intertextualität“.¹⁷⁵ Zudem

¹⁷⁰ Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 44.

¹⁷¹ Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 105.

¹⁷² Vgl. Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 76–80.

¹⁷³ Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 80.

¹⁷⁴ Broich: Zur Einzeltextreferenz, S. 48.

¹⁷⁵ Broich: Zur Einzeltextreferenz, S. 48.

räumt er ein, dass die Unterscheidung zwischen Einzeltext- und Systemreferenz häufig nicht eindeutig erfolgen kann. Denn kaum ein Text bezieht sich tatsächlich nur auf einen einzigen anderen Text und selbst wenn, dann würde sich dieser Prätext auch schon auf mindestens einen Prä-Prätext bezogen haben, sodass sich ein System andeutet, das sich als „Textkette“¹⁷⁶ bezeichnen lässt.

Auf solche Ketten von Texten, also ganze Textsysteme, blickt Robert Miola. Der Anglist hat bei der Kategorisierung von Intertextualität englische Literatur und Dramen des 16. Jahrhunderts, vor allem Shakespeare, im Blick. Gerade diese Perspektive kann für die Untersuchung von Interesse sein, bieten doch ungewohnte Einteilungen die Möglichkeit, sie mitzubersichtigen oder aber bewusst beiseitezulassen und die Relevanz der bekannteren Kategorien neu einzuschätzen.

2.4.6 Typisierung nach Robert Miola

Miola macht drei Kategorien auf; bei ihm umfasst die erste Kategorie die Typen Revision,¹⁷⁷ Übersetzungen, Zitate und konkrete Bezugnahme auf Quellen.¹⁷⁸ Die Quellen sind komplett in den neuen Text integrierte Werke, das „book-on-the-desk“,¹⁷⁹ aus dem die schreibende Person sich bedient oder aber die unbewusste Beeinflussung durch früher Gelesenes.¹⁸⁰ Mit Revision kann sowohl gemeint sein, dass ein Verfasser den eigenen Text einer Überarbeitung unterzieht, als auch, dass ein anderer Autor eine Adaption schreibt,¹⁸¹ unter Revision versteht Miola also eine Bearbeitung eines eigenen oder fremden Textes, die eng an ein Vorgängerwerk angelehnt ist und ihre Identität aus dem Ausgangstext zieht, wenn sie auch davon abweicht. Anlass für das Verfassen einer derartigen Überarbeitung können äußere Gegebenheiten sein, beispielsweise eine (zu erwartende) Zensur, aber auch formale Zwänge, etwa in Bezug auf die Aufführbarkeit eines Stückes. Daneben kann es künstlerisch-intrinsische Gründe für eine Revision geben. In jedem Fall ist für Miola ein Text dann eine Revision, wenn er in bewusster Auseinandersetzung mit der Urfassung und in der Absicht entsteht, eine deutliche Vergleichbarkeit zu gewährleisten: „the transaction is linear, conscious, and specific, marked by evi-

¹⁷⁶ Broich: Zur Einzeltextreferenz, S. 51.

¹⁷⁷ Vgl. Robert Miola: Seven types of intertextuality. In: Shakespeare, Italy and intertextuality. Hg. von Michele Marrapodi. Manchester 2004, S. 13–25.

¹⁷⁸ Vgl. Miola: Seven types of intertextuality, S. 14–20.

¹⁷⁹ Miola: Seven types of intertextuality, S. 19.

¹⁸⁰ Vgl. Miola: Seven types of intertextuality, S. 20.

¹⁸¹ Vgl. Miola: Seven types of intertextuality, S. 16.

dence of the reviser's preference and intentionality“.¹⁸² Da Miola sich aus der Perspektive der Anglistik insbesondere mit Shakespeare und generell mit Theater und Literatur der Renaissance befasst, haben Revisionsaspekte eine zentrale Bedeutung für sein Schema von Intertextualität. Denn es lassen sich bei der Betrachtung von Überarbeitungen unter anderem historische Überlegungen anstellen, etwa welche Beweggründe es für die Überarbeitung gegeben haben mag und ob sich hier im zeitlichen Rückblick politische und gesellschaftskritische Zusammenhänge eröffnen.¹⁸³

Die zweite Kategorie beinhaltet Traditionen und Tradiertes. Sie entspricht in etwa der Systemreferenz bei Broich,¹⁸⁴ kommt aber auch dem nahe, was Bauer als literarischen Mythos bezeichnet, denn hier geht es um einfließende Inhalte, die der Autor des Posttextes möglicherweise nicht einmal selbst gelesen hat.¹⁸⁵ Mit den beiden Intertextualitätstypen der Konventionen und der Genre-Übernahmen beschreibt Miola, ähnlich wie Albrecht Schöne es für Goethes *Faust* ausgeführt hat, die Verwendung und Einarbeitung bekannter formaler Strukturen, vor allem aus antiken und mittelalterlichen Werken.¹⁸⁶ Miolas Kategorie II kommt im Mittelalter eine besondere Bedeutung zu, denn sie umfasst Interdiskursivität, die neben dem Althergebrachten das von jedem rezipierenden Subjekt Miteinzubringende berücksichtigt:

In the age of intertextual *écriture*, this last category consists of what any audience brings to the text rather than what the author put in. The focus moves from texts and traditions to the circulation of cultural discourses.¹⁸⁷

Neuschöpfungen, die sich mit großer Freiheit alter Texte bedienen, habe es zwar auch in früheren Zeiten gegeben, aber der moderne Mensch sehe literarische Werke tendenziell als facettenreiche Räume der Auseinandersetzung und nicht mehr als homogene Einzelkunstwerke.¹⁸⁸

Die dritte Kategorie beinhaltet nur einen Typ, den des Paralogs, vergleichbar mit Broichs Markierung in Nebentexten¹⁸⁹ und dem, was Genette Paratext nennt,¹⁹⁰ etwa in Form von Klappentexten oder Rezensionen.

¹⁸² Miola: Seven types of intertextuality, S. 14.

¹⁸³ Vgl. Miola: Seven types of intertextuality, S. 14f.

¹⁸⁴ Vgl. Broich: Zur Einzeltextreferenz, S. 48.

¹⁸⁵ Vgl. Miola: Seven types of intertextuality, S. 20.

¹⁸⁶ Vgl. Miola: Seven types of intertextuality, S. 21.

¹⁸⁷ Miola: Seven types of intertextuality, S. 23, Hervorhebung im Original.

¹⁸⁸ Vgl. Miola: Seven types of intertextuality, S. 23.

¹⁸⁹ Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 38.

¹⁹⁰ Vgl. Genette: Palimpseste, S. 11.

Kategorien und Typen nach Miola¹⁹¹
Typen der Kategorie I
Revisionen (eigene und fremde)
Übersetzungen
Zitate
Bezugnahmen auf Quellen
Typen der Kategorie II: Traditionen und Tradiertes
Konventionen und Konfigurationen
Genre-Übernahmen
Typ der Kategorie III: Erläuterungen
Paraloge

Tabelle 4: Kategorien und Typen nach Miola (vgl. Miola: Seven types of intertextuality, S. 14–20)

2.4.7 Funktionen: Broich und Pfister

Als Ulrich Broich und Manfred Pfister, wie bereits ausgeführt, 1985 den *Sammelband Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* herausgeben, geht es ihnen ähnlich wie Genette darum, ein Instrumentarium vorzuschlagen, mit dem „die praktische Textanalyse operationalisiert“¹⁹² wird. Sie möchten das poststrukturalistische Textverständnis zunächst in den Hintergrund rücken, denn ihr Ziel ist ein „enger gefasster Begriff, der es ermöglicht, Intertextualität von Nicht-Intertextualität zu unterscheiden“.¹⁹³ Der Band zeichnet sich gegenüber anderen Überlegungen und Konzepten dadurch aus, dass er das Thema Intertextualität sehr breit und umfassend angeht und versucht, zwischen dem Poststrukturalismus und eher werkbezogenen Ansätzen, die einen engeren Textbegriff zugrunde legen, zu vermitteln. Damit wurde ein wichtiger Schritt hin zu einer operationalisierbaren Intertextualitätsperspektive gemacht. Darüber hinaus wird nun der Blick frei auf qualitative Aspekte, also auf die Frage, wie intensiv ein Text auf intertextuelle Elemente setzt. Zudem öffnet sich ein Raum für Überlegungen nach dem Warum und Wozu, das heißt nach den Funktionen intertextueller Vorgehensweisen. Damit versuchen Broich und Pfister sowie Schulte-Middelich eine Lücke zu füllen, die die Poststrukturalisten ihrer Meinung nach zurückgelassen haben, und zwar in dem Sinne, dass diese keine Antwort auf die Funktionen-Frage gehabt hätten.¹⁹⁴

¹⁹¹ Vgl. Miola: Seven types of intertextuality, S. 14–20.

¹⁹² Broich, Pfister: Intertextualität, S. X.

¹⁹³ Broich, Pfister: Intertextualität, S. X.

¹⁹⁴ Vgl. Bernd Schulte-Middelich: Funktionen intertextueller Textkonstitution. In: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 197–242, hier S. 203.

Zur Einschätzung und Untersuchung von Qualität und Intensität intertextueller Strategien schlägt Pfister folgende Kriterien vor:

- Referentialität – Ein Zitat beispielsweise kann sich nahtlos einfügen, wenn es nur als Wendung genutzt wird, es kann aber auch „hervorgehoben und bloßgelegt“ werden, um „im semiotischen Sinn des ‚Über‘“¹⁹⁵ eine tragende Rolle einzunehmen.
- Kommunikativität – Hier geht es um die Bewusstheit, mit der Schreibende und Rezipienten intertextuelle Verweise aufgreifen sowie um Intention und Grad des Verstehens und der Nachvollziehbarkeit.¹⁹⁶
- Autoreflexivität – Inwieweit thematisiert der Text seine eigene Intertextualität?¹⁹⁷
- Strukturalität – Verweise können punktuell eingestreut sein oder aber es wird „der Prätext zur strukturellen Folie eines ganzen Textes“.¹⁹⁸
- Selektivität – Prägnante Zitate stellen eine höhere intertextuelle Intensität dar als pauschale Anspielungen.¹⁹⁹
- Dialogizität – Pfister geht hier auf Bachtin zurück und fragt nach der Spannung, nach Differenzen, nach ideologischen Konflikten zwischen Prä- und neuem Text, die durch die Intertextualität hergestellt werden.²⁰⁰ Bachtin sprach von Dialogisierung von gesellschaftlichen Stimmen, die in Texten sedimentiert sind oder sozial zirkulieren.²⁰¹ Dieser Aspekt betont Pfisters vermittelnde Rolle, denn er führt hier poststrukturalistische Ansätze mit einer praktisch orientierten Herangehensweise an Textanalysen zusammen.
- Quantität: Neben den qualitativen Kriterien ist auch relevant, in welcher Häufigkeit, Dichte und Streubreite intertextuelle Verweise im Text zu finden sind.²⁰²

¹⁹⁵ Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 1–30, hier S. 26.

¹⁹⁶ Vgl. Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 27.

¹⁹⁷ Vgl. Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 27.

¹⁹⁸ Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 28.

¹⁹⁹ Vgl. Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 28.

²⁰⁰ Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 29.

²⁰¹ Isekenmeier, Böhn Schrey: Intertextualität und Intermedialität, S. 38.

²⁰² Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 30.

Das System, das Broich vorgelegt hat, ist vor allem auf Einzeltexte bezogen und auch das von Genette befasst sich – außer der Kategorie der Architextualität – weitgehend mit Referenzen auf individuelle Prätexte. Hier ist der Bezug „dominant formal oder strukturell“.²⁰³ Im weiteren Verlauf der Forschung hat Stocker auch Gattungen, Genres, Muster und andere Aspekte miteinbezogen, die einen größeren literarischen Rahmen umfassen. Pfister betrachtet generell Systemreferenzen und bezieht sich dabei auch konkret auf Mythen, deren intertextuelle Erfassung auf thematischer Ebene erfolgen muss. Dass der Rückbezug auf einen Mythos eine Systemreferenz ist, begründet er wie folgt: Ein Mythos ist mehr „als eine Sammlung einzelner Erzählmotive, nämlich deren Verknüpfung zu einem System“.²⁰⁴ Zudem sind Texte, die Mythen aufgreifen, immer von einer Vielzahl anderer Texte beeinflusst und nicht nur von einem. Hinzu kommt außerdem, dass tradierte Stoffe grundsätzlich intertextuell sind und dass ihre Ursprünge nur noch nachträglich rekonstruiert werden können, weil sie immer wieder aufgenommen und neu erzählt wurden.²⁰⁵

2.4.8 Intertextuelles Lesen

Die Frage, ob ein intertextueller Verweis überhaupt einer ist, wenn er vom Leser nicht als solcher erkannt wird, steht auch nach der Betrachtung mehrerer Intertextualitätsmodelle noch im Raum. Während etwa bei Broich und Pfister der Blick bewusst vor allem auf den sich aufeinander beziehenden Texten liegt, betrachten andere die Beziehungen zwischen Texten, Autoren und Lesern. Kristevas Idee der Intertextualität unterstreicht Roland Barthes' Konzept, dass die Bedeutung eines Textes nicht im Text liegt, sondern von den Lesenden produziert wird, und zwar in Bezug nicht nur zum fraglichen Text, sondern zu einem komplexen Netzwerk von Texten, das bei den Rezipierenden angesprochen wird.²⁰⁶ Lachmann unterscheidet eine „intendierte Produktionsintertextualität“ von „einer latenten Rezeptionsintertextualität“.²⁰⁷ Für sie steht damit bei der Betrachtung von Texten im Vordergrund, was die Intention des Autors war, während die Seite des Lesers und seines Textverständnisses zum einen davon abzugrenzen und zum anderen eher zweitrangig ist. Dagegen ist für Holthuis die Rolle der Rezipienten sowie ihr Interagieren mit dem Text sowie seinen Autoren besonders zentral. Dementspre-

²⁰³ Pfister: Zur Systemreferenz, S. 56.

²⁰⁴ Pfister: Zur Systemreferenz, S. 56.

²⁰⁵ Vgl. Pfister: Zur Systemreferenz, S. 56.

²⁰⁶ Vgl. Kristeva: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin, S. 373.

²⁰⁷ Sarah Monreal: „Meine Reise ist ein Ereignis der Feder.“ Topographisch-intertextuelle Aspekte bei Christian Kracht, Josef Winkler und Felicitas Hoppe. Dissertation der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. 2017, S. 46.

chend betitelt sie ihre 1993 vorgelegte Arbeit, in die sie Erkenntnisse aus diversen Disziplinen, auch der Psychologie, einfließen lässt, denn auch mit *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. nach Holthuis „konstituiert sich Intertextualität als Relation zwischen Texten erst im Kontinuum der Rezeption und nicht, wie von ausschließlich textimmanent verfahrenen Konzeptionen angenommen, im und durch den Text selbst“.²⁰⁸ Intertextuelle Aspekte vollziehen sich in der Kommunikation zwischen Rezipient und Text, abhängig vom Wissen und den Erwartungen des Lesers.²⁰⁹ „Wem Reminiszenzen nachgewiesen werden können, der hat sich als gebildeter Autor ausgewiesen“, so Fauser, und er macht deutlich, dass Intertextualität nicht nur eine Form der Kommunikation zwischen Autor und Leser, sondern auch der Leser untereinander impliziert, denn „wer Reminiszenzen erkennt, beweist Bildung“.²¹⁰

In der Betrachtung von Kindern und Jugendlichen als Rezipienten wird deutlich, dass Produktions- und Rezeptionsintertextualität ineinandergreifen. Der Theologe Christoph Niemand hat sich beispielsweise die *Harry-Potter*-Erzählungen von J.K. Rowling angesehen²¹¹, die in manchen christlichen Kreisen abgelehnt würden, weil es um Zauberei und Übernatürliches geht. Christoph Niemand führt jedoch aus, dass die Bücher eine Vielzahl an christlich-religiösen Verweisen enthalten. Die Menge und Präsenz der intertextuellen Elemente, die auf die Bibel zurückgehen, ist seiner Meinung nach so umfassend,²¹² dass sie das Werk auf einer ideologischen Ebene prägen.²¹³

Für Niemand ist es dabei nicht wichtig, ob Rowling dies intendiert hat oder welche Funktion sie diesen Verweisen geben möchte, auch wenn sie selbst von sich gesagt habe, sie befasse sich viel mit der Rolle von Religion in ihrem Leben. Christoph Niemand sieht Text und Leser hier verbunden, nicht etwa Autor und Leser. Er schreibt dem Text eine Art Eigenleben zu, denn „it is always the Potter text that decides on the adequacy of its readings, not Ms. Rowl-

²⁰⁸ Holthuis: *Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, S. 31.

²⁰⁹ Vgl. Holthuis: *Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, S. 31.

²¹⁰ Fauser: *Kulturwissenschaft*, S. 52.

²¹¹ Vgl. Christoph Niemand: *The last enemy that shall be destroyed is death. Biblical intertextuality in the subtext of Joanne K. Rowling's Harry Potter novels*. In: *ET-Studies* 3/1 (2012), S. 111–131.

²¹² Der Autor belegt eine ganze Reihe von Bibelverweisen im Detail, von einzelnen Zitaten („the last enemy that shall be destroyed is death“ ist etwa ein Zitat aus den Korintherbriefen) über Bezeichnungen von Figuren („horcruxes“, zu verstehen als Horror-Kreuze, also das Gegenteil der Botschaft des christlichen Kreuzes) und Symbolen (der böse Slytherin, was nach „schlängeln“ klingt, trägt eine Schlange als Emblem), aber auch Anleihen aus der Philosophie Nietzsches („There is no good and evil, there is only power, and those too weak to seek it“), vgl. Niemand: *Biblical intertextuality in Harry Potter novels*, S. 116–118.

²¹³ Vgl. Niemand: *Biblical intertextuality in Rowling's Harry Potter novels*, S. 116.

ing!”²¹⁴ Weiter führt er aus, dass bei den Kindern und anderen Teilen der Zielgruppe, die die Bücher lesen, nicht davon ausgegangen werden kann, dass sie viele biblische Zitate und Anspielungen erkennen; dies von ihnen zu erwarten, wäre kontraproduktiv. Trotzdem sind die Harry-Potter-Bücher angefüllt mit intertextuellen Elementen, sie seien ein Sammelbecken literarischer Geschichte, von der Antike bis zur Gegenwart.²¹⁵ Der von Roland Barthes geprägte Ausdruck der Echokammer beschreibe die Harry-Potter-Bücher sehr gut.²¹⁶ Die Kinder und Jugendlichen, die die Bücher lesen, haben zu vielen Hinweisen jedoch keinen Bezug, denn diese seien „stored in cultural memories that are not theirs“.²¹⁷ Aus diesem Grund ist Intertextualität für Niemand ein Angebot. Intertextuelle Verweise schlagen dem Leser eine zweite Bedeutungsebene vor. Für diejenigen Rezipienten, die den Prätext kennen und erkennen, besteht die Möglichkeit, ihren Lesegenuss zu erweitern, einen Mehrwert an Aussagekraft zu erhalten und damit der Erzählung mehr als die eigentliche Geschichte abgewinnen zu können.²¹⁸

Die *Harry-Potter*-Reihe zeichnet sich neben vielen Verweisen auf die Bibel auch dadurch aus, dass sie einen vielfältigen Fundus an Elementen aus verschiedenen Genres beinhaltet: Beispielsweise sind die Bücher sowohl Fantasy- als auch Abenteuerromane, sie bieten ein Heldenepos ebenso wie erste Liebesgeschichten. Insofern findet jeder Leser vor dem Hintergrund seiner längeren oder kürzeren Lesebiographie Elemente, an die er anknüpfen kann oder die in ihm etwas zum Klingen bringen, sodass die breite Angebotspalette der Geschichten zu ihrer Beliebtheit beiträgt.²¹⁹

In Bezug auf die Rezeption sind weitere Anstrengungen unternommen worden, Intertextualität zu strukturieren und in Typen oder Kategorien zu unterteilen. So findet sich die Unterteilung in obligatorische, optionale und zufällige Intertextualität.²²⁰ Obligatorische Intertextualität meint, dass der Autor absichtlich eine Assoziation in den Rezipierenden hervorruft, die allerdings nur gelingt, wenn diese den Zusammenhang erfassen, also die Referenz kennen und erkennen. Optionale Intertextualität erfordert eine weniger verlässliche Verbindung auf rezipierender Seite mit dem Ausgangstext, da dessen Kenntnis zwar das Verstehen beeinflusst,

²¹⁴ Niemand: Biblical intertextuality in Rowling’s Harry Potter novels, S. 126.

²¹⁵ Vgl. Niemand: Biblical intertextuality in Rowling’s Harry Potter novels, S. 115.

²¹⁶ Vgl. Niemand: Biblical intertextuality in Rowling’s Harry Potter novels, S. 115.

²¹⁷ Niemand: Biblical intertextuality in Rowling’s Harry Potter novels, S. 115.

²¹⁸ Vgl. Niemand: Biblical intertextuality in Rowling’s Harry Potter novels, S. 115.

²¹⁹ Vgl. Niemand: Biblical intertextuality in Rowling’s Harry Potter novels, S. 115.

²²⁰ Vgl. Liesbeth van Zoonen: Intertextuality. In: The International Encyclopedia of Media Effects. Hg. von Patrick Rössler, Cynthia Hoffner, Lisbet van Zoonen. Boston 2017, S. 5.

aber nicht voraussetzt. Ähnlichkeiten zwischen neuem Text und Referenztext in Figuren oder Handlungen können beispielsweise als optionale Intertextualität gelten; so verstehen Leser beispielsweise *Harry Potter*, ohne *Herr der Ringe* zu kennen. Nichtintentionale, also gewissermaßen zufällige oder versehentliche Intertextualität entsteht an Stellen, an denen Lesende sich an einen Text erinnert fühlen, auch ohne, dass es konkret benennbare Anknüpfungspunkte gibt. Diese Form der Intertextualität liegt auf Seiten der Rezipierenden, ohne von den Schreibenden intendiert gewesen zu sein.²²¹

2.5 Möglichkeiten und Grenzen einer Analyse aktueller *Faust*-Transformationen

Abschließend ist zu eruieren, ob und wie die hier diskutierten Erkenntnisse der Intertextualitätsforschung für die weitere Erkundung von *Faust*-Adaptionen des 21. Jahrhunderts und ihre intermedialen Transformationen zwischen Roman, Graphic Novel und Film nutzbar gemacht werden können. Der erarbeitete theoretische Hintergrund wird dazu zunächst noch einmal zusammengefasst.

2.5.1 Intertextualitätsforschung im Überblick

Ob es eine einzelne historische Person gibt, die als Grundlage für die Figur des Faust diene, oder ob es sich um ein Konglomerat aus verschiedenen Personen handelt, bleibt für die Forschung unklar. Einen gewissen historischen Kern scheinen *Faust*-Erzählungen jedoch zu haben; es kann wohl von einer Legende gesprochen werden. Insofern hat sich aus frühen Dichtungen, die sich um eine Person Faust mit ihren spezifischen, immer wieder aufgegriffenen, sich dennoch über die Zeit wandelnden Charakteristiken, ein Stoff gebildet. Diesen Stoff haben Autoren über die Jahrhunderte weitergesponnen und Werke geschaffen, die ihr geistiges Eigentum und dennoch kulturelles Allgemeingut sind, die jeweils neu und doch bekannt sind.²²²

Stoffe werden in medialer Form transportiert. Ein Medium ist zunächst etwas, mit dem Inhalte kommuniziert werden. Mittels Medien werden Erinnerungen, Erfahrungen und Werteverständnisse weitergegeben.²²³ Medien sind Lagerstätte und Weiterverarbeitungsort für ein kul-

²²¹ Vgl. van Zoonen: Intertextuality, S. 5.

²²² Vgl. Bauer, Manuel: Literarische *Faust*-Adaptionen im 20. und 21. Jahrhundert. In: *Faust im Wandel: Faust-Vertonungen vom 19. bis 21. Jahrhundert*. Hg. von Panja Mücke; Christiane Wiesenfeldt. Marburg 2014. S. 122–151 für einen Überblick über die letzten zwei Jahrhunderte.

²²³ Vgl. Czeglédy, Anita; Hans-Lüttich, Ernest: Bild und Sprache. Kunstwerke als Text. Über die wechselseitige Interpretation ästhetischer Semiosen. In: *Inspirationen. Künste im Wechselspiel*. Hg. von Anita Czeglédy; József

turelles Gedächtnis²²⁴, zumindest solange die hier gespeicherten Inhalte lebendig gehalten werden. Dies wiederum erfordert, dass sie anschlussfähig an neue Lebenswelten bleiben, dass sie relevant bleiben, auch indem sie sich anpassen an neue gesellschaftlich-kulturelle Bedarfe und Entwicklungen. Medien sind Bewahrer und Erneuerer zugleich. Darüber hinaus wirken sie als Instanz, in der kulturelle Inhalte erst geschaffen werden.

Konkret manifestiert sich diese mediale Bewahrung und Erneuerung in Büchern und anderen gedruckten Produkten, im Fernsehen und anderen audio-visuellen Übertragungsmöglichkeiten oder mittels digitaler Technologien. Diese Arbeit basiert auf einem Medienverständnis, das den Einsatz einer technischen Dinglichkeit impliziert. Die Entstehung von neuen Techniken wird stets durch die Weiterentwicklung bestehender Systeme befördert, ebenso befruchten sich ihre Inhalte immer wieder gegenseitig. Intermedialität, auch Remediation genannt,²²⁵ ist durch Medien transportierten Inhalten inhärent.

Medien sind nicht nur durch ihre technischen Eigenschaften kategorisierbar, sondern sie werden auch unterschiedlichen kulturellen Sphären zugeordnet und ihre Inhalte werden nach Gattungen und anderen Ausformungen spezifiziert. So gelten Bücher, die Romane enthalten, tendenziell als hochkulturell, während Bücher, die Comics enthalten, eher einer Populärkultur zugehörig scheinen. Filmen und Internetproduktionen wird ein größeres Popularisierungspotenzial zugeschrieben als beispielsweise dem Theater. Bei einem traditionell überlieferten und über lange Zeit eher als hochkulturell eingeschätzten Inhalt wie dem *Faust*-Stoff stellt sich die Frage, welchen Einfluss niedrigschwelligere Medien auf die Transformation und Rezeption des Stoffes haben können und in welchem Verhältnis eine Popularisierung zu einer möglichen Ausdifferenzierung und Weiterführung des *Faust*-Stoffes steht. Welche Beiträge liefern Gegenwartsromane, visuell geprägte Literatur und Filme mit ihren technischen Gestaltungsmitteln zum traditionellen *Faust*-Stoff? Wie interagieren sie miteinander, wie sind sie intermedial verflochten? Wie denken sie *Faust* weiter?

Für diese Arbeit fiel die Wahl auf Roman, Graphic Novel und Film, weil der Roman über eine Handlung berichtet, während der Film und die Graphic Novel die handelnden Personen spielen lassen. Zudem ist der Roman ein textliches Format, der Film ein audio-visuelles. Die

Fülo; Szilvia Ritz Paris, S. 15–33 zur semiotischen Wirkung intermedialer Verbindungen.

²²⁴ Vgl. Turkowska: Remediation von Goethes Faust im deutschsprachigen YouTube, S. 342.

²²⁵ Vgl. Bolter, Grusin: Remediation, S. 20.

Graphic Novel liegt dazwischen, denn auch hier wird Text präsentiert, aber die Bilder sind mindestens genauso relevant und auch sie sind in einer filmähnlichen Abfolge komponiert. Daher untersucht Kapitel 4 dieser Arbeit Romane des 21. Jahrhunderts, Kapitel 5 widmet sich der aktuellen Graphic Novel und Kapitel 6 filmischen Darstellungen des *Faust*-Stoffs. So werden mediale Formen betrachtet und verglichen, die das Potenzial haben, den Stoff modern und neu zu präsentieren, dabei eine breite Allgemeinheit anzusprechen und so eine Tradition im Jetzt anzusiedeln.

Um den Betrachtungen der jeweiligen Werke einen Rahmen zu geben, der zum einen eine möglichst systematische Vorgehensweise sicherstellt und zum anderen eine Vergleichbarkeit der Medien gestattet, wird Intermedialität zugrunde gelegt und werden Modelle von Intertextualität herangezogen. Intertextualitätsbetrachtungen müssen im 21. Jahrhundert immer auch das Internet und die digitalen Verknüpfungen zwischen Menschen und Inhalten berücksichtigen, insbesondere wenn es um Popularisierungstendenzen geht. Insofern wird es in den nachfolgenden Kapiteln auch darum gehen, wie der *Faust*-Stoff sich in der digitalisierten Welt weiterentwickelt. Festzuhalten ist schon im Voraus, dass das faustische Streben nach Erkenntnis angesichts der großen Weite des digitalen Raums neue Bedeutung bekommt: Der Mensch weiß immer mehr, er recherchiert und ‚studiert‘, doch wird er dadurch klug? Und bringt es ihn voran in seiner Suche nach Sinn und Lebensfreude? In der Beantwortung dieser Fragen wird der *Faust*-Stoff sich transformieren, wird wie eine geometrische Figur gedreht, gespiegelt, gestreckt und verkürzt werden.

Als Orientierungsrahmen für die Untersuchung einzelner Werke sollen Intermedialitäts- und Intertextualitätsmodelle herangezogen werden. Daher wurde in diesem zweiten Kapitel ein Einblick in die Intertextualitätsforschung und ihre historische Entwicklung im 20. Jahrhundert gegeben. Der Begriff bezeichnet die Widerspiegelung eines Textes in einem anderen in Form von Zitaten oder Übernahmen. Gemeint ist darüber hinaus, dass Texte generell Mosaik²²⁶ aus Elementen bestehender Werke sind. Dies gilt nicht nur für Texte im Sinne schriftlicher Arbeiten, sondern für kulturelle Ausdrucksformen im Allgemeinen, also auch für bildliche Darstellungen und Filme. Da die Inhalte und Themen aller Texte, die ein Autor rezipiert hat, in ihm wirken, arbeitet er stets intertextuell, unabhängig davon, ob er sich dessen bewusst ist oder nicht. Intertextualität ist insofern nicht als Nachahmung, sondern als Aneignung zu verstehen.

²²⁶ Vgl. Kristeva: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin, S. 348.

Zentrale Denkerin war Julia Kristeva, die in den 1960er-Jahren ihr Konzept von Intertextualität entwickelte. Unter anderem weitete sie die werkbezogenen Erkenntnisse ihrer Vorgänger aus und bezog größere Kontexte mit ein, die anschlussfähig an ihr radikales, universelles Textverständnis waren. Dabei beeinflussen sich Werke und ihre Autoren und Leser nicht nur auf direktem Weg über den Text, sondern über Kodierungen, die allen Beteiligten verfügbar sind. Diese weitgefaste Sicht wurde in der Literaturwissenschaft jedoch auch kritisch gesehen, da sie die Analyse intertextueller Praktiken erschwert. Um untersuchen zu können, mit welchen Mitteln und mit welcher Wirkung Werke sich auf bestehende Texte beziehen, wie der Bedeutungsaufbau gestaltet wird, bedurfte es konkreter, operationalisierender Ansätze. Dass mit diesem Fokus auf Textreferenzen der Blick auf die Systeme, in denen sie agieren, allerdings wieder etwas in den Hintergrund rückte, zeigt die Betrachtung der Modelle, die etwa zwischen 1980 und 2000 erarbeitet wurden.

Eine bildlich nachvollziehbare historische Handlungsweise schreibender Kulturen, nämlich das Palimpsest, war für Gérard Genette ein Vorläufer moderner Intertextualität. Denn bei der Entwicklung der Kulturtechnik des Schreibens stellte sich die Frage nach geeigneten ‚Medien‘, die beschrieben werden konnten. Ein einmal genutztes Material wurde in vielen Fällen wiederverwendet, indem der alte Text entfernt und überschrieben wurde. Dabei bleiben aber häufig Reste früherer Beschriftungen sichtbar oder können mit modernen technischen Möglichkeiten wieder sichtbar gemacht werden. Neue Texte stehen hier also im gegenständlichen Sinne auf der Grundlage alter Texte.

Genette entwarf, anschließend an Kristeva und andere, eine Systematik der Beziehungen von Texten zueinander. Seine Kategorien führen vom Aufscheinen eines Textes in einem anderen (etwa in Form von Zitaten) über die Textumgebung (zum Beispiel Titel oder Vorwort) und Kommentare von außen (beispielsweise Rezensionen) bis zur Selbstverortung eines Werkes in einer Gattung. Damit schlägt Genette einen Bogen von textimmanenter hin zu systemreferentieller Intertextualität.

Die Bedeutung von Intertextualität für die Rezeption ist einer der Gesichtspunkte, die Ulrich Broich näher betrachtet. Denn die Verwendung intertextueller Elemente wirft die Frage auf, ob der Leser den Verweis bewusst erkennt und inwieweit diese Bewusstheit relevant ist. Broich formuliert zunächst, dass ein Wiedererkennungseffekt notwendig ist und dass nur dann

von Intertextualität gesprochen werden kann, wenn dieser Effekt die Intention des Autors ist. Um ein Erkennen zu ermöglichen, kann der Autor mit verschiedenen Markierungen²²⁷ arbeiten. Bei sehr offensichtlichen Zitaten etwa kann auf eine Markierung verzichtet werden. Intertextualität kann in Vorworten, Titeln, äußerer Aufmachung oder Erläuterungen bewusst gemacht werden. Broich spricht hier von Nebentexten, Genette hatte den Ausdruck Paratexte verwendet. Zu Nebentexten gehören bei Broich aber auch Autoren-Interviews oder Rezensionen. Broich betrachtet den Text an sich genauer und sieht intertextuelle Markierungen einerseits in der inneren Kommunikation, etwa wenn die Protagonisten eines Romans sich über einen anderen Roman unterhalten. Andererseits kann das äußere Kommunikationssystem Intertextualität vermitteln, wenn beispielsweise Namen von Figuren oder Orten auf andere Werke verweisen oder wenn im Schriftbild sichtbar wird, dass ein Bezug zu einem früheren Text besteht. An Stellen, an denen an bekannte Stoffe, insbesondere biblische Themen, angeschlossen wird, ist dies für Broich eine inhaltliche Markierung.

Als Ausdifferenzierung von Genettes Kategoriensystem kann Peter Stockers Modell gelten. Stocker interessiert sich für die Wechselbeziehungen zwischen Leser und Autor, also zwischen den Prozessen des Lesens und des Schreibens.²²⁸ Ähnlich wie Broich in seiner Unterscheidung von innerer und äußerer Kommunikation fragt daher auch Stocker, ob ein intertextueller Verweis von den handelnden Personen kommentiert wird oder unkommentiert stehen bleibt. Für Stocker ist Imitation eine wichtige Form von Intertextualität, er unterscheidet zwischen offensichtlichem Imitieren eines bestimmten Textes oder allgemeiner einer Gruppe von Texten (etwa einer Textklasse oder eines Epochenstils). Dabei ist wiederum von Interesse, ob die Imitation thematisiert und kommentiert wird oder ob sie ohne Thematisierung auskommen soll. Stocker richtet also den Blick auf die Bewusstmachung von intertextuellen Verweisen, denn ihm geht es um die Wirkung. Er erwartet von intertextuellen Stellen und Arbeitsweisen, dass zumindest ein Innehalten des Lesers hervorgerufen wird, besser noch eine Vertiefung und neue Deutung des alten Textes. Dann nämlich erfüllt Intertextualität für die Literatur drei Funktionen: Bewahrung des kulturellen Gedächtnisses, Bewusstmachung der besonderen sprachlichen Möglichkeiten literarischer Texte und Lenkung des Lesers.

²²⁷ Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 33–35.

²²⁸ Vgl. Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 50.

Die Bewahrung des kulturellen Gedächtnisses kommt auch bei Robert Miola zur Sprache, wobei auch die Fortführung literarischer Stoffe hier eine Rolle spielt.²²⁹ Diese beginnt für Miola schon mit der Neufassung eines eigenen oder fremden Werkes, selbst wenn dieses eng an die frühere Version angelehnt ist; er spricht von Revision. Werden bestimmte Texte oder Textteile bewusst oder unbewusst in ein neues Werk integriert, sind sie als Quellen zu betrachten. Tradierte Inhalte aufzugreifen, kann ebenfalls unbewusst erfolgen und selbst dann handelt es sich für Miola um Intertextualität. Denn hier kommt dem Rezipienten noch eine wichtigere Rolle zu als dem Autor, da es das Publikum ist, das dem Text etwas anträgt und ihn in den kulturellen Diskurs integriert.

Für diese Denkrichtung schlägt Lachmann den Begriff der Rezeptionsintertextualität²³⁰ vor, Holthuis spricht von einem Rezeptionskontinuum,²³¹ in dem sich Intertextualität manifestiert und Fauser verweist darauf, dass sogar Kommunikation innerhalb der Leserschaft im Rahmen von Intertextualität stattfindet.²³² Zu Varianten in der Rezeption zeigt Christoph Niemand am Beispiel der *Harry-Potter*-Reihe, dass sich hier viele intertextuelle Verweise finden lassen, von denen sich einige auf Prätexte und kulturelle Diskurse beziehen, die besonders den jungen Zielgruppen der Bücher nicht oder nur teilweise bekannt sein dürften.²³³ Hieran wird deutlich, dass Intertextualität häufig als ein Angebot an die Leserschaft zu verstehen ist, aus dem sie sich mit ihren Vorkenntnissen, Interessen und Bedarfen ‚bedienen‘ kann. Zudem haben intertextuelle Verweise den Effekt, dass sie ein Werk für diverse Gruppen von Rezipienten attraktiv machen können, etwa wenn ein Roman sich verschiedenen Genres zuordnen lässt, mehrere Themen und Motive integriert oder die Figuren Identifikationspotenzial für unterschiedliche Publikumssegmente bereithalten.

Der Kreis schließt sich hier insofern, als die Intertextualitätsdebatte mit dem Hinweis auf die Rolle des Lesers wieder einen Schritt hin zum poststrukturalistischen Denken getan hat, indem sie die Bedeutung des kulturellen Umfeldes und die Einbeziehung von Lesererfahrungen betont. Dem lässt sich der Ansatz von Schulte-Middelich zuordnen, der zu vermitteln versucht zwischen einem breiten Textverständnis und der Frage nach der Funktion intertextueller Ver-

²²⁹ Vgl. Miola: Seven types of intertextuality.

²³⁰ Vgl. Monreal: „Meine Reise ist ein Ereignis der Feder.“, S. 46.

²³¹ Vgl. Holthuis: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption, S. 31.

²³² Vgl. Fauser: Kulturwissenschaft, S. 52.

²³³ Vgl. Niemand: Biblical intertextuality in Harry Potter novels, S. 115.

weise²³⁴. Er bezieht dazu auch Überlegungen zur Qualität intertextueller Strategien ein. Wird etwa ein Zitat mit großer Deutlichkeit präsentiert, stellt sich nicht nur die Frage, was das Zitat transportieren soll, sondern auch, was seine Deutlichkeit zu verstehen geben soll. Werden Anspielungen hier und da im Text verteilt, hat dies eine andere Qualität, als wenn sie eine strukturelle Folie bilden. Zu überlegen ist auch, wie ein Posttext in den Dialog mit dem Prätext geht, ob etwa ideologische Konflikte oder andere Differenzen aufgeworfen werden.

2.5.2 Vorgehen in dieser Untersuchung

Ursprüngliche Intention bei der Konzeption dieses Kapitels war es, mittels der Rückschau auf die Erkenntnisse der Intertextualitätsforschung zu einem operationalisierten Intertextualitätsmodell zu gelangen, das als ein Rahmen oder Leitfaden für die Analyse der in den nachfolgenden Kapiteln besprochenen Werke dienen könnte. In Bezug auf Einzeltextreferenzen ist ein Fundus an Kategorien zusammengekommen, die sich teilweise überschneiden, sodass einige grundlegende intertextuelle Elemente in jedem Buch oder Film abgefragt werden können. Dazu gehören Zitate, Neben- oder Paratexte wie Titel oder Klappentexte, aber auch Kommentare von außen, etwa Rezensionen oder Autoren-Interviews. Auch Gattungsbezüge werden sich herstellen lassen.

Für die Systemreferenz ist die Situation deutlich schwieriger. Die besondere Herausforderung liegt darin, neben den strukturellen intertextuellen Phänomenen, die sich auf den Text an sich, auf Anspielungen und andere Übernahmen beziehen, ein Werk auch intensiv inhaltlich zu betrachten. Mit inhaltlich ist dabei einerseits das gemeint, was in der literaturwissenschaftlichen Debatte um Intertextualität als Systemreferenz bezeichnet wird. Doch andererseits muss die Analyse über die bisher vorliegenden Kategorisierungsversuche hinausgehen, um dem Mythos-Charakter aller *Faust*-Bearbeitungen gerecht zu werden. Hierbei geht es weniger um abgrenzbare Textelemente, sondern um die Frage, ob „auch für die ‚äußeren‘ Bereiche der Intertextualität – Übernahme aus allgemein kulturellen Folien“²³⁵ ein Analyseverfahren gefunden werden kann, das den komplexen inhaltlich-thematischen Elementen gerecht wird. Mit Frenzel muss jedoch konstatiert werden, dass eine Methode nur dann gut ist, wenn „hinter dem un-

²³⁴ Vgl. Schulte-Middelich: Funktionen intertextueller Textkonstitution, S. 203.

²³⁵ Monika Lindner: Integrationsformen der Intertextualität. In: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 116–134, hier S. 118.

tersuchten Stoffkomplex sowohl das Gesamt des Kunstwerks wie die größeren geistigen Zusammenhänge sichtbar bleiben“.²³⁶

Eine Forschungsarbeit, die sich mit der Geschichte einer traditionellen und facettenreichen Erzählung wie der des *Faust*-Stoffes befasst, kann jedoch „kein Katalog von Übereinstimmungen und Abweichungen sein, sondern soll Grund und Ziel von Gleichheiten und Änderungen deuten, um das Wesen des Stoffes wie das seines Bearbeiters deutlich zu machen“.²³⁷ Vor diesem anspruchsvollen Hintergrund kann das Theoriekapitel nicht mit einem einfachen Raster beendet werden, das an die untersuchten Werke anzulegen ist. Stattdessen wird jedes Werk seine je eigene Herangehensweise einfordern. Dabei wird es darum gehen, Gemeinsamkeiten und Neuerungen auf die Spur zu kommen sowie ihre Bedeutungen und Wirkungen auszuloten. Es gilt, die Werke in den jeweils adäquaten Kontext zu setzen und von dort aus zu betrachten. Ganz im Sinne von Intertextualität werden dabei auch Erfahrungen sowie Medienkenntnisse und das eine oder andere Mal die Intuition der Autorin hineinspielen. Leitfaden ist das Forschungsinteresse in Bezug auf medienspezifische Gestaltungsweisen des Stoffes, nämlich die Frage nach dem Beitrag, den die Romane, Graphic Novels und Filme auf unterschiedlichen Ebenen zur Weiterführung und Ausdifferenzierung des *Faust*-Stoffes liefern.

3 Der *Faust*-Stoff: Vom Teufelsbündler zum ‚deutschen Helden‘

In der Betrachtung der Entwicklung des *Faust*-Stoffes lässt sich eine „Ahnenreihe der literarischen Fausttradition“²³⁸ aufmachen, die mit der mittelalterlichen Legende über den Heiligen Theophilus beginnt. Ein bedeutender ‚Ahne‘ tritt im 16. Jahrhundert auf, nämlich die Figur des Doktor Johann Faust. 1587 erscheinen die Erzählungsfragmente, die sich um eine solche Person rankten, erstmals in einer zusammenhängenden Geschichte und in gedruckter Form,²³⁹ als die *Historia von Doktor Johann Fausten*. Es folgten Marlowes *Tragicall History of D. Faustus* (1592) sowie Theatergruppen und Puppenspieler, die den Stoff aufführten. Im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert kommt eine neue Wendung in die Reihe, als – neben ande-

²³⁶ Frenzel: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, S. 47.

²³⁷ Frenzel: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, S. 47.

²³⁸ Strobel: Der Pakt mit dem Teufel, S. 46.

²³⁹ Vgl. Doering: Die Schwestern des Doktor Faust, S. 9.

ren – Lessing und Goethe einen Faust auftreten lassen, der immer noch wissbegierig ist, dem dies aber nun zur Ehre gereicht, wenn es ihn auch nicht glücklicher macht als seine faustischen Vorfahren. Nachfolgende Generationen, die auch weibliche Faust-Personen hervorbringen, orientieren sich maßgeblich an dem Faust, den sie von Goethe kennen, besinnen sich aber auch auf die älteren Traditionen zurück. Für Bauer ist Goethe – neben Luther – „die wichtigste Schwellenfigur der deutschen Geistesgeschichte“.²⁴⁰ Denn im *Faust*-Stoff würden sich mittelalterliche Legenden mit modernem Denken verbinden, und speziell Goethe hat für Bauer eine Art Scharnier- oder Katalysatorfunktion.²⁴¹ Auf diesem und den früheren Vorgängern aufbauend, kann das einsetzende 21. Jahrhundert auf einen großen Überlieferungsschatz zugreifen, den es unter anderem mit neuen technischen Mitteln kreativ erweitert.

3.1 Mittelalterliche Legenden

Bauer trägt diverse Hinweise zusammen, dass die Figur des Faustus einen historischen Kern hat.²⁴² Er geht jedoch davon aus, dass es sich nicht um eine einzige Person gehandelt hat, sondern dass mehrere Akteure aufgetreten sind, die in die Überlieferung der legendären Persönlichkeit eingeflossen sind: „Die erhaltenen Quellen zeigen, dass es im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts *mindestens einen* Mann gegeben haben muss, der *unter anderem* unter dem Namen ‚Faustus‘ *unter anderem* als Astrologe und Wahrsager durch die Lande zog“.²⁴³ Diese Person/Personen sind unter verschiedenen Namen in Quellen und Erzählungen wiederzufinden.²⁴⁴ Der Vorname ist mal Georg, mal Johannes (und bei Goethe dann Heinrich). Trithemius und andere frühe Quellen sprechen von einem Georg Sabellicus, was nach Bauer auf eine unter Umständen selbst zugeschriebene Zugehörigkeit zum „Volk der ‚Sabiner‘“²⁴⁵ zurückgehen könnte. Die frühen Quellen bringen Faust nicht mit Hexerei in Verbindung, „denn das ist eine

²⁴⁰ Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. XII.

²⁴¹ Vgl. Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. XII.

²⁴² Die frühen Quellen, auf die sich Bauer bezieht, sind ein Brief des Trithemius (Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 25) sowie des Mutianus Rufus (S. 28). Zudem verweist Bauer auf Quellen aus dem 16. Jahrhundert wie eine Rechnung und einen kirchlichen Tagebucheintrag, Ratsniederschriften oder den Brief eines Professors. Alle Quellen stammen aus Süddeutschland (vgl. S. 21).

²⁴³ Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 21, Hervorhebungen im Original.

²⁴⁴ Vgl. Günther Mahal: Faust. Die Spuren eines geheimnisvollen Lebens. Berlin 1980.

²⁴⁵ Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 27.

Weiterentwicklung des Stoffes im späten 16. Jahrhundert“.²⁴⁶ Andere neue Themen kommen hinzu, insbesondere die Gretchen-Tragödie.²⁴⁷

Entscheidend ist zu wissen, dass es diesen Prozess der Sagenbildung ausgehend von einem mutmaßlich historischen Kern gab, der bald von vielen Geschichten umrankt wurde, die solchen historischen Gestalten zu- kommen, die in einem ähnlichen Ruf standen wie Faustus, so dass dessen Inszenierung [...] auf vertraute Muster zurückgreifen konnte.²⁴⁸

Als früher Faust kann auch Theophilus gelten, der der Legende nach etwa hundert Jahre nach Christus gelebt haben soll.²⁴⁹ Seine Geschichte ist im Mittelalter sehr populär: Ein frommer Geistlicher wird seines Amtes enthoben. Um es wiederzubekommen, schließt er einen Pakt mit dem Teufel und schwört schriftlich dem christlichen Glauben ab. Diesen Schritt bereut er später. Die Heilige Jungfrau Maria kommt ihm zu Hilfe, sodass er sich aus der Macht des Teufels befreien, sich mit Gott versöhnen und selig sterben kann.²⁵⁰

3.2 *Historia vom weitbeschriebenen Zauberer*

Die Reformation markiert verschiedene gesellschaftliche und kulturelle Wandlungen. Neue Denkweisen und Erzählungen kommen auf; Martin Luther (1483–1546) trägt maßgeblich zu einem neuen Bibelverständnis bei und äußert sich zur Beziehung zwischen Gott und dem Menschen, zu Ethik und Moral.²⁵¹ „Luthers Ethik ist eine Ethik der Freiheit – Freiheit aber stets im Sinne des Geschenks des Gerechtheits, der Freiheit von Sünde und aus dem Evangelium [...], nicht aber im modernen Sinne als Autonomie oder ‚Selbstverwirklichung‘.“²⁵² Frei ist der Mensch also, sich gottesfürchtig zu verhalten und sich vom Bösen fernzuhalten. Für

²⁴⁶ Elisabeth Wåghäll Nivre: Historizität, Legende, Mythos. Die Faust-Figur zwischen Faktualität und Fiktionalität. In: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. Hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. Stuttgart 2018, S. 2–11, hier S. 5.

²⁴⁷ Vgl. Strobel: Der Pakt mit dem Teufel, S. 46.

²⁴⁸ Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 22.

²⁴⁹ Vgl. Alban Stolz: Legende oder der christliche Sternhimmel. Vierter Band, Oktober bis Dezember. Freiburg 1872, S. 67.

²⁵⁰ Vgl. Theophilus-Legende. In: Mittelalter-Lexikon. URL: <https://www.mittelalter-lexikon.de/wiki/Theophilus-Legende>, Abruf 01.08.2022.

²⁵¹ Die Debatte des 16. Jahrhunderts von Synergismus und Determinismus beleuchtet Ziyang Wei in dem Aufsatz *Teuflische Synergie. Das Faustbuch (1587) zwischen Determinismus und Willensfreiheit*. Der eine Argumentationsstrang „verteidigt die Wechselwirkung zwischen Gott und den Menschen, der andere dagegen Gottes Alleinwirkung; der eine vertritt ein neutrales Konzept des menschlichen Willens, der andere dagegen ein negatives; der eine gesteht einen Raum für menschliche Willensfreiheit zu, der andere dagegen keinen.“ (Ziyang Wei: *Teuflische Synergie. Das Faustbuch (1587) zwischen Determinismus und Willensfreiheit*. Berlin 2021, S. 133. URL: <https://doi.org/10.1515/9783110667189-007>, Abruf: 09.10.2022.

²⁵² Max Josef Suda: *Die Ethik Martin Luthers*. Göttingen 2006, S. 14.

Luther galt, dass das Individuum zwar nicht dem dogmatischen Glauben der katholischen Kirche anhängen solle, aber umso mehr müsse man sich zügeln, um nicht hochmütig zu werden angesichts von Wissen und Vernunft.²⁵³

Ein weiterer damit in Zusammenhang stehender Aspekt reformatorischen Denkens ist der Teufelsglaube, mit der „Überzeugung von der Bedrohung des einzelnen Menschen durch den Teufel“.²⁵⁴ Wie bedrohlich es ist, sich mit dem Teufel einzulassen, beschreibt die 1587 erschienene *Historia von Doktor Johann Fausten dem weitbeschrieenen Zauberer und Schwarzkünstler, wie er sich dem Teufel auf eine gewisse Zeit verschrieben, was er hierzwischen für seltsame Abenteuer gesehen, selbst angerichtet und getrieben, bis er endlich seinen wohlverdienten Lohn empfangen*. Es handelt sich um eine Sammlung von Episoden über Doktor Faustus, einen bekannten und guten Arzt, den jedoch „sein Fürwitz und Leichtfertigkeit stach“.²⁵⁵ Von sich aus beschwört dieser den Teufel und bittet ihn mehrmals, ihm „untertänig und gehorsam“²⁵⁶ zu sein, „ihm wahre Antwort auf alle seine Fragen“²⁵⁷ zu geben und dass er selbst mit teuflischen Kräften ausgestattet werde. Es wird dabei der Ausdruck ‚Geist‘ verwendet, in der Bedeutung des Teufels oder eines Teils der teuflischen Mächte, wie zum Beispiel in der Kapitelüberschrift *Die andere Unterredung Fausti mit dem Geist, so Mephistopheles genannt wird*.²⁵⁸ Der Teufel willigt endlich ein und erhält im Gegenzug Fausts Versprechen, „daß er sein, des Geistes, eigen sein wolle“²⁵⁹ und – wie schon bei Theophilus – alles Christliche verleugnen und sich allen Christen zum Feind erklären werde. Faust und Mephistopheles treffen eine schriftliche Vereinbarung, die Faust nicht nur mit Blut unterzeichnet, sondern komplett mit Blut schreibt.²⁶⁰ Es folgen 24 Jahre genussvollen Lebens, in denen der Geist als Mönch getarnt Fausts Diener ist. Auf Geheiß verschafft Mephistopheles ihm Geld, schöne Kleidung und gutes Essen ebenso wie willfähige Frauen und ausgedehnte Reisen. Er erfährt gesellschaftliche Anerkennung als Gelehrter und ist von treuen Studenten umgeben. Faust wird durch den Pakt mit magischen Fähigkeiten ausgestattet und erlaubt sich manchen Scha-

²⁵³ Vgl. Michael Jaeger: *Global Player Faust oder Das Verschwinden der Gegenwart*. Zur Aktualität Goethes. Berlin 2008, S. 27.

²⁵⁴ Doering: *Die Schwestern des Doktor Faust*, S. 10.

²⁵⁵ *Historia von Doktor Johann Fausten*, S. 134.

²⁵⁶ *Historia von Doktor Johann Fausten*, S. 135.

²⁵⁷ Strobel: *Der Pakt mit dem Teufel*, S. 47.

²⁵⁸ *Historia von Doktor Johann Fausten*, S. 136.

²⁵⁹ *Historia von Doktor Johann Fausten*, S. 137.

²⁶⁰ Vgl. *Historia von Doktor Johann Fausten*, S. 138.

bernack, etwa einem Ritter ein Hirschgeweih auf den Kopf zu zaubern.²⁶¹ Eine gewisse Ähnlichkeit zu den Abenteuern des Till Eulenspiegel ist erkennbar.²⁶² Allerdings führt Faustus seine Scherze und Racheakte mithilfe von magischen Fähigkeiten durch, während Eulenspiegel eher die Beschränktheit seiner Mitmenschen nutzt, um ihnen eben diese vor Augen zu halten.

Verschiedene Vorläufer von Szenen, die Goethe in *Faust I* und *Faust II* ausarbeitet, sind im Volksbuch bereits zu finden, unter anderem mehrere Besuche bei Hofe, ein ausgelassener Abend in einem Weinkeller, Auftritte der schönen Helena,²⁶³ ein Verweis auf Homer und diverse „der tapfern Helden“²⁶⁴ der Troja-Mythologie und sieben teuflische Weiber.²⁶⁵ Auch der Faust des Volksbuches wird Vater; er schwängert die schöne Helena, die ihm einen Sohn schenkt, „dessen sich Faustus heftig freute“.²⁶⁶ Frau und Kind werden aber später verschwinden, so die Aussage des Textes an dieser Stelle, und sie werden auch nicht mehr in der *Historia* erwähnt.

Im Verlauf der Zeit überkommt den Faust des Volksbuches immer wieder Reue, dass er den Pakt eingegangen ist, aber dieser ist unauslöschlich. Da die sogenannte Verschreibung auf 24 Jahre angelegt war, erfolgt nach genau dieser Zeit tatsächlich die Strafe: Faust kommt in einer unheimlichen Nacht auf grausame Weise um, seine Studenten finden am nächsten Morgen unter anderem „die Stuben voller Bluts gespritzt. Das Hirn klebte an der Wand, weil ihn der Teufel von einer Wand zur anderen geschlagen hatte.“²⁶⁷ Damit reiht sich die *Historia* ein in „das Genre des Volksbuchs, die protestantisch geprägte Warnliteratur“.²⁶⁸ Auch Jaeger stellt fest: „Faust, Mephisto, Wagner, Helena – so heißen bereits im 16. Jahrhundert die Hauptdarsteller des Dramas, in dem sie mitwirken an einem spezifisch reformatorischen Spielplan“.²⁶⁹ So schließt denn die Geschichte mit einer Lehre für alle, „die eines hoffärtigen, stolzen, fürwitzigen und trotzigem Sinnes und Kopfs sind“.²⁷⁰

²⁶¹ Vgl. *Historia von Doktor Johann Fausten*, S. 161.

²⁶² Vgl. auch Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 29.

²⁶³ Vgl. *Historia von Doktor Johann Fausten*, S. 159.

²⁶⁴ *Historia von Doktor Johann Fausten*, S. 174.

²⁶⁵ Vgl. *Historia von Doktor Johann Fausten*, S. 179.

²⁶⁶ *Historia von Doktor Johann Fausten*, S. 180.

²⁶⁷ *Historia von Doktor Johann Fausten*, S. 188.

²⁶⁸ Strobel: *Der Pakt mit dem Teufel*, S. 47.

²⁶⁹ Jaeger: *Global Player Faust*, S. 25.

²⁷⁰ *Historia von Doktor Johann Fausten*, S. 189.

3.3 Von den kleinen Bühnen der Theatergruppen und Puppenspieler ...

Das Volksbuch, mit dem aus der historischen Faust-Figur eine literarische geworden war,²⁷¹ wurde zur Inspiration für Christopher Marlowe (1564–1593), etwa um 1592 eine Tragödie in Prosa und Blankversen zu verfassen, seine *Tragicall History of D. Faustus*. Schon damals überwand der Stoff regionale Grenzen:

Wie die Stoff- und Motivgeschichte, besonders auf dem Gebiet der Volksliteratur, zeitlich in die frühesten Epochen zurückzugreifen sucht, so kann sie sich auch nicht im Rahmen der nationalen Literaturgeschichte halten, denn die Wanderung von Stoffen und Motiven sowie das Vorkommen von Symbolen ist nicht durch volksmäßige Grenzen eingengt.²⁷²

Uraufgeführt wurde Marlowes Drama von der Theatergruppe des Earl of Nottingham, wobei nicht mehr genau festzustellen ist, wann diese Aufführung tatsächlich stattfand. Eine Textausgabe von 1616 kann als die älteste erhaltene Fassung gelten, die die Forschung tatsächlich Marlowe zuschreibt. Eine Ausgabe von 1604 existiert ebenfalls. Diese als A-Text bezeichnete Version unterscheidet sich allerdings vom B-Text aus dem Jahr 1616, und die jüngere gilt eher als Marlowes Fassung, da sie inhaltlich, von der Aussage her und textlich näher am Volksbuch ist.²⁷³ Der Text enthält, ähnlich wie die deutsche *Historia von Doktor Johann Fausten* aus dem Jahr 1587, klare moralisierende Botschaften, was darauf schließen lässt, dass sich Marlowe eng an der englischen Übersetzung der *Historia*, der *Historie of the damnable life, and deserved death of Doctor Iohn Faustus* orientierte. Die älteste noch erhaltene Ausgabe dieser Übersetzung stammt von 1592.²⁷⁴

Faust überschritt dann ein weiteres Mal die Landesgrenzen, diesmal zurück in deutschsprachige Regionen. Fahrende Theatertruppen und Puppenspieler griffen die Geschichte auf, veränderten sie hier und da und trugen dazu bei, dass der Stoff über weitere Jahre und Jahrzehnte den Menschen präsent blieb. Dabei war die Zielgruppe nicht unbedingt die höhere oder besonders gebildete Gesellschaft, im Gegenteil: *Faust* wurde „mehr und mehr zu einem Gegenstand der populären Unterhaltung“.²⁷⁵

²⁷¹ Vgl. Wågghäll Nivre: Historizität, Legende, Mythos, S. 6f.

²⁷² Frenzel: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, S. 46.

²⁷³ Vgl. Walter Wilson Greg: The Damnation of Faustus. In: Marlow. Doctor Faustus. Hg. von John Jump. London 1946, S. 71.

²⁷⁴ Vgl. Greg: The Damnation of Faustus, S. 71–73.

²⁷⁵ Doering: Die Schwestern des Doktor Faust, S. 11.

Bei der Suche nach einer Antwort auf die Frage, was die Charakteristika einer Persönlichkeit gewesen sein müssen, die man zu Marlowes Zeiten faszinierend fand, überlegt Bohm:

Various figures have been suggested as possible prototypes [...]. All of these are plausible candidates to some extent as men of learning on some sort of quest for illegitimate knowledge through satanic pacts, black magic and the occult.²⁷⁶

Und nicht nur diese dunkle Seite des Wissens muss ein Vorbild der Faust-Figur umgetrieben haben, sondern auch – zumindest in der Rezeption Marlowes – die Suche nach naturwissenschaftlichen Wahrheiten sowie ein Wunsch nach Bedeutung und Macht – „his conquering ambition“.²⁷⁷ Diese Ambivalenz zeigt sich in einem Holzschnitt aus dem Jahr 1631, der für die Illustration des Marlowe-Dramas angefertigt wurde (Abbildung 2).



Abbildung 2: Holzschnitt für Marlowe: *Doctor Faustus*²⁷⁸

Das Bild ist von Symbolik und Darstellungsweise her noch dem Mittelalter verhaftet, aber die Figur des Faust und der schwarze Hund in Teufelsgestalt erschließen sich auch modernen Betrachtern. Bereits hier ist der zwischen Erkenntnis und Magie schwankende Faust zu sehen, der bei Goethe später zu einem komplexen Charakter ausdifferenziert wird.

²⁷⁶ Arnd Bohm: Global Dominion. Faust and Alexander the Great. In: International Faust Studies: Adaptation, Reception, Translation. Hg. von Lorna Fitzsimmons. London und New York 2008, S. 17–35, hier S. 17.

²⁷⁷ Dass ein solches Machtverlangen den Faustus bei Marlowe umtreibt, veranlasst Bohm zu der Vermutung, Alexander der Große könne eine Vorlage für die Figur gewesen sein. Folgende Verse aus Marlowes *D. Faustus* führt Bohm als Hinweis darauf an, dass es sich um einen Herrscher gehandelt haben muss, der in aller Welt nach Reichtümern und zu erobernden Gebieten suchte: „Shall I make spirits fetch me what I please? / [...] / I’ll have them fly to India for gold, / Ransack the ocean for orient pearl, / [...] / I’ll levy soldiers with the coin they bring / And chase the Prince of Parma from our land, / And reign sole king of all the provinces” (Marlowe 1993, Zeilen 78, 81–82, 91–93, zitiert nach Bohm: Global Dominion, S. 17).

²⁷⁸ Holger Kreitling: Die wahre Geschichte von Goethes Pudel. In: Welt. 22.04.2012. URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article106196779/Die-wahre-Geschichte-von-Goethes-Pudel.html>, Abruf 31.07.2022.

In Form von Puppenspielen ist, so Albrecht Schöne, die *Faust*-Erzählung dem Kind Johann Wolfgang Goethe erstmals begegnet.²⁷⁹

Im Elternhaus lernte er auch jene Puppenspielfabel kennen, die, vermittelt durch englische Wanderbühnen, auf Christopher Marlowes ‚Tragischer Historie vom Dr. Faustus‘ beruht und die ihrerseits wieder zurückgeht auf eine englische Übersetzung des deutschen Faustvolksbuchs von 1587.²⁸⁰

Goethe selbst wird mit den Worten zitiert „Die bedeutende Puppenspielfabel [...] klang und summt gar vieltönig in mir“.²⁸¹ Tatsächlich sind Anklänge an Romanzen, höfische Szenen und Karneval-Darstellungen sowohl in Goethes *Faust* als auch in traditionellen Puppentheatern zu finden. Curran weist jedoch darauf hin, dass eine zentrale Figur des deutschsprachigen Puppentheaters im Allgemeinen, aber auch explizit in *Faust*-Puppenaufführungen – nämlich ein komisch-kritischer Kasper – in Goethes *Faust*-Dramen fehle.²⁸²

Es lässt sich jedoch interpretieren, dass der Mephistopheles eine besondere Form dieser Rolle darstellt. Denn der Hanswurst oder Kasperle hat in diesen Vorläufern späterer *Faust*-Dramen große Bedeutung, befasst doch auch er sich mit Worten und Wissen sowie der Distanz zwischen diesen beiden. Und während der eine sich schließlich darüber lustig macht, leidet der andere darunter:

Faust and Kasperle are concerned with two sides of the same coin: the divorce between words and meaning, one using this disjuncture for comic ends, the other viewing the same phenomenon with deep regret.²⁸³

Während Kasperle mit seiner geringen Bildung, einem ständigen Geldmangel und der Suche nach Essen und Trinken trotzdem Leichtigkeit und Witz verbreitet und unabsichtlich sogar magische Dinge tun kann, ist Faust schwermütig und trotz seiner hohen Bildung mit seinen Versuchen, Magie zu vollbringen, wenig erfolgreich. Damit erreicht der eine die Herzen des Publikums, der andere eher nicht.²⁸⁴ Insofern bildet die Kasperle-Figur einen wichtigen Gegenpart zu Faust: ein Stilelement, auf das Goethe – zumindest in einer komisch-einfältigen Form – bewusst verzichtet hat.

²⁷⁹ Vgl. Albrecht Schöne: Johann Wolfgang Goethe. *Faust*. Kommentare. Berlin 2017, S. 11.

²⁸⁰ Jaeger: *Global Player Faust*, S. 25.

²⁸¹ Goethe 1986, zitiert nach Jane Curran: *Hanswurst, Kasperle, Pickelhäring and Faust*. In: *International Faust Studies. Adaptation, Reception, Translation*. Hg. von Lorna Fitzsimmons. London und New York 2008, S. 36–53, hier S. 36.

²⁸² Vgl. Curran: *Hanswurst, Kasperle, Pickelhäring and Faust*, S. 36.

²⁸³ Curran: *Hanswurst, Kasperle, Pickelhäring and Faust*, S. 41.

²⁸⁴ Vgl. Curran: *Hanswurst, Kasperle, Pickelhäring and Faust*, S. 42.

Heinrich Heine war der Meinung, dass der Kasper-Charakter kein ursprüngliches Element der Puppenspiele und reisenden Theatergruppen war, die von England über die Niederlande nach Deutschland kamen. Stattdessen glaubt er, dass diese Figur eingeführt wurde, um dem deutschen Publikum einen Gefallen zu tun: „Es ist nun jener Puppenspiel-Faust, der [...] auch die Marktbuden unserer Heimat besuchte, und in derb deutscher Maulart übersetzt und mit deutschen Hanswurstiaden verballhörnt, die unteren Schichten des deutschen Volkes ergötzte.“²⁸⁵ Curran argumentiert selbst auch, dass Kasperle nicht völlig ausgeklammert wird bei Goethe, denn schelmische Verse würden sich bereits im Prolog finden und Mephisto versuche immer wieder, Faust heiterer zu stimmen. Zudem gäbe es einzelne Nebencharaktere oder Situationen, etwa in Auerbachs Keller, die Züge des Clownesken in sich trügen.²⁸⁶ So gesehen sei die Kasper-Rolle oder -Botschaft im Werk eingebettet, möglicherweise nicht als eigentliche Figur, dann aber eingestreut in den Dialogen. Curran fasst zusammen: „Hanswurst is well and truly embedded in the fabric of Goethe’s *Faust*, dispersed and distributed throughout“.²⁸⁷

3.4 ... auf die große Bühne der Welt: *Faust* bei Goethe

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts erscheinen einige schriftstellerische Werke, die den *Faust*-Stoff aufgreifen. Im Wintersemester 1803/1804 hält August Wilhelm Schlegel eine Vorlesung, in der er sich darüber beklagt, dass es gerade groß in Mode sei, Dichtungen über den Magier und Teufelsbündler Faust zu schreiben, von denen Schlegel viele jedoch nicht gefielen. So sei „unsere Literatur [...] mit Fäusten geschlagen worden“ und es seien einige „Fäustchen [...] von den jungen Scribenten unterwegs“.²⁸⁸

Dass gerade in der Zeit der Romantik ein neues Interesse an überlieferten Stoffen und Erzählungen erwachte, wird unter anderem „als Reaktion auf die französische Fremdherrschaft“²⁸⁹ zurückgeführt. Denn nun galt es, sich wieder auf die Suche nach Spuren einer eigenen, deutschen Kultur und Literatur zu machen, diese zu neuen Ehren kommen und zur Identifikationsfläche werden zu lassen. In diesem Zusammenhang sei eine Rückbesinnung auf mittelalterli-

²⁸⁵ Heine 1991, zitiert nach Curran: Hanswurst, Kasperle, Pickelhäring and Faust, S. 42.

²⁸⁶ Vgl. Curran: Hanswurst, Kasperle, Pickelhäring and Faust, S. 46.

²⁸⁷ Curran: Hanswurst, Kasperle, Pickelhäring and Faust, S. 50.

²⁸⁸ Schlegel 2007, zitiert nach Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. XI.

²⁸⁹ Ernst Ulrich Huse: Nachwort. In: Deutsche Volksbücher. Die große Erzähler-Bibliothek der Weltliteratur. Dortmund 1986, S. 263–269, hier: S. 264.

che Geschichten zu beobachten gewesen, die in Form von Büchern neu aufgelegt wurden oder auch als einfache Hefte, die dann günstig zu erwerben waren. Ab 1806 war es unter anderen Joseph Görres, eigentlich „Professor für Physik“,²⁹⁰ der – angeregt durch Clemens Brentano und Achim von Arnim – einen Überblick und Kommentar über ihm bekannte Volkserzählungen vorlegte. Unter dem Titel *Die teutschen Volksbücher. Nähere Würdigung der schönen Historien-, Wetter- und Arzneybüchlein, welche theils innerer Werth, theils Zufall, Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit erhalten hat*²⁹¹ befasste er sich beispielsweise mit der *Historia von der schönen Magelona*, „eines Königs Tochter von Neapolis“, mit einem „Bericht von einem Juden aus Jerusalem, mit Namen Ahasverus, welcher vorgiebt, er sey bey der Kreuzigung Christi gewesen, und bisher durch die Allmacht Gottes beym Leben erhalten worden“²⁹² oder mit dem *Romanusbüchlein*, Görres’ Meinung nach ein aus „allen Weltgegenden her zusammengetrommelter Unsinn in Beschwörungen, Zaubersprüchen und Besprechungen sich ergießend“.²⁹³ Eingereiht in die fast 50 Werke findet sich auch *Des durch die ganze Welt berufenen Erzscharzkünstlers und Zauberers D.J. Fausts mit dem Teufel aufgerichtetes Bündniß, abentheuerlicher Lebenswandel, und mit Schrecken genommenes Ende*.²⁹⁴

Neben dieser Rückbesinnung und Wiederauflage überlieferter Texte kommt es aber auch zu einer Reihe von Neubearbeitungen. Gerade der *Faust*-Stoff wird nun ganz neu interpretiert. Als besonders bedeutend unter den Autoren, die sich hier engagieren, kann Lessing gelten. Er stellte zwar nicht unbedingt nennenswert große Passagen fertig, sondern eher Fragmente,²⁹⁵ kommunizierte aber viel über seine Ideen, regte einen brieflichen und persönlichen Austausch zum Thema an und inspirierte andere. Dabei spielte er eine wichtige Rolle für eine neue Einschätzung der Person des Faust, denn er bewertete „die Wißbegierde Fausts als eine uneingeschränkt positive Eigenschaft“.²⁹⁶ Auch bei Goethe gehört das Streben nach Wissen und Erkenntnis zu den zentralen Aspekten seines *Faust*. Hinzu kommen bei ihm weitere Facetten, mit denen er den alten Text erneuert:

²⁹⁰ Huse: Nachwort, Deutsche Volksbücher, S. 264.

²⁹¹ Vgl. Joseph Görres: Die teutschen Volksbücher, in: Joseph Görres, Gesammelte Schriften, Band 3: Geistesgeschichtliche und literarische Schriften I (1803–1808). Köln 1926.

²⁹² Görres: Die teutschen Volksbücher.

²⁹³ Görres: Die teutschen Volksbücher.

²⁹⁴ Görres: Die teutschen Volksbücher.

²⁹⁵ Marianne Wünsch: Johann Wolfgang Goethe: Faust. Erster Teil. In: Die Lieblingsbücher der Deutschen. Hg. von Christoph Jürgensen. Kiel 2006, S. 17–38, hier S. 18.

²⁹⁶ Doering: Die Schwestern des Doktor Faust, S. 12.

Goethe verwendete ja bekanntlich das Volksbuch als Quelle, bezog aber noch Handlungselemente aus den damals populären Puppenspielen und reale Ereignisse mit ein. Vor allem die Liebesgeschichte fügte er neu hinzu.²⁹⁷

Es entsteht ein komplexes Werk, und die Herausforderung, die Goethe uns mit *Faust* präsentiert, liegt nicht nur darin, dass die *Faust*-Dramen sich in mancher Hinsicht der Interpretation verschließen, sondern sie entsteht gleichzeitig auch dadurch, dass der Stoff auf erstaunliche Weise auf jede erdenkliche Frage zu antworten scheint, die an ihn gestellt wird. Diese Responsivität erstreckt sich über Literatur, Kunst und Musik, aber auch über viele andere Formen künstlerischen und kulturellen Ausdrucks. Wie kommt es zu dieser wahrgenommenen Universalität, welche Themen verhandelt Goethe, wie baut er die *Faust*-Dramen auf? Der folgende Abschnitt geht zusammenfassend auf den Tragödienkomplex ein,²⁹⁸ lässt die Szenen für sich sprechen und betrachtet dabei erste intertextuelle Verweise.

3.4.1 Die Präludien

Goethes *Faust* ist ein Dramenkomplex, der aus mehreren Teilen besteht. Überschriften ist das ganze Werk mit *Faust. Eine Tragödie*. Es besteht aus den beiden Stücken *Der Tragödie Erster Teil* (1808), gemeinhin als *Faust I* bezeichnet, und *Der Tragödie Zweiter Teil* (1831 fertiggestellt), auch als *Faust II* bekannt. Beiden Teilen voraus gehen die drei einleitenden Abschnitte *Zueignung*, *Vorspiel auf dem Theater* und *Prolog im Himmel*. Da es für den weiteren Verlauf dieser Untersuchung von Relevanz sein wird, wie literarische und visuelle *Faust*-Bearbeitungen mit dieser Aufteilung umgehen, folgt hier eine Darstellung des Aufbaus des Gesamtwerkes. Diese Übersicht muss kursorisch bleiben; sollten sich formale Aspekte wie Versmaße oder inhaltliche Gesichtspunkte im Detail an anderer Stelle dieser Arbeit noch als relevant erweisen, werden sie dort näher verhandelt werden.

Im Eingangsgedicht *Zueignung* spricht Goethe die von ihm geschaffenen Figuren an, denen er sich nach längerer Pause erneut widmet. Albrecht Schöne zitiert aus einem Brief aus dem Juni 1797 an Schiller, in dem Goethe erklärt, dass er sich nun wieder mit dem *Faust* befassen werde und „ihn, wo nicht zu vollenden, doch wenigstens um ein gutes Teil weiter zu bringen“.²⁹⁹ Für Bauer wird in der *Zueignung* Goethes Auseinandersetzung mit dem Drama deutlich, dem sich der Dichter einerseits äußerst eng verbunden fühlt, das sich aber auch so

²⁹⁷ Strobel: Der Pakt mit dem Teufel, S. 46.

²⁹⁸ Außen vor bleiben soll hier der *Urfaust*, eine frühe Fassung, die als Vorläufer von *Faust I* gelten kann und 1775 fertiggestellt wurde.

²⁹⁹ Schöne: Faust. Kommentare, S. 149.

verselbstständigt hat, dass Goethe sich nicht als Erfinder, sondern „als inspiriertes Sprachrohr“³⁰⁰ darstellt.

Im *Vorspiel auf dem Theater* sprechen die „typisierten Figuren“³⁰¹ eines Direktors, eines Theaterdichters und eines Schauspielers (bei Goethe „Lustige Person“) über das Theater als Unternehmen, die Kraft des Dichtens und die Erwartungen des Publikums. Die Szene scheint inhaltlich nicht in direktem Zusammenhang mit den folgenden zu stehen, sodass Schöne es für möglich hält, dass sie gar nicht hierfür geschrieben wurde. Sie sei wohl verfasst worden für die Neueröffnung des Weimarer Theaters im Jahr 1798, wo sie aber nicht zum Einsatz kam und so stattdessen den *Faust*-Dramen vorangestellt wurde. Dass das *Vorspiel* aber gerade für *Faust* von großer Relevanz ist, liegt für Bauer daran, dass hier volkstümliche Traditionen mit hochkultureller Theaterkunst ringen. Die Lustige Person versteht er als eine Kasperfigur und damit als Symbolträger für das Jahrmarkt- und Volksbelustigungstheater, aus dem der *Faust*-Stoff stammt. Die Figur des Dichters steht für die mit dem neuen *Faust* verfolgten großen Ideale, sodass es im *Vorspiel* um nicht weniger gehe als um „den für die Entwicklung des Faust-Mythos grundlegenden Konflikt zwischen trivialer Massenunterhaltung und auf genialem Schöpfertum beruhender Hochliteratur“.³⁰²

Mit dem *Prolog im Himmel* verlässt Goethe die Perspektive auf das Theater als Schaffensort und Institution und begibt sich auf eine Metaebene. Schöne spricht von einer „Oberbühne“, von der aus die „überirdische Regieanweisung“³⁰³ für das Stück ergeht. Hier im Himmel haben sich die Erzengel Raphael, Gabriel und Michael eingefunden und loben Gott, doch Mephistopheles hinterfragt, ob Gott angesichts des Leidens auf der Erde wirklich so herrlich ist: „Die Menschen dauern mich in ihren Jammertagen“. (*Prolog im Himmel*, Vers 296)³⁰⁴ Der Herr und Mephistopheles einigen sich darauf, dass letzterer versuchen darf, Faust vom rechten Weg abzubringen, wobei Gott sicher ist, dass dies nicht gelingen wird: „Und steh beschämt, wenn du bekennen musst: / Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange / ist sich des rechten Weges wohl bewusst.“ (*Faust I*, Verse 327–329)

³⁰⁰ Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 142.

³⁰¹ Schöne: Faust. Kommentare, S. 156.

³⁰² Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 143.

³⁰³ Schöne: Faust. Kommentare, S. 162.

³⁰⁴ Zitiert wird hier und im Folgenden aus der Ausgabe von Albrecht Schöne: Johann Wolfgang Goethe: Faust. Eine Tragödie. Texte. Hg. von Albrecht Schöne [8., revidierte und aktualisierte Auflage von Band 7 der Edition Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden, Frankfurt am Main 1994] Berlin 2017.

Rückgriffe auf das biblische Buch Hiob erfolgen mehrmals in Goethes *Faust*, der damit „in einer kaum übersehbaren, vielsprachigen, weit in die Antike zurückreichenden [...] Reihe von Erzählern, Lyrikern und Dramatikern“ steht.³⁰⁵ Und nicht nur hat Goethe das Buch Hiob in den *Faust* eingearbeitet, sondern den biblischen Stoff komplex verarbeitet: Anderegg weist darauf hin, dass sich strukturelle und wie Zitate anmutende Parallelen und Querbezüge im *Prolog im Himmel* finden und direkt auf Hiob zu verweisen scheinen, dass diese Elemente sich aber auch an Psalm 148 oder der Schöpfungsgeschichte bedienen.³⁰⁶ In den Äußerungen, die Goethe den Erzengeln Gabriel und Raphael in den Mund legt, sieht Anderegg weitere Elemente von Intertextualität, insofern als sie unterschiedliche Weltansichten verkörpern, nämlich das ordnungsbezogene eines Pythagoras (Raphael) und das heliozentrische des Kopernikus (Gabriel), während Michael vor der zu fürchtenden und mitunter zerstörerischen göttlichen Hand zu warnen scheint.³⁰⁷ Damit, so Anderegg, ist der *Prolog im Himmel* kein Lob des Herrn ob seiner wunderbaren Schöpfung und spiegelt nicht Goethes Bewunderung des Universums wider, was fälschlich häufig angenommen würde. Sondern es handele sich um eine indirekte Infragestellung der Aussagen des Buches Hiob: „The stanzas of the angels recall the book of Job but only to refute its dominant religious concept“³⁰⁸. Inhaltliche Überschneidungen der Personen des Faust und des Hiob werden auf diese Weise konstruiert und wieder dekonstruiert. Insofern, so Anderegg, bestehe die eigentliche Aussagekraft des Intertextuellen hier nicht in Ähnlichkeiten, sondern in der Koexistenz und Verwirrung von Parallelen, Anleihen und Abweichungen.³⁰⁹

In der Ausgangslage, dass spirituelle Mächte existieren, sich aber Lebenswege doch im Diesseits bei den Menschen selbst und nicht durch Vorbestimmung oder Schicksal entscheiden, sieht Schöne „den fundamental neuzeitlichen Charakter der goetheschen *Faust*-Dichtung“.³¹⁰ Tatsächlich hatten auch schon frühere neuzeitliche *Faust*-Aufführungen vor Goethe häufig einen Prolog, allerdings spielte dieser in der Hölle, sodass Goethe mit dem *Prolog im Himmel*

³⁰⁵ Schöne: *Faust. Kommentare*, S. 12.

³⁰⁶ Vgl. Johannes Anderegg: *Unrecognized Modernity. Intertextuality and Irony in Goethe's "Faust"*. In: *Colloquia Germanica* 39 (2006), 1, S. 31–41, hier S. 32.

³⁰⁷ Vgl. Anderegg: *Unrecognized Modernity*, S. 34.

³⁰⁸ Anderegg: *Unrecognized Modernity*, S. 34.

³⁰⁹ Vgl. Anderegg: *Unrecognized Modernity*, S. 33.

³¹⁰ Schöne: *Faust. Kommentare*, S. 164.

eine intertextuelle Technik anwendet, mit der er gleichzeitig „Fortsetzung und Umkehrung der Tradition“³¹¹ erreicht.

3.4.2 *Der Tragödie Erster Teil*

In der Szene *Nacht* sehen wir Faust in seinem Studierzimmer, und sein Monolog beginnt mit einigen Versen, die zu den bekanntesten des Stückes gehören dürften:

Habe nun, ach! Philosophie, / Juristerei und Medizin, / Und leider auch Theologie! / Durchaus studiert mit heißem Bemühn. / Da steh' ich nun, ich armer Tor! / Und bin so klug als wie zuvor. (*Faust I*, Verse 354–359).

Da die Wissenschaften ihn nicht weitergebracht haben, wendet er sich magischen Büchern zu und ruft den Erdgeist hervor, der sich aber nicht interessiert zeigt und mit den Worten „Du gleichst dem Geist den du begreifst, / Nicht mir!“ (*Faust I*, Verse 512f.) wieder verschwindet. Wagner tritt auf, Fausts Famulus, der seinen Meister bewundert, aber dessen gedrückte Stimmung nicht aufhellen kann. Wieder in seinem mit unnützen alten Dingen vollgestellten Zimmer allein, fällt Faust eine Phiole mit Gift auf: „Doch warum heftet sich mein Blick auf jene Stelle? / Ist jenes Fläschchen dort den Augen ein Magnet?“ (*Faust I*, Verse 686–687) Kaum setzt er an, sich zu vergiften, erschallen die österlichen Kirchenglocken. Zwar fehlt Faust der Glaube an das Osterwunder, doch er fühlt sich in diesem Moment an glückliche Tage seiner Jugendzeit erinnert, was ihn schließlich davon abhält, sich das Leben zu nehmen. Zusammen mit den Glocken erklingt der „Chor der Engel“: „Christ ist erstanden! / Freude dem Sterblichen, / Den die verderblichen, / Schleichenden, erblichen / Mängel umwandeln.“ (*Faust I*, Verse 737–741) Bis auf den ersten Vers handelt es sich nicht etwa um ein bereits bekanntes Kirchenlied, sondern die Verse schrieb Goethe. Franz Schubert vertonte sie – ebenso wie mehrere andere Textstellen des *Faust* – wenige Jahre nach ihrer Veröffentlichung und übersandte die Noten an Goethes Adresse, doch die Lieder gefielen Goethe nicht. Goethe und Schubert trafen sich auch nicht, noch tauschten sie sich dazu aus.³¹²

In *Vor dem Tor* unternehmen Faust und Wagner einen Osterspaziergang, ebenso wie viele Ausflügler, deren Gespräche Auskunft über ihren Lebensalltag geben. Auch bringt man Faust,

³¹¹ Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 143.

³¹² Vgl. Saskia Leeder: „Die Liedästhetik Schuberts entsprach nicht der Goethes.“ In: Blog Archiv. Hg. von Klassik Stiftung Weimar. 2016. URL: <https://blog-archiv.klassik-stiftung.de/goethe-und-schubert/>, Abruf: 11.07.2022.

dem Gelehrten und Arzt, Verehrung entgegen. Dennoch gesteht Faust seinem Famulus, wie es um seinen seelischen Zustand bestellt ist und dass er sich innerlich zerrissen fühlt:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust, / die eine will sich von der andern trennen: / die eine hält, in derber Liebeslust, / sich an die Welt mit klammernden Organen; / die andre hebt gewaltsam sich vom Dust / zu den Gefilden hoher Ahnen. (*Faust I*, Verse 1112–1117)

Faust und Wagner nehmen plötzlich einen schwarzen Pudel wahr, der Faust nach dem Spaziergang bis in sein Studierzimmer begleitet. Die nächste Szene spielt sich dort ab und ist dementsprechend *Studierzimmer* betitelt. Faust nimmt sich das Neue Testament vor und befasst sich mit der Übersetzung, insbesondere damit, ob es „im Anfang war das Wort“ oder „die Kraft“ oder „der Sinn“ heißen müsste. Goethe stellt hierdurch einen Bezug zu Martin Luther her, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, die Bibel ins Deutsche zu übersetzen.³¹³ Die Sinnfrage lässt sich für Faust durch die Arbeit mit der Bibel nicht befriedigend lösen, sodass er sich an eine Teufelsbeschwörung macht. Der Teufel ist aber längst zugegen, und schließlich merkt Faust, dass sich in dem Pudel Mephistopheles verborgen hat. Dieser zeigt sich und erklärt sein teuflisches Wesen unter anderem mit den Worten, das Böse sei sein „eigentliches Element“ (*Faust I*, Vers 1344). Es folgt – wohl am nächsten Tag – eine weitere *Studierzimmer*-Szene. In dieser kommt es zum Pakt zwischen Mephistopheles und Faust: Der Teufel verspricht, Faust ungeahnte Erkenntnisse und Lebensfreude zu verschaffen („Ich gebe dir was noch kein Mensch gesehn“, Vers 1674). Dass der Teufel Faust zu Diensten sein will, entspricht der Tradition des *Faust*-Stoffes, wie er bis ins 17. Jahrhundert verbreitet war. Ging es bei dieser Dienstbarkeit aber bis dahin eher darum, Fausts Wissensdrang zu befriedigen, kommt nun der Lebensgenuss und ein generelles Streben nach Sinn hinzu.³¹⁴

Goethes Faust ist nicht aus Wissensdurst geneigt, sich dem Teufel zu verschreiben, sondern aus einer Lebens- und Wissenskrise heraus: Er erkennt schmerzlich, daß alles menschliche Wissen und auch die Magie ihn letztlich nicht weiterbringt. Ihm ist das Leben zur Last geworden.³¹⁵

Im Gegenzug soll Faust dem Teufel in der jenseitigen Welt dienen: „Ich will mich h i e r zu Deinem Dienst verbinden, / Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn; / Wenn wir uns d r ü b e n wieder finden, / So sollst du mir das Gleiche tun.“ (*Faust I*, Verse 1656–1659) Dieser Pakt soll mit Blut besiegelt werden; und bis hier bleibt Goethe inhaltlich an dem ur-

³¹³ Vgl. Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 148.

³¹⁴ Vgl. Strobel: Der Pakt mit dem Teufel, S. 47.

³¹⁵ Strobel: Der Pakt mit dem Teufel, S. 47.

sprünglichen Teufelspakt-Motiv, wie es auch in der *Historia von Doktor Johann Fausten* von 1587 beschrieben ist.

Bei Goethe bietet Faust allerdings von sich aus noch zusätzlich eine Wette an, denn er ist bereit zu sterben, sobald es dem Teufel gelingt, ihm großes Glück zu bescheren: „Werd’ ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zugrunde gehn!“ (*Faust I*, Verse 1699–1702). In *Faust I* sagt er diesen Satz jedoch nicht mehr; erst gegen Ende des zweiten Teils kommt es zu diesem Moment. Die Forschung ist sich uneins, wie diese Wette einzuordnen ist. „Wort und Sinn dieser Wette im Kontext der Szene, in ihrem Verhältnis auch zum *Prolog im Himmel* und im Hinblick auf den vielumstrittenen Ausgang des Spiels, sind mit sehr unterschiedlichen Kommentaren bedacht worden.“³¹⁶ Vor diesem Hintergrund wird es im weiteren Verlauf dieser Arbeit relevant sein, zu überprüfen, wie Romane, Graphic Novels und Filme des beginnenden 21. Jahrhunderts damit umgehen.

In den folgenden Szenen führt Mephistopheles Faust an diverse Orte, um ihm Facetten des Lebens zu zeigen, die Faust bisher nicht kannte. Sie beginnen in einem Trinklokal, in dem sich besonders Studenten versammeln, in *Auerbachs Keller in Leipzig*, so ist die Szene überschrieben. Faust findet keinen Gefallen an dieser lärmenden Gesellschaft und dem Besäufnis. Bauer sieht die Bedeutung der Szene darin, dass sie einen dramaturgischen Übergang von der gelehrten Welt in das bürgerliche Leben darstellt. Sie sei aber auch ein intertextueller Verweis innerhalb der *Faust*-Tradition, nämlich eine Anbindung an das einfache Publikum, an das sich die derberen früheren *Faust*-Aufführungen und -Puppenspiele bis dahin gewandt hatten.³¹⁷ Ähnlich ließe sich die *Hexenküche* einordnen; auch hier ein „Wust von Raserei“ (*Faust I*, Vers 2339), mit dem Faust zunächst nichts anzufangen weiß. Doch schnell wird klar, dass es um Liebe und Verjüngung geht, denn die Hexe hat einen Zaubertrank, den sie Faust einflößt und der ihm zu körperlicher Jugend verhelfen wird. Schöne verweist anekdotisch auf einen zeitgenössischen intertextuellen Bezug: Mephistopheles sagt in der *Hexenküche* zu Faust, man könne sich jung halten, indem man Feldarbeit leiste, „Fang an zu hacken und zu graben“ (Vers 2354), denn dies „steht in einem andern Buch“ (Vers 2349). Damit beziehe sich Goethe auf ein Buch des Mediziners Christoph Wilhelm Hufeland von 1797 mit dem Titel *Die Kunst*,

³¹⁶ Schöne: *Faust. Kommentare*, S. 261.

³¹⁷ Vgl. Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 153.

das menschliche Leben zu verlängern, in dem es ein Kapitel darüber gibt, wie gesund die Land- und Gartenarbeit sei.³¹⁸

Diese Verjüngung ist eine Neuerung gegenüber der *Historia*. Denn dass Faust wieder jung wird, steht im Zusammenhang mit der Gretchentragödie, und die Figur der Margarete wird bei Goethe erst eingeführt.³¹⁹ Während Mephistopheles und die Hexe in Gespräch und Aktivität sind, steht Faust etwas abseits und sieht in einem Spiegel eine schöne Frau, von der er ganz hingerissen ist. Er möchte sich gar nicht davon trennen, doch der Teufel zieht ihn am Ende der Szene fort mit den Worten „Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, / Bald Helenen in jedem Weibe.“ (*Faust I*, Verse 2603–2604)

Tatsächlich trifft Faust gleich zu Beginn der nächsten Szene, *Auf der Straße*, zwar keine Helena, aber Margarete. Mit dem Gretchen führt Goethe eine Figur in die Handlung ein, die es in frühneuzeitlichen *Faust*-Erzählungen nicht gab.³²⁰ Faust fordert von Mephistopheles, dass dieser ihm ein Treffen mit ihr ermöglicht, um sie bald zu verführen. Es folgt der *Abend*, Faust und Mephistopheles schleichen sich in Margaretes Zimmer und hinterlassen dort ein Schmuckkästchen. Gretchen und ihre Mutter geben es jedoch am nächsten Tag in der Kirche ab. Die folgenden kurzen Szenen (*Spaziergang*, *Der Nachbarin Haus*, *Straße*, *Garten*, *Ein Gartenhäuschen* sowie *Wald und Höhle*) zeigen verschiedene Versuche, Faust und Margarete zusammenzubringen.

In *Gretchens Stube* erlebt das Publikum nun auch Margarete als sehr verliebt und sich nach Faust verzehrend. Der Wendepunkt, der hier beginnt, wird in *Marthens Garten* vervollständigt, denn nach einem Gespräch über Religion und Kirche, in dem Gretchen Faust für seinen fehlenden Glauben kritisiert, willigt sie dennoch ein, eine gemeinsame Nacht zu arrangieren. Dazu muss sie ihrer Mutter ein Schlafmittel verabreichen. Daran wird die Mutter tragischerweise sterben. Doch die Liebesnacht scheint stattzufinden (oder mehrere) und Gretchen wird schwanger, was Goethe in *Am Brunnen* andeutet, wo einige Mädchen des Ortes ihr Urteil fällen über eine Bekannte, die ungewollt schwanger wurde. In der Szene *Zwinger* erlebt der Zuschauer Gretchen im Monolog oder Gebet: „Wechselnde Strophenmaße, Metren, Rhythmen und Reimbindungen geben Margaretes Versen eine hochemotionale Unruhe.“³²¹ Im Streit mit

³¹⁸ Vgl. Schöne: *Faust. Kommentare*, S. 284.

³¹⁹ Vgl. Strobel: *Der Pakt mit dem Teufel*, S. 47.

³²⁰ Vgl. Strobel: *Der Pakt mit dem Teufel*, S. 47.

³²¹ Schöne: *Faust. Kommentare*, S. 332.

Mephisto, aber versehentlich durch Fausts Hand, kommt Gretchens Bruder Valentin in einer weiteren *Nacht*-Szene ums Leben, nicht ohne mit den letzten Atemzügen seine Schwester noch als „eine Hur“ (*Faust I*, Vers 3730) zu beschimpfen. Während eines Gottesdienstes in *Dom* setzt ein böser Geist Gretchen unter Druck, sie fällt in Ohnmacht. Hier findet sich auch noch ein Hinweis, dass sie schwanger ist: „Und unter deinem Herzen / Regt sich's nicht quillend schon, / Und ängstigt dich und sich / mit ahnungsvoller Gegenwart?“ (Verse 3790–3793) Als Kontrast zum Kirchenschauplatz führt Goethe die Zuschauer anschließend zu einer *Walpurgisnacht*, der Ort des Geschehens liegt im Harzgebirge. Diese Szene und die frühere der *Hexenküche* bilden einen Rahmen um die Gretchen-Tragödie, Schöne nennt sie die „durch die Sexualitätsthematik miteinander verbundenen mephistophelischen Szenen“.³²²

Nach einem Intermezzo folgen noch drei Szenen: *Trüber Tag, Feld* sowie *Nacht, offen Feld* und *Kerker*. Die einzige Szene des ganzen *Faust I*, die nicht im Versmaß geschrieben ist, sondern in Prosa, ist *Trüber Tag*. Faust beklagt das Leid Margaretes, die zusätzlich zu ihrem persönlichen Unglück auch noch eingesperrt wurde. Dass Mephistopheles gar kein Mitgefühl hat und keine Reue zeigt, macht Faust noch wütender. Er dringt in der Nacht in den Kerker ein, aus dem er Gretchen befreien will. Sie erkennt ihn zwar, möchte aber nicht mehr in die Freiheit, sondern sich dem Todesurteil beugen. Als es Morgen wird, muss Faust das Gefängnis verlassen, um nicht mitbestraft zu werden, und geht mit Mephistopheles fort.

3.4.3 Der Tragödie Zweiter Teil

Die Akte und Szenen des zweiten Teils wiederzugeben, scheint für die vorliegende Arbeit verzichtbar. Die in dieser Untersuchung analysierten Werke greifen *Faust II* deutlich weniger häufig auf als *Faust I*, wie noch zu zeigen sein wird. *Der Tragödie Zweiter Teil* ist äußerst vielschichtig und beinhaltet viele Verweise auf antike Mythologien, die sich modernen Lesern eher schwer erschließen. Ob das der Grund dafür ist, dass er weniger offensichtlich Eingang in moderne *Faust*-Bearbeitungen findet, oder ob auch umgekehrt der Zugang zu antiken Überlieferungen unter anderem deswegen hindernisreich erscheint, weil sie in populärer Kultur nicht sehr häufig behandelt werden, kann hier nicht geklärt werden.

Petra Mayer, Preisträgerin eines Essay-Wettbewerbes der Goethe-Gesellschaft, macht schon in ihrem 2007 erschienenen Beitrag deutlich, dass gerade *Faust II* viele Bereiche thematisiert,

³²² Schöne: *Faust. Kommentare*, S. 342.

die im 21. Jahrhundert von überraschender Relevanz sind. Sie listet einige Themen auf, von denen tatsächlich mehrere in den hier untersuchten Romanen, Graphic Novels und Filmen eine wichtige Rolle spielen, wie die folgenden Kapitel illustrieren werden: Da ist zum Ersten das Thema Geld und Wertschöpfung zu nennen, das etwa bei Andreas Gößling vorkommt. Hier wird Faust als (vermeintlicher) Magier mit der Erschaffung von Gold beauftragt. Auftraggeber ist ein hochrangiger Kleriker, der unbedingt Geld braucht und bereits Schulden gemacht hat, die er nicht bezahlen kann. Daher verlässt er sich auf die Expertise Fausts und setzt diesen stark unter Druck, Gold herzustellen. Eine thematische Intertextualität mit *Faust II* ist erkennbar: „Der in *Faust II* beschriebene Staat steht vor dem Bankrott, der Kaiser ist ratlos. Doch Mephisto und Faust [...] lassen Papiergeld drucken.“³²³ Sie behaupten, es gäbe Goldschätze als Gegenwert der Scheine; gefunden haben sie diese jedoch noch nicht.³²⁴ Ein weiteres aktuelles Thema aus *Faust II* sind die Grenzen zwischen Realität und Vorstellung, die im 21. Jahrhundert mit dem Internet einhergehen: „Wiederholt verliert Faust die Verbindung zur realen Welt und ist nicht mehr fähig, klar zwischen Imagination, d.h. virtueller Welt, und Realität zu trennen.“³²⁵ Dass *Faust II* zudem Aspekte einer Debatte um Gentechnik und ‚Human Engineering‘ beinhaltet, erläutert Osten mit Verweis auf die Rolle des Homunkulus.³²⁶

3.4.4 Elemente von Intertextualität in Goethes *Faust*

Goethes *Faust*-Dramen sind selbst bereits Exempel für Intertextualität, wie Schöne indirekt – ohne diesen Begriff zu nutzen – konstatiert, indem er auf die diversen Genres hinweist, die der Dichter hier hat einfließen lassen.³²⁷ Da ist zunächst die Tragödie, die als Titel das gesamte Werk charakterisiert, obwohl es Argumente in Bezug auf den Inhalt gäbe, den Text nicht im gattungsbegrifflichen Sinne als reine Tragödie zu verstehen. Zudem sind komödiantische Elemente mit eingewoben, ebenso wie lyrische und musikalische, sodass Teile opernhaft angelegt und schon bald auch vertont aufgeführt wurden.³²⁸ Die im vorangegangenen Abschnitt besprochene Frage, ob die Rezipienten mit den Verweisen etwas anfangen können, stellt sich in Bezug auf das zeitgenössische Publikum Goethes vermutlich nicht so sehr wie heute, denn

³²³ Mayer: Verloren in virtuellen Welten, S. 357.

³²⁴ Vgl. Mayer: Verloren in virtuellen Welten, S. 358.

³²⁵ Mayer: Verloren in virtuellen Welten, S. 357.

³²⁶ Vgl. Manfred Osten: Dr. Faust – ein Auslaufmodell der Evolution? Goethes Tragödie und die Verheißungen der Lebenswissenschaften. In: Goethe Jahrbuch 2007. Hg. von Werner Frick, Jochen Golz, Albert Meier, Edith Zehm. Göttingen 2007, S. 161–166, hier S. 161.

³²⁷ Vgl. Schöne: Faust. Kommentare, S. 16–18.

³²⁸ Vgl. Schöne: Faust. Kommentare, S. 19–20.

Fauser erinnert an die „Memorierfähigkeit der Zeitgenossen, ihre zuweilen exorbitante Kenntnis, geschärft durch Rezitationen, Deklamationen in den mannigfachen Institutionen elementarer Kultur“.³²⁹

Auch wenn der Begriff der Remedialisierung, der im zweiten Kapitel dieser Arbeit erläutert wurde, keiner des beginnenden 19. Jahrhunderts ist, lässt sich Goethes virtuoser Umgang mit vielfältigen Einflüssen als etwas Ähnliches verstehen, denn in seine *Faust*-Dichtung sind nicht nur „antike Mythen und [...] biblische Bücher“, sondern auch Werke von „Dichtern aus vielen Weltgegenden und vielen Jahrhunderten“³³⁰ eingeflossen. Konkret macht Schöne am Beispiel der Metrik deutlich, dass eine große Formenvielfalt Goethes *Faust* prägt, nicht nur wegen der Fülle an Mustern, sondern vor allem wegen ihrer aussagekräftigen Verwendung. Denn in der historischen Entwicklung von Dramen lassen sich nach Schöne je nach Epoche charakteristische Versmaße festmachen, die vom jambischen Trimeter antiker Tragödien über Shakespeares Blankvers bis zum Alexandriner des deutschen Barock reichten.³³¹ Goethes Werk beinhaltet all diese und viele weitere Versmaße und zeigt sich damit als eine „Summa metrica“.³³² Herausragend daran ist die Tatsache, dass die unterschiedlichen Formen auch bedeutungstragend sind, da sie „kulturgeschichtliche Aura, die ihnen anhaftenden Reminiszenzen und die ihnen innewohnenden Bedeutungspotenzen in das semantische Gefüge des Dramas einbringen“.³³³ Zudem setze Goethe die unterschiedlichen Formen so ein, dass sie die Figuren und Situationen charakterisieren sowie Entwicklungen plastisch machen.³³⁴ Insofern gilt schon hier, dass das Medium die ‚Message‘ nicht nur transportiert, sondern selbst die Botschaft ist.³³⁵

Ein weiterer Aspekt, der eine Form von Intermedialität hervorruft, die sich aus der Synthese verschiedener metrischer Mittel ergibt, ist, dass hierdurch unterschiedliche sinnliche Rezeptions- und Darbietungsweisen angesprochen werden. Schöne beschreibt den Aspekt des Klanges und lobt „den musikalischen Reichtum der Metren und Rhythmen, Versklänge und Satzmelodien“.³³⁶ Für ihn ist der Text nicht nur geschriebener Text, sondern wirkt gerade auch in

³²⁹ Fauser: Kulturwissenschaft, S. 53.

³³⁰ Schöne: *Faust*. Kommentare, S. 28.

³³¹ Vgl. Schöne: *Faust*. Kommentare, S. 13.

³³² Schöne: *Faust*. Kommentare, S. 13.

³³³ Schöne: *Faust*. Kommentare, S. 14.

³³⁴ Vgl. Schöne: *Faust*. Kommentare, S. 14.

³³⁵ Vgl. Metzner-Szigeth: *Kultur & Technik als Medien menschlicher Selbstverwirklichung*, S. 12.

³³⁶ Schöne: *Faust*. Kommentare, S. 16.

gesprochener, gesungener und darstellerisch dargebotener Form. Damit steht vor dem Hintergrund von Remediatisierung-Konzepten der Hinweis im Raum, dass ein komplexes und in sich viele Sinne ansprechendes Werk wie Goethes *Faust* auch zu weiteren und neuen Darbietungsformen anregen wird, etwa in Form von farbigen Zeichnungen wie im Comic oder mittels der vielschichtigen emotionalen Elemente, die ein Spielfilm umsetzen kann. Nicht zuletzt wirkt in Filmen auch die Musik bedeutungstragend.

3.5 Zwischenfazit: Der *Faust*-Stoff vom Mittelalter bis heute

Schon im frühen Mittelalter treten Personen und Legenden auf, die zum späteren *Faust*-Mythos beigetragen haben.³³⁷ In einigen dieser alten Erzählungen geht es um fragwürdige und doch faszinierende Gestalten, die Fähigkeiten haben oder zu haben behaupten, die sie in die Nähe dunkler Mächte und des Teufels rücken. In anderen spielen bereits innere Konflikte eine Rolle, etwa um den christlich motivierten Wunsch zu helfen und dies nur mithilfe des Teufels tun zu können.³³⁸

Am Beginn der Neuzeit steht die *Historia von Doktor Johann Fausten* von 1587. Sie thematisiert vor allem, dass Faust sich leichtfertig mit dem Teufel einlässt, wie das sein Leben zwar aufregender macht, aber seinen Seelenzustand nicht verbessert und er schließlich seine Entscheidung mit einem grausamen Tod bezahlt. Der tragische Kern einiger früherer Erzählungen, dass der Protagonist Gutes schaffen will und gerade dadurch Schuld auf sich lädt, tritt mit dem reformatorischen Anliegen, das Volk vor dem Teufel zu warnen, teilweise in den Hintergrund. Doch später wird das Thema in vielen *Faust*-Erzählungen wieder aufgegriffen und danach weitgehend aufrechterhalten.

Zusätzlich werden neue Themen integriert, etwa die Befassung mit Naturwissenschaften oder gesellschaftlichen Machtverhältnissen. Insbesondere kommt eine Wendung in die Darstellung und Rezeption, als Ende des 18. Jahrhunderts unter anderem Johann Wolfgang von Goethe mit seinem *Faust*-Lebenswerk beginnt. Er fügt in *Faust I* die Gretchen-Tragödie hinzu, *Faust II* erhält eine Vielzahl neuer Motive und Themen. Übernommen hat Goethe neben dem mit Blut ge- oder unterschriebenen Teufelspakt unter anderem Situationen bei Hofe und in ei-

³³⁷ Vgl. Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 22.

³³⁸ Vgl. Stolz: Legende oder der christliche Sternhimmel, S. 67.

nem Weinkeller, die Figuren der Helena und eines gemeinsamen Sohnes, aber auch diverser teuflischer Weiber. Goethe hatte schon als Kind *Faust* als Puppenspiel gesehen, denn nachdem die *Historia* von Christopher Marlowe als Theaterstück adaptiert worden war, kam es in dieser Form als Volksbelustigung wieder in den deutschsprachigen Raum zurück.

Von etwa 1772 bis 1831, also bis kurz vor seinem Tod, arbeitete Goethe – mit teilweise sehr langen Unterbrechungen – an seinem *Faust*-Dramenkomplex. *Faust I* und *Faust II* bilden den ersten und zweiten Teil der Tragödie; den beiden Teilen gehen drei Präludien voraus. Von diesen wird gelegentlich eine Form des *Vorspiels auf dem Theater* von Autoren des 21. Jahrhunderts wieder aufgegriffen und insbesondere der *Prolog im Himmel*, in dem es um die Wette zwischen Gott und Mephistopheles geht, findet sich gelegentlich in heutigen Adaptionen, wie die folgenden Kapitel zeigen werden.

Die *Faust*-Dramen sind reich an intertextuellen Verweisen, es gibt Anleihen an verschiedenen Genres, eine große Vielfalt an Versmaßen, musikalische Anteile, Verweise auf Mythen und biblische Geschichten sowie Zitate aus historischen und damals aktuellen Texten, die Goethes Zeitgenossen bekannt waren. Die intertextuellen Elemente stehen nie für sich, sondern sind stets bedeutungstragend. Diese Fülle an inhaltlichen, aber auch unterschiedliche Sinne anregenden Komponenten dürften mit dazu beigetragen haben, dass Goethes *Faust* so oft und auf so unterschiedliche mediale Weise aufgegriffen, weitergeführt, neu überdacht und wieder aufgeschrieben wurde.

Verschiedene dieser Neubearbeitungen werden in den folgenden Kapiteln vorgestellt. Im Bereich der Romane handelt es sich um *Mandelkern* (2007) von Lea Singer, *Die Unglückseligen* (2016) von Thea Dorn, um Andreas Göbblings *Faust, der Magier* (2007) sowie *Der Spielmann* von Oliver Pötzsch (2018). Einige Texte weiterer Autoren aus den letzten zwanzig Jahren werden kursorisch betrachtet, bevor sich daran anschließend die Kapitel 5 und 6 visuellen Adaptionen des Stoffes widmen.

4 Die Gegenwärtigkeit des *Faust*-Stoffs in Romanen des 21. Jahrhunderts

Um sich der Frage zu nähern, wie *Faust*-Adaptionen des 21. Jahrhunderts intermediale Transformationen erfahren, geht es in diesem Kapitel um die erste Gruppe von Texten, um Romane. Eine Vielzahl von Neubearbeitungen des Stoffes ist in den vergangenen zwei Dekaden bereits erschienen, von denen für diese Untersuchung zwei ausgewählt wurden, die Faust als Frau darstellen, und zwei, die den Schritt an die Anfänge der *Faust*-Tradition wagen. Einige weitere Werke werden abschließend kursorisch vorgestellt. Anzunehmen ist, dass der Roman, der zwar das traditionellste der hier untersuchten Medien ist, auch im 21. Jahrhundert noch eine große kreative Vielfalt hervorbringt. Zumindest war dies seit seinem Aufkommen stets der Fall, denn Romane an sich waren in bedeutungstragender Weise schon immer intertextuell: „Formale Experimente mit heterogenen Schreibweisen sind insofern bei aller Spielfreude der Romanautoren keine funktionslosen Spielereien, sondern sie unterstreichen die Idee einer zugleich enzyklopädischen und spannungsreichen Vielfalt.“³³⁹

Die Werke von Singer und Dorn werden jeweils zunächst in Bezug auf ihre Handlung vorgestellt. Bei Göbbling und Pötzsch wird davor noch ein anfängliches Augenmerk auf die äußere Erscheinung des Buches gelegt, da diese den ersten Eindruck und die Erwartungen des Lesers stark prägt. Es folgt für jedes Werk eine Betrachtung der intertextuellen Elemente, wobei mit formalen Aspekten begonnen wird, die sich aus den in Kapitel 2 diskutierten Modellen ergeben. Als weiterer intertextueller und intermedialer Ansatz werden systemreferentielle Gesichtspunkte besprochen. Die dabei gesetzten Schwerpunkte bestimmen die Werke selbst, denn jedes der untersuchten Bücher weist eigene Charakteristika auf, denen Rechnung getragen werden soll.

Im Zwischenfazit in Unterkapitel 4.6 werden die medienspezifischen Ausdifferenzierungen und Fortschreibungen des *Faust*-Stoffes noch einmal zusammengetragen. Damit soll ein Überblick über Tendenzen und transformatorische Leistungen gegeben werden, die sich aus den exemplarisch vorgestellten Romanen herauslesen lassen.

³³⁹ Schmitz-Emans: *Graphic Novel und Roman*, S. 6.

4.1 Lea Singer: *Mandelkern* (2007)

Der 2007 erschienene Roman *Mandelkern* von Lea Singer (*1960) gehört zu den *Faust*-Werken, in denen die Hauptfigur eine Frau ist. Weibliche Faustgestalten gibt es schon lange vor und auch während Goethes Zeiten, selbst wenn sie in Öffentlichkeit und Literaturwissenschaft vielleicht nicht die gleiche Beachtung gefunden haben wie die männlichen Protagonisten.³⁴⁰

Zunächst wird im Folgenden auf die Handlung eingegangen, um sich dann der Intertextualität des Romans zu widmen und herauszuarbeiten, ob und wie hier medienspezifische Weiterführungen und Ausdifferenzierungen des *Faust*-Stoffes stattgefunden haben.

4.1.1 Naturwissenschaftlerin Faust in der Welt der High Society

Grace Eder befasst sich mit Neurowissenschaften, ist beruflich sehr erfolgreich, aber privat einsam. Schon zu Beginn der Handlung präsentiert die Autorin Lea Singer viele Parallelen zu Goethes *Faust*, insbesondere in den tragenden Figuren. Abweichend von Goethes Personal handelt es sich bei Singer jedoch um Frauen. Zunächst ist Grace schnell als Faust selber zu identifizieren; die Autorin bildet „eine solche Wissenschaftlerin bis ins Detail Goethes berühmtem Teufelsbündler nach“,³⁴¹ etwa in der Eingangsszene, in der sie sich – es ist kurz vor Weihnachten (statt Ostern) – das Leben nehmen will. Eine Doktorandin, die für Grace arbeitet, ist der Wagner in diesem Roman. Aber Grace trägt auch Züge des Gretchens: Im Erinnerungsrückblick an ihre Kindheit wird nämlich deutlich, dass die heute renommierte Wissenschaftlerin eine sehr religiöse Mutter hat, die sie stets vor ihrer Ansicht nach unsittlichen Verbindungen zu schützen versucht hat. Dem Wunsch der Mutter, dass ihre Tochter sich der Kirche zugehörig fühlen solle, ist Grace jedoch seit ihren ersten Erkenntnissen über Neurowissenschaften während des schulischen Biologieunterrichtes nicht mehr nachgekommen. Die Thematik des Ringens um die Rollen von Religion und Wissenschaft wird immer wieder im Laufe des Romans bearbeitet.

Des Weiteren lernt der Leser zu Beginn des Romans Lucie Brinkmann kennen, deren Vorname ebenso auf ihre teuflischen Charakteristika hinweist wie die Tatsache, dass der Kontakt zwischen ihr und Grace über einen Hund (keinen Pudel, sondern einen Labrador) hergestellt wird. Ein dekadentes Weihnachtsdinner, bei dem sich die Protagonistin Grace fehl am Platze

³⁴⁰ Vgl. Doering: *Die Schwestern des Doktor Faust*, S. 8.

³⁴¹ Doering: *Thea Dorn: Die Unglückseligen*, S. 239.

fühlt, scheint dem Abend in Auerbachs Keller nachempfunden, insofern als eine fast unangenehme, aufgesetzte Ausgelassenheit von den Gästen zur Schau gestellt wird. Als Grace der Gesellschaft heimlich mit ihrem Auto entfliehen will, sitzt Lucie Brinkmann unerwartet auf der Rückbank. Sie dirigiert Grace zum Flughafen, um mit ihr gemeinsam nach Paris zu fliegen. Es folgt damit also eine weitere Episode des teuflischen Versuches, die Faust-Grace zu unterhalten. Dass bereits ein Pakt eingegangen wurde, bemerkt Grace jetzt, denn sie erkennt: „Sie hatte sich auf etwas eingelassen, dem nicht mehr zu entkommen war.“ (Singer, 51) Allerdings hat es bis hierher weder eine konkrete Unterredung zwischen Grace und Lucie über einen Kontrakt oder Handel gegeben, noch erfolgt eine solche Klärung zu einem späteren Zeitpunkt im Roman. Während anzunehmen ist, dass die Teufelin an der Seele der Protagonistin interessiert ist, bleibt der Roman insofern auch vage in Bezug auf das, was sich Grace von dem Kontakt mit Lucie verspricht. Diese erläutert zudem ihre Pläne nicht. Grace scheint ebenso ahnungslos wie die Lesenden durch die nun folgenden, von Lucie initiierten Aktivitäten zu reisen.

In Paris angekommen, wirkt der Aufenthalt im Nobelhotel beruhigend auf das Gemüt von Grace. Mit diesem Ort, mit Eleganz und teurem Shopping, gelingt es Lucie besser als bei der Party, ihrer Seele nahe zu kommen – hier, wo manche Ladentür „der Eingang ins irdische Paradies“ (57) zu sein scheint. Obwohl Lucies Aufmachung nun mit den Farben Schwarz und Rot – zumindest für den Leser – noch einmal auf die Teufelin verweist, erkennt Grace (noch) nicht, mit wem sie es hier zu tun hat. So merkt sie auch nicht, dass sie nicht deren einziges Opfer ist, sondern dass es Lucie gelingt, die Menschen wie Marionetten für ihre Anliegen zu nutzen.

Sexuelle Versuchungen begegnen Grace im nächsten Abschnitt, zunächst in der Beschreibung einer Buchhandlung, die sich auf Erotika spezialisiert hat und dann in den Personen mehrerer Männer, die Grace von Lucie vorgestellt werden. Sie widersteht jedoch allen Verführungsversuchen. Die nächste Reisestation sind die Südsee-Inseln von Bora Bora. Kursiv gedruckte Passagen, die wie Zitate eines Zimmermädchens des luxuriösen Resorts scheinen, stammen aus dem Lied der Seeräuberjenny aus Bertolt Brechts *Dreigroschenoper*.³⁴²

³⁴² Vgl. Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper. Frankfurt 1968.

Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen, und ich mache das Bett für jeden. Und sie geben mir einen Penny und ich bedanke mich schnell. Und Sie sehen meine Lumpen und das lumpige Hotel. Und sie wissen nicht mit wem sie reden. (84f.)

Dass Grace im Resort einen Mann kennenlernt, der ausgerechnet Rainier heißt, kann einerseits eine Anspielung auf die Gesellschaftszeitschriften sein, die die Mutter von Grace gerne gelesen hat. Grace war von ihrer Mutter in Wirklichkeit Gracia getauft worden, aus Bewunderung für die Schauspielerin Grace Kelly, die 1956 durch Vermählung mit Rainier III. zu Fürstin Gracia Patricia von Monaco wurde. Der Name des Mannes soll aber wohl auch auf eine Seelenverwandtschaft von Grace und Rainier hinweisen oder darauf, dass er ihr Alter Ego ist, denn nicht nur hat er ein ähnliches Körpermerkmal wie sie (beiden fehlt am Daumen ein Glied), sondern er gesteht ihr auch, „dass er als Chemiker unter dem Gefühl gelitten habe, er komme seinem eigentlichen Ziel nicht näher, und deswegen sogar einen Selbstmordversuch unternommen habe“ (96).

Die Autorin lässt zwar – die Mitte des Buches ist bereits erreicht – noch immer offen, was genau Lucies Vorhaben ist, beschreibt aber, dass diese den Druck auf Grace erhöht, indem sie ihr großzügiges finanzielles Forschungssponsoring einstellt. Grace leidet, weil sie mit ihren vierzig Jahren noch keine dauerhafte Beziehung hat, ohne dabei wenigstens im Wissenschaftsbetrieb als Frau vollständig anerkannt zu sein. Im Weiteren lernt Grace wieder einen Mann kennen, diesmal einen, der nicht zur gehobenen Gesellschaft gehört, sondern Gärtner ist, und verliebt sich in ihn. Es ist jedoch auf Lucies Einwirken zurückzuführen, dass Friedrich auf Grace eingeht: „Doch auch, wenn sie geahnt hätte, dass ihr vermeintlicher Sieg ein Triumph Lucies war und sie damit nur deren Pläne ausführte, wäre sie nicht mehr imstande gewesen, aus dem Rennen auszusteigen.“ (129) Zunächst lässt Singer ihre Protagonistin sich ohne Wissen Friedrichs in dessen Wohnung umsehen. Sie nimmt als Erinnerung ein Stück Stoff mit, das später – einem Jungfernhäutchen gleich – zum Symbol dieses Eindringens wird. Es folgen Verkupplungsszenen, ähnlich wie in Goethes Drama, und zwar ebenfalls mit großzügigen anonymen Geschenken, nur dass eben der weibliche Faust versucht, dem (auch hier etwas jüngeren) einfacheren Mann näher zu kommen. Ihre Rendezvous sind geprägt von intensiven Unterhaltungen über Gott und Neurowissenschaften, die Gespräche zeigen die Gegensätze auf zwischen dem bodenständigen, naturverbundenen Friedrich und der sachlich-modernen Grace, die in seiner Gegenwart weicher und kindlicher zu werden scheint. Wie bei Grete und Faust steht bei Grace und Friedrich (man beachte die gleichen Anfangsbuchstaben)

ebenfalls die Mutter – und zwar die Mutter des zu verführenden Mannes – dem Liebesglück zunächst im Weg. Die Mutter hatte sich, psychisch krank, erhängt und Friedrich wird die Gedanken an sie zunächst nicht los (vgl. 154). Doch als diese Hürde überwunden ist, kann Lucie zufrieden konstatieren: „Man sieht es dir an, du wirst geliebt.“ (166)

Die nächste Parallele zur Handlung des *Faust I* bei Goethe folgt bald, in einer Geschlechterumkehrung der Szene, in der Gretchens Bruder ums Leben kommt: Friedrich hat eine Schwester, die ihn vor den vermeintlich unehrenhaften Absichten von Grace bewahren will. Im Streit kommt es zum tödlichen Unfall – Grace hat die Schwester damit getötet. Bei Goethe verstirbt die Mutter an einem Schlafmittel, bei Lea Singer ist die Mutter bereits tot, aber der Vater nimmt sich nach der Beerdigung seiner Tochter ebenfalls das Leben – mit einer Überdosis Schlaftabletten. Auch eine Martha begegnet den Lesenden, als sich Grace an ihre Großmutter erinnert, die sich als Putzfrau verdingt hatte und diesen Namen trug.

Grace wird schwanger, doch der Wissenschaftsbetrieb lässt sie nicht los und Pläne, mit Friedrich ein ‚normales‘ Familienleben zu führen, werden durch Zwistigkeiten zwischen den beiden vereitelt. Grace beginnt zu trinken und Tabletten zu nehmen. Sie reist nach Amsterdam, wohl um eine Abtreibung vornehmen zu lassen. Hinterher trifft sie dort Lucie, die sie wieder in das Nachtleben der High Society mitnimmt, wo sie unter anderem Kokain konsumiert und sich in einer Sexorgie demütigen lässt. Friedrich dringt derweil in ihr Labor in München ein und zerstört mutwillig mit einer Axt das Inventar und die technischen Geräte. Anschließend nimmt er sich das Leben.

Im Forschungsinstitut will man danach von Grace nichts mehr wissen. Mühsam findet Grace den Weg zurück in den Alltag, nimmt wieder Kontakt auf zu ihrer dementen Mutter, übernimmt Friedrichs Gärtnerei, entwickelt einen neuen Blick auf das Leben. Lucie unternimmt einen letzten Versuch, sie auf ihre Seite zu ziehen, doch Grace stolpert im Garten, mit tödlicher Folge. Es ist dennoch ein fröhlicher Moment, und sie kann dadurch Lucie entkommen.

4.1.2 Intertextuelle Markierungen: Anspielungen und Zitate

Modelle von Intertextualität beinhalten stets die Frage nach Zitaten und übernommenen Textteilen. In Lea Singers *Mandelkern* finden sich diverse Zitate, die sich auf Werke außerhalb des *Faust*-Kanons beziehen sowie eine Reihe von Übernahmen aus den *Faust*-Dramen von

Goethe. Rückgriffe auf *Faust*-Traditionen und -Texte, die noch davor entstanden sind, insbesondere auf das Volksbuch von 1587, finden sich in diesem Roman eher nicht.

An verschiedenen Stellen wird ein intertextuelles Vorwissen der Lesenden angesprochen, das vom *Faust*-Stoff unabhängig ist. Dies ist etwa der Fall, wenn Rilkes *O Herr, gib jedem seinen eignen Tod* wiedergegeben wird (vgl. 189) oder wenn *Ein deutsches Requiem* von Johannes Brahms aus einem Kassettenrecorder erklingt (vgl. 280) und Friedrich in seinen letzten Momenten begleitet, nachdem er sich selbst mit einem mit Schierling versetzten Tee tödlich vergiftet hat. Der Text des Requiems ist an dieser Stelle der des biblischen Psalms 39. Er wird in kursiver Schrift im Roman wiedergegeben, verwoben mit den Worten des Erzählers:

Herr, lehre mich doch, dass es ein Ende mit mir haben muss, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muss. [...] Grace war sicher, dass sich Friedrichs Lippen bewegten. Dass er es war, der nun wieder alleine sang, warm, hingebend, keineswegs aufbegehrend. Siehe, meine Tage sind eine Handbreit vor dir (279).

Während dieses Zitat zwar durch die Kursivschrift als solches gekennzeichnet ist (und damit markiert im Sinne Broichs), wird keine Quelle angegeben. Es bleibt dem Leser überlassen, sich zu informieren (wenn er es nicht schon ist) oder den Text unabhängig von seiner Herkunft an dieser Stelle auf sich wirken zu lassen. In einer anderen Passage gibt die Autorin Hinweise über die Herkunft ihrer Zitate, etwa wenn die Protagonistin Grace ein Gedicht im Kopf hat: „*Schläft ein Lied in allen Dingen [...]. Von wem das wohl war? Eichendorff möglicherweise. Das hatte sie auswendig gelernt, verstanden nie.*“ (309)

Anspielungen an Goethes *Faust* finden sich ebenfalls, etwa wenn Grace sagt, „Und es sind unsere Gefühle, die unseren Organismus zusammenhalten.“ (45) Dies ist eine (freilich sehr lose) Reminiszenz an die Eingangsszene, in der Faust erklärt, warum er sich der Magie verschrieben hat: „Daß ich erkenne was die Welt / Im Innersten zusammenhält“ (*Faust I*, Verse 382–383). Doch eine sehr große Anzahl an Goethe-Zitaten und -Anspielungen findet sich nicht. Pfister und Broich haben auf die Bedeutung der Quantität intertextueller Elemente verwiesen, wonach deren Dichte, Streubreite und Häufigkeit in einem Posttext aufschlussreich sein kann. Die nachfolgenden Beispiele für Zitate und Anspielungen beziehen sich auf Passagen, an denen der intertextuelle Verweis deutlich markiert ist, die Auswahl erhebt aber keinen Anspruch auf Vollständigkeit. In der ersten Hälfte des Romans verteilen sich die Hinweise etwa im Abstand von 10 bis 30 Seiten: Neben dem schon erwähnten Zitat auf Seite 45 sinniert ca. 10 Seiten weiter in einem inneren Monolog die Protagonistin, ob es möglich sei, unschul-

dig zu bleiben, wenn „der Erkenntnisdrang einen Menschen einmal gepackt hatte, diese nie zu sättigende Begierde des Intellekts“ (56). Nach weiteren 14 Seiten wird überlegt, wofür jemand bereit wäre, „seine Seele zu verkaufen“ (71) und nach gut 30 Seiten beschreibt die Autorin kurz eine an einem Brunnen sitzende junge Frau. „Grace schloss die Lider wie das Mädchen am Brunnen [...]. Ich will sehen, wie er wohnt. Wenn du das nicht schaffst, vergiss mich“, sagte sie, ohne die Augen zu öffnen.“ (106) Bei Goethe sagt Faust: „Wenn nicht das süße junge Blut / Heut‘ Nacht in meinen Armen ruht: / So sind wir um Mitternacht geschieden.“ (Verse 2636–2638)

Dass die Autorin die veränderten Zitate in größeren Abständen in den Text einstreut, kann einerseits aus ihrem schriftstellerischen Impuls oder ihrer Werkkomposition heraus entschieden worden sein. Andererseits entsteht der Effekt, dass der Leser sich auf die neue Erzählung dieses Posttextes konzentrieren kann und nur gelegentlich daran erinnert wird, auf welchen Prätext hier Bezug genommen wird. Dadurch weicht der Roman in langen Teilen vom Drama ab, geht aber in Intervallen wieder punktuell dorthin zurück, sodass eine Wellenbewegung von Entfernen und Nähern entsteht.

4.1.3 Allgemeinbildung, Fernsehen und Film als Prätexte

Ein großes Augenmerk hat die Autorin in diesem Roman auf Namensgebungen gelegt. Da ist zunächst Grace Eder, deren Vorname sich mit seinem internationalen Klang, der Reminiszenz an Grace Kelly und an das englische ‚graceful‘ für ‚anmutig‘, ‚elegant‘ vom Nachnamen diametral unterscheidet. Denn in starkem Kontrast dazu klingt Eder bodenständig deutsch, konkreter gesagt bayrisch. Er erinnert die Leser, die aus dem Fernsehen ihrer Kindheit vielleicht den *Pumuckl* kennen, an den Meister Eder, in dessen Schreinerwerkstatt der Kobold lebt, und der von Gustl Bayrhammer, der „Inkarnation des g‘standenen bayerischen Volksschauspielers“³⁴³, gespielt wurde. Die Namenswahl Eder für die Protagonistin scheint die innere Zerrissenheit der Hauptfigur wiederzugeben, ihr Schwanken zwischen der Welt des Glamourösen und der des Traditionellen.

³⁴³ Christoph Leibold: Volksschauspieler Gustl Bayrhammer. In: BR Bayern 2. 12.02.2022. URL: <https://www.br.de/radio/bayern2/der-hammerbayer-volksschauspieler-gustl-bayrhammer-102.html>, Abruf: 17.06.2022.

Auffällig in Bezug auf Namen ist auch, dass Singer den Labrador von Lucie Brinkmann Brangäne nennt und damit einen Verweis zu Richard Wagners *Tristan* herstellt, in dem die Dienerin der Isolde so heißt. Auch werden gelegentlich Namen realer Personen in die Erzählung eingestreut, beispielsweise in einer Party-Unterhaltung zwischen einem Psychoanalytiker und einer an Neurowissenschaften interessierten Software-Entwicklerin. So wird Benjamin Libet, ein amerikanischer Neurowissenschaftler, erwähnt (der im Juli 2007, also kurz nach Fertigstellung von *Mandelkern*, verstarb). Auch eine Persönlichkeit namens Eccles wird genannt; die Sprechenden beziehen sich im folgenden Zitat vermutlich auf John Eccles, einen 1997 verstorbenen australischen Neurophysiologen und Philosophen:

Und ich befürchte, wir sind wirklich gestrig, denn wir glauben ja an die Existenz der Seele. [...] Ich kann mich nur mit Eccles trösten.“ „Mit Eccles?“ Der Glühwein in Hella Lindwurms Glas schwappte. „Ich bitte Sie! Er war es doch, der gesagt hat, das Hirn sei einem Computer vergleichbar, das vom Ich programmiert wird. (35)

Der Titel des Romans klingt einerseits nach Natur, ein wenig nach Krimi und Vergiftung, zudem nach der Suche nach einem Kern des Lebens oder der Weisheit. Auch lässt der Begriff ‚Mandelkern‘ naturwissenschaftlichen Raum für Spekulationen, „Die bohngroßen Mandelkerne sitzen jeweils am Ende eines Nervenstranges [...]. Was uns und also die Amygdala bewegt, ob positiv oder negativ, bleibt abrufbar im expliziten Gedächtnis.“ (168) Mit dieser Erläuterung gibt die Autorin verschiedene Hinweise, stellt etwa einen Zusammenhang des Titels mit dem Thema der Neurowissenschaften her.

So findet sowohl der Leser, der sich in der aktuellen Wissenschaftswelt auskennt, als auch der, dem Goethes *Faust*, die Bibel, Gedichte von Rilke oder die Musik von Brahms geläufig sind, intertextuelle Elemente, an die er anschließen kann. Aus verkäuferischer Sicht vergrößert sich die Zielgruppe des Buches mit jedem Zitat und jeder Anspielung.

Zudem ist der Roman durch die Reisen und Vergnügungen, die Lucie Brinkmann der Faust-Grace anbietet, in der Sphäre der Reichen und Schönen angesiedelt. Dass es sich bei einem „nach Tuberose riechenden Parfum“ wohl um das hochpreisige Parfümerieprodukt *Chanel No. 5* handelt, wird nur denen bekannt sein, die sich für solche Luxusgüter interessieren oder die sich mit Blumen auskennen, denn „der Duft der Tuberose [ist] beispielsweise auch Bestandteil des weltbekannten Parfums Chanel Nr. 5.“³⁴⁴ Leser, die mit dem Roman bzw. dem

³⁴⁴ Baldur-Garten: Duft-Tuberose (*Polianthes tuberosa*). URL: <https://www.baldur-garten.de/onion/content/pflege-tipps/blumenzwiebeln/duft-tuberose>, Abruf: 06.03.2022.

Film *Der Teufel trägt Prada* vertraut sind, können ohnehin von Lucie Brinkmann die eine oder andere Parallele zu Miranda Priestly, der fordernden und gnadenlosen Chefin einer weltbekannten Modezeitschrift, ziehen.³⁴⁵ Für Anspielungen, Zitate, Parallelen gilt: Notwendig für das Verständnis der Handlung ist es nicht, diese Elemente zu kennen oder in den jeweiligen Prätext und sein zeitliches oder kulturelles Umfeld einordnen zu können.

Mit der Idee, Faust als Frau darzustellen, findet sich Singer in der Gesellschaft vieler früherer und zeitgenössischer Autoren (und vor allem Autorinnen), wie etwa Sabine Doering in ihrer Studie *Die Schwestern des Doktor Faust* dargelegt hat. Schon seit dem Mittelalter³⁴⁶ und erst recht seit Beginn des 19. Jahrhunderts, also zeitgleich mit Goethes Schaffen, wurden und werden Romane und Dramen vorgelegt, in denen die Figur des Faust weiblich ist.³⁴⁷

Für die meisten dieser Erzählungen gilt, was auch für Singers *Mandelkern* Gültigkeit hat, nämlich dass „die fiktiven Faustgestalten kein Bewußtsein ihrer Abhängigkeit von einem literarischen Muster [haben]“.³⁴⁸ Die intertextuelle Leistung, diese Abhängigkeit zu erkennen, ist Aufgabe des Lesers. Die intertextuelle Kommunikation zwischen Autor, Text und Leser ist zudem in den weiblichen *Faust*-Romanen davon getragen, dass die Geschichten stets vor dem historischen Hintergrund ihrer Zeit zu sehen sind. Dies gilt zwar auch für die ihrer männlichen ‚Brüder‘, aber die Faust-Frauen haben sich zudem meistens mit Rollen-, Gerechtigkeits- und Gleichberechtigungsthemen zu befassen. Der 1841 erschienene Roman *Gräfin Faustine* von Ida Gräfin Hahn-Hahn hat unter anderem das Thema der Selbstbestimmung über das eigene Leben im Rahmen der Ehe im Mittelpunkt,³⁴⁹ in anderen Werken des 19. Jahrhunderts geht es um das „Problem der weiblichen Bildung“³⁵⁰. Bei vielen Frauengestalten des 20. Jahrhunderts werden Teufelsbund und Erkenntnisdrang „aus wechselnder Perspektive, teils mit feministischem, teils mit stärker politischem Akzent, kritisch revidiert“.³⁵¹ Die ‚Faustinen‘ des 21. Jahrhunderts werden in Doerings Studie aus dem Jahr 2001 noch nicht verhandelt, sodass daran nun anzuschließen wäre und auch Grace Eder als Vertreterin ihrer (frauen-)geschichtlichen Epoche zu sehen ist.

³⁴⁵ Vgl. David Frankel: *The Devil Wears Prada* (Der Teufel trägt Prada). Los Angeles: Fox 2000 Pictures, 2006.

³⁴⁶ Vgl. Doering: *Die Schwestern des Doktor Faust*, S. 45–46.

³⁴⁷ Vgl. Doering: *Die Schwestern des Doktor Faust*, S. 135

³⁴⁸ Doering: *Die Schwestern des Doktor Faust*, S. 35.

³⁴⁹ Vgl. Doering: *Die Schwestern des Doktor Faust*, S. 187f.

³⁵⁰ Doering: *Die Schwestern des Doktor Faust*, S. 233.

³⁵¹ Doering: *Die Schwestern des Doktor Faust*, S. 328.

Ohne die Facetten einer solchen Analyse hier auffächern zu wollen, lässt sich sagen, dass der Beitrag, den Singer mit ihrer Grace zur Weiterführung des *Faust*-Stoffes leistet, unter anderem darin liegt, Fausts innere Zerrissenheit in eine ganz andere Welt zu übertragen und dort noch einmal zu unterstreichen. Die moderne Gesellschaft erwartet von gebildeten Frauen, ihr Wissen zu mehren und zum Nutzen der Allgemeinheit einzusetzen, also ihrem Wissensdrang nachzugehen, diesem aber auch einen Sinn zu verleihen. Doch mit dieser schweren Aufgabe, mit der sich schon Faust in der Eingangsszene des *Faust I* befasst, ist es für einen modernen, zudem weiblichen Faust noch nicht getan: Er (sie) hat zudem noch ein erfüllendes Liebes- und Privatleben zu führen – die Suche nach einem männlichen Gretchen wird nicht durch sexuelle Begierde befeuert, sondern eher durch gesellschaftliche Erwartungen an ein bürgerliches Leben. Geld und Prestige sind weitere Ziele, die Grace als lohnend angetragen werden. Dies alles in ihr Leben zu integrieren, ist eine Herausforderung, die sie vermutlich mit einigen realen Wissenschaftlerinnen des 21. Jahrhunderts teilt.

4.1.4 Die äußere Aufmachung als Paratext

Als paratextuelles Element nach Genette wirken bei *Mandelkern* vor allem die Buchvorderseite und der Klappentext. Für Genette ist Paratextualität das, was sich um den Text herum befindet und was auf diese Weise auf den Text zurückwirkt.³⁵² Das Foto auf der Vorderseite zeigt eine unbekleidete Frau, die sich einen gehörnten Tierschädel vor die Scham hält. Die Abbildung transportiert Assoziationen zwischen Kriminalroman und Erotik sowie eine kämpferisch-archaische Weiblichkeit (Abbildung 3).

Es gibt mehrere Ausgaben des Romans und unterschiedliche Abbildungen auf dem Buchcover. Gemeint ist die hier zitierte Ausgabe des Deutschen Taschenbuchverlages von 2007. Allerdings sind die Aufmachungen anderer Ausgaben von der Bildsprache her ähnlich. So sind bei Hoffmann und Campe einige aufgereihte dunkle und rote Perlen zu sehen, der Gegenstand spiegelt sich auf der Unterlage, ist aber nicht klar zuzuordnen und erinnert teilweise an ein Schmuckstück, teilweise an eine Art Sexspielzeug.³⁵³

³⁵² Vgl. Genette: Palimpseste, S. 11.

³⁵³ Vgl. Ausgabe des Verlages Hoffmann und Campe, Hamburg 2007, ISBN: 3455400809.



Abbildung 3: Buchcover zu Singer: *Mandelkern*

Ein Zusammenhang der Abbildungen zum Titel erschließt sich eher nicht. Dreht der potenzielle Leser das Buch um, um mehr Informationen über den Inhalt zu bekommen, sticht die Überschrift über den beiden Texten auf der Rückseite hervor: „Dr. Faust ist eine Frau.“ Von diesem Moment lässt sich der Roman zwei weiteren Genres zuordnen, dem Frauenroman und dem Bildungsroman. Verstärkt wird die erste Einordnung durch den oberen der beiden Klappentexte:

Von dem Drang nach Erkenntnis und dem Hunger nach Liebe. Eine begehrenswerte Frau, ein Star der Wissenschaft, eine makellose Karriere. Und dann der Absturz: Die Neurowissenschaftlerin Grace Eder gerät in eine Sinnkrise. Aufgestachelt von einer mysteriösen neuen Freundin verfolgt sie gierig nur noch eines: Liebesglück. Eine rasante Irrfahrt beginnt.

Der erste Satzanfang verweist zunächst auf Faust. Doch schon nach diesem Halbsatz rückt das faustische Streben deutlich in den Hintergrund; relevante Schlüsselwörter sind „begehrenswert“, „Star“, „Karriere“. Der potenzielle Käufer (männlichen Geschlechts) wird möglicherweise zu diesem Zeitpunkt das Buch bereits wieder ins Regal zurückstellen; wer jetzt noch weiterliest, wird nach der Logik des Buchhandels zur weiblichen Zielgruppe des Buches gehören. Zur Festigung des Interesses erfährt die Leserin noch, dass die genannte Karriere scheitert, denn es passiere ein Absturz, der durch das gierige Trachten nach Liebe aufgefangen werden soll.

Bevor nun die Interessentin befürchten muss, kurz vor dem Kauf eines trivialen Liebesromans zu stehen, der womöglich die Wiederherstellung traditioneller Rollenzuweisung einer irrtümlich karriereorientierten Frau anmahnt, wird sie vom zweiten Klappentext daran erinnert, dass es sich auch um einen Bildungsroman, hier wird von „Wissenschaftsroman“ gesprochen, handelt. Demnach will das Buch alles andere als alte Rollenverteilungen fordern:

Im unverdeckten Spiel mit der alten Faust-Tradition ist ein unterhaltsamer Wissenschaftsroman entstanden, der einmal mehr den Beweis zu erbringen versucht, dass Frauen Männern in nichts nachstehen. Nicht in ihrem Forscherdrang, nicht in der Bereitschaft, für ihre Leidenschaft einen hohen Preis zu zahlen, aber auch nicht in der Fähigkeit, diese Thematik selbst in lesenswerte Literatur zu verwandeln.

Der zweite Text ist gekennzeichnet als Auszug aus einer Rezension aus der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*; die Rezensentin ist Sabine Doering. Diese hatte 2001 ihre Studie *Die Schwestern des Doktor Faust* vorgelegt, eine literaturgeschichtliche Abhandlung, in der es um weibliche Faustfiguren geht. Damit kommt diese Meinung aus berufenem Munde und die Leserin kann davon ausgehen, dass die „alte Faust-Tradition“ wiederaufgegriffen wird, und zwar in „unverdeckter“ Form, also mit klar erkennbaren Parallelen. Gleichzeitig handelt es sich um ein „Spiel“, und auch an Unterhaltung wird es nicht fehlen. Als wäre die „Thematik“ nicht aus sich heraus unbedingt interessant, weist die Rezensentin noch darauf hin, dass es der Autorin gelungen ist, sie in „lesenswerte Literatur zu verwandeln“.

Verlag und Autorin von *Mandelkern* haben mit den Paratexten der Buchaufmachung und der Klappentexte damit schon vor dem eigentlichen Lesen dem Publikum deutlich gemacht, dass der Roman sowohl für eine Zielgruppe gedacht ist, die sich in einem unterhaltsam dargebrachten, modernen Frauenschicksal zwischen Karriere und Liebe wiederfindet, als auch für diejenigen, die sich für die *Faust*-Tradition interessieren, bisher aber auf eine „lesenswerte“ Version gewartet haben. Damit und mit den gelegentlichen Verweisen auf ältere und relativ bekannte Gedichte, Bibelpassagen oder musikalische Werke ist es gelungen, ähnlich wie Christoph Niemand es bereits für die *Harry-Potter*-Erzählungen ausgeführt hat, der Leserschaft ein Angebot von Intertextualität zu machen.³⁵⁴ Hier und da eröffnen sich Bedeutungsebenen, die die Kernerzählung erweitern und sicher auch die Tragik des Stoffes intensivieren, wie etwa das Requiem von Brahms, das die Trauer emotional vermittelt. Der zitierte Psalm stellt das Schicksal der Figur Friedrich in einen großen religiös-anthropologischen Rahmen oder zumindest in den der menschlichen Geschichte seit der Zeit des Alten Testaments.

Durch die intertextuellen Aspekte entsteht insgesamt das Resultat, dass eine Vielzahl von Zielgruppen angesprochen wird. Ob es sich dabei um Vermarktungskalkül oder künstlerische Entscheidungen handelt, kann hier nicht geklärt werden. Auffällig ist, dass die Autorin sehr produktiv ist und seit ihrem Debüt im Jahre 2000 mindestens elf Romane unter ihrem Pseud-

³⁵⁴ Vgl. Niemand: Biblical Intertextuality in Rowling's Harry Potter novels, S. 115.

onym Lea Singer veröffentlicht hat sowie eine Reihe von Sachbüchern unter ihrem bürgerlichen Namen Eva Gesine Baur.

Die Medienspezifität besteht in diesem Fall nicht nur darin, dass es sich um einen Roman in gedruckter Form handelt, sondern dass dieser gleichzeitig ein Produkt, eine Ware auf einem schnelllebigen Büchermarkt ist. Das gilt heute für Bücher generell, aber Verlage geben auch Werke heraus, die einen hohen schriftstellerischen Anspruch haben und sich mit diesem nicht unbedingt gut verkaufen. Um solche Bücher in ihr Programm aufnehmen zu können, werden Romane wie etwa Lea Singers *Mandelkern* hinzugenommen, die – zumindest lässt sich das hier aufgrund der beschriebenen Indizien vermuten – so gestaltet sind, dass ein gewisser Umsatz damit erzielt werden kann.

Dabei soll diese Beobachtung nicht dazu verleiten, den Roman als oberflächlich oder nicht gelungen zu charakterisieren. Die Parallelen zu Goethes *Faust* als Prätext sind offensichtlich und dennoch in eigener, weiterführender Weise interpretiert und umgesetzt. Wie oben beschrieben, bleibt die Tragik des Strebens nach einem erfüllten Leben bei Singer offensichtlich erhalten und beinhaltet zudem noch ihre eigenen, zusätzlichen Zwänge weiblichen Daseins in der zwar modernen, in mancher Hinsicht aber noch traditionellen Rollenverteilungen verhafteten Gesellschaft des 21. Jahrhunderts.

Einem sehr ähnlichen Themenkomplex – mit erstaunlichen Überschneidungen auch der gesamten Erzählung – widmet sich Thea Dorn in ihrem Roman *Die Unglückseligen* (2016), der im folgenden Unterkapitel betrachtet wird.

4.2 Thea Dorn: *Die Unglückseligen* (2016)

Die Vorstellung, dass es sich bei Faust und Mephistopheles nicht um zwei Personen, sondern um zwei Seiten eines Menschen handelt, transformiert Thea Dorn (*1970) in ihrem Roman *Die Unglückseligen* von 2016 dergestalt, dass sie Faust in zwei Personen unterteilt, in ihre Protagonistin Johanna Mawet und ihren Begleiter Johann Wilhelm Ritter. Als einleitendes Motto ihrer kontrastierenden Persönlichkeiten lassen sich die Verse 1112 bis 1117 aus der Szene *Vor dem Tor* in *Faust I* diesem Kapitel voranstellen: „Zwei Seelen wohnen, ach! in

meiner Brust, / die eine will sich von der andern trennen; / Die eine hält, in derber Liebeslust, / Sich an die Welt, mit klammernden Organen; / Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust / Zu den Gefilden hoher Ahnen.“

4.2.1 Das Versprechen der Unsterblichkeit wird gebrochen

Auf einer Dienstreise in die USA trifft die Molekularbiologin Johanna Mawet auf eine Person, die sie als den eigentlich längst verstorbenen Johann Wilhelm Ritter erkennt. Diese beiden Hauptfiguren des Romans entstammen unterschiedlichen Zeiten, da Mawet im Jetzt des Romans – im beginnenden 21. Jahrhundert – lebt, während es sich bei der männlichen Figur um die historische Person Johann Wilhelm Ritter handelt. Er wurde 1776 in Schlesien geboren und verstarb 1810 in München.³⁵⁵

Der Roman ist in die Teile *Eins* (236 Seiten) und *Zwei* (305 Seiten) untergliedert, wobei die 22 Kapitel durchlaufend nummeriert sind. Ganz zu Beginn steht ein gut vierseitiges *Vorspiel*, am Ende von Teil Eins ein *Zwischenspiel* von etwa drei Seiten, und den Abschluss bildet ein kurzes, halbseitiges *Nachspiel*. Der erste Teil spielt in den USA, der zweite in Deutschland; die Reise mit dem Flugzeug über den Atlantik verbindet inhaltlich und symbolisch die beiden Teile. Wissenschaftlich formuliert, umfasst die erste Hälfte eine Phase des Identifizierens eines zu erforschenden Phänomens und des Sammelns von Informationen, während es in der zweiten um die Auswertung der Daten und die Suche nach einer Antwort auf das wissenschaftliche Problem geht.

Johann Ritter war ein Zeitgenosse Goethes und „a German physicist and philosopher“ (Dorn, 77). Dorn zitiert hier Wikipedia, zumindest leitet sie ein (echtes oder vermeintliches) Zitat ein mit den Worten „Erstaunlich! Es gab ihn wirklich. Sogar einen Eintrag im amerikanischen Wikipedia hatte er.“ (77) Im Roman wird sein Tod im Jahr 1810 als unwahr dargestellt; Ritter habe sein Ableben fingiert und seitdem weitergelebt, wobei er nach einigen Jahren in der Wüste (in welchem Land bleibt unklar) und anderen Stationen schließlich in der Zeit des deutschen Nationalsozialismus in die USA gekommen sei. Die Romanfigur Ritter versucht am Anfang der Handlung, Selbstmord zu begehen, doch der Versuch schlägt fehl. Dieser Mann zeichnet sich nämlich dadurch aus, dass er über enorme Selbstheilungskräfte

³⁵⁵ Zu Person und Wirken Johann Wilhelm Ritters verweist Höppner auf den Forschungsstand sowie auf eine Biographie und verschiedene aktuelle Editionen von Ritters Arbeiten (vgl. S. 129). Auch legt Höppner dar, dass Schriften von Ritter offensichtlich von E.T.A. Hoffmann und Walter Benjamin gelesen und intertextuell verarbeitet wurden (vgl. Höppner: Thea Dorn, *Die Unglückseligen*, S. 130).

verfügt, durch die sogar amputierte Gliedmaßen nachwachsen und wohl auch sein außerordentlich langes Leben möglich ist. Es findet sich im Roman ein gekürztes, aber hier immer noch zwanzig Seiten umfassendes Kapitel aus einem Buch von Justinus Kerner (1786–1862), *Die Seherin von Prevorst* (1829). Darin geht es unter anderem um eine angeblich wahre Begebenheit: Ein geistig wohl verwirrter Mann, der von Elektrizität sehr fasziniert war, hatte sich absichtlich einem Blitzschlag ausgesetzt und dennoch überlebt (423). Dieser Buchauszug und seine Bedeutung innerhalb des Romans von Thea Dorn wären an anderer Stelle, in einer anderen Untersuchung, sicher eine genauere Betrachtung wert.

Genau für die mangelnde Sterbensfähigkeit des Johann Ritter interessiert sich die Biologin Mawet. Ihr Name verweist auf das hebräische Wort *mawet*, das Tod bedeutet: „The masculine noun מוֹת (*mawet*), meaning death or the realm of death. This very common word shows up all over the Bible, as opposite of life (Deuteronomy 30:15), as death by violence (Deuteronomy 19:6) and as the state or even the place of death (Isaiah 28:15, Psalm 6:5).”³⁵⁶ Der Name bildet damit einen Kontrast zu ihrer Passion, denn sie forscht an genetischen Zusammenhängen, die menschliches Leben verlängern und schließlich sogar zur Unsterblichkeit führen können. Für Höppner ist die Namenswahl „ein geschickter Schachzug Dorns. Einerseits wirkt die Wahl paradox, will doch die Molekularbiologin im Gegensatz zu Ritter gerade die Sterblichkeit überwinden. Andererseits deutet der Name bereits darauf hin, dass es ihr nicht gelingen wird.“³⁵⁷

Mawet entnimmt Ritter Genmaterial und lässt es schließlich, mit ihm zusammen zurück in Deutschland, an ihrem Institut in München untersuchen. Die Analysen ergeben diverse Abweichungen vom Normalen, doch eine klare Erklärung für seine Langlebigkeit oder sogar Unsterblichkeit ergibt sich daraus nicht. Auf der Suche nach möglichen Antworten setzt Mawet sich in den Kopf, dass die Selbstversuche eine Rolle gespielt haben müssen, die die historische Person Johann Wilhelm Ritter tatsächlich an sich vorgenommen hatte. Ritter hatte nämlich mit Einwirkungen starker Elektrizität auf den eigenen Körper experimentiert. Mawet erwartet, dass ihr Körper ähnlich reagieren werde, wenn sie vergleichbare Behandlungen an sich selbst vornimmt. Gemeinsam setzen Johann Ritter und Johanna Mawet daraufhin einige Monate lang die Wissenschaftlerin immer stärkeren und längeren elektrischen Impulsen aus.

³⁵⁶ Abarim Publications: Abarim Publications’ Biblical Dictionary: The Old Testament Hebrew word: מוֹת. URL: <https://www.abarim-publications.com/Dictionary/m/m-w-ta.html>, Abruf: 17.09.2022.

³⁵⁷ Höppner: *Die Unglückseligen*, S. 132.

Doch zu Mawets Enttäuschung ergeben sich dadurch keine Veränderungen an ihrer genetischen Struktur. Stattdessen erfährt sie von Erkrankungen, die bei ihr mit überdurchschnittlich hoher Wahrscheinlichkeit auftreten werden, insbesondere Demenz. Ein Ausspruch von Mephistopheles bei Goethe könnte hier als Fazit stehen: „Vergebens daß ihr ringsum wissenschaftlich schweift“. (*Faust I*, Vers 2015)

Da sie sich die Zusammenhänge nicht erklären kann, entsteht in Mawet der Verdacht, Ritter stünde mit dem Teufel im Bunde. Sie verhält sich dann ähnlich wie Faust, der sich bei Goethe mit dem Teufel einlässt, als er wissenschaftlich nicht mehr weiter weiß. Beide, Faust und Mawet, entscheiden sich, „Vernunft und Wissenschaft fahren [zu] lassen und zu ‚Blend- und Zauberwerken‘“³⁵⁸ zu greifen, wie es auch Faust in der zweiten Studierzimmer-Szene tut (vgl. Vers 1853). Mawet befasst sich nun mit schwarzer Magie und veranstaltet schließlich im Harz eine Art private Walpurgisnacht. Zu ihrer abermaligen Verzweiflung muss sie jedoch erkennen, dass es ihr nicht gelingt, mit dem Teufel in Kontakt zu kommen.

Die Handlung nimmt nun eine weitere Wendung, da eine bereits gelegentlich angedeutete gegenseitige Anziehung zwischen den beiden Hauptfiguren zur Romanze führt. Als Mawet glaubt, schwanger zu sein, scheint das Rätsel der Unsterblichkeit kurzzeitig gelöst, denn ein Nachkomme ermöglicht in gewisser Weise das Weiterleben seiner Eltern. Darüber hinaus sieht Johanna in ihrem erwarteten Kind ein unsterbliches Wesen (521), dem sie den Namen Beelzebub (535) geben möchte. Als Johanna endlich glauben kann, was dem Lesepublikum bereits klar ist, nämlich dass sie kein Baby bekommt, sondern unter einem fortgeschrittenen Uteruskarzinom leidet, verfällt sie in eine massive Psychose. Ritter kann sie aus dem psychiatrischen Krankenhaus befreien, indem er ihr den gemeinsamen Suizid vorschlägt. In Glück und Liebe vereint, in einer Atmosphäre, die den Ausruf „verweile doch, du bist so schön“ verdient, begeben sie sich zusammen in den naheliegenden See, um zu ertrinken. „Der gemeinsame Selbstmord von Mawet und Ritter erinnert an den von Heinrich von Kleist und Henriette Vogel, und sie ertränken sich in den Fluten eines bayerischen Sees wie einst der ‚Märchenkönig‘ Ludwig II.“³⁵⁹

³⁵⁸ Helmut Koopmann: Nachgefragt. Zur deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 2013, S. 30.

³⁵⁹ Höppner: Die Unglückseligen, S. 133.

Das Meer aus Goethes fünftem Akt von *Faust II* erscheint bei Dorn ebenfalls zum Ende der Handlung in Form des Wallensees, in dem Ritter und Mawet schließlich wohl ertrinken. Dem Meer ringen die Fortschrittlichen bei Goethe neues Land und neue Gebäude ab, ebenso wie bei Dorn am Wallensee alte Häuser weichen und neue, moderne Bauwerke errichtet werden. Bei Goethe wollte Faust am Meer ein hohes Gebäude entstehen lassen, von dem aus er auf seine neuen Gebiete und Errungenschaften schauen könnte: „Dort wollt ich, weit umher zu schauen, / Von Ast zu Ast Gerüste bauen, / Dem Blick eröffnen weite Bahn, / Zu sehn was alles ich getan“. (Verse 11243–11246, *Faust II*) Das Labor- und Verwaltungsgebäude des naturwissenschaftlichen Instituts mit seinen Glasfassaden bietet genau diese Aussicht.

In Thea Dorns *Nachspiel* meldet sich der Teufel schließlich noch einmal zu Wort: Er gibt sich nicht geschlagen.

4.2.2 Alte Bekannte? Die Figuren des *Faust*-Stoffes bei Thea Dorn

Die Figur des **Faust** erscheint in Thea Dorns Roman *Die Unglückseligen* in der seelischen Verzweiflung, die schon bei Goethe ein grundlegendes Charakteristikum war. Wo Goethe schreibt „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust“ (*Faust I*, Vers 1112), wohnt bei Dorn eher eine Seele in zwei Körpern. In der Tragödie Goethes manifestiert sich die Zerrissenheit in Fausts Ringen um die Bedeutung, die sein Leben überhaupt hat. Insbesondere manifestiert sie sich in dem Moment, in dem er einen Freitod ernsthaft in Erwägung zieht. Es ist auch der Suizid, der Johann und Johanna verbindet.³⁶⁰ Während Ritter zu Beginn der Erzählung versucht, sich zu erschießen, aber scheitert, weil er nicht sterben kann, ermöglicht er zum Ende des Werkes Mawets Sterben, die sich nun, da sie an der Unsterblichkeit gescheitert ist, nach dem Tod sehnt.

Somit ist Mawet Faust, aber auch Ritter ist Faust: Beispielsweise wird das Lesepublikum bereits auf der zweiten Seite mit Ritters Glauben an Magie konfrontiert, und Dorn lässt ihn „die magischen Worte“ (8) sagen. Diese Ausdrucksweise ist nicht metaphorisch gemeint und „magisch“ nicht eine Umschreibung für etwas Besonderes oder auf erstaunliche Art Wirkungsvolles, wie der umgangssprachliche Gebrauch nahelegen könnte. Sondern es folgt tatsächlich ein mittelalterlicher Zauberspruch, beginnend mit „A Morule, Taneha, Latisten!“³⁶¹ (8), der auf eine in die Nähe von Aberglauben zu rückende Spiritualität Ritters verweist, aber

³⁶⁰ Vgl. Marika Gazzella: Über die Konstitution der weiblichen Faust-Figuren in den deutschen Gegenwartsromanen *Mandelkern* und *Die Unglückseligen*. In: Germanistik in der Schweiz, Heft 14/2017, S. 79–105.

auch auf den Konflikt mit seinem Vater, einem Pastor, und damit möglicherweise auf ein gespaltenes Verhältnis zum Christentum (seiner Zeit). Auf Spannungen zwischen Wissenschaft und Religion verweist der Roman im weiteren Verlauf noch mehrmals, schließlich geht es auch bei Goethe um die Haltung zur Aufklärung.³⁶² Darüber hinaus stellen sich sowohl der Faust bei Goethe als auch der zweigeteilte, zwiegespaltene Faust bei Dorn die Frage nach der richtigen Wissenschaft:

In Ritter und Mawet stehen sich Vertreter diametral entgegengesetzter Wissenschaftsauffassungen gegenüber – hier die atheistische, nur an Fakten interessierte Forscherin der Gegenwart, da der gottgläubige Romantiker, der die Ergebnisse seiner Studien in den großen Zusammenhang einer allumfassenden Natur einordnen will.³⁶³

Der Teufel erscheint bei Dorn als immer wieder auftretender heterodiegetischer Kommentator, der – ein Verweis auf das Drama – einem Sprecher im Theater ähnelt. Damit hat er die Rolle des Betrachters und Begleiters, aber auch des Allwissenden, der die Geschehnisse längst kennt, bevor sie stattgefunden haben. Derweil mühen sich die Figuren mit ihrem Lebenslauf ab, den sie selbst aus ihrer begrenzten eigenen Sicht erleben, denn hören können sie den Sprecher offensichtlich nicht. Der teuflische Erzähler erinnert an einen Marionettenspieler, der seinen Puppen ein gewisses Eigenleben zugesteht, grundsätzlich aber die Fäden in der Hand hält. Er sieht sich auf der Seite der Menschen und erklärt: „Der Schöpfer strafte mich, weil schützend ich vor Sein Geschöpf mich stellte!“ (493) Gelegentlich schimpft der Beschützer mit Ritter, wenn dieser eine Dummheit begeht. Wann immer Johann sich unpassend benimmt und kurz bevor sein Verhalten aus Sicht der Leser unerträglich wird, schaltet sich der Beobachter ein, als wolle er das Publikum besänftigen. Ein Beispiel ist die Situation, in der Ritter Mawets wertvollen Laptop zerstört, weil ihn die dort zu sehenden komplexen digitalen Darstellungen irritieren und er sich von Johanna in seiner Ehre als Wissenschaftler beleidigt fühlt. Der Kommentator tadelt: „**Ritter, elender Vandale!** Was tatest Du? [...] *Teufelskasten?!* Nur weil du nichts begreifst, beginnst du zu vernichten? Rasender Nichtsnutz!“ (118, Hervorhebungen im Original) Höppner analysiert, dass die Sprache des Kommentator-Teufels „größtenteils an die Literatursprache um 1800 angelehnt und in vielen Passagen in rhythmischer, jambischer Prosa gehalten [ist]“.³⁶⁴

³⁶¹ Vgl. auch Pietro de Abano: Das Heptameron oder Elemente der Magie. In: Das Kloster. Weltlich und geistlich. Meist aus der ältern deutschen Volks-, Wunder-, Curiositäten-, und vorzugsweise komischen Literatur. Hg. von Johann Scheible. Stuttgart 1846, S. 591–614, hier S. 598.

³⁶² Vgl. Koopmann: Nachgefragt, S. 19.

³⁶³ Höppner: Die Unglückseligen, S. 129.

³⁶⁴ Höppner: Die Unglückseligen, S. 131.

Das Geschehen wird ansonsten im Roman zum einen aus der Perspektive der beiden Hauptfiguren vermittelt (wenn auch in der dritten Person, nicht als Ich-Erzähler), wobei die Sicht von Johanna Mawet vom Umfang her überwiegt. Zum anderen gibt es die genannte Erzählinstanz, die in *Vor-*, *Zwischen-* und *Nachspiel* zu Wort kommt, aber auch immer wieder im Verlauf der Handlung kommentierend eingreift. Sie adressiert entweder Ritter („Dein verzweifelt Herz hat dir’s verscherzt. Da stehst du, armer Johann, ...“, 7) oder aber explizit die Rezipierenden („Pfui, Leser! Was glotzt du so romantisch?“, 552). Es handelt sich um die Stimme des Teufels, etwa weil dieser Kommentator vermutet, Ritter würde ihn verantwortlich für Krieg und leidvolle Erinnerungen, vor allem wohl an den Nationalsozialismus, machen: „Willst wieder mir kommen mit deinem Wahn, *ich* sei es gewesen, der jene Kadaver so schändlich gehäuft? [...] Was deine *lieben* Landsleut einst verbochen, nicht wälz es ab auf mich!“ (243)

Margarete und Helena: Ein Gretchen gibt es bei Dorn nicht im hergebrachten Sinne. Teilweise übernimmt Johann Ritter als Geliebter diese Rolle, teilweise ist Mawet selbst das Gretchen. In einem Interview erklärt die Autorin: „Meine Johanna scheint mir, auch wenn sie sich zum Schluss in einer komplizierten Schwangerschaft wiederfindet, nur eine sehr entfernte Verwandte von Goethes Gretchen zu sein. Viel eher ist sie selbst eine Faust-Figur.“³⁶⁵

Einige der Figuren aus *Faust II* kommen bei Dorn in bearbeiteter Form ebenfalls vor. Damit greift die Autorin Facetten von Goethes Blick auf die Antike auf, auch wenn sie sich vor allem im ersten Teil von Goethes Drama bzw. im bis dahin überlieferten Stoffbereich bewegt. Eine Figur aus *Faust II*, die sich bei Dorn wiederfindet, ist die Helena, die in Mawet gesehen werden kann, zumindest zum Ende des Romans hin. Aus dieser Perspektive und in dieser Phase der Handlung der *Unglückseligen* wäre Ritter der Teil des Faust, der der schönen Helena verfallen ist. Hier wie dort entsteht eine Verbindung zwischen Schönheit und Wissenschaft, allerdings mit umgekehrten Rollen: Denn während bei Goethe Faust die Wissenschaft und Helena die Schönheit (neben anderen Zuschreibungen) repräsentieren, ist bei Dorn Mawet die moderne Gelehrte und Ritter der poetische Schöngest. Aus der Verbindung geht in beiden Fällen in gewisser Weise ein Kind hervor: Helena bringt Euphorion zur Welt, Johanna Mawet glaubt zumindest, schwanger zu sein. Sie trägt jedoch kein neues Leben, sondern den Tod in sich und auch Helenas Sohn Euphorion stirbt früh und tragisch.

³⁶⁵ Blackmore: Die Zeit der großen Gebildeten ist vorbei.

Wagner und Homunkulus: Mawet, die Genforscherin, experimentiert mit Mäusen und Fischen, um Tiere zu erschaffen, die nicht altern oder sterben. So will sie wissenschaftliche Erkenntnisse erweitern, damit der Natur nachgeholfen bzw. diese verbessert werden kann. Insofern erhält sie eine ähnliche Rolle wie Wagner in *Faust II*. Denn dieser erschafft hier mit dem Homunkulus ein künstliches Wesen – aufgrund wissenschaftlicher Möglichkeiten. Und Johann Ritter hat darüber hinaus selbst Züge dieses Homunkulus: Wie dieser kann auch Ritter kaum in der realen Welt überleben, sondern braucht äußeren Schutz, zuerst durch die Frauen, die ihn in seinem amerikanischen Waldversteck versorgt haben, und später durch Mawet, die sich um ihn kümmert. Nicht nur versorgt sie ihn, immer wieder sperrt sie ihn auch ein, sodass er sich wie der Homunkulus in seinem Reagenzglas nicht bewegen kann, ihm die Außenwelt aber auch nichts anhaben kann. Auch mit Ritters altertümlicher Sprache und Auftreten schafft dieser einen Raum um sich selbst, der ihn abschirmt und sowohl Schutz als auch Hindernis ist.

4.2.3 Quellenbezüge zur Thematisierung von Wissenschaft und Zweifel

Wie in Kapitel 2 beschrieben, schlägt Miola ein Typenschema vor, mit dem sich der intertextuelle Gehalt eines Textes systematisch betrachten lässt. Seine sieben Typen verteilt Miola auf drei Kategorien, wobei die erste eher formal ausgerichtet ist und Textrevision sowie -übersetzungen, Zitate und andere Rückgriffe auf Quellen beinhaltet. Die zweite Kategorie betrachtet auf diskursiv-thematischer Ebene Aspekte von Traditionen, Konventionen sowie Gattungen und Kategorie 3 thematisiert Texte aus dem Umfeld des zu untersuchenden Werkes.³⁶⁶

Bei Thea Dorn scheint der Intertextualitäts-Typ der Revision nach Miola keine Rolle zu spielen, da die Autorin mit dem Roman *Die Unglückseligen* weder einen eigenen Text in Überarbeitung vorgelegt hat, noch sich eine historische *Faust*-Vorlage, etwa das Volksbuch oder Goethes Dramen, identifizieren ließe, die in Gänze ihrem Buch zugrunde liegt und lediglich überarbeitet wurde. Auch handelt es sich nicht um eine Übersetzung. Der Roman wurde auf Deutsch geschrieben und wird in dieser Fassung hier untersucht. Die weiteren beiden Typen dieser ersten Kategorie in Miolas Intertextualitätsmodell, Zitate und Quellenbezüge, sind dagegen in großer Anzahl in diesem Werk vorhanden. In vielen dieser Bezüge findet sich jedoch nicht Goethes *Faust* direkt wieder, sondern eher die Zeit seines Entstehens.

³⁶⁶ Vgl. Miola: Seven types of intertextuality, S. 14–20.

Insgesamt verläuft die Romanhandlung chronologisch linear und wird kontinuierlich erzählt. In eingestreuten Erinnerungen und Erzählungen Ritters erfolgen jedoch im Verlauf der Handlung immer wieder Rückgriffe auf dessen Leben, sodass die Lesenden mit Auskünften versorgt werden. Die Protagonistin Mawet liest sich die historischen Informationen über Ritter an, zum Beispiel mithilfe entsprechender Wikipedia-Einträge, die im Buch an den jeweiligen Stellen zitiert werden (u.a. 77 und 79). Genau die ‚zitierten‘ Worte lassen sich im Wikipedia-Eintrag nicht mehr finden, aber da die Texte dort ständiger Bearbeitung unterliegen, bleibt offen, ob Dorn hier korrekt zitiert hat. Zur genaueren Nachverfolgung könnten frühere Fassungen abgerufen werden.

Dass es sich bei den Informationen über Ritter um geschichtliche Fakten handelt, macht die Autorin deutlich, indem sie ihre Aussagen durch Zitate nachweist und mit Abbildungen illustriert, beispielsweise mit der Titelseite eines – tatsächlich erschienenen – Buches über Militärchirurgie aus dem Jahr 1836 (55). Aus diesem werden auch längere Passagen zitiert (vgl. 56, 59), passend zum Motiv des abgetrennten Armes. Ein schlesisches Volkslied (120) wird ebenfalls abgedruckt, wobei nicht ohne weiteres nachvollziehbar ist, ob es sich um ein ‚echtes‘ Lied handelt. Vor allem finden sich diverse belegbare Zitate, mit denen die Autorin unterstreicht, dass es Ritter wirklich gegeben hat und dass er zu seiner Zeit eine bekannte Persönlichkeit war, zum Beispiel ein Auszug aus einem Brief von Goethe an Schiller vom 18. September 1800, in dem es um Ritter geht (78). Solche Zitate sind häufig im Schriftbild hervorgehoben, durch Kapitälchen, durch Kursivschrift – etwa die ersten Zeilen von Psalm 71 (27) – oder in Form von wörtlicher Rede mit Anführungszeichen (327). Es werden mehrere Auszüge aus einer Schriftensammlung von Johann Wilhelm Ritter aus dem Jahr 1810 präsentiert; eine Abbildung zeigt das Titelblatt dieser *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* (106). Ein auf den ersten Seiten der *Unglückseligen* wiedergegebenes Gedicht („O! Traure tief, meine Seele“) (19) ist Teil eines Briefes von oder aus dem Umkreis von Novalis, soweit es sich den *Fragmenten* entnehmen lässt. Texte in Briefform (407), Internet-Kommentare (439) sowie ein „Utopisches Drama in einem Akt“ (189–203) gibt es ebenfalls. Letzteres ist mit einer Fußnote versehen: „Aus dem Englischen ins Deutsche gebracht vom Verfasser selbst.“ Wer der Verfasser ist und ob es ihn überhaupt gibt, bleibt allerdings offen. Wäre die Verfasserin Thea Dorn, so wäre dies doch noch eine intertextuelle Stelle gemäß Miolas Revisionskategorie.

Dorn bedient sich – wie es in Ansätzen Singer in *Mandelkern* bereits getan hat – einer Form von Intertextualität, die sich mit Wolfgang Iser's Triade von Fiktivem, Realem und Imaginärem beschreiben lässt.³⁶⁷ Da nichtfiktive Texte auch fiktive Aspekte enthalten können (dies gilt beispielsweise für Biografien), und weil fiktive Werke (etwa Romane) Elemente aus der realen Lebenswelt beinhalten, gegebenenfalls einer historischen Welt, wie hier bei Thea Dorn, hat Iser den Begriff des Imaginären vorgeschlagen, der dieses Spannungsfeld entzerren kann. „Enthält nämlich der fiktionale Text Reales, ohne sich in dessen Beschreibung zu erschöpfen, so wirkt dieses Mischungsverhältnis auch auf das Fiktive zurück.“³⁶⁸ Was Fauser damit erläutert, ist genau das, was Dorn in den *Unglückseligen* immer wieder nutzt: Sie schreibt keine Biografie des historischen Johann Ritter, aber ihre Rückgriffe auf Aspekte seines Lebens und Wirkens beeinflussen ihre Erzählung erheblich. Zitate oder bildliche Versatzstücke dienen also nicht nur dem gebildeten Publikum, seine Bildung widergespiegelt zu sehen und sich bestätigt zu fühlen. Vielmehr prägen die Anleihen aus der Geschichte Duktus und Aussagen ihres Buches mit. Zudem liefern die Präsentation des Imaginären, die Neukombination von Fiktivem und Realem Erkenntnisse über die Zeit, in der es entstanden ist. Damit vermittelt Dorn in ihrem Roman nur en passant (oder zumindest nicht vorrangig) etwas über die Epoche des Johann Ritter, sondern sie legt dar, wie sie – als eine Vertreterin ihrer gesellschaftlichen Bedingungen – die Welt wahrnimmt. Welche „kulturanthropologischen Bedingungen [...] [unserer] Epoche“³⁶⁹ sind es, auf die nun rückgeschlossen werden kann? Welche Bedingungen das in der gegenwärtigen Zeit sind, in der das (fachliche oder allgemeine) Lesepublikum selbst lebt, ist für heutige Leser schwer zu beantworten. Es lässt sich exemplarisch aber ein Aspekt herausgreifen und anhand der Darstellung des Johann Ritter zumindest skizzenhaft erläutern: Das beginnende 21. Jahrhundert ist geprägt von wissenschaftlichem Denken, aber auch von Zweifeln genau daran.

Die Person des Johann Ritter ist bei Dorn eine aus der Zeit gefallene, die sich nicht modern inszenieren kann. So tappt sie immer wieder in sogenannte Fettnäpfchen und lässt den Leser dadurch mal peinlich berührt, mal auch gerührt zurück. Unterstützt durch körperliche Attribute – der Mann wird als eher zierlich beschrieben – entsteht eine vulnerable Figur, die sich unsicher durch das heutige Terrain bewegt. Ob der historische Ritter so war, also ob es sich um

³⁶⁷ Vgl. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt 1991.

³⁶⁸ Fauser: *Kulturwissenschaft*, S. 54.

³⁶⁹ Fauser: *Kulturwissenschaft*, S. 55.

Faktisches handelt, bleibt offen, spielt aber im Raum des Fiktiven eine untergeordnete Rolle. In der imaginären Darstellung entwickelt die Autorin eine Figur, die einen Kontrast bildet zur klar strukturierten, sicher durchs Leben gehenden, selbstbewussten Johanna Mawet. Ein instabiler Johann trifft zunächst auf eine stabile Johanna. Doch im Verlauf der Erzählung wandeln sich diese Rollen und Johann erlangt schließlich sogar Führungsfähigkeiten und -aufgaben. Während Johanna moderne Forschung und Evidenz verkörpert, steht Johann die meiste Zeit für altertümliche, von transzendentalen Denken geprägte Wissenschaften. Durch das Aufeinanderlegen dieser beiden Figuren oder auch dieser beiden Folien entsteht das Gesamtbild einer Wissensgesellschaft, die sich der Wahrheit ihrer Erkenntnisse gar nicht so sicher ist, wie sie gern vorgibt. Nicht alles lässt sich erklären und bis ins kleinste Detail erforschen; Zusammenhänge, die logisch erscheinen, führen doch nicht zu den erwarteten Ergebnissen, Unsterblichkeit lässt sich von Mawet und ihren Kollegen und Kolleginnen nicht herstellen, obwohl alle Parameter zu stimmen scheinen. Der imaginäre Johann Ritter wird bei Dorn zum Symbol wankender Gewissheiten über eine aufgeklärte, bis hin zum kleinsten elementaren Teilchen erklärbare Welt.

Diese Ambivalenz entzieht sich jedoch klarer Worte, kann schwer beschrieben und erfasst werden. Daher nutzt Thea Dorn hier die Literatur, die mithilfe des Imaginären und des Fiktiven wiederum das Reale, nämlich die Unsicherheit der wissenschaftlich geprägten Gesellschaft, hervorbringt. Eine solche „Inszenierung [...] ist die transzendente Bedingung dafür, einer Sache ansichtig zu werden, die ihrer ganzen Natur nach nicht gegenstandsfähig ist“.³⁷⁰

4.2.4 Intertextuelles Experimentieren mit Sprache, Schrift und Gattungen

Thea Dorns *Die Unglückseligen* bietet dem Leser und Betrachter ein Kaleidoskop an Verweisen, Abbildungen, Gattungsbezügen, Schriften und Sprachstilen. Gestalterische Besonderheiten, die intertextuelle Elemente markieren, bestehen etwa darin, dass Liedtexte und Gedichte eingerückt werden, so etwa ein poetisches Zitat aus *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* (19). Längere zitierte Passagen werden mehrmals in einer anderen Schriftart gesetzt, so zum Beispiel ein Kapitel aus dem besagten Buch über Militäarchirurgie (u.a. 56). Hier ist die Schrift an historische Bücher angelehnt; sie ist etwas fetter, die Zeilen scheinen einen etwas größeren Abstand zueinander zu haben als die im regulären Romantext. Die abgedruckten Kapitel sollen dadurch vermutlich authentisch wirken.

³⁷⁰ Fauser: Kulturwissenschaft, S. 55.

Gelegentlich werden englische Begriffe verwendet, auch weil ein Teil der Handlung in den USA spielt. Diese erscheinen kursiv gedruckt. Die beiden Wasservögel, die Ritter häufig beobachtet, werden als ‚loons‘ (101) bezeichnet. Der Ausdruck ‚loon‘ bedeutet im Deutschen auch ‚verrückt‘. Dass es genau zwei der Eistaucher sind, ist zwar in der Natur nicht ungewöhnlich, aber für den Roman passend, da sie die beiden Hauptfiguren zu symbolisieren scheinen, die beide – manchmal mehr, manchmal weniger – verrückt wirken. Zudem legen die ‚loons‘ am Beginn des Romans schon eine inhaltliche Spur zu dessen Ende, an dem Ritter und Mawet gemeinsam in den See gehen, um dort sinnbildlich unterzutauchen bzw. zu ertrinken. Dass bei ihnen außerdem „[z]wei Paar rubinroter Augen [...] aus schwarzen Köpfen“ (101) funkeln, gibt ihnen etwas Teuflisches, was ebenfalls die beiden menschlichen Figuren – zumindest zeitweise – charakterisiert.

Zu den vielen kirchlichen, biblischen und religiösen Verweisen gehört, dass das Wort ‚Gott‘ schon im Vorspiel erscheint, als der Protagonist einen Grabstein betrachtet. Dass bei diesem Wort auch der zweite Buchstabe großgeschrieben wird („Gott“, 8), wird im weiteren Verlauf des Romans beibehalten, und zwar nicht nur bei ‚Gott‘, sondern auch bei „Herr“ (96), ‚ER‘, ‚Sein‘, ‚Sohn‘ und anderen Begriffen, die Gott bezeichnen. Diese Art, den Gottesnamen zu schreiben, rührt daher, dass Luther in seiner Übersetzung von 1545 im Alten Testament stets ‚HERR‘ schrieb, wo im Original ‚JHWH‘ stand. Hatte es ursprünglich ‚Adonai‘ geheißen, verwendete Luther ‚Herr‘. Im Neuen Testament nutzte er die Schreibweise ‚Herr‘ in den Passagen, wo es um Christus ging und ‚HERR‘ dort, wo an den Parallelstellen im Alten Testament der Gottesname JHWH gestanden hatte.³⁷¹

Kirchenlieder finden sich ebenfalls in *Die Unglückseligen*, etwa *Wir sind nur Gast auf Erden* (1935). Mehrere Strophen des langen Liedes werden im Text zitiert, die Länge und Langeweile des Gottesdienstes werden dadurch emotional nachvollziehbar gemacht (297). Auszüge aus Goethes *Erlkönig* (1782) (53) sowie Lieder, teilweise mit Noten (beispielsweise 120), Regie- und Rollenanweisungen eines Theaterstückes (189) oder Sprechblasen wie aus einem Comic (295f.) und viele weitere Einschübe inklusive Abbildungen (s. Abbildung 2) machen das Buch zu einer literarischen Collage. In der multimedialen Welt des frühen 21. Jahrhunderts zeigt Dorn, welche kreative Vielfalt das Medium Buch vorzuweisen hat und welche Darstel-

³⁷¹ Bettina Eltrop, Franz Josef Backhaus: Die Lutherbibel als Baustelle? Fragen an Landesbischof Christoph Käbler zur vierten kirchenamtlichen Revision 2017. In: *Bibel und Kirche* 1 (2017), S. 41–44, hier S. 43.

lungsformen es dadurch annehmen kann, ohne dass ein anderes Medium es in dieser Hinsicht in den Schatten stellen würde. Abbildung 4 zeigt als Faksimile die Titelseite eines Buches von Ritter sowie Anleihen aus dem Comic-Genre.

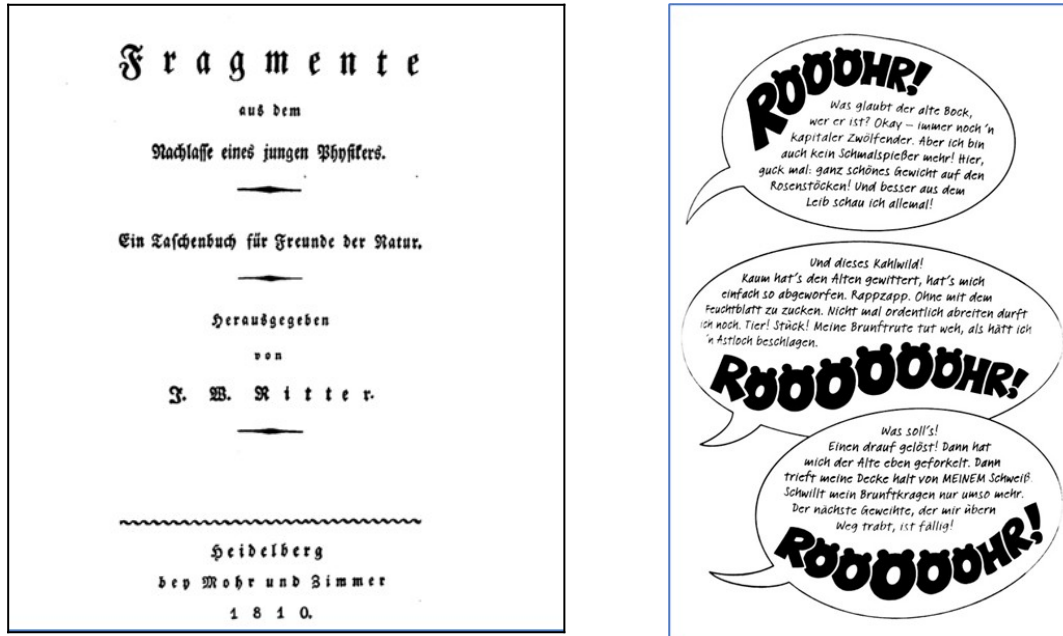


Abbildung 4: Abbildungen aus Dorn: *Die Unglückseligen* (106 und 296)

Mehrmals werden Bibelverse, insbesondere aus dem Alten Testament (vgl. beispielsweise 27, 96 oder 97), zitiert. Diese sind in der Regel durch Kursivschreibung markiert. Inhaltlich nimmt sich die Autorin die Freiheit, biblische Passagen zusammenzustellen, die in der Bibel an unterschiedlichen Stellen zu finden sind. „Denn so spricht der HErr: Siehe, was ich gebaut, das reiße ich ein, und was ich gepflanzt, das reiße ich aus, nämlich dies mein ganzes Land. Ich erschaffe das Licht und mache das Dunkel, ich bewirke das Heil und erschaffe das Unheil ...“ (Dorn 96f., Kursivdruck im Original). Beim ersten Satz handelt es sich um einen Vers aus dem Buch Jeremia (Kapitel 45, Vers 4), beim zweiten um Jesaja 45, 7.

Nicht jede optische Hervorhebung markiert jedoch ein Zitat, zumindest nicht unbedingt ein literarisches. So erinnert sich Johanna an ein Märchen ihrer Kindheit, das ihr der Großvater erzählte und in Gedanken zitiert sie daraus: „...Tschuch, du großer Vogel! Willst du aus meinem Tabak heraus! Tschuch! Tschuch! Tschuch!“ (122, Auslassungszeichen und Kursivdruck im Original) Die kursiv geschriebenen Worte, die ein paar Absätze später eingeflochten wer-

den, dürften keinem romantischen Märchen entspringen (aber vielleicht den Erzählungen des Großvaters): „... *Da du schon so klug warst, den Namen zu erraten, gebe ich dir von meinem Tabak zu probieren. Den groben sollst du in der Pfeife rauchen, den feinen in die Nase ziehen ...*“ (123, Kursivschreibung und Auslassungszeichen im Original)

Weitere Stellen evozieren historisch-literarische Zusammenhänge zur Romantik oder zu Goethe. So gibt es etwa einen – vermutlich fiktiven – Dialog aus seiner Kindheit, an den Ritter sich zurückerinnert. Er muss krank gewesen sein und spricht wohl im Fieberwahn mit seiner Mutter, in einer Weise, die sich an Goethes *Erlkönig* bedient. „Frau Mutter! Frau Mutter! Dort! Am Waldesrand! Dunkle Schatten seh ich dort! *Es zieht sich herunter in düsteren Reihen, und gellende Hörner schallen darein, erfüllen die Seele mit Grausen ...* Frau Mutter, nehmt Eure Hand nicht weg! Frau Mutter! Mutter?“ (53, Kursivschreibung und Anzahl der Punkte im Original) Der hier eingefügte kursiv geschriebene Teil stammt aus dem romantischen Kampfgedicht *Lützows wilde Jagd* (1813) von Theodor Körner. Dieser Dichter wird wenige Seiten weiter (57) ein nächstes Mal mit seinem Sonett *Abschied vom Leben* (1813) zitiert, was in einen Dialog auf dem Schlachtfeld integriert wird. Dort geht es nicht um den Tod Körners, der dieses Gedicht kurz vor seinem Ableben im Feld geschrieben haben soll, sondern um die Kriegsverwundung von Ritter, bei der er einen Arm verliert.³⁷²

Eine Stelle, an der Ritter von seiner leidvollen Vergangenheit erzählt, wird durch die Worte „Die *Leiden des jungen Ritter* gingen weiter“ (88, Hervorhebung im Original) mit Goethes *Leiden des jungen Werthers* (1774) assoziiert. Später, als sich langsam eine Liebesbeziehung zwischen Johann Ritter und Johanna Mawet entspinnt, gibt es einen Moment, in dem Ritter die Frau verstohlen beobachtet (323). Dabei kommen ihm die Worte aus Heinrich Heines Loreley-Gedicht *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten* (1824) in den Sinn. Dorn flicht hier die ersten Zeilen in den Text ein und hebt sie durch Kursivschrift hervor.

Gelegentlich finden sich Anspielungen, die im Schriftbild nicht hervorgehoben sind, die aber auch keine kompletten Zitate darstellen. Stattdessen sind es manchmal Anfänge von geflügelten Worten, wie „Etwas Besseres als Klatscherei, Schikane und Unverstand finden wir über-

³⁷² Theodor Körner: *Abschied vom Leben*. In: Knospen. Leyer und Schwert. Hg. von T. K. Berlin und Boston 2019, S. 201. Körner schrieb diese Zeilen 1813, während er selbst in Kriegshandlungen mit seinem eigenen Tod konfrontiert war. Er fiel wohl am 26. August 1813, wenige Wochen nach der Nacht vom 17. auf den 18. Juni 1813, um die es in dem Sonett geht (vgl. Arnulf Krause: *Der Kampf um Freiheit. Die Napoleonischen Befreiungskriege in Deutschland*. Stuttgart 2013, S. 247f.).

all“ (90), was angelehnt ist an den Ausruf der Bremer Stadtmusikanten: „Etwas Besseres als den Tod finden wir überall.“

Zur Frage nach kultureller (nationaler) Identität bietet der historisch reale, aber auch fiktive, also imaginäre Johann Ritter ebenfalls eine Projektionsfläche. So bekannt der *Faust*-Stoff sein mag, insbesondere durch Goethes Werk und so sehr Goethe „als der deutsche Dichter schlechthin“³⁷³ gelten mag und sein *Faust* als „das moralische Lehrstück der Deutschen schlechthin“,³⁷⁴ so hürdenreich scheint heute der Zugang gerade zu diesen Stücken zu sein. Die Sprache ist nicht mehr unsere Sprache, also schwer verständlich, zumal die Dramen in Versen geschrieben sind, und zwar in einer Fülle unterschiedlicher Versmaße.³⁷⁵ Dagegen ist die imaginierte, teilweise ausgedachte, historisierende Sprache, in der Dorn Johann Ritter sprechen lässt, schon eher verständlich, zieht aber gleichzeitig eine historische Kulisse auf. Und Ritter spricht nicht nur altertümlich, sondern auch die Sprachumgebung um seine Aussagen herum passt sich ihm an und bildet einen deutlichen Gegenpol zu modernen Ausdrucksweisen, etwa als er sich mit Mawet über seine naturwissenschaftlichen Experimente unterhält:

„Um absolute Physik war’s mir zu tun“, hub er feierlich an. „Um die absolute, selbstständige Formel [...]“. „Sorry, aber ich muss wirklich gleich los“, ward er da schon unterbrochen. „Wenn es eine Formel ist, können Sie mir nicht einfach sagen, wie sie lautet?“ Stumm blickte er Johanna an. Wie hatte Goethe über ihn gelästert, bevor es zwischen ihnen zum endgültigen Bruche gekommen? (325)

Zusammen mit den Zitaten aus Gedichten der Romantik, Bibelversen, Liedern und Briefen kontrastieren diese historisch anmutenden Passagen mit der modernen Ausdrucksweise und dem fachlichen Register von Mawet und ihren Bekannten sowie mit ihrem von Technik durchzogenen Leben, wobei sie diese Technik mit großer Selbstverständlichkeit beherrscht. Gleichzeitig bilden die Geschehnisse in der modernen Welt einen Rahmen, in den die Informationen und Erzählungen über Johann Ritters historisch verbrieftes Leben eingebettet sind, ebenso wie über die Zeiten, die er laut Roman danach noch durchlebt hat. Auch die diversen Autoren und Dichter des 19. Jahrhunderts, die die Autorin zitiert, sind verstehbar oder sogar bekannt. Sie sind es daher, die in Dorns Version des *Faust* Identifikationsmöglichkeiten mit einer ‚deutschen Kultur‘ bzw. mit der deutschen Sprache schaffen. Gerade vor dem Hintergrund der Frage, ob Faust typisch deutsch sei, entzündet sich aber auch Kritik an Dorn:

³⁷³ Thomas Walkling: Wie Johann Wolfgang von Goethe die Literatur beeinflusst hat. URL: <https://www.hanebuechlein.de/wie-johann-wolfgang-von-goethe-die-literatur-beeinflusst-hat/>, Abruf: 06.03.2022.

³⁷⁴ Will Jasper: Dichter und Banker: ... und leider auch Ökonomie. In: Tagesspiegel 25.06.2012. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/dichter-und-banker-und-leider-auch-oekonomie/6792312.html>, Abruf: 06.03.2022.

³⁷⁵ Vgl. Schöne: *Faust*. Kommentare, S. 13.

Dass Ritter dann aber auch noch im Zweiten Weltkrieg mit der US-Armee in Deutschland einmarschieren muss, um das Land von Hitler zu befreien (S. 263–265), wirkt unmotiviert. Vielleicht doch der Versuch, den Roman gegen Vereinnahmungen von der falschen Seite zu bewahren? Oder um die Trennung zwischen dem Fauststoff und seiner historischen Instrumentalisierung zu unterstreichen?³⁷⁶

4.2.5 Genre-Übernahmen und -Einordnungen

Die Autorin überschreibt den ersten Teil ihres Romans mit *Vorspiel*. Parallel dazu gibt es am Übergang zwischen den beiden Teilen ein *Zwischen-* und ganz am Ende ein *Nachspiel*. Mit diesen Bezeichnungen aus dem Drama werden Leserinnen und Leser zunächst etwas in die Irre geführt, da es sich eindeutig um einen Roman handelt. Mit diesem formalen Kunstgriff wird aber gleichzeitig erkennbar, dass es sich um einen Stoff handelt, der auch auf einer Bühne präsentiert werden könnte.³⁷⁷ Inhaltlich ist das *Vorspiel* keine Heranführung an die Erzählung, sondern es führt die Lesenden in medias res. Verstehbar wird der Inhalt des *Vorspiels* paradoxerweise erst, nachdem mindestens die Hälfte des Romans gelesen wurde.

Als Roman lässt sich das Buch dem Genre des Wissenschaftsromans zuordnen. Ähnlich wie in Lea Singers *Mandelkern*, aber noch detaillierter, findet der Leser bei Dorn eine große Menge an Informationen aus Physik, Molekularbiologie und Altersforschung. In der englischsprachigen Literatur hat sich die Bezeichnung ‚Creative Nonfiction‘ eingebürgert, die auch für Thea Dorns Buch eine passende Kategorie ist. Sowohl ‚creative‘ als auch ‚nonfiction‘ beziehen sich laut Definition auf formale Aspekte. Die Texte sind kreativ in dem Sinne, dass sie mittels literarischer Fertigkeiten erstellt werden; sie sind nichtfiktional, weil sie wahre Zusammenhänge und Ereignisse beschreiben. Ziel ist, einen Ausschnitt der realen Welt in lesenswerter Weise darzustellen, um damit eine Aussage zu machen. Kurz gesagt: „Creative nonfiction is true stories, well told.“³⁷⁸ In einem Nachsatz am Ende des Buches schreibt die Autorin sich selbst oder „erzählerischer Notwendigkeit“ die „Verantwortung für Irrtümer“ (555) zu.

³⁷⁶ Höppner: Die Unglückseligen, S. 133.

³⁷⁷ Eine Hinführung auf den *Faust*-Stoff bei Goethe ist hier dennoch nicht gegeben, zumal weder Klappentext noch die in der Titelei abgedruckten Pressestimmen darauf verweisen. Wer jedoch aus anderer Quelle intermediär darauf vorbereitet ist, dass es sich um eine *Faust*-Thematik handelt, könnte an Goethes *Prolog im Himmel* aus *Faust I* erinnert sein.

³⁷⁸ Lee Gutkind: What Is Creative Nonfiction? Simply put: Creative nonfiction is true stories, well told. Pittsburgh. URL: <https://creativenonfiction.org/what-is-cnf/>, Abruf: 25.08.2022.

Weitere ‚Genres‘, denen sich der Roman zuordnen lässt, sind ‚Wissenschaftssatire und Science-Fiction, Gruselschocker und Kinderbuch, historischer Schmöker und philosophischer Essay‘.³⁷⁹

4.2.6 Rezeption: Segen des Internets

Schon Lea Singers *Mandelkern* war mit seinen diversen intertextuellen Verweisen als Angebot an den Leser zu verstehen, sich der dadurch geschaffenen zusätzlichen Bedeutungsebenen zu bedienen oder aber Hinweise auch zu überspringen und sich auf die Handlung zu beschränken. Bei Thea Dorn findet das Publikum nun einen noch viel größeren Fundus an intertextuellen Elementen vor. Galt für die Romantik, dass es verbreitet war, Texte und Passagen auswendig zu lernen, zu rezitieren und zu deklamieren, was damaligen Lesern den Bildungshintergrund bot, vor dem sie mit Reminiszenzen geübt umgehen konnten,³⁸⁰ so wären die meisten modernen Leser diesbezüglich bei Dorn vermutlich überfordert. Was im 18. und 19. Jahrhundert die Memorierfähigkeit war, ist wohl heute das Internet, in das das Memorieren gewissermaßen ausgelagert wurde. Doch selbst wer beim Lesen von Dorns Roman parallel im Internet recherchiert, wird kaum alle intertextuellen Markierungen nachvollziehen können.

Der Roman hat eine große Zahl von Rezensenten positiv angesprochen, die vor allem die Fülle an Verweisen kommentieren. Für manchen ist das Buch „ein weit ausgreifender, ambitionierter Roman“, der „dem Fauststoff trotz seiner langen Geschichte neue Facetten abgewinnt“.³⁸¹ Andere stört das „Anstupsen des Lesers, der von dem eifrig Zusammenhänge stiftenden Roman auch permanent auf diese hingewiesen wird, aus Sorge, er könnte sie verpassen“.³⁸² Intertextualitätsbetrachtungen fragen nach der Funktion solcher Verweise und sehen neben den Chancen auch eine Gefahr der „Spaltung der Rezipienten in Amateure und Experten [...] mit der Folge, dass die intertextuelle Dimension dieser Texte doppelt funktionslos bleibt“.³⁸³ Dies gilt nämlich dann, wenn eine Gruppe von Lesern überfordert ist, und die andere sich in Analysen der Verweise verliert und auf diese Weise die eigentlichen Aussagen überliest. Intertextualität ist ein Kommunikationsprozess, „bei dem nicht nur Autor und Leser

³⁷⁹ Doering: Thea Dorn: *Die Unglückseligen*, S. 239.

³⁸⁰ Vgl. Fauser: Kulturwissenschaft, S. 53.

³⁸¹ Höppner: *Die Unglückseligen*, S. 132.

³⁸² Tilman Spreckelsen: Wie macht der alte Mann das nur? Gottes Werk und Teufels Jamben: Thea Dorn sucht nach dem ewigen Leben in der DNA Johann Wilhelm Ritters. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 10.03.2016. URL: https://www.buecher.de/shop/deutschland/die-unglueckseligen/dorn-thea/products_products/detail/prod_id/44124185/, Abruf 25.10.2022.

³⁸³ Vgl. Schulte-Middelich: Funktionen intertextueller Textkonstitution, S. 211.

sich der Intertextualität eines Textes bewußt sind, sondern bei dem jeder der beiden Partner des Kommunikationsvorgangs darüber hinaus auch das Intertextualitätsbewußtsein seines Partners miteinkalkuliert“.³⁸⁴ Sollte dies der Fall sein, ist dieses Bewusstsein bei Thea Dorn sehr groß – und nach dem Lesen ihres Romans auch beim Leser.

Der große Umfang an inhaltlichen und formalen Ebenen, die Goethes *Faust*-Dramen aufweisen und die damit zu tun haben, dass der Tragödienkomplex Goethe Zeit seines Lebens begleitete und sein Erschaffen Jahrzehnte gedauert hat, ist insofern in Thea Dorns *Die Unglückseligen* abgebildet. Deutlich wird bei Dorn auch die tiefe Seelennot des Faust, der gefangen ist zwischen Wissensdrang, Sinnsuche und Schuld und keinen Ausweg aus seiner Verzweiflung findet. Die Zerrissenheit ist so fundamental, dass Dorn die Figur auf zwei Personen aufteilt und mit ihnen auf unterschiedliche Epochen, Berufe, Lebensansichten, Geschlechter.

Mit dem weiblichen Faust schließt Thea Dorn an Lea Singer an und damit auch an die lange Reihe der Frauengestalten, die Doering beschrieben hat. Sowohl bei Dorn als auch bei Singer ist Faust als Frau eingespannt in die Welt der Wissenschaft, die bei beiden mit der des Privatlebens kollidiert. Beiden Protagonistinnen gelingt es nicht, diesen Widerspruch aufzulösen, beide entkommen ihm nur durch den Tod. Die Unterscheidung zwischen Gut und Schlecht ist bei Singer deutlich, denn die Teufelin hat kaum positive Eigenschaften, sie changiert oder zweifelt nicht und ist eher ein Teufel nach dem Verständnis Luthers als Goethes. Dagegen wird das Böse bei Dorn komplexer in die Figuren und die kommentierende Stimme eingewebt, es bleibt oft unklar – ganz im Sinne von Goethe – wo die Grenzen zu ziehen sind.

Beziehen sich Singer und Dorn vor allem auf Goethes *Faust*, orientieren sich die nachfolgend betrachteten Bücher eher an mittelalterlichen Legenden und porträtieren eine Faust-Figur, die dem *weitbeschriebenen Zauberer und Schwarzkünstler* ähnelt. In Bezug auf die Erzählung lässt sich angesichts vieler Vergleichbarkeiten *Die Unglückseligen* (2016) als Ausdifferenzierung des Romans *Mandelkern* (2007) lesen. In ähnlicher Weise scheinen die zwei im Mittelalter angesiedelten *Faust*-Romane von Andreas Gößling (*Faust, der Magier* von 2007) und von Oliver Pötzsch (*Der Spielmann*, 2019) aneinander anzuschließen. Inwieweit diese Annahme trägt, werden die folgenden beiden Analysen zeigen.

³⁸⁴ Broich: Formen der Markierung, S. 31.

4.3 Andreas Gößling: *Faust, der Magier* (2007)

Den Blick zurück in die mittelalterliche *Faust*-Szenerie wagt Andreas Gößling (*1958) mit seinem 2007 erschienen Roman *Faust, der Magier*. Daher wird im nächsten Abschnitt dargestellt, wie sich das Buch in die Mode des historischen, insbesondere im Mittelalter verorteten Romans einreicht, die seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert insbesondere den europäischen Buchmarkt erobert. Danach wird die Handlung rekapituliert und der Roman auf seine Intertextualität und Intermedialität hin untersucht, um schließlich seine Bedeutung für die Transformation des *Faust*-Stoffes im 21. Jahrhundert einzuschätzen.

4.3.1 Zurück zu den Anfängen. Der Mittelalter-Roman

Für den Siegeszug des Mittelalter-Romans in den letzten Jahrzehnten dürfte *Der Name der Rose* von Umberto Eco ein wichtiger Ausgangspunkt gewesen sein; der Roman erschien 1980 im italienischen Original und 1982 in deutscher Übersetzung. Handlungsort dieser Kriminalgeschichte mit vielfältigen intertextuellen und interdisziplinären Anleihen und Verweisen ist ein Kloster im Italien des 14. Jahrhunderts. Abbildung 5 zeigt die Ausgabe des Deutschen Taschenbuchverlages von 2008. Das Foto dürfte dem Film entnommen oder an diesen angelehnt sein; die Verfilmung des Romans kam 1986 in die Kinos. Die Romane *Der Medicus* von Noah Gordon (im englischen Original 1986 erschienen, deutsche Erstausgabe 1987) und *Das Salz der Erde* (Daniel Wolf, 2013) weisen andere, aber mittlerweile sehr typische Schriften und bildsprachliche Elemente von Mittelalter-Romanen auf. Auffallend viele Buchdeckel von Mittelalter-Romanen beinhalten die Farben Rot und Beige. Dort, wo es mehrere Ausgaben gibt, ist häufig mindestens eine darunter, bei der Rot ein relevantes Merkmal auf dem Cover ist. Einen deutlichen Hinweis auf das Historische erhält der potenzielle Leser oft auch durch eine Abbildung, die auf ein bestimmtes Bild von mittelalterlichem Leben abhebt. Sakrale Bauten und bildliche Verweise auf mittelalterliche Handschriften, die ebenfalls religiöse Inhalte zu transportieren scheinen, sind Versatzstücke, die auf einer visuellen und intertextuellen Ebene beim interessierten Publikum bestimmte Erwartungen hervorzurufen scheinen.



Abbildung 5: Buchvorderseiten von Romanen, die zeitlich im Mittelalter angesiedelt sind³⁸⁵

Auch bei Andreas Gößling zeigt sich die Genre-Zugehörigkeit schon in der äußeren Aufmachung des Buches, das sowohl in seiner gebundenen als auch in der Taschenbuchausgabe einen in dunkelroten und goldenen Farbtönen gehaltenen Einband aufweist. Zudem gibt es auf dem Taschenbuch einen Gemäldeausschnitt mit einem schreibenden Kleriker und eine an architektonische Verzierungen erinnernde Ornamentik auf der Buchvorderseite.

Auch der Umfang von *Faust, der Magier* ist mit über 600 Seiten typisch für Mittelalter-Romane. So ist *Der Medicus* von Noah Gordon über 860 Seiten lang. Ken Follets *Die Säulen der Erde* (1989) weist stolze 1300 Seiten auf. *Die Päpstin* (Donna Woolfolk Cross, 1996) ist mit 560 Seiten vergleichsweise schmal. Letzteres Buch unterscheidet sich auch dadurch von anderen Romanen, die im Mittelalter spielen, dass es keine Fortsetzungen gibt, während sowohl Follet als auch Gordon jeweils zwei weitere Bände zu den genannten hinzufügten und Follet zuletzt sogar einen Roman vorlegte, der chronologisch nicht *nach* dem letzten Band, sondern *vor* dem ersten, also als sogenannte „prequel“ vor *Säulen der Erde* angesetzt ist. Eines der neueren vom Mittelalter inspirierten Bücher, *Teufelskrone* von 2020, stammt von der deutschen Schriftstellerin Rebecca Gablé. Es ist der sechste Band ihrer *Waringham Saga*, deren Bände alle im Bereich von 1000 Seiten liegen.

Die meisten historischen Romane dieses Segments vereint, dass sie vor allem eine (vermeintliche) mittelalterliche Atmosphäre, aber nicht immer geschichtliche Fakten präsentieren. Eine gewisse Wahrhaftigkeitsbasis ist zwar häufig vorhanden und besonders Follet wird von der

³⁸⁵ Eco: *Der Name der Rose*, deutsche Taschenbuchausgabe von 2008; Gordon: *Der Medicus*, Ausgabe von 2011 sowie Gößling.

Literaturkritik für seine verlässlichen Recherchen gelobt. Sowohl bei Follet als auch anderen Autoren ist zu beobachten, dass Personen und Orte, historisch-politische Abläufe und Lebensbedingungen des Alltags häufig möglichst nah an Quellen orientiert zu sein scheinen. Innerhalb des geschichtlich weitgehend korrekten Rahmens (unter dem Vorbehalt, dass Geschichte stets Interpretation enthält), spielt sich die eigentliche Handlung jedoch meistens in einem fiktiven Setting mit erdachten Figuren ab. Das gilt auch für Gößlings *Faust, der Magier*.

4.3.2 Das (vielleicht) wahre Leben des Georg Faust

Die Romanhandlung ist angesiedelt in der Region des heutigen Baden-Württemberg, unter anderem im Ort Knittlingen und im Kloster Maulbronn. In diesen heiligen Mauern lässt Gößling einen Kleriker namens Burrus auftreten, der hier tatsächlich gewirkt hat: „Im Kloster Maulbronn ließ Abt Johannes Burrus aus Bretten Ende des 15. Jahrhunderts [...] den zweigeschossigen Schrägbau, in dem das Parlatorium und das Oratorium untergebracht sind, errichten.“³⁸⁶ Dass es auch den Georg Johann Faust, der im Roman die Hauptfigur ist, wirklich gegeben hat, und dass dieser in Knittlingen gewirkt hat, daran scheinen die Verantwortlichen des dortigen Faust-Museums wenig Zweifel zu haben. Für sie besteht der Legenden-Charakter nur in der Tatsache, dass die Geschichten einen Teufel beinhalten, während sie die Existenz der Person Faust aufgrund der bei ihnen ausgestellten Quellen aus der Zeit zwischen 1480 und 1540 nicht in Frage stellen: „Die Zeugnisse, die allesamt von Zeitgenossen stammen, verraten nicht nur ein beeindruckendes Berufsportfolio, sondern eröffnen Einblicke sowohl in die Persönlichkeit des Magiers und Astrologen, Heilkundigen und Naturwissenschaftlers als auch in die Epoche seiner Lebenszeit – der Renaissance.“³⁸⁷ So sicher wie das Knittlinger Museum davon ausgeht, dass Faust aus diesem Ort stammte, sind sich andere Forscher nicht; so spricht manches auch beispielsweise für Helmstadt bei Heidelberg.³⁸⁸

In jedem Fall wird bei Gößling ein Knittlinger Faust lebendig, und der Autor erzählt dessen Herkunft so: Die angehende Kloster-Magd Maria wurde mit 16 Jahren von einem „schwarzen Tier“ (Gößling, 15) im Keller des Klosters Maulbronn vergewaltigt und mit ihrem daraus hervorgegangenen Kind fortan bei einem brutalen Fassmacher in Knittlingen in einer Kammer festgehalten. Ihrem kleinen Sohn, dem im Dorf als Satansbalg verschrienen Georg, gelingt es,

³⁸⁶ Stadtverwaltung Maulbronn: Baumeister aus Schmie im Kloster Maulbronn. URL: <https://www.maulbronn.de/de/buerger-neubuerger/sehenswertes/dorfmuseum-steinhauerstube>, Abruf: 12.06.2022.

³⁸⁷ Stadt Knittlingen: Abteilungen im Faust-Museum. URL: <https://faustmuseum.de/faust-museum/abteilungen/>, Abruf: 12.06.2022.

³⁸⁸ Vgl. Doering: Die Schwestern des Doktor Faust, S. 11.

ab seinem siebten Lebensjahr dennoch zur Schule gehen zu dürfen, und nach und nach vergrößert sich der Bewegungsradius von Mutter und Kind. Doch frei von Gewalt und Gefangenschaft wird die seelisch stark beeinträchtigte Maria nicht mehr. Trost und Ablenkung finden die beiden, ebenso wie Freunde und Nachbarinnen, im Puppenspiel, das Georg mit einfachen, aus Hölzern, Nüssen und Lehm geformten Marionetten aufführt. Hier erzählt er Geschichten aus dem leidvollen Alltag, spendet seinem Publikum aber Trost mit Helden, die sich über Zwang und Willkür hinwegsetzen. Vor allem gewinnt Georg Faust selbst eine mysteriöse Energie aus seinem Puppentheater: Er spürt dann einen Spalt unter sich aufspringen, aus dem „die dunkle Glut emporquoll“ (61). Neben diesen an die Hölle erinnernden Bildern erfährt der Junge etwas von einer scheinbar göttlichen „verborgenen Macht im Hintergrund [...] – vom Puppenspieler, der die Puppen dirigierte, der sie geschaffen und die Gesetze erlassen hatte, nach denen seine Kreaturen sich durch die Welt bewegten“ (56).

Immer wieder flicht Gößling einen magischen schwarzen Hund namens Sjö ein, der heidnischen Aberglauben mit mittelalterlicher Religiosität zu vereinen scheint. In der Macht dieses archaischen Tieres, das sowohl gefährlich als auch beschützend ist, steht es – so glauben es die Frauen des Dorfes – zu entscheiden, ob ein neugeborenes Kind krank oder gesund, des Teufels oder Gottes ist. Georg, der von Sjö als Baby vor dem Ertrinken gerettet wurde, merkt, dass er über magische und heilerische Fähigkeiten verfügt. Außerdem versteht er im Laufe der Jahre, dass ein gewisser Bruder Johannes aus dem Kloster sich für ihn verantwortlich fühlt, auch wenn das Lesepublikum bald erfährt, dass Johannes nicht der Vater zu sein scheint. Stattdessen hofft der Kleriker auf die „alchemischen Künste“ des Jungen, von dem er annimmt, dass er Gold herstellen kann. Dieses braucht der Kirchenmann Johannes für seine Ambitionen, Kloster und Kirche um- und auszubauen. Daher versorgt er Faust mit allen einschlägigen Büchern der Zeit und richtet ihm ein entsprechendes Labor ein (220) – just in dem Keller des Klosters, in dem er einst – wohl vom Teufel – gezeugt wurde.

Dass 2015 bei Wittenberg ein verschüttetes alchemistisches Labor gefunden wurde, das – trotz der räumlichen Entfernung zu Knittlingen und Maulbronn – dem Georg Faust zugeschrieben wird, hätte Gößling wohl nicht ahnen können, sein Roman ist von 2007. Die aus dem archäologischen Fund gewonnenen Erkenntnisse und Vermutungen können nicht in das acht Jahre vorher erschienene Buch Eingang gefunden haben. Dennoch gibt es Parallelen zwischen den medial aufbereiteten Forschungsberichten und dem Roman.

Als Gößlings Georg Faust zwölf Jahre alt ist, darf er ins Kloster ziehen und dort die – vor allem lateinischen – Schriften studieren. Dabei ist der Junge nicht immer den alten Texten gewachsen und seine Erkenntnis klingt, als würde Andreas Gößling hier über Intertextualität philosophieren:

Er rang mit dunklen Formulierungen und seinen noch immer unzulänglichen Kenntnissen der uralten Gelehrtensprache. Er rang mit seiner eigenen Jugend und einer kümmerlichen Vorbildung, denn die wenigen Bruchstücke, die der [Schullehrer] Ranunculus ihm vor Jahren eingebleut hatte, waren ein allzu brüchiger Untergrund, um die Weisheitsgebäude des Aristoteles und des Kirchenvaters Augustinus zu tragen. Immer wieder geschah es, dass Faust in Abgründen des Unverständnisses versank oder in Katakomben aus halb- und falsch Aufgefaßtem umherirrte. (134)

Wie oben bereits beschrieben, lässt sich *Faust, der Magier* dem Genre des Mittelalter-Romans zuordnen. Bücher, die in diesem (durchaus langen und sicher auch heterogenen) Zeitalter angesiedelt sind, zeichnen sich nicht nur durch die erwähnten äußeren Merkmale aus (ähnliche Cover-Gestaltung, großer Umfang, Tendenz zu Serien oder Sagas), sondern es finden sich auch immer wieder bestimmte inhaltliche Motive. Dazu gehören kirchliche Settings und klerikale Figuren, die sich häufig durch Machtstreben und sogar psychische und körperliche Gewaltausübung gegenüber denen, die von ihnen abhängig sind, auszeichnen, aber auch dadurch, dass sie ihre Gotteshäuser vergrößern oder eindrucksvoll ausarbeiten lassen wollen. Berühmt für sein Kloster-Setting ist Umberto Ecos *Der Name der Rose*, aber auch beispielsweise *Die Päpstin* von Donna Cross handelt natürlich von kirchlichen Strukturen. In diesem Zusammenhang treten weitere typische Figuren auf, nämlich Handwerker, insbesondere Steinmetze, aber auch andere Bauberufe. Eine besondere Rolle nimmt häufig der Baumeister ein, teilweise kommt ihm eine antagonistische Rolle zum kirchlichen Auftraggeber zu, etwa wenn letzterer statisch nicht umsetzbare Wünsche hat. Diese Thematik ist zum Beispiel in Follets *Säulen der Erde* zentral. Gößling greift dieses Sujet auf, denn auch in *Faust, der Magier* geht es um den Wunsch nach Macht und (auch posthumem) Ruhm einzelner Kirchenmänner, vor allem des Abtes Johannes Burrus, in Szene gesetzt durch den von ihm gewünschten gewaltigen und doch leicht wirkenden Kirchenbau.

Ein weiteres Motiv des Mittelalter-Romans ist das Heilen. Eine Reihe von Büchern, die eher der Populärliteratur zuzuzählen sind, handelt von Heilkünsten – insbesondere von Frauen. Ein Beispiel ist *Die Hebamme*, eine Reihe von sechs Bänden von Sabine Ebert, erschienen in den Jahren 2006 bis 2011. Hebammen, aber auch (vermeintliche) Hexen und Kräuterkundige verfügen häufig in historischen Romanen über Heil- und Naturwissen, das sie beim Volk beliebt

macht, Herrschern aber eher suspekt ist. Auch Faust hat bei Gößling die Gabe, Krankheiten zu erspüren und heilen zu können.

Darüber hinaus verfügt er über seherische Fähigkeiten. Seine Gabe, durch Mauern zu sehen, nutzt der Abt für seine Suche nach einem verborgenen und mysteriösen Klosterschatz: „Seine Augen waren noch immer fest geschlossen. [...] Zuerst schaute er nur schwarze Mauersteine in unregelmäßiger Folge [...]. Im Geiste beugte sich Faust vor, um in den Abgrund hinabzuspähen.“ (254f.) Auch kann Faust Ereignisse sehen, die sich in weiter Ferne abspielen: „Mit all seiner Seelenkraft dachte er an die Mutter, beschwor ihr Bild vor seinem inneren Auge herauf [...] und Faust erkannte, dass es ihr wohl erging.“ (256f.) Und schließlich verfügt er über das Talent, die Zukunft vorherzusagen, was ihm jedoch eher als Hexerei ausgelegt wird, etwa als er einem der Bauarbeiter weissagt, dass er einen schweren Unfall auf der Kirchenbaustelle erleiden wird (264). Wer *Die Säulen der Erde* gelesen hat, wird sich an dieser Stelle daran erinnern, wie bei Follet das Einstürzen einer gerade fertiggestellten Kirche beschrieben wird.

Für die einfachen Leute ist Faust in Gößlings Roman vor allem ein begnadeter Puppenspieler. Als fahrender Spaßmacher erinnert er hier an Till Eulenspiegel, den ebenfalls legendären mittelalterlichen Schelm, der allerdings in vielen Erzählungen deutlich derber auftritt und der auch Scherze mit seinem eigenen Publikum treibt. Dagegen zeichnet sich der Faust in diesem Roman eher durch sein Charisma aus, mit dem er die Menschen während und nach seinen Aufführungen bannt. Insofern ähnelt Gößlings Faust dem Tyll aus dem gleichnamigen Roman von Daniel Kehlmann (2017), in dem die Hauptfigur feinsinniger wirkt als sein überliefertes Vorbild. Der Tyll bei Kehlmann und der Faust bei Gößling sind zudem beide mit einer Partnerin als reisende Unterhaltungskünstler unterwegs, und auch ihre Beziehungen zu diesen eher schwesterlichen Freundinnen sind in beiden Romanen ähnlich.

Doch in einem Themenbereich hebt sich Gößling deutlich vom allgemeinen Mittelalter-Genre ab, nämlich in den Beschreibungen des Teuflischen. Immer wieder mutet er dem Publikum Szenen zu, in denen sich Sexualität und Gewalt nicht voneinander abgrenzen lassen, er ersinnt gruselige Träume und Begebenheiten wie die vom zu Tode gekochten Säugling, den Satan als Opfer erwartet (274). Kurz darauf wird die Frau, die dies getan haben soll, gemeinsam mit ihrem Mann auf dem Scheiterhaufen verbrannt, und nicht nur das mittelalterliche Volk sieht

diesem Spektakel zu, sondern auch das moderne Lesepublikum braucht auf Einzelheiten nicht zu verzichten (284). Eine Hexenverbrennung ist etwa auch bei Kehlmann nachzulesen, doch dort liegt der Fokus eher auf sozialer Ungerechtigkeit und der Ohnmacht der Beteiligten. Bei Gößling jedoch wird der Schauer unfassbarer Grausamkeit erlebbar, indem der Erzähler sich und damit die Leser mitten auf den Marktplatz des Dorfes stellt und unter die Menge mischt.

4.3.3 Bezüge zur *Historia* sowie zu mittelalterlichen Quellen

Georg Faust aus Gößlings Roman ist insofern eine typische **Faust-Figur**, als er den starken Wunsch verspürt, die ihm zugewiesenen Grenzen zu überwinden. In unterprivilegierten Verhältnissen aufwachsend, gelingt es ihm, gegen den Willen seines Ziehvaters seine Mutter zu sich zu holen, zur Schule zu gehen, sich als Puppenspieler auszuprobieren. Als solcher wird er später erfolgreich. Um all dies zu erreichen, scheint er eine Verbindung mit dunklen Mächten eingegangen zu sein, was mit der sich auftuenden Erde angedeutet wird, die ihm bei seinen Vorführungen einen kurzen Blick in die Hölle bietet. Später wird Faust zum angesehenen Magier, den ein Kleriker in seine Dienste zwingt. Um Gold herzustellen, muss Faust die Grenzen des physikalisch und alchemistisch Möglichen sprengen. Bauer sieht in diesem Roman den Versuch einer doppelten „Umdeutung der Faust-Figur, indem zum einen der gegenüber Goethe ‚echtere‘ Faust zum Vorschein kommt und zum anderen das Faust-Bild der frühen Stoffgeschichte ins Positive gewendet wird“.³⁸⁹

Der **Teufel** erscheint in Gestalt eines schwarzen Tieres oder schwarzen Hundes. Dieses Wesen ist nicht rein böse, sondern ambivalent. Es tötet und rettet, je nach seiner eigenen (oder ihm aufgegebenen göttlichen?) Entscheidung. Zudem ist es eng mit Faust verwoben, denn zum einen wird vermittelt, dass das schwarze Tier ihn möglicherweise gezeugt hat, und zum anderen besitzt er selber einen schwarzen Hund, der ihm äußerst treu ergeben ist.

Teuflische Züge hat auch der Kleriker Johannes Burrus, der Faust die Erschaffung von Gold abnötigt und ihm Strafe androht, sollte er dies nicht vollbringen. Doch Faust ist dem Kirchenmann gewachsen und weist ihn in seine Schranken, sodass Burrus schließlich in Faust den Teufel sieht: „*Faust ist der fleischgewordene Satan* [...] Gewiß hat der Erbarmer mir diesen Teufel gesandt.“ (539, Kursivschrift im Original) Gleichzeitig erinnert Burrus an den bankrot-

³⁸⁹ Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 339.

ten Kaiser aus dem ersten Akt von *Faust II*, der von Faust und Mephistopheles mit ungedecktem Papiergeld versorgt wird.

Das **Gretchen** in dieser *Faust*-Variation ließe sich in der Mutter des Georg Faust sehen, wird doch sie, die Unschuldige, schwanger. Diese Konstellation wirkt allerdings paradox, da Faust hier sein eigener Vater wäre. Tatsächlich lernt Faust eine junge Frau mit Namen Grete kennen, von der er jedoch ablässt, da er ihr nicht das Leid antun will, das seine Mutter erlebt hat: „So jung wie diese Maid wart Ihr, geliebte Mutter, als der Dämon mit seinem kalten Stachel Euer Herz durchbohrte. Und ums Haar hätte er mich heut dazu gebracht, die schwarze Tat an ihr zu wiederholen.“ (360)

In der *Historia* von 1587 wendet sich Faust an den Teufel mit der Bitte, dass ihm dieser seine Fragen beantworte.³⁹⁰ Außerdem soll der Teufel dem Doktor gehorsam sein und ihm magische Fähigkeiten geben. Um den Preis, dass Faust seinem christlichen Glauben abschwört, geht der Teufel auf seine Forderungen ein, und sie besiegeln einen mit Blut geschriebenen Pakt (*Historia*, 136).

Diese Elemente fehlen bei Gößling; sein Faust ist eher von der immer wieder notwendigen Entscheidung getrieben, ob er seine bereits vorhandenen magischen Kräfte nicht nur dem Guten, sondern auch dem Bösen in den Dienst stellt. Auch von 24 Jahre angenehmen Lebens ist bei Gößling nicht die Rede, kein mephistophelischer Diener versorgt ihn mit Geld, Kleidung oder Frauen. Dafür erleidet er auch nicht das schreckliche Ende des Faust aus dem Volksbuch.

Im Nachwort zu seinem Roman erläutert der Autor, woraus er seine Inspirationen geschöpft hat. Er bezieht sich zwar auf Volksbücher, aber die *Historia* ist für ihn nur eine von mehreren Quellen und dies auch nur am Rande. Gößling interessiert sich weniger für diese moralisierende Erzählung, sondern ihm geht es um die überlieferte, vielleicht reale Figur, der er auf schriftstellerische Weise ein Gesicht und eine Lebenswelt geben will. Er will „Faust als mögliche historische Gestalt für eine heutige Leserschaft lebendig werden [...] lassen.“ (605) Daher spielt die in der *Historia* warnend beschriebene Sünde, sich mit dem Teufel einzulassen, hier keine Rolle. Ein gewisser Erkenntnisdrang, eine Suche nach Lebenssinn und sicherlich der Wunsch, Grenzen zu überschreiten, treiben den Faust von Andreas Gößling durchaus um.

³⁹⁰ Vgl. Strobel: Der Pakt mit dem Teufel, S. 47.

Allerdings sind diese nicht von einer Art, die mit den eher gierigen, selbstsüchtigen Motiven des frühneuzeitlichen Faust vergleichbar ist, noch mit dem inneren, verzweifelten Streben des Heinrich Faust bei Goethe.

Mit diesem Roman transformiert Andreas Gößling den *Faust*-Stoff auf unerwartete Art. Die historische Figur steht bei ihm im Zentrum; die üblichen Themen des *Faust*-Stoffes wie Erkenntnisstreben, Teufelspakt oder Gretchen-Tragödie kommen auch vor, werden aber nicht auf eine moderne Figur übertragen, sondern auf diese geschichtliche. Die Person hat es möglicherweise gar nicht gegeben, und die Geschehnisse zeugen mehr von der großen Phantasie des Autors als von historischer Wahrheit. All das hält Gößling nicht davon ab, in schriftstellerischer Freiheit ein bewegtes Bild zu zeichnen. Dass er den Faust zum Puppenspieler macht, bildet eine kreative Brücke zwischen der mittelalterlichen Legendenausschmückung und der neuzeitlichen *Faust*-Tradition, da es eben das Volkstheater und das Puppenspiel waren, durch die der Stoff weitergetragen wurde, bis er von Goethe und seinen Zeitgenossen aufgegriffen wurde.

4.4 Oliver Pötzsch: *Der Spielmann* (2018)

Nun, da Andreas Gößling mit *Faust, der Magier* das Spiel eröffnet hat, nehmen andere historisierende Autoren die Herausforderung an. Oliver Pötzsch (*1970) legt 2018 den 784 Seiten umfassenden Roman *Der Spielmann* vor. Die äußere Aufmachung³⁹¹ in den Farben Rot und Beige mit einer historisch anmutenden Abbildung eines Pferdewagens und einiger altertümlich gekleideter Männer lässt keinen Zweifel zu: Es handelt sich um einen Mittelalter-Roman.

4.4.1 Das Spiel mit dem *Faust*-Stoff

Pötzsch geht noch einen Schritt weiter als Gößling, die von ihm beschriebenen Ereignisse als historische Begebenheiten zu präsentieren, indem er auf der Innenseite des Einbandes eine Landkarte platziert. Hier ist zu sehen, wo sich Johann (der im ganzen Buch nur Johann heißt, nicht etwa Johann Faust) bewegt hat, nämlich in der Region zwischen Koblenz und Verona, etwa im Zentrum der Karte liegt Knittlingen.

³⁹¹ Grundlage der Beschreibung ist hier die Taschenbuchausgabe aus dem Ullstein-Verlag, es handelt sich um die 4. Auflage (2021).

Auf einer der Eingangsseiten findet sich ein Zitat aus *Faust I* („Den Teufel spürt das Völkchen nie, / und wenn er sie beim Kragen hätte.“), das als solches ausgewiesen ist: „*Johann Wolfgang von Goethe, FAUST I, VERS 2181/82 (MEPHISTOPHELES)*.“ (Pötzsch, 5, Kursivschrift und Kapitalchen im Original) Aufgrund dieses paratextuellen Verweises kann der Leser annehmen, dass es sich bei dem Buch um eine *Faust*-Adaption handelt. Es folgt eine *Historische Anmerkung*, die den Johann Georg Faust kurz beschreibt und festhält, dass Historiker zu dem Schluss gekommen seien, „dass es ihn wirklich gegeben hat“ und dass „kurz nach seinem gewaltsamen Tod [...] ein Buch über ihn [erschien], das als erster deutscher Bestseller gelten darf“ (7). Woher der Autor Kenntnis über den „gewaltsamen Tod“ des Faust hat, bleibt offen, und die Einordnung der *Historia* als „erster deutscher Bestseller“ darf als gewagt bezeichnet werden. Die Erzählung selbst beginnt dann, wie bei Gößling, mit einem *Prolog*, der den postulierten Wahrheitsanspruch des Buches durch eine genaue Orts- und Datumsangabe der hier beschriebenen Ereignisse unterstreicht. Es folgen dreißig Kapitel, die in fünf Akten untergebracht sind, sowie ein *Epilog*, ein Nachwort und ein Zitate-Register.

Auf den Inhalt soll hier nicht weiter eingegangen werden, die Erzählung orientiert sich teilweise an der Andreas Gößlings. Johann, seine Partnerin Greta und ihr Freund Karl Wagner sind als fahrende Puppenspieler unterwegs. Eines ihrer Stücke handelt vom weit gereisten Doktor Faustus, der „im Sternenmantel und mit Schlapphut“ (757) als solcher zu erkennen ist. Die Erzählung endet nach einer der Vorführungen aus ihrer Wagen-Bühne wie folgt:

Johann stand lächelnd daneben, versonnen betrachtete er die Figur des Teufels in Wagners Hand, eine billige Holzpuppe mit Hörnern aus Blech, rot gefärbtem Lumpenkleid und struppigem Schweif, eine Witzfigur, über die die Leute lachten und die nun besiegt war. Doch im Grunde seines Herzens wusste Johann, dass der Teufel eines Tages zurückkehren würde. (758f.)

Und so kommt es denn auch: 2019 legt Pötzsch den Folgeroman *Der Lehrmeister* vor, der seine *Faustus*-Saga abschließt³⁹² – zumindest bis jetzt.

4.4.2 Die Geister sind gerufen: Transformation und Beitrag zur *Faust*-Tradition

Das Buch kommt insgesamt spielerischer und leichter daher als Gößlings *Faust, der Magier*. Das liegt unter anderem an den vielen Nebentexten, die es enthält und mit denen der Autor die eigentliche Erzählung ergänzt. In diesen „Nachworten“ begibt er sich auf eine Metaebene, von der aus er auch sich selbst kritisch betrachtet und beispielsweise Hinweise auf historische Unkorrektheiten seines eigenen Textes gibt. Diese Kommentare beginnen mit *Faust und ich* –

³⁹² Oliver Pötzsch: *Der Lehrmeister*. Berlin 2019.

eine Art Nachwort, wo Pötzsch auf unterhaltsame Weise seine persönliche Annäherung an diese Form des *Faust*-Stoffs beschreibt. Darauf folgt ein 13-seitiger *Reiseführer auf Fausts Spuren*, in dem der Autor die Stationen, die er seinen Faust im Roman besuchen lässt, noch einmal in Manier eines Kulturreiseführers für moderne Reisende sehr anschaulich beschreibt.

Aus intertextueller Sicht besonders interessant ist der letzte Teil des ‚Bonus-Materials‘: Pötzsch bietet seinen Lesern unter der Überschrift *Faust für Klugschwätzer* ein Register der Zitate, die er aus *Faust I* in seinen Roman integriert hat. Zwei Beispiele:

S. 69, 628: Namen sind Schall und Rauch (eigentlich: Name ist Schall und Rauch), Vers 3457 (Faust)

S. 117: Johann, mir graut’s vor dir (eigentlich: Heinrich, mir graut’s vor dir), Vers 4610 (Gretchen)

Damit kommt Pötzsch dem nach, was etwa Stocker in seinen Intertextualitätsbetrachtungen fordert, nämlich dass ein intertextueller Verweis als solcher zu erkennen sein sollte, um eine Funktion zu erfüllen.³⁹³ Zwar ist diese Form des nachträglichen, rückbezüglichen Verweises unüblich, sie führt aber genauso zu einer Auseinandersetzung des Lesers mit dem Prätext sowie mit der Beziehung zwischen Prä- und Posttext wie beispielsweise ein kursiv gedrucktes Zitat. Diese Darstellung erfordert dabei weder umfangreiches Vorwissen noch zusätzliche Internetrecherchen, sondern legt von sich aus die Verweise offen, sogar mit dem Hinweis auf leichte Abwandlungen. Indem das Register am Ende des Buches steht, beeinträchtigen die Anmerkungen ebenso wenig den Lesefluss wie den Erfolg derer, die sie ohne Hilfe wiedererkennen können.

Mit seinem Roman *Der Spielmann* trägt Oliver Pötzsch zur Transformation des *Faust*-Stoffes bei, indem er den Ansatz aufgreift, den Andreas Göbbling bereits genutzt hat, nämlich davon auszugehen, dass es sich bei Faust um eine historisch belegbare Einzelperson gehandelt hat. Basierend auf dieser Annahme, die hier dem Realen im Sinne Wolfgang Iser’s entspricht, kommt als Fiktives die Handlung hinzu, die der Roman über den Alltag der Figur erzählt. Zusammen bilden sie das Imaginäre und lassen mehr oder weniger wahrscheinliche historische Elemente mit mehr oder weniger möglichen Rahmenbedingungen eines mittelalterlichen Lebens miteinander verschmelzen. Themen späterer *Faust*-Bearbeitungen, wie das Streben nach Sinn und Erkenntnis, oder Motive, die erst bei Goethe aufkommen, etwa ein ‚unschuldig

³⁹³ Vgl. Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 76.

schuldig gewordenen‘ Mädchen, werden hier eingeflochten, als hätten sie von Anfang an zur Legende gehört.

Offen gelegt werden alle chronologischen ‚Unstimmigkeiten‘ zwar bei Gößling und Pötzsch nicht. Aber die weiterführende transformatorische Leistung von Pötzsch liegt zumindest darin, dass er seinen Lesern eine Außensicht auf seinen Roman ermöglicht, ihn in geschichtliche Zusammenhänge einordnet sowie historische Zweifel und Unklarheiten teilweise benennt. Die unterhaltsame Darbietung des Stoffes trägt dazu bei, Zielgruppen in Richtung solcher Leser zu erweitern, die sich für historisierende Romane interessieren, auch oder gerade wenn diese ein eher einfaches Erzählschema und nicht sehr komplexe Charaktere aufweisen.

4.5 Vielfalt und Innovation: Weitere *Faust*-Romane des 21. Jahrhunderts

Selbstverständlich sind die vier beschriebenen Romane nicht die einzigen *Faust*-Erzählungen, die auf dem deutschsprachigen Buchmarkt seit dem Jahr 2000 erschienen sind. Aus der Vielzahl der Werke sollen abschließend in diesem Roman-Kapitel exemplarisch noch einige Bücher genannt werden, damit die schriftstellerische Vielfalt deutlich wird, die die vergangenen beiden Dekaden geprägt hat. In dieser kursorischen Auswahl wird jeweils eine kurze Darstellung sowie ein Blick in die Rezensionen der einschlägigen Zeitungsfeuilletons und Internetforen erfolgen.

4.5.1 Wer war eigentlich Grete? Susanne Alberti: *Fausts Gretchen. Roman einer Verführung* (2003)

Susanne Alberti geht es darum, die Geschichte des Gretchens neu zu erzählen. Sie erfindet den familiären Hintergrund ihrer Margarete Schramm, die in einem thüringischen Ort als Tochter eines Kopisten in behüteten Verhältnissen aufwächst. Die Heirat mit dem Sohn des Schusters ist bereits in Planung, als ein Professor auf den Plan tritt. Alberti beschreibt diesen als Angeber, aber Verlierer, der noch dazu Potenzprobleme hat. Dennoch nähert er sich der jungen Margarete, hat bei ihr leichtes Spiel und schwängert sie.

Gerhard Schulz findet in seiner Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 16.09.2003 keine guten Worte für Albertis Roman. Unter der Überschrift *Kann ungelesen*

nach Hause gehen spricht er der Autorin ihre Kompetenz ab und hält das Buch für eine „unfreiwillige Parodie“.³⁹⁴ Eine weitere Rezensentin sieht das anders und hebt die historischen Details hervor, mit denen die Autorin das Leben armer Menschen, insbesondere mittelloser Frauen, im 18. Jahrhundert schildert. Auch die Darstellung des Professors ordnet die Rezensentin anders ein, als Schulz dies tut. Sie findet, die Autorin „gestaltet mit feiner Ironie das Leben eines nach der Sinnlichkeit des Volkes dürstenden Gelehrten so spannend, dass dieser Roman zu einer Zeitreise in die deutsche Vergangenheit wird“.³⁹⁵

Indem sie die Rolle des Gretchens ausarbeitet, Vorschläge für ihre mögliche Herkunft macht und sie so mit eigenem Leben füllt, leistet die Autorin ihren transformatorischen Beitrag zum *Faust*-Stoff. Wie die diversen weiblichen Faust-Gestalten der Literaturgeschichte, stellt auch Alberti den männlichen Faust in ein anderes Licht, betrachtet ihn eher von außen als aus seiner eigenen Innensicht.

Zudem ist die Idee interessant, eine bestehende Erzählung weiterzuführen und eine im Prätext wenig beleuchtete Figur fiktiv auszudifferenzieren. Albertis Roman lässt sich damit in die Nähe von Fan-Fiction stellen. Als Fan-Fiction werden Texte bezeichnet, die von Anhängern eines Buches, einer Serie oder eines sonst in irgendeiner Form medial vermittelten fiktionalen Stoffes geschrieben werden, häufig als Fortsetzung oder Detail-Ausarbeitung der jeweiligen Erzählung. Unterschieden wird zwischen professionellen und aus dem Lesepublikum stammenden Fortschreibungen, im Englischen wird von ‚profics‘ (kurz für Texte aus dem Bereich der ‚professional fiction‘), die auch einen wirtschaftlichen Hintergrund hat, und ‚fanfics‘ (Texte von nicht beruflich schreibenden Fans) gesprochen.³⁹⁶ Die Potenziale, die das Internet bietet, leisten der Popularität von Fan-Fiction großen Vorschub bzw. haben Fan-Fiction teilweise erst möglich gemacht.³⁹⁷

³⁹⁴ Gerhard Schulz: Kann ungelesen nach Hause gehen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 16.09.2003. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/kann-ungelesen-nach-hause-gehn-1119668.html>, Abruf: 10.09.2022.

³⁹⁵ Ulla Sebastian: Tragische Liebe zu Goethes Zeit. URL: <https://www.amazon.de/Fausts-Gretchen-Susanne-Alberti/dp/3203750066>, Abruf 25.07.2022.

³⁹⁶ Vgl. Rebecca Black: Adolescents and online fan fiction. New York 2008, S. 10.

³⁹⁷ Vgl. Black, Adolescents and online fan fiction, S. 11.

4.5.2 Die literarische Überschreitung der Ja-Nein-Dichotomie. Friedrich Christian Delius: *Die Frau, für die ich den Computer erfand* (2009)

Es ist das Jahr 1994, als in einer langen Nacht ein junger Journalist und der 85-jährige Konrad Zuse (1910–1995) zusammensitzen. In der ‚Rahmenhandlung‘ eines Monologes, der sich über die gesamten 288 Seiten des Buches erstreckt, erzählt Zuse seine Lebensgeschichte so, wie sie der Autor Friedrich Christian Delius (1943–2022) wiedergibt. Begrenzt durch materielle Einschränkungen hatte Konrad Zuse in seiner Berliner Wohnung in den 1930er-Jahren aus Materialresten die Prototypen seiner programmgesteuerten ‚Universal-Rechenmaschine‘ gebaut. Begrenzt wurde er aber auch durch die Tatsache, dass er zu Nazizeiten damit anfang und dadurch seine Erfindung nicht patentrechtlich schützen konnte. Anschließend konnte er sie zudem nicht in den für Innovationen offeneren USA weiterentwickeln, da er „immerhin als Ingenieur für deutsche Rüstungsbetriebe gearbeitet hatte“.³⁹⁸ Die ersten drei Versionen des zukünftigen Computers, Z1 bis Z3, wurden im Krieg zerstört,³⁹⁹ erst mit Z4 begann der Erfolg. Delius wandelt die Bezeichnungen um in A1 bis A4. Das A in der Bezeichnung ist der Anfangsbuchstabe des Vornamens einer Frau – eben der Frau, für die Zuse den Computer erfand. Dabei handelte es sich um die britische Mathematikerin Ada Lovelace (1815–1852), der Tochter von Lord Byron. Zuse verehrte sie laut Delius sehr, und in diesem fiktiven Interview sagt er sogar, er habe sie geliebt.

Diese love story zwischen einem deutschen Erfinder und einer britischen Mathematikerin stellt nicht unbedingt die historische Gerechtigkeit wieder her, aber wenigstens die biografische. Weil sie die Ja-Nein-Logik der binären Zahlen mit Phantasie durchkreuzt. Weil Maschinen nur zwischen zwei Zuständen unterscheiden, 0 und 1, aber nicht träumen können.⁴⁰⁰

Ada ist nicht als das Gretchen dieser *Faust*-Variation zu sehen, sondern als die Helena aus *Faust II*.⁴⁰¹ „Sie ist die Traumfrau des Erfinders, seine Fee, seine Helena und seine Regentin.“⁴⁰² Gleichzeitig ist sie aber auch eine Kunstfigur, ein aus Phantasie geschaffenes Wesen, also ein weiblicher Homunkulus.

³⁹⁸ Beatrix Langner: Ada und das Ei. Friedrich Christian Delius holt den Computer heim. Neue Zürcher Zeitung. 18.07.2009. URL: https://www.fcdelius.de/buecher/frau_computer.html/lange_rezension_02/, Abruf: 15.09.2022.

³⁹⁹ Vgl. Langner: Ada und das Ei.

⁴⁰⁰ Langner: Ada und das Ei.

⁴⁰¹ Vgl. Gustav Seibt: Begrüßung bei der Buchpremiere in der Akademie der Künste Berlin. 10.07.2009. URL: https://www.fcdelius.de/buecher/frau_computer.html#rez301. Abruf: 15.09.2022.

⁴⁰² Wilfried F. Schoeller: Faust in Kreuzberg. Erfinder und Zärtlichkeitsapostel: Friedrich Christian Delius und sein Roman über Konrad Zuse. Der Tagesspiegel. 02.08.2009. URL: https://www.fcdelius.de/buecher/frau_computer.html#rez317, Abruf: 16.09.2022.

Zuse selbst, so eine Verlagsinformation, könne sich bei Delius nicht von der Vorstellung befreien, Charakterzüge eines Faust in sich zu tragen.⁴⁰³ „Faust ist für Zuse eine Reflexionsfigur für die Dialektik von idealistischer Erfinder-Leidenschaft und der nicht intendierten Nutzung der Forschungsergebnisse.“⁴⁰⁴ Im Buch lässt Delius Zuse sagen, er wäre auch in die Waffenentwicklung der Nazis gegangen, wenn man ihn gebeten hätte.

Der transformatorische Beitrag, den Friedrich Christian Delius mit seiner *Faust*-Bearbeitung leistet, liegt unter anderem darin, dass hier eine Persönlichkeit der neuesten Geschichte, fast könnte man sagen der Gegenwart, zum Faust wird. Um fiktive Elemente ergänzt, wird die Biographie des Konrad Zuse erzählt. Innovativ ist an diesem Werk aus medialer Sicht die Form, denn mit dem durchgängigen Monolog ist das Buch formal eigentlich kein Roman, sondern könnte dem Drama zugeordnet werden. Allerdings ist die Rede nicht einstudiert, sondern wie in einem Alltagsgespräch von Banalitäten, Wiederholungen und Halbsätzen durchzogen. Es handelt sich zudem nicht um ein Theaterskript, da es nicht darum geht, das Werk zur Aufführung zu bringen (obwohl das gegebenenfalls möglich wäre). In Hinsicht auf das Genre ist das Buch eine Biographie, die aus der Ich-Perspektive erzählt wird, also eine imaginäre Autobiographie.

4.5.3 Das Mittelalter lebt weiter. Roman Rausch: *Die Schwarzkünstlerin* (2019)

Bei Roman Rausch (*1961) ist es die Margarete, die von Wissbegier umgetrieben wird. Sie ist zu Beginn der Handlung eine angehende Nonne, und die Grenzen, die sie überwinden muss, sind die Mauern ihres Klosters. Auf ihrer Suche gerät sie an Heinrich Helmstetter, einen Alchemisten und Astrologen. Da dieser mit seinen wissenschaftlichen Künsten nicht erfolgreich ist, tun sich die beiden zusammen und versuchen sich – das Motiv des fahrenden Magiers bedienend – auf Märkten und Plätzen als Zauberduo, unter dem gemeinsamen Namen Johann Georg Faust. Margarete lernt Helmstetter näher kennen und beginnt zu ahnen, dass er mit dem Teufel im Bunde steht. Doch auch als sie später selbst zu studieren und wissenschaftlich zu arbeiten versucht, verschreibt sie sich bösen Mächten, um sich ihren Traum zu erfüllen. Neben der fiktiven Erzählung finden sich einige historische Personen in diesem Roman, dessen Handlung eingebettet ist in die gesellschaftliche und politische Situation des beginnenden 16. Jahrhunderts, das von Religions- und Bauernkriegen geprägt war.

⁴⁰³ Vgl. Rowohlt Verlag: Die Frau, für die ich den Computer erfand. URL: https://www.fcdelius.de/buecher/frau_computer.html, Abruf: 16.09.2022.

⁴⁰⁴ Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 342.

Ein Rezensent lobt die guten historischen Recherchen und dass der Autor sich unter anderem auf einen Brief aus dem Jahr 1507 von Trithemius an den Astrologen und Arzt Johann Vir-dung stützt, weil dieser „eine gute Quelle für die Geschichten dar[stellt], die über Faust – nicht zuletzt durch seinen scharfen Kritiker Trithemius selbst – in Umlauf gebracht wur-den“. ⁴⁰⁵ Erwähnt wird in mehreren Rezensionen die Rolle, die der gerade aufgekommene Buchdruck im Roman spielt, der zur schnellen Verbreitung und Vermarktung (auch unwah-rer) Geschichten beitrug, und dass sich darin Parallelen zu heute finden ließen. ⁴⁰⁶

4.6 *Faust* im herkömmlichen und doch modernen Roman

Zusammenfassend lassen sich in den hier vorgestellten Romanen einige Tendenzen erkennen, wie der Roman den *Faust*-Stoff im 21. Jahrhundert transformieren kann. Obwohl er das tradi-tionellste Medium in der Reihe Roman, Graphic Novel und Film ist, bieten sich auch ihm an-gesichts einer digital geprägten kulturellen Umwelt neue Gestaltungsräume. Zu konstatieren ist zudem, dass das Buch als marktwirtschaftliches Produkt Autoren und Verlage zu kreativen Entscheidungen bringt, die ebenfalls zu einer Weiterführung des *Faust*-Stoffes beitragen.

4.6.1 Schwestern im Geiste

Lea Singers *Mandelkern* und Thea Dorns *Die Unglückseligen* stehen in einer langen Reihe von *Faust*-Bearbeitungen mit weiblichen Hauptfiguren. Themen der Texte um weibliche Faust-Gestalten waren seit dem 19. Jahrhundert zum Beispiel Selbstbestimmung, Ehe und Be-ziehungen, Bildung oder Feminismus. ⁴⁰⁷ Die gesellschaftliche Rolle der Frau ist nach 200 Jah-ren weiterhin zentral, zumindest bei Singer und Dorn. Nach wie vor ist die Integration von be-ruflichem Erfolg und gelingender Beziehung relevant. Kinder haben beide Protagonistinnen neben ihrer Wissenschaftskarriere nicht. Hinzu kommt, dass Arbeit und Aufstiegsstreben bei beiden modernen Faust-Frauen mit Sinn versehen werden müssen. Susanne Albertis *Fausts Gretchen. Roman einer Verführung* von 2003 erzählt einen Aspekt des *Faust*-Stoffes eben-

⁴⁰⁵ Enigma: Lesenswerte literarische Ausgestaltung des Lebens von Johann Georg Faust! In: Amazon. 16.04.2019. URL: <https://www.amazon.de/Die-Schwarz%BCn%BCstlerin-Roman-Rausch-ebook/product-reviews/B07CMP57YM>, Abruf: 18.09.2022.

⁴⁰⁶ Vgl. Enigma: Lesenswerte literarische Ausgestaltung des Lebens von Johann Georg Faust!

⁴⁰⁷ Vgl. Doering: Die Schwestern des Doktor Faust, S. 8.

falls aus weiblicher Sicht, wobei sie den Fokus auf die Figur des Gretchens legt und ihren Faust, einen Professor, in unrühmlichem Licht erscheinen lässt.

Außer, dass Faust eine Frau ist, gibt es weitere Gemeinsamkeiten in den Handlungen der Romane von Singer und Dorn: Faust ist Forscherin im Bereich Naturwissenschaften, erfolgreich in ihrer Tätigkeit, wenn auch noch nicht auf dem Zenit der Karriere angekommen. Das Privatleben leidet unter dem vereinnahmenden Beruf, es mangelt zu Beginn der Handlung an einer stabilen Liebesbeziehung. Eine solche Beziehung entsteht jedoch in beiden Romanen sehr bald und wird zum Dreh- und Angelpunkt der Geschichte. Die beiden Auserwählten, Gärtner Friedrich und der wunderliche Johann Wilhelm Ritter, wirken zunächst nicht wie die geeigneten Partner, sind sie doch beide eher unschuldig-romantisch-naturverbunden, was zu den beiden kompromisslosen, kühlen und vielgereisten Karrierefrauen nicht zu passen scheint. In beiden Büchern sind es aber genau diese Kontraste, die die Anziehung begründen und im Laufe der Romanze zu gegenseitiger Achtung führen. Beide Frauen werden schwanger bzw. glauben, es zu sein, in beiden Fällen kommt es zur Psychose der weiblichen Faust-Figuren, die in dieser Hinsicht beide eher die Gretchen-Rolle einnehmen.

Rückgriffe auf *Faust*-Traditionen des Mittelalters oder der frühen Neuzeit finden sich in beiden Romanen kaum. Singer bleibt bei *Faust I* als Prätext, Dorn setzt zusätzlich Hinweise auf *Faust II* ein. Bei den Figuren haben sich beide Autorinnen dafür entschieden, viele deutliche Parallelen zu Goethe herzustellen. Faust, Teufel und Gretchen kommen vor, allerdings in beiden Romanen in der Form, dass sich Figuren überschneiden. So tragen sowohl Singers Faust (Grace Eder) als auch die Faust-Gestalt bei Dorn (Johanna Mawet) Züge des Gretchens, wobei Mawet phasenweise auch als Helena oder als Wagner gelesen werden kann. Johann Wilhelm Ritter ist eine Seite des Faust, gleichzeitig verkörpert er in bestimmten Passagen den Homunkulus. Der Teufel wird in *Mandelkern* durch Lucie Brinkmann repräsentiert, in Dorns Roman gibt es den Teufel in Form eines kommentierenden Beobachters, der allerdings nicht zu den handelnden Personen gehört, sondern nur dem Leser bekannt ist – ein Intertextualitätsverweis auf der Ebene der äußeren Kommunikation nach Broich.⁴⁰⁸ Beide Autorinnen nutzen Namen als relevante Markierungen von Intertextualität, so heißt der Teufel bei Singer Lucie, die Hauptfiguren bei Dorn Johann und Johanna. Einen Hund gibt es bei Thea Dorn nicht, dafür zwei rotäugige schwarze Wasservögel, die auf Englisch ‚loons‘ heißen, was auch als ‚Ver-

⁴⁰⁸ Vgl. Broich: Formen der Markierung, S. 41.

rückte“ ins Deutsche übersetzt werden kann. Beide Protagonistinnen, sowohl Grace Eder als auch Johanna Mawet, entziehen sich dem Teufel am Ende des Buches, indem sie sterben; beide erleben im Sterben den Moment des Glückes, auf den sie im Leben vergeblich gewartet haben.

Während Singer kaum Zitate aus Goethes *Faust* verwendet und einige Zitate aus anderen Texten, ist Dorns Roman von einer außerordentlichen Fülle an intertextuellen Verweisen geprägt. Beide Autorinnen markieren ihre Verweise in der Regel; Singer durch Kursivschrift, Dorn mit verschiedenen Mitteln wie unterschiedlichen Schriften, Abbildungen, Musiknoten oder Comic-Panels. Für das Verständnis der eigentlichen Handlung ist es in beiden Büchern nicht notwendig, die Zitate und Anspielungen zu kennen. Allerdings ist es bei der Anzahl und Auswahl von Anspielungen, die in *Mandelkern* vorkommen, eher wahrscheinlich, dass ein Leser viele davon kennt und einordnen kann. Bei Dorn ist dies eher nicht anzunehmen, auch wenn angesichts der Vielzahl an Zitaten das eine oder andere bekannte darunter sein wird. Die meisten Einschübe werden eher auf unterbewusster, atmosphärischer Ebene wirken. Für ein bewusstes Verstehen aller intertextueller Elemente dürften die meisten selbst überdurchschnittlich gebildeten Leser einiges an Recherchen durchführen müssen. Insofern ist *Die Unglückseligen* ein Buch der Internet-Ära, nicht nur weil Wikipedia und andere Internetphänomene genannt werden, sondern vor allem, weil diese Suchmöglichkeiten die Voraussetzung für ein einigermaßen profundes Nachvollziehen der Verweise sind.

Beide Autorinnen nutzen den Titel als intertextuellen Verweis. Bei Thea Dorn wird das lateinische ‚faustus‘, zu Deutsch ‚glücklich‘, mit *Die Unglückseligen* ins Gegenteil verkehrt. Der Titel *Mandelkern* erschließt dem Leser nicht unbedingt die Verwandtschaft zu Goethe, bietet aber, insbesondere in Kombination mit der Abbildung auf dem Buch, eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten und kann damit die Aufmerksamkeit verschiedener Zielgruppen erregen. Beide Klappentexte stellen den *Faust*-Bezug deutlich her. Bei Singer wird konkret gesagt, „Dr. Faust ist eine Frau“, bei Dorn werden zweimal der Teufel und einmal Goethe erwähnt.

Bei Singers, aber auch bei Dorns Roman wird besonders deutlich, dass Bücher im 21. Jahrhundert nicht zuletzt Produkte sind, die auf einem Markt profitabel vertrieben werden sollen. Während Lea Singer und ihr Verlag auf vielfältige intertextuelle Verweise setzen, vermutlich

um damit unterschiedliche Zielgruppen anzusprechen, fällt bei Thea Dorn die große Zahl an Kommentaren, Rezensionen und Interviews mit der Autorin auf. Zudem ist Dorn medial vielfach präsent, etwa als Gast oder Gastgeberin von Fernsehsendungen, etwa dem Literarischen Quartett.⁴⁰⁹ Damit sind nicht nur ihre Bücher, sondern auch die Figur Thea Dorn (es handelt sich um einen Künstlernamen, gewählt in Anlehnung an Theodor Adorno) ist ein Produkt der Medienwelt. Es zeigt sich, dass auch Romane, als scheinbar klassische Vertreter des traditionellen, gedruckten Buches, sowie ihre Autoren im 21. Jahrhundert nicht mehr ohne die anderen Medien denkbar sind. Dabei ist das Internet die alles umfassende Institution, denn selbst das Fernsehen ist heute fest im Internet verankert.

Das Internet mit seinen Recherchemöglichkeiten – sicher als Ergänzung von Bibliotheken und Expertenaussagen – erlaubt es einer Autorin wie Thea Dorn heutzutage, einen so reichhaltig mit Verweisen ausgestatteten Roman zu verfassen. Die intertextuellen Elemente werden im Buch größtenteils dazu eingearbeitet, um historische Zusammenhänge herzustellen. Auf diese Weise ist eine Erzählung entstanden, die dokumentarischen Charakter hat, eine Kombination von Fiktion und geschichtlichen Tatsachen, ein Text aus dem Bereich ‚Creative Nonfiction‘. Ähnliches gilt für *Fausts Gretchen* von Susanne Alberti, in dem die Rolle des Gretchens – die Goethe nach wahren Schicksalen entworfen hatte⁴¹⁰ – fiktiv ausgestaltet wird vor dem Hintergrund der historischen sozialen Bedingungen, in denen sie gelebt haben würde. Damit werden sowohl bei Dorn als auch bei Alberti einerseits historische Hintergründe erläutert und andererseits die geistig-kulturelle Atmosphäre der Goethezeit transportiert. Es ergeben sich bei Thea Dorn für den Leser Parallelen zwischen den damaligen Auseinandersetzungen mit aufklärerischem Denken und heutigem Zweifel an einer ständig neue Grenzen überschreitenden Wissenschaft. Der Roman *Die Unglückseligen* setzt seine modernen medienspezifischen Fähigkeiten ein, solche Zweifel hervorzubringen. Das ist eine der großen Transformationsleistungen des Buches in Bezug auf den *Faust*-Stoff.

4.6.2 Fahrende Spielleute

Andreas Gößlings *Faust, der Magier* (2007) und *Der Spielmann* von Oliver Pötzsch aus dem Jahr 2018 lassen sich im Genre des Mittelalter-Romans verorten und stehen damit unter anderem in der Nachfolge von Umberto Eco's *Der Name der Rose* (1980) und *Der Medicus* von

⁴⁰⁹ Vgl. ZDF: Das Literarische Quartett. URL: <https://www.zdf.de/kultur/das-literarische-quartett>, Abruf 05.10.2022.

⁴¹⁰ Vgl. Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 137.

Noah Gordon (1986). Schon äußerlich präsentieren sich diese Bücher häufig ähnlich, die historisierende Farb-, Schrift- und Bildgestaltung der Einbände verweist oft auf kirchliche Settings mit Schriftgelehrten, auf Heiler und fahrendes Volk. Mittelalter-Romane sind häufig sehr umfangreich und erscheinen vielfach als ‚Saga‘-Serie mit mehreren Bänden. Auch die Verlage von Gößling und Pötzsch folgen diesen Mustern.

Historisch verlässlich sind die Bücher nicht immer, wenn es auch meistens einen wahren Kern gibt; auch das gilt für die beiden *Faust*-Romane. Beide Autoren stützen sich auf die spärlichen und teils widersprüchlichen Quellen des Mittelalters, nach denen es einen Faust gegeben haben soll oder auch mehrere Personen, deren Erlebnisse und Taten in der Legende zu einem Mann zusammengefließen sind, wie in Kapitel 3 dargelegt wurde. Sowohl Gößling als auch Pötzsch ignorieren weitgehend die Stimmen aus der Forschung, die Zweifel daran anmelden, dass Faust eine und nur eine historisch belegbare Person war. Lediglich in ihren Nebentexten erwähnen sie, dass Historiker sich nicht sicher sind. Aus intermedialer Sicht ist in diesem Zusammenhang auf das Faust-Museum im baden-württembergischen Knittlingen hinzuweisen; die Stadt präsentiert sich als „Geburtsort des historischen Johann Georg Faust“,⁴¹¹ beide Autoren siedeln ihre Handlung in dieser Region an.

Beide Romane bedienen für das Genre typische Motive und Themen. Dazu gehören nach Macht strebende Kleriker und in dem Zusammenhang der Bau oder die Erweiterung einer Kirche oder eines Klosters. Verbreitet ist das Motiv des Heilers (oft mit seherischen Fähigkeiten ausgestattet), der nicht sesshaft ist, sondern auf Märkten und Plätzen seine Dienste anbietet. Seine Künste sind meist sehr wirksam, aber von den Autoritäten gefürchtet. In eine ähnliche Richtung geht das Buch von Roman Rausch, *Die Schwarzkünstlerin* (2019), in dem auch Magier durch das Land fahren.

Sowohl *Faust, der Magier* als auch *Der Spielmann* zeichnen sich durch kreative Einfälle ihrer Autoren aus, mit denen diese den *Faust*-Stoff transformieren. Zum Ersten wird hier ein Rückgriff auf die Zeit vor Goethe und sogar vor der *Historia* vorgenommen und die in mittelalterlichen Erzählungen vorgefundene Person erneut porträtiert. Aus Sicht damaliger Rezipienten war es nicht wichtig, ob Faust eine Person war oder sein Bild aus mehrere Personen zusammengesetzt war: Eine Geschichte war eine Geschichte, und die hier vorliegenden Romane

⁴¹¹ Vgl. Stadt Knittlingen: Abteilungen im Faust-Museum. URL: <https://faustmuseum.de/faust-museum/abteilungen/>, Abruf: 12.06.2022.

sind Romane. Zum Zweiten integriert Gößling einen überraschenden Brückenschlag zur *Faust*-Tradition der Zeit der Puppen- und Volkstheater, indem er seinen mittelalterlichen Faust zum Puppenspieler macht. Pötzsch gelingt es, an Goethe anzuschließen, indem er Zitate aus den *Faust*-Dramen als intertextuelle Verweise in seine mittelalterliche Handlung einfügt und diese zudem dem Publikum des 21. Jahrhunderts in Form eines kommentierten Anhangs zugänglich macht. Zum Dritten treibt beide Faust-Gestalten auf ihre Weise der innere Konflikt des Strebens und der Schuld an, beide gehen einen Pakt mit dem Teufel ein. Und zum Vierten finden sich in vielen Charakteren der beiden Romane die Figuren des Goethe-Dramas in je eigener Ausprägung wieder. Dass diese nicht immer eindeutig zuzuordnen sind, ist eine schriftstellerische Entscheidung, die auch bei Lea Singer und Thea Dorn zu beobachten war.

In dem Roman *Die Frau, für die ich den Computer erfand* (2009) von Friedrich Christian Delius hat die Hauptfigur Konrad Zuse sowohl Züge des Faust als auch des Teufels. Delius transformiert den Stoff als Einziger in der hier vorgestellten Reihe dergestalt, dass er eine reale Person in den Mittelpunkt stellt und damit auf die Aktualität und Wahrheit des *Faust*-Stoffes aufmerksam macht. Und noch in einem weiteren Punkt weicht Delius von den anderen Autoren ab: Zuse ist der einzige Protagonist, der ein Bewusstsein darüber hat, etwas Faustisches in sich zu tragen. In keinem der sonst hier beschriebenen Romane haben die handelnden Personen ein Wissen darüber, dass sie Faust oder anderen Figuren des *Faust*-Stoffes ähnlich sind.

5 Text und Bild – Bild und Text. Der *Faust*-Stoff in der Graphic Novel

Das Interesse, die *Faust*-Erzählungen nicht nur als Aufführung, sondern auch in Buchillustrationen ins Bild zu setzen, wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vielfach sichtbar.⁴¹² Und auch schon die Erstausgabe des *Faust I* war illustriert: „Bereits 1808, mit vier Kupferstichen von Osiander, [...] begann seine Aufnahme auch durch bildende Künstler.“⁴¹³ Weitere Illustrationen und eigenständige Bilderreihen erschienen kurz nach den ersten Inszenierungen von *Faust I*. Zu nennen ist hier auch Rodolphe Töpffers *Dr. Festus*, entstanden

⁴¹² Vgl. Alexander Rosenbaum: Faust, das Genie – 1750 bis 1850. Gattungs- und Mediengeschichte. Bildende Kunst. In: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. Hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Matthias Mayer. Stuttgart 2018, S. 174–184, hier S. 175.

⁴¹³ Schöne: Kommentare, S. 31.

1829 und 1846 in gedruckter Fassung veröffentlicht.⁴¹⁴ Inhaltlich ist die Parodie *Dr. Festus* eine sehr freie Bearbeitung. Es geht in der Geschichte um einen Wissenschaftler, der umherzieht, seine Fähigkeiten anbietet und dabei das Unglück nicht bemerkt, das ihn begleitet.⁴¹⁵

Trotz dieser frühen Bildergeschichten zu Goethes *Faust* können Graphic Novels des 21. Jahrhunderts nicht als direkte Nachfolger gelten. Vielmehr sind sie Resultat und Station einer komplexen und äußerst kreativen Entwicklung, die in diesem Kapitel skizzenhaft nachvollzogen werden soll.

Drei Werke werden im Einzelnen, in chronologischer Reihenfolge ihrer Erscheinungsjahre, besprochen: Yana Toboso macht den Anfang mit *Black Butler*. Das 2007 erschienene japanische Manga ist der erste Band einer international erfolgreichen Serie, die schon bald nicht nur in Buchform verfügbar war, sondern mithilfe des Internets viele weitere mediale Darstellungsweisen gefunden hat.

Medienübergreifend ist auch die Entstehungsgeschichte von *Faust. Der Tragödie erster Teil* des deutschen Comic-Künstlers Flix von 2010. Denn bevor dieses Werk als Buch veröffentlicht wurde, war die Geschichte in Episoden in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschienen. Der Zuspruch war so groß, dass sich der auf Comics spezialisierte Carlsen-Verlag entschied, in seiner Reihe *Graphic Novels Paperback* eine Buchversion davon herauszubringen.⁴¹⁶

Sind Toboso und Flix in ihren Darstellungsweisen bereits völlig unterschiedlich, verdeutlicht das dritte hier diskutierte Buch, welche künstlerische Vielfalt sich unter der Überschrift

⁴¹⁴ Dass die Geschichte bereits 1829 und damit noch zu Goethes Lebzeiten veröffentlicht wurde, wie Süselbeck unter Berufung auf Schmitz-Emans (2012) schreibt (vgl. Jan Süselbeck: Arbeit am Mythos: Emphase und Ernüchterung – Faust nach 1945. Problem- und Kulturgeschichte. Pop. In: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. Hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. Stuttgart 2018, S. 575–583, hier S. 580), lässt sich nicht verifizieren. Die Zeichnungen entstanden zumindest Ende der 1820er-Jahre, wenn sie auch erst 1846 als gedrucktes Werk publiziert wurden. Allerdings war es möglicherweise so, dass schon früher „handgefertigte Einzelexemplare in einem stets grösseren Kreis zirkulierten“ (Philippe Kaenel: Rodolphe Töpffer. In: Historisches Lexikon der Schweiz. 07.06.2022. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016191/2022-06-07/>, Abruf: 6.08.2022).

⁴¹⁵ Das Unglück scheint daherzukommen in Form von zwei tollpatschigen Soldaten auf der Suche nach einem Kommandanten, dem sie sich anschließen können, „an ‘armed force’ (two dimwitted peasants with rifles) who dutifully follow anyone who happens to be wearing the Mayor's uniform (only rarely the Mayor)“ (Mark Rosenfelder: Rodolphe Töpffer. In: Bob's Comics Reviews. 1999. URL: <http://www.zompist.com/bob25.html>, Abruf: 06.08.2022). https://de.wikibrief.org/wiki/Rodolphe_T%C3%B6pffer, Abruf: 06.08.2022).

⁴¹⁶ Vgl. Andreas Platthaus: Faust verflix. In: Flix: Faust. Der Tragödie erster Teil. Hamburg 2010, S. 12–13, hier S. 12.

Graphic Novel finden lässt. Denn *Faust. Eine Graphic Novel nach Goethes „Faust I“* des Künstlers Alexander Pavlenko und des Autors Jan Krauß aus dem Jahr 2021 präsentiert sich wiederum völlig anders, sowohl in Bezug auf den Text als auch auf die Zeichnungen. So sind bei Toboso außer dem Teufelspakt eher wenig Parallelen zu traditionellen europäischen *Faust*-Texten zu finden. Der parodistische *Faust* von Flix dagegen ist zwar vom (Erzählungs-)Aufbau klar am Drama-Vorbild orientiert, aber auf humorvoll-ironische Weise in einem modernen urbanen Setting angesiedelt. Pavlenko und Krauß gehen hier gewissermaßen Schritte zurück und nähern sich dem Original von Goethe stark an, nicht nur im sprachlichen Duktus, sondern auch mit einem Anspruch von hoher Ernsthaftigkeit und künstlerischer Ambition.

Bevor die drei Graphic Novels zum Thema werden, wird im Folgenden kurz auf Aspekte der Entstehung von Bildergeschichten, Comics und Graphic Novels eingegangen, dann auf Charakteristika dieser Gattungen und, darauf aufbauend, auf die Gesichtspunkte, die eine Graphic Novel auszeichnen.

5.1 Die Gattung: Zwischen Popularisierung und plurimedialer Hochkultur

Bevor es in diesem Kapitel um die Analyse einiger Graphic Novels geht, soll zunächst ein Blick auf die Entstehungsgeschichte von Comics geworfen sowie spezifische Elemente vorgestellt werden. Die Abgrenzung zu Graphic Novels ist Thema des dritten Teils dieses Unterkapitels.

5.1.1 Historisches

Die Comics, wie sie in der westlichen Welt heute üblich sind, gehen zurück auf Zeitungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, in denen für die zunehmend literarisierte Bevölkerung unterhaltsame Geschichten präsentiert werden sollten. Um 1900 wurden dabei in Fortsetzungsgeschichten zentrale Elemente des Comics wie Sprechblasen, Bildersequenzen und Panel-Designs präsentiert, die als typisch für Comicstrips bezeichnet werden können. „Der Cartoon bildet das Grundgerüst des Comics.“⁴¹⁷ Besonders in den USA kamen in den Tageszeitungen

⁴¹⁷ Andreas Rauscher: Die Cartoon-Modalitäten des Batman-Franchise und die Gemachtheit von Gotham City. In: *Ästhetik des Gemachten*. Hg. von Hans-Joachim Backe, Julia Eckel, Erwin Feyersinger [u.a.]. Berlin und Boston 2018, S. 205–333, hier: S. 309.

kleine Teile von in Comicform erzählten Geschichten vor, die Tag für Tag aufeinander aufbauten. „Through newspapers and magazines, comics became the new icons of national culture, visual symbols that America’s ‚imagined community‘ shared“.⁴¹⁸ Von hier aus, so MacWilliams, nahmen Comics in aller Welt ihren erfolgreichen Ausgang, unter anderem die japanischen Mangas, um die es in Unterkapitel 5.2 noch näher geht. Die Intermedialität auf globaler Ebene ist damit kein Phänomen der neuesten Geschichte, sondern hat im Fall des in Japan aufkommenden Interesses an Bildergeschichten bereits ab etwa 1900 ihren Lauf genommen.⁴¹⁹ Dass dies gerade um diese Zeit stattfand, hängt, so MacWilliams, mit der nun verbesserten Drucktechnik zusammen, denn „the rapid proliferation of new print technologies coincided with the spread of new visual genres in Japan“.⁴²⁰

Mitte des 20. Jahrhunderts hatten Comics zunächst ihren Ruf als kulturelle Errungenschaft verloren; sie galten eher als trivial und minderwertig.⁴²¹ Schmitz-Emans sieht hier eine ähnliche Entwicklung, wie sie schon in der Entstehungszeit des Romans zu beobachten war: „Trivialität, Primitivität, Verrohungspotenziale, Zeitvergeudung: Diese und andere Vorwürfe der Comic-Feinde vor allem gegenüber dem Heftcomic haben ihre Vorformen in den Bedenken früher Romankritiker.“⁴²² Hintergrund sei eine bestimmte Vorstellung davon, was ‚richtiges‘ und ‚falsches‘ Lesen sei, die davon ausgeht, dass nur ein reflektiert-gebildetes Lesen lohnend ist, während ein subjektiv-emotionaler Konsum von Texten minderwertig sei.⁴²³ Aus dieser Perspektive reicht es nicht, wenn Lesen Spaß macht oder den Leser für eine kurze Zeit in eine Traumwelt entführt, sondern Texte sollten als literarische Kunstwerke auf einer intellektuellen Ebene genossen werden.

Eine solche Sicht auf Literatur kann auch dazu beigetragen haben, dass eine Vielzahl an *Faust*-Comics erschienen ist, denn wenn ein Comic-Künstler deutlich machen wollte, dass sein Werk eben nicht trivial war, bot es sich an, einen Stoff zu verarbeiten, der aus sich heraus als wertvoll galt: „Die produktive Auseinandersetzung mit kanonisierten Klassikern wie Goe-

⁴¹⁸ MacWilliams: *Japanese Visual Culture*, S. 11.

⁴¹⁹ Vgl. MacWilliams: *Japanese Visual Culture*, S. 11.

⁴²⁰ MacWilliams *Japanese Visual Culture*, S. 12.

⁴²¹ Vgl. Süselbeck: *Pop*, S. 580.

⁴²² Schmitz-Emans: *Graphic Novel und Roman*, S. 5.

⁴²³ Vgl. Schmitz-Emans: *Graphic Novel und Roman*, S. 5.

thes *Faust* erschien Comic-Zeichnern [...] dazu geeignet, deren Nimbus auch für ihre eigenen Werke zu reklamieren.⁴²⁴

5.1.2 Bäm! Effekte und Spezifika der gezeichneten Erzählung

In vielen Comics stehen die „kleinen Helden“⁴²⁵ der Welt im Mittelpunkt, die scheitern und weitermachen, Komisches und Absurdes, aber auch Banales erleben und so „den Abgründigkeiten banaler Dinge“⁴²⁶ Aufmerksamkeit zukommen lassen. Aber auch besondere Figuren, große Helden, tragische Geschichten und phantasievolle Kulissen können attraktive Elemente für Comics und Graphic Novels sein. So

bieten das bunte Figurenarsenal und die markanten Schauplatzwechsel bei Goethe – Tiergestalten, Hexen, gewalttätige Zecher in Auerbachs Keller in Leipzig, obszöne Vorgänge in der Walpurgisnacht im Harzgebirge usw. – vielfältige Anknüpfungspunkte für das Genre des Superhelden- oder auch Horror-Comics.⁴²⁷

Die Kunst des Comics besteht darin, Bilder in aufeinanderfolgender Reihe anzubieten, die einerseits bestimmte Informationen kommunizieren und andererseits spezifische ästhetische, emotionale und kognitive Wirkungen beim Publikum evozieren sollen. Was Comics und Graphic Novels „verbindet, ist das Erzählen mit den Mitteln der Karikatur“.⁴²⁸ Die „analytische Montage“⁴²⁹ für die sich der Autor entscheidet, entsteht dadurch, dass die Bilder in freiem Layout so angeordnet werden können, wie es dem Erzählfluss dienlich ist. Ein Bild kann einen kurzen Moment oder eine längere Situation wiedergeben. Zudem können unterschiedliche Perspektiven eingenommen werden, Personen oder Gegenstände können in Nah- oder entfernterer Sicht dargestellt werden, sodass eine Art filmisches Erlebnis zustande kommt.⁴³⁰ Für diesen filmischen Effekt von aneinander gereihten Bildern werden die einzelnen Zeichnungen, die Panels genannt werden, in Sequenzen zusammengefügt und auf der Seite bewusst angeordnet, sodass auch von ‚Seitenarchitektur‘ gesprochen wird.⁴³¹ Da die Seite, auch ‚Tableau‘ genannt, vom Leser als Ganzes gesehen wird, ist ihre Komposition wichtig.⁴³²

⁴²⁴ Süselbeck: Pop, S. 580.

⁴²⁵ Schmitz-Emans: Graphic Novel und Roman, S. 6.

⁴²⁶ Schmitz-Emans: Graphic Novel und Roman, S. 6.

⁴²⁷ Süselbeck: Pop, S. 580.

⁴²⁸ Julia Abel, Christian Klein: Comics und Graphic Novels. Stuttgart 2016, S. 36.

⁴²⁹ MacWilliams: Japanese Visual Culture, S. 7.

⁴³⁰ Vgl. MacWilliams: Japanese Visual Culture, S. 7.

⁴³¹ Vgl. Abel, Klein: Comics und Graphic Novels, S. 80.

⁴³² Vgl. Abel, Klein: Comics und Graphic Novels, S. 89.

Bildergeschichten, Comics oder Mangas zeichnen sich unter anderem dadurch aus, dass diese Geschichten verstanden werden können, selbst wenn die Rezipierenden nicht (alles) lesen können oder wollen. Um die einzelnen Zeichnungen nicht zu überfrachten und sie schnell visuell aufnehmbar zu machen, werden Details häufig entweder weggelassen oder gerade in den Fokus gerückt. Die Übersichtlichkeit der einzelnen Darstellungen ist ein Charaktermerkmal dieser Literaturform, denn die „bewusste Reduktion sorgt nicht nur für ein erhöhtes Identifikationspotenzial durch Abstraktion, sondern auch für eine Dynamisierung des Geschehens“.⁴³³ Insofern ist für Comics als „sequentielle Kunst“⁴³⁴ nicht die Kombination von Schrift und Bildern konstitutiv, sondern die Bilderabfolge. Schrift spielt aber dennoch eine wichtige Rolle, zudem werden Bilder und Texte häufig durch spezifische Zeichen ergänzt. So zeigen Spiralen oder Fragezeichen über dem Kopf einer Figur beispielsweise deren Verwirrung an. Mit Speedlines oder Bewegungslinien kann die Bewegung von Personen oder Gegenständen nachempfunden und vermittelt werden.

Eine große Bandbreite an Zeichenstilen hat sich über die Zeit entwickelt, über die sich einzelne Künstler auszeichnen, die aber auch verlagsspezifisch sein können oder sich nach regionalen Kulturen kategorisieren lassen. Unterschiedliche Abstraktionsgrade von fotografisch anmutenden bis hin zu skizzenhaft-abstrakten Zeichnungen, Techniken der Darstellung von Hintergründen, bewusste Kombination unterschiedlich gestalteter Panels, weiche oder harte Linienführungen und andere Stilmittel gehören zu den Elementen, die der Künstler wählen kann.⁴³⁵ Farbpaletten reichen von bunt bis schwarz-weiß, sodass die Farbgebung ebenfalls bedeutungstragend sein kann. Auch lassen sich die Bereiche zwischen den Panels nutzen oder es können Bild-im-Bild-Strukturen eingesetzt werden, zum Beispiel, „um Binnenspiegelungen zwischen ‚rahmender‘ und ‚gerahmter‘ Welt zu arrangieren“.⁴³⁶ Die Übergänge zwischen den Panels tragen zur Dynamisierung des Geschehens bei, etwa indem aufeinander folgende Momente in kleinen Schritten wiedergegeben werden, sodass von einem zum nächsten Bild plötzliche Situationsveränderungen dargestellt werden oder die gleiche Situation aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet wird. So kann, in Anlehnung an den Film, angesichts dieser vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten von „Bildregie“⁴³⁷ gesprochen werden.

⁴³³ Rauscher: Die Cartoon-Modalitäten, S. 305.

⁴³⁴ Eisner 1985, zitiert nach book comics 80.

⁴³⁵ Vgl. Abel, Klein: Comics und Graphic Novels, S. 81–83.

⁴³⁶ Schmitz-Emans: Graphic Novel und Roman, S. 21.

⁴³⁷ Schmitz-Emans: Graphic Novel und Roman, S. 7.

5.1.3 Der ‚grafische Roman‘

Während es Argumente gibt, dass Comic und Graphic Novels⁴³⁸ nicht dasselbe sind, denn die „Graphic Novel als Teil des Literaturbetriebs erfindet sich ständig neu, präsentiert sich mal künstlerisch imposant, mal mit minimalistischem Strich“, nimmt Schmitz-Emans eine begriffliche Unterscheidung zwischen Comic und Graphic Novel nicht vor.⁴³⁹ Die Debatte darüber, ob die Bezeichnung Graphic Novel⁴⁴⁰ nur dazu dienen soll, den Comic zu adeln und das häufig als populärkulturell, trivial oder sogar primitiv verrufene Comic-Genre auf eine anspruchsvollere literarisch-bildungskulturelle Ebene zu heben, hält sie eher nicht für entscheidend. Denn trotz aller Ähnlichkeiten bezeichnen beide Ausdrücke jeweils eine große Vielfalt an Formen und Darstellungen. Comics sind für Schmitz-Emans keine Gattung, weil der Ausdruck zwar einen Stil des Zeichnens und einen dadurch charakterisierten Bildgeschichten-Typus umfasst, aber dennoch nicht spezifisch ist. Dagegen lässt sich ihrer Meinung nach die Bedeutung von Graphic Novel klar definieren: Es handelt sich dabei um eine

im späteren Verlauf des 20. Jahrhunderts entstandene narrative Gattung [...] längere[r] Bilderzählungen im Comicstil, die sich durch ihre Länge sowie (als Folge davon) durch ihre spezifische medial-materielle Prägung – insbesondere ihre Bindung an das Buch – von unselbständigen Comic-Publikationen [...] unterscheiden.⁴⁴¹

Gerade die Buchform differenziert danach die Graphic Novel vom Comic, der in Zeitungen und Zeitschriften in kurzen Sequenzen oder in Heftform erscheinen kann, und beide Varianten basieren sehr häufig auf einem Serienkonzept. Die Graphic Novel ist ein in sich geschlossenes Buch, eben ein grafischer Roman. Als Bücher sind Graphic Novels oft hochwertiger produziert als die in eher einfachen Verfahren hergestellten Comic-Hefte. Die äußere Aufmachung wirkt zurück auf den Inhalt, denn „der größere Umfang buchförmiger Bildgeschichten kann sich komplexitätssteigernd auswirken“.⁴⁴²

Schmitz-Emans bezeichnet Graphic Novels zwar als Gattung, verweist aber auch darauf, dass *novels*, also Romane, selbst keine Gattung gemäß tradierter Gattungslehren seien. Da sie aber

⁴³⁸ Auch die Bezeichnung Graphische Literatur ist in Fachmedien zu finden. So gibt es an der Universität Hamburg eine Arbeitsstelle für Graphische Literatur (ArGL) (vgl. Juliane Blank, Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Véronique Sina: „Die Verdichtung des Augenblicks“: Markus Kuhn im Comic-Steckbrief. In: DeGruyter Conversations. 07.02.2022. URL: <https://blog.degruyter.com/die-verdichtung-des-augenblicks-markus-kuhn-im-comic-steckbrief/>, Abruf: 03.03.2022).

⁴³⁹ Vgl. Schmitz-Emans: *Graphic Novel und Roman*, S. 3.

⁴⁴⁰ Eine direkte Übersetzung vom Englischen ins Deutsche wäre ‚Graphischer Roman‘ (vgl. Schmitz-Emans: *Graphic Novel und Roman*, S. 4), allerdings wird dieser Ausdruck selten verwendet.

⁴⁴¹ Schmitz-Emans: *Graphic Novel und Roman*, S. 3.

⁴⁴² Schmitz-Emans: *Graphic Novel und Roman*, S. 4.

aufgrund der großen Freiheiten, die Romane formal zulassen, viele Ausdifferenzierungen erfahren haben, sind aus diesen Roman-Arten Untergattungen entstanden.⁴⁴³ Für Schmitz-Emans gibt es demnach nicht die Gattung des Romans, aber diverse Roman-Untergattungen, von denen eine die Graphic Novel ist.

Eine weitere Parallele zwischen Graphic Novels und Romanen sieht Schmitz-Emans in der jeweiligen Historie dieser beiden Werkformen: Hatte der Roman noch im 18. Jahrhundert vielfach den Ruf, bloße Unterhaltung und keine seriöse Dichtung zu sein, steht auch die Graphic Novel (selbst wenn sie nicht als Comic bezeichnet wird) im 20. und auch noch im 21. Jahrhundert im Verruf, „etwas Nutzloses, mithin tendenziell Schädliches“⁴⁴⁴ zu sein. Dass aber das Ansehen des Romans im Laufe des 18. Jahrhunderts zunahm und er bald für seine „Chance zum Experimentieren mit vielfältigen Textformen und Schreibweisen“⁴⁴⁵ gelobt wurde, lässt auch auf ein besser werdendes Image von Graphic Novels hoffen. Und schließlich müssen Lebensnähe und Modernität nicht negativ bewertet werden, sondern als Aspekte, die sowohl einem Roman als auch einer Graphic Novel zu Aktualität, Relevanz und Reichweite verhelfen, sodass beide profitieren können durch ihre „Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Wirklichkeit, mit der alltäglichen Welt und ihren Bewohnern“.⁴⁴⁶

Das im Folgenden vorgestellte Buch *Black Butler* von Yana Toboso hat für sich nicht den Anspruch, Alltag widerzuspiegeln, sondern spielt in einer Phantasiewelt. Gerade dadurch aber scheint die mit diesem Band begonnene Serie für ihre jugendliche Zielgruppe faszinierend zu sein, wie das folgende Unterkapitel zeigt.

5.2 Yana Toboso: *Black Butler* (2007)

Mangas sind aus der modernen Medienwelt nicht mehr wegzudenken, und so reiht sich auch Yana Tobosos *Black Butler* mit seinem Gefolge in die Riege internationaler Helden ein.

⁴⁴³ Vgl. Schmitz-Emans: *Graphic Novel und Roman*, S. 4.

⁴⁴⁴ Schmitz-Emans: *Graphic Novel und Roman*, S. 5.

⁴⁴⁵ Schmitz-Emans: *Graphic Novel und Roman*, S. 5.

⁴⁴⁶ Schmitz-Emans: *Graphic Novel und Roman*, S. 6.

5.2.1 Mangas und Anime

Wer im 21. Jahrhundert von Comics und Graphic Novels spricht, kann Mangas nicht außen vor lassen.⁴⁴⁷ Diese aus Japan stammende Form des Comics – in ihrer filmisch animierten Form als Anime bezeichnet – hat ihre Wurzeln in den geschichtenreichen und bildintensiven japanischen Massenmedien. Mangas erreichen verschiedene Bildungsschichten und werden in Japan nicht nur von jüngeren Menschen gelesen.⁴⁴⁸ In Europa dagegen ist der Mangastil vor allem bei Kindern und Jugendlichen beliebt, denn durch „sein filmisches Erzählen kommt er zudem modernen, vom Internet geprägten Seh- und Lesegewohnheiten entgegen“.⁴⁴⁹ Die Bücher werden von rechts nach links gelesen, was zu einem Leseerlebnis beiträgt, mit dem sich junge Konsumenten von kulturellen Gewohnheiten ihrer Elterngeneration abheben können.⁴⁵⁰ Dadurch konnten Mangas einen internationalen Siegeszug⁴⁵¹ antreten, sodass diese (zumindest anfänglich) in Japan produzierten und konsumierten Bilder heute global verfügbar sind, wie MacWilliams zusammenfasst: „The animated images that flicker across the screen and fill the pages of comic magazines and books are a major source of the stories that not only Japanese, but also an increasingly global audience, consume today“.⁴⁵²

MacWilliams sieht den Erfolg von Manga-Figuren im Westen in einer exotischen Symbolik, die bisher japanische Traditionen wie der Zen-Buddhismus oder Geisha-Erzählungen für sich

⁴⁴⁷ Den Stand der Forschung liefern MacWilliams (vgl. S. 4) sowie Jaqueline Berndt und Bettina Kümmerling-Meibauer (*Manga's Cultural Crossroads*. New York und London 2016). Sie weisen darauf hin, dass sich Japanologie, aber auch außerasiatische Medien- und Kulturwissenschaften, Soziologie und Ethnologie sowie weitere Disziplinen zunehmend mit Mangas befassen. Die Themenvielfalt reicht von Genderfragen über Subkulturen (auch politische und sozialkritische Inhalte sind durchaus üblich, vgl. Jaqueline Berndt: *The Intercultural Challenge of the „Mangaesque“: Reorienting Manga Studies after 3/11*. In: *Manga's Cultural Crossroads*. Hg. von J.B., Bettina Kümmerling-Meibauer. New York und London 2016, S. 65–84, hier S. 67) sowie MacWilliams, *Japanese Visual Culture*, S. 10) bis hin zur Untersuchung globaler Verbreitungen von kulturellen Ausdrucksformen. Diese Interessen hätten etwa seit der Millenniumswende noch zugenommen (vgl. Berndt, Kümmerling: *Manga's Cultural Crossroads*, S. 2), obwohl ihr Ursprung bereits auf das frühe 20. Jahrhundert datiert werden kann (vgl. Ronald Stewart: *Manga as Schism: Kitazawa Rakuten's Resistance to „Old-Fashioned“ Japan*. In: *Manga's Cultural Crossroads*. Hg. Von Jaqueline Berndt und Bettina Kümmerling-Meibauer. New York und London 2016, S. 27–49, hier S. 28). Dass Traum- und Phantasiewelten eine große Rolle spielen, regt Wissenschaftler auch dazu an, sich Mangas und Animes aus psychoanalytischer Sicht zu nähern (vgl. Frederik Schodt: *The View from North America: Manga as Late-Twentieth-Century Japonisme?* In: *Manga's Cultural Crossroads*. Hg. Von Jaqueline Berndt und Bettina Kümmerling-Meibauer. New York und London 2016, S. 19–26, hier S. 20).

⁴⁴⁸ Vgl. Abel, Klein: *Comics und Graphic Novels*, S. 35.

⁴⁴⁹ Abel, Klein: *Comics und Graphic Novels*, S. 35.

⁴⁵⁰ Vgl. Abel, Klein: *Comics und Graphic Novels*, S. 35.

⁴⁵¹ Zur Reichweite, Popularität, Rolle im Alltag der Bevölkerung und Marktbedeutung von Mangas und Anime in Japan liefert MacWilliams detaillierte Angaben. Demnach waren die Verbreitungskennzahlen bereits 2006, bei Erscheinen von MacWilliams Buch, beeindruckend (vgl. MacWilliams, S. 3–4) und die Verbreitung nimmt weiter rasant zu (vgl. Berndt, Kümmerling-Meibauer: *Manga's Cultural Crossroads*).

⁴⁵² MacWilliams: *Japanese Visual Culture*, S. 3

beanspruchen konnten.⁴⁵³ Dabei verweist er auf Klischees und typische Attribute wie die großen Augen der Helden in Mangas und Animes, denn „today, the elegant geisha strolling in a tranquil tea garden has been replaced by a saucer-eyed, super-sexy heroine in a post-apocalyptic dystopian landscape“.⁴⁵⁴ Auch Berndt betont, dass in der Mangakultur mit wiederkehrenden Elementen gearbeitet wird, sie spricht aber nicht von Klischees, sondern von einem „Reservoir an Modulen, das mittlerweile als globales Erkennungsmerkmal mangaesker Comics und anime-esker Zeichentrickfilme gilt“.⁴⁵⁵ Ganz im Sinne intertextuellen Literaturschaffens ist das dadurch entstandene „fankulturell geteilte Archiv“⁴⁵⁶ ein Element, dessen sich nicht nur die Künstler und Künstlerinnen bedienen:

Rezeptionsseitig haben wiedererkennbare Elemente und zur Gleichartigkeit stilisierte Figuren als Immersions- und Projektionsflächen gedient sowie als Ansatzpunkt für fankulturelle Kreationen und um diese herum gebildete Gemeinschaften.⁴⁵⁷

Dass dies der Kunstfertigkeit, Vielfalt der Aussagen, Komplexität der vermittelten Emotionen keinen Abbruch tut, beschreibt Berndt am Beispiel der Möglichkeiten, die sich – insbesondere in handgezeichneten Mangas – durch die Anordnung und Form von Panels und Schrift hervorrufen lassen.⁴⁵⁸

Ob es einfache Alltagsgeschichten sind oder komplexere Themen, die in ihnen verhandelt werden, Mangas haben sich weltweit etabliert – und das, obwohl sie zunächst als kulturell zu spezifisch japanisch galten, um exportiert zu werden.⁴⁵⁹ Mittlerweile werden nicht mehr nur aus dem Japanischen übersetzte Comics verkauft, sondern längst liegen auch Mangas in anderen Ausgangssprachen vor.⁴⁶⁰ Eine Besonderheit gegenüber westlichen Comics liegt unter anderem darin, dass tendenziell weniger Text in Mangas vorkommt; Schodt hat gemessen, dass

⁴⁵³ Vgl. MacWilliams: *Japanese Visual Culture*, S. 5.

⁴⁵⁴ MacWilliams: *Japanese Visual Culture*, S. 5.

⁴⁵⁵ Jaqueline Berndt: *Hand in Hand: Kuono Fumiyos Mangaserie Kono sekai no katasumi ni (In This Corner of the World)* im Vergleich zur Anime-Adaption durch Katabuchi Sunao. In: *Ästhetik des Gemachten*. Hg. Von Hans-Joachim Backe, Julia Eckel, Erwin Feyersinger [u.a.]. Berlin und Boston 2018, S. 53–84, hier S. 54.

⁴⁵⁶ Berndt: *Hand in Hand*, S. 54.

⁴⁵⁷ Berndt: *Hand in Hand*, S. 54.

⁴⁵⁸ Als Beispiel beschreibt Berndt ein Panel aus einem Manga: „Die Hauptfigur, eine junge Frau, die sich schuldig fühlt, den Abwurf überlebt zu haben, rennt darin mit einem Mal ein vertikales Panel hoch, weg von den Toten im Boden [...]. Doch die Schriftzeilen ihres Monologs, die von oben nach unten zu lesen sind, ziehen den Blick nach jeder Aufwärtsbewegung wieder abwärts und nehmen schließlich ihren Fall vorweg.“ (Berndt: *Hand in Hand*, S. 78f.) Gerade dieses Zitat verweist auch auf die gesellschaftskritisch und durchaus als tragisch zu bezeichnenden Inhalte, die Mangas transportieren können, denn im beschriebenen Buch geht es um den Bombenabwurf von Hiroshima.

⁴⁵⁹ Vgl. Schodt: *The View from North America*, S. 22.

⁴⁶⁰ Vgl. Berndt, Kümmerling-Meibauer: *Manga's Cultural Crossroads*, S. 4.

durchschnittlich nicht einmal vier Sekunden für die Rezeption einer Seite benötigt werden und dass etwa ein 320-seitiges Buch in zwanzig Minuten gelesen bzw. betrachtet werden kann.⁴⁶¹ Zur leichten Verständlichkeit trägt auch bei, dass stilistische Konventionen und sich ähnelnde Handlungen genutzt werden, was bei den Rezipierenden den Eindruck hervorruft, sich in einem bekannten Stoff zu befinden.⁴⁶²

Ein weiteres Charakteristikum japanischer Mangas ist, dass hier unbefangen mit Konsum und mehr oder weniger expliziter Werbung für Produkte der realen Industriewelt umgegangen wird. Fiktive Personen werden als Werbeträger für Konsumgegenstände genutzt, etwa die Hauptfigur der 1992 erstmals veröffentlichten Geschichten um *Sailor Moon*.⁴⁶³ Dort geht es um die Schülerin Usagi Tsukina, die in den Erzählungen über ihren Alltag bestimmte Produkte verwendet. In der Realität werden diese mit ihrer Abbildung versehen und auf diese Weise erfolgreich vermarktet. Eine Mystery-Serie von Yuko und Shin Kobayashi, die in Europa spielt, beinhaltet regelmäßig eine andere Weinsorte. Die Autoren wählen diese aus und lassen ihre Protagonisten den jeweiligen Wein in der Erzählung kosten und genießen. Die Verkaufszahlen der genannten Sorten stiegen nach der Veröffentlichung jeweils um etwa dreißig Prozent.⁴⁶⁴

Zwar liegen die Ursprünge von Mangazeichnungen in einer populären und dem Alltag zugehörigen Kultur, doch ihre weite Verbreitung, Beliebtheit und ihr kreatives Potenzial haben mittlerweile dazu geführt, dass auch hochkulturelle Institutionen wie Museen sich mit dieser Bildform befassen und es zunehmend künstlerische Bearbeitungen und Ausstellungen dazu gibt.⁴⁶⁵ Auch im universitären Bereich werden Mangas ernst genommen und entsprechende Kreative unterstützt, insbesondere an der Kyoto Seika University.⁴⁶⁶

Berndt und Kümmerling-Meibauer sehen mittlerweile Mangas nicht mehr als rein japanische Produktionen, sondern betonen die weltweite Verbreitung und Diversität: „Against the widespread fixation of manga as Japanese culture, [we] [...] opt for historical, discursive, and institutional differentiation”.⁴⁶⁷ Vor diesem Hintergrund vertreten die Autorinnen einen inter-

⁴⁶¹ Vgl. MacWilliams: *Japanese Visual Culture*, S. 7.

⁴⁶² Vgl. MacWilliams: *Japanese Visual Culture*, S. 10.

⁴⁶³ Im Zentrum der 1992 erstmals veröffentlichten Geschichten steht ein Schulmädchen.

⁴⁶⁴ Vgl. MacWilliams: *Japanese Visual Culture*, S. 10.

⁴⁶⁵ Vgl. MacWilliams: *Japanese Visual Culture*, S. 5.

⁴⁶⁶ Vgl. Berndt, Kümmerling: *Manga's Cultural Crossroads*, S. 1.

⁴⁶⁷ Berndt, Kümmerling: *Manga's Cultural Crossroads*, S. 2.

kulturellen Ansatz und sehen Mangas in einem Spannungsfeld zwischen nationaler Identität (bzw. Identitätszuschreibung), subkulturellen Einflüssen und der Geschichte Japans, die kolonialistisch-imperialistische Phasen aufweist. Sie finden, dass aktuelle Mangas von einem „transcultural flow“⁴⁶⁸ geformt werden und zu einem solchen transkulturellen Ineinanderfließen beitragen. Gerade am Beispiel Japans und seiner Mangas wird die Intertextualität des globalen und technisierten beginnenden 21. Jahrhunderts deutlich: „The closer the discussion comes to the present time, the more it intertwines the crossing of cultures with the crossing of media foregrounding the significance of the technologies at play.“⁴⁶⁹

Interkulturalität und Intertextualität greifen dabei nicht nur ineinander, indem japanische (und andere asiatische) Strömungen nach Europa kommen, sondern im fernen Osten werden auch europäische Mythen aufgenommen und verarbeitet. Beispielsweise hat der renommierte⁴⁷⁰ Manga-Künstler Osamu Tezuka (1928–1989) neben Shakespeares *Kaufmann von Venedig* oder Dostojewskis *Schuld und Sühne* auch mehrmals den *Faust*-Stoff aufgegriffen.



Abbildung 6: Auszug aus einem japanischen *Faust* von 1950⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Berndt, Kümmerling: *Manga's Cultural Crossroads*, S. 3.

⁴⁶⁹ Berndt, Kümmerling: *Manga's Cultural Crossroads*, S. 3.

⁴⁷⁰ Nicht nur gilt Osamu Tezuka als einer der Wegbereiter des modernen Mangas, sondern zu seiner Berühmtheit trug auch ein Konflikt in den 1990er-Jahren mit dem US-amerikanischen Disney-Unternehmen bei. Denn dieses wurde von japanischer Seite bezichtigt, die Geschichten um den *König der Löwen* von Tezuka gestohlen zu haben. (Vgl. Berndt, Kümmerling: *Manga's Cultural Crossroads*, S. 3)

⁴⁷¹ Osamu Tezuka: *Manga. Faust*. URL: <https://tezukaosamu.net/en/manga/418.html>, Abruf: 31.08.2022.

1950 veröffentlichte er *Faust*, laut seiner Internetseite eine Karikatur von Goethes *Faust*. Es finden sich hier Anleihen sowohl an *Faust I* als auch an *Faust II*: Mephisto erhält von Gott die Aufgabe, zu versuchen, Faust in die Hölle zu bringen, wobei Gott das nicht für möglich hält. Faust ist seiner Studien überdrüssig geworden, weil er seine Ziele nicht zu erreichen scheint, sodass Mephisto ihm das Versprechen abnehmen kann, in die Hölle zu gehen, wenn es Mephisto nur gelingt, Faust seine Wünsche zu erfüllen. Zunächst verwandelt Mephisto den alternden Faust wieder in einen jungen Mann. Als dieser verliebt er sich in Prinzessin Margarete, einen von Gott auf die Erde gesandten Engel. Bei Tezuka hat Margarete einen Vater, der Faust auffordert, die schönste Göttin der Welt, nämlich Helena, zu finden. Dazu machen sich Faust und Mephisto auf eine Reise, bei der sie verschiedene Abenteuer erleben. Faust gelingt es schließlich, sowohl Margaretes Liebe zu gewinnen als auch die schöne Helena zu finden.

Seine letzte *Faust*-Bearbeitung legte Tezuka 1988 vor. Das Manga *Neo Faust*, das der Künstler nicht mehr vollendete, wurde in der Zeitung *Asahi Shimbun* veröffentlicht.⁴⁷² Die Handlung spielt im Jahr 1970. Ein deprimierter Genetik-Professor einer Tokyoter Universität steht kurz vor dem Suizid, als Mephisto – hier als junge weibliche Hexe – erscheint. Es kommt auch hier zum Kontrakt: seine Seele gegen ein neues Leben. Der Wissenschaftler wird wieder jung. Doch als er ein großes Vermögen erbt, verwendet er seinen Reichtum, um im Gen-Labor selbst neues Leben zu schaffen, was an Wagner und den Homunkulus aus Goethes *Faust II* erinnert. Eine Besonderheit bei Osamu Tezuka ist, dass der verjüngte den alten Faust kennenlernt, „ohne sich das Gefühl innerer Verbundenheit zunächst erklären zu können. Als Mephisto ihn einweihet, begreift er, dass er in einer zeitlichen Endlosschleife gefangen ist“.⁴⁷³ Zwar kann er diese verlassen, doch um den Preis, seine Liebe, die junge Studentin Mariko zu verlieren, die ebenso wie das Gretchen das gemeinsame Kind getötet hat.

Deutlich weniger komplex, dramatisch und anspruchsvoll als die *Faust*-Variationen von Osamu Tezuka präsentiert sich Yana Tobosos Serie *Black Butler*, die insofern nicht wirklich als eine Nachfolgerin des großen japanischen Meisters gelten kann, aber dennoch hier vorgestellt werden soll, da sie für Mangas des 21. Jahrhunderts in mehrfacher Hinsicht beispielhaft sein dürfte.

⁴⁷² Osamu Tezuka: *Neo Faust*. Asahi Shimbun Shuppan, Tokio 1989.

⁴⁷³ Stefan Höppner: *Schwarzkunst und Neunte Kunst: „Faust“ im Comic*. In: *Blog Archiv*. Hg. Von Klassik Stiftung Weimar. 2018. URL: <https://blog-archiv.klassik-stiftung.de/goethes-faust-im-comic/>, Abruf: 11.09.2022.

5.2.2 Der Kindliche und der Böse

Die Manga-Serie *Black Butler* wird in Japan seit 2006 in Magazinen und in Buchform herausgegeben. Die Autorin Yana Toboso, geboren 1984, hat noch weitere Serien veröffentlicht, die sich wie *Black Butler* im Fantasy-Bereich bewegen und von Vampiren oder anderen dunklen Mächten handeln. Ihre Bücher werden als Animes auch verfilmt. Zielgruppe dürften eher Kinder und Jugendliche als Erwachsene sein. *Black Butler* erschien im Februar 2022 in seiner 185. Episode in der März-Ausgabe der Zeitschrift *Monthly G Fantasy*.⁴⁷⁴ Das 15-jährige Bestehen der Serie wurde im Jahr 2021 mit Events außerhalb von Literatur und Film begangen, denn zu diesem Anlass wurden eine Ausstellung und ein Musical produziert. Die Fans von *Black Butler* haben ihrerseits diverse Werke hervorgebracht. So finden sich beispielsweise auf YouTube verschiedene kurze Filme, in denen Leser Szenen in Spielfilmform wiedergeben oder Inhalte weiterspinnen⁴⁷⁵ oder in denen sie Teile der Serie selbst auf die Bühne bringen.⁴⁷⁶ Im Internet werden die Buchreihe, die Anime-Serie und der Film auch von Seiten der Produktionsfirma selbst mit zusätzlichem Material begleitet, wie die Homepage in Abbildung 7 zeigt. Mit dieser Seite wird explizit das Thema faustischer Verträge aufgegriffen, die noch in einigen weiteren Animes eine zentrale Rolle spielen:

Learn about Faustian contracts in anime! Black Butler The Movie (live action) may differ from the anime, but it still centers around a Faustian contract. Here are some other titles that also feature this contract!⁴⁷⁷

Dem deutschsprachigen *Faust*-Rezipienten erschließt sich der Zusammenhang möglicherweise nicht sofort. Hintergrund scheint zu sein, dass im englischen Sprachgebrauch der Ausdruck ‚Faustian‘ geläufiger ist als das deutsche Adjektiv ‚faustisch‘. Zudem meinen die beiden Wörter nicht dasselbe. Das Lexikon Merriam Webster definiert in seiner Online-Version ‚Faustian‘ als „of, relating to, resembling, or suggesting Faust, especially: made or done for present gain without regard for future cost or consequences“ und führt als häufig verwendete Phrase das Beispiel „a faustian bargain“ an.⁴⁷⁸ Der Fokus liegt hier auf einer Entscheidung oder einem Handel, die oder der einen kurzfristigen Gewinn verspricht, und wo die langfristigen ne-

⁴⁷⁴ Vgl. Yana Toboso: Yana Toboso Official Site. Information. 18.10.2022. URL: <http://tobosonews.blog.fc2.com/>, Abruf: 26.10.2022.

⁴⁷⁵ Zum Beispiel von der Cosplayerin Maroonata (als Cosplayer werden Fans bezeichnet, die Figuren aus Mangas und Animes selber darstellen und nachspielen), die 2018 ein Video veröffentlichte und – ein weiterer Aspekt der Fankultur – einige begeisterte Rückmeldungen dazu erhielt sowie Aufforderungen, weitere Videos zu produzieren (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D-Mgn3GLvcA>, Abruf 03.03.2022).

⁴⁷⁶ Zum Beispiel: Team Chevalier: Kuroshitsuji – what if Sebastian met Ciel before the tragedy?. 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T5UMMIbf5dI>, Abruf 05.03.2022.

⁴⁷⁷ Funimation: Black Butler. URL: <https://blackbutlerofficial.tumblr.com/post/160711525959/learn-about-faustian-contracts-in-anime-black>, Abruf 27.09.2022.

gativen Konsequenzen ignoriert oder nicht bedacht werden. Dagegen beschreibt die Internetausgabe des Duden das deutsche Wort ‚faustisch‘ als „stets nach neuem Erleben und Wissen, nach immer tieferen Erkenntnissen strebend und nie befriedigt“; geläufige Beispiele sind hier „ein faustischer Mensch“ oder „ein faustisches Streben“.⁴⁷⁹ Während ‚Faustian‘ also eher ein unüberlegter Handel ist, beinhaltet ‚faustisch‘ vor allem ein Erkenntnisstreben.



Abbildung 7: Funimation: *Black Butler*

Dass sich die Verwendung von ‚faustian‘ im Japanischen und speziell bei Toboso tatsächlich an dieser englischsprachigen Bedeutung orientiert, kann jedoch auch nicht eindeutig bejaht werden. Der kurzfristige Genuss trotz langfristiger negativer Konsequenz ist – zumindest im ersten Band von *Black Butler* – genauso wenig zentral wie ein deutsches ‚faustisches‘ Streben nach Erkenntnis. Am ehesten besteht die Parallele zwischen *Black Butler* und europäischen *Faust*-Traditionen in der Figur des Teufels, wie der Blick auf den erzählten Inhalt im Folgenden erkennen lässt.

Hauptfiguren von *Black Butler* sind ein als Diener auftretender Teufel (Sebastian) und sein Arbeitgeber, ein junger Adliger namens Ciel Phantomhive. Dieser ist erst zwölf Jahre alt und dennoch bereits das Oberhaupt seiner royalen Familie. Die Spannung zwischen Kindheit und Verantwortung wird im ersten Band thematisiert, etwa wenn ein Berater und Freund der Fa-

⁴⁷⁸ Merriam-Webster: ‚Faustian‘. Merriam-Webster.com Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Faustian>, Abruf 07.10.2022.

⁴⁷⁹ Duden: ‚faustisch‘. 2022. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/faustisch>, Abruf 07.10.2022.

milie dem Jungen Ratschläge erteilt, über deren Durchführung er dann entscheiden muss, oder wenn die Freunde und Freundinnen von Ciel doch sehr freundlich auftreten und im Haushalt für großes Durcheinander sorgen. Butler Sebastian tritt dann stets mit magischen Kräften auf und regelt alle Probleme.

Der erste Band von *Black Butler* ist aufgeteilt in vier Kapitel. Das Anfangskapitel *Am Morgen: Dieser Butler ist tüchtig* führt kurz in das herrschaftliche Leben des jungen Ciel ein, der auf einem Landsitz in der Nähe von London lebt. Teestunden und Dinnervorbereitungen werden von gelegentlichen Kämpfen unterbrochen, deren Hintergründe sich (dem nicht-Manga-geübten Leser) nicht immer erschließen. Der Vormittag ist ansonsten geprägt von der Ankündigung eines wichtigen Besuchers, der im Laufe des Tages erwartet wird, und den entsprechenden Vorbereitungen für das Abendessen. Obwohl hier einiges schief geht, kann der Butler alle Situationen retten und der Besucher ist am Ende des Abends sehr beeindruckt.

Die Überschrift des zweiten Kapitels *Am Nachmittag: Dieser Butler kann einfach alles* verwirrt zunächst etwas, ist doch im ersten Kapitel bereits ein ganzer Tag beschrieben worden. Doch es geht um den Nachmittag eines weiteren Tages. Ciel und Butler Sebastian sind nach London gefahren, wo der junge Adlige von Kindern wiedererkannt wird, denn er ist Besitzer eines Unternehmens, das sich „innerhalb von knapp drei Jahren zu einem der größten Süßwaren- und Spielzeughersteller Englands entwickelt“ hat (Toboso, Kapitel 2, o.S.). Zuhause erwartet die beiden eine überraschende Besucherin, eine Freundin von Ciel. Die kleine Besucherin ist dessen Verlobte; die beiden waren sich schon in frühester Kindheit versprochen worden, denn so ist es „[b]eim altenglischen Adel [...] durchaus üblich“ (Kapitel 2, o.S.). Im Rahmen einer Feier an diesem Abend geht ein Ring zu Bruch, der ein Erbstück war, was Ciel sehr traurig macht. Doch dem Butler gelingt es wundersamerweise, den Ring wieder ganz werden zu lassen, und Ciel ist wieder getröstet. In Kapitel 3 *Bei Nacht: Dieser Butler ist der Stärkste* wird Ciel von Mafiosi entführt, doch auch aus dieser Situation rettet ihn Sebastian, indem er in James-Bond-Manier einen Autounfall an einer Klippe herbeiführt. Nachsicht ist nicht seine Sache und so lässt er die Entführer mit dem Wagen in den Abgrund fallen.

Nachdem bis hier noch die Frage offengeblieben ist, warum Butler Sebastian über allerhand besondere Kräfte verfügt und was ihn so loyal zu Ciel macht, verspricht der Titel des vierten Kapitels *Um Mitternacht: Dieser Butler ist der Teuflischste* eine Antwort darauf. Nun will die

Mafia sich rächen und dringt mit mehreren Bewaffneten in das Anwesen ein. Während sich die kindlichen anderen Bediensteten von Ciel Gedanken machen, ob sie einen Kuchen aufessen dürfen oder nicht, schaltet Sebastian die Angreifer mithilfe des Tafelsilbers mit Leichtigkeit aus. Er wird zwar aus Maschinenpistolen beschossen, trägt aber nicht mehr als einige Löcher in seinem eleganten Frack davon.

Gegen Ende dieses letzten Kapitels fragt Ciel, ob Sebastian vorhabe, „den ‚Vertrag‘ zu verletzen“ (Kapitel 4, o.S.). Dieser verneint mit den Worten „seit jenem Tag bin ich euer treuer und ergebener Diener“ und spricht von einem „Opfer“ und einem „Wunsch“, die ihn ebenso wie der Vertrag an Ciel binden, solange bis er seine Seele übernimmt (Abbildung 8). Worum es in dem Teufelspakt geht, erfährt das Publikum in diesem ersten Band nicht.

Den Diskussionen unter Fans im Internet ist zu entnehmen, dass Ciel vielleicht nicht der eigentliche Vertragspartner ist, sondern dass der Kontrakt von einer anderen Ebene geschlossen worden sein könnte, denn „Sebastian must do as he is bidden by not only his master, but his contract“.⁴⁸⁰ Doch auch der harmlos-kindliche Ciel hat böartige Anteile, was beispielsweise im farbigen Anime durch seine gelegentlich roten Augen sichtbar gemacht wird.



Abbildung 8: Hinweis auf den ‚faustischen‘ Vertrag in *Black Butler*⁴⁸¹

⁴⁸⁰ Luna Lenay: Related. In the Black Butler anime series, what is the relationship between Ciel and Sebastian? 2018. URL: <https://www.quora.com/In-the-anime-Black-Butler-what-exactly-were-the-details-in-the-contract-between-Ciel-Phantomhive-and-Sebastian>, Abruf 15.09.2022.

⁴⁸¹ Toboso, Kapitel 4.

Aus der Buchversion von *Black Butler* geht nicht hervor, warum Ciel den Vertrag eingegangen ist, zumindest nicht aus dem ersten Band. Auf die Frage „Why did Ciel enter a Faustian contract with Sebastian?“, eingegeben in die Browser-Zeile, bietet Google eine Reihe von Einträgen an. In einem der Internet-Fan-Wikis⁴⁸² wird der Grund so beschrieben: Ciels Zwilingsbruder wurde in einem kultischen Ritual in einer Kathedrale getötet, wofür Ciel Rache will. Der Mord wurde von einer dämonischen Gruppe, der Sebastian angehörte, durchgeführt. Der Butler-Dämon vernichtete zwar die Angehörigen dieses Kultes, doch der Rache ist damit noch nicht Genüge getan, sondern sie wird nun weiter vorbereitet und Sebastian ist dafür verantwortlich. Im Gegenzug erhält er Ciels Seele. Das Auftreten als Butler ist nur eine Verkleidung dieses Teufels.⁴⁸³

Rache als Grund für den Seelenhandel ist in dieser Deutlichkeit kein verbreitetes Motiv in früheren Bearbeitungen des *Faust*-Stoffes. Die sonst verwendeten Themen wie Wissensdurst, Suche nach Lebenssinn, Triebhaftigkeit, fehlende Anerkennung oder mangelnde Liebe bzw. die Verzweiflung über das Bestehen dieser Wünsche spielen in Tobosos Manga *Black Butler* bis hierhin dagegen keine Rolle. Insofern bleibt der intertextuelle Zusammenhang zwischen *Black Butler* und dem *Faust*-Stoff im traditionellen Sinn auf die Teufelsfigur beschränkt. Mit Pfister gesprochen wird hier lediglich eine „generische Struktur“⁴⁸⁴ des Mythos vom Teufelspakt übernommen. Der Hinweis von Jahraus, dass für die Kategorisierung als *Faust*-Stoff ein Teufelspakt zwar notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung ist,⁴⁸⁵ klingt plausibel. Nichtsdestoweniger ist die Diskussion um die Rolle von Büchern und medialen Produkten wie *Black Butler* für die Transformation des *Faust*-Stoffes im 21. Jahrhundert an dieser Stelle nicht zu Ende. Denn selbst wenn aus einer von Volksbuch und Goethe-Dramen geprägten Sicht hier nur wenige Parallelen zu bestehen scheinen, bleibt die Frage nach der möglichen Wirkung auf ein zukünftiges Verständnis des Stoffes. Dies gilt insbesondere deshalb, weil in

⁴⁸² Mit Fan-Fiction sind Texte gemeint, die von Fans einer medial transportierten Erzählung verfasst werden. Oft handelt es sich dabei um die Ausdifferenzierung einzelner Charaktere, kreative Um- und Weiterdichtungen einzelner Handlungsstränge oder des Endes. Das Internet und die damit verbundenen Möglichkeiten, nicht nur zu rezipieren, sondern auch selber etwas zu veröffentlichen, haben maßgeblich zur Entwicklung von Fan-Fiction beigetragen. Details zu Fan-Fiction, besonders in Animes und Mangas, liefert Black, *Adolescents and online fan fiction*, S. 11.

⁴⁸³ Vgl. Fandom: Kuroshitsuji Wiki. Sebastian Michaelis. URL: https://kuroshitsuji.fandom.com/wiki/Sebastian_Michaelis#:~:text=In%20January%201886%2C%20Sebastian%20was%20summoned%20to%20Ciel,eye%2C%20Ciel%20ordered%20him%20to%20slay%20the%20cultists.?mselkid=f7a06cb7a6af11ec8194bc17a8e02885, Abruf 18.08.2022.

⁴⁸⁴ Pfister: Zur Systemreferenz, S. 52.

⁴⁸⁵ Vgl. Oliver Jahraus: Internet. In: *Faust-Handbuch*, S. 474–482, hier: S. 476.

Deutschland vor allem Kinder und Jugendliche Mangas lesen, also die nächsten Generationen von potenziellen *Faust*-Rezipienten.

5.2.3 Globale und generationenübergreifende Transformation

Vor dem Hintergrund der Internationalität von Mangas gelangen mit ihnen auch fremdsprachige Einflüsse in die *Faust*-Rezeption in Deutschland. Das englische Adjektiv ‚Faustian‘ bezeichnet zwar etwas, das sich auf Faust bezieht. Aber im Vordergrund steht weniger ein sinn-suchendes Streben als ein Handel, bei dem es um einen schnellen Gewinn auch um den Preis ungünstiger längerfristiger Folgen geht. So gesehen, ist der ‚Faustian contract‘ bei *Black Butler* aus deutscher Sicht ein verwirrender Begriff, und das Buch scheint die bekannten Elemente des *Faust*-Stoffes höchstens am Rande anzusprechen. Immerhin vereint der faustische Sebastian gleichzeitig negative wie positive Eigenschaften, ist Bedrohung sowie Beschützer zugleich und kommt damit dem Mephistopheles nahe, der zwischen Gott und dem Menschen auch eine vermittelnde Rolle hat.

Goethe hatte den *Faust*-Stoff erweitert um die Gretchen-Tragödie⁴⁸⁶. Eine kindliche, unschuldige junge Frau trifft auf die Welt der Erfahrenen, sie gerät in einen Strudel von Zuneigung und der Gefahr, ausgenutzt zu werden. Ihr fehlt die Lebensklugheit, einzuschätzen, wer und was ihr guttut und wovor sie sich in Acht nehmen muss. Ähnlich ergeht es Ciel, der gefangen zu sein scheint zwischen seiner kindlichen, spielerischen Unbedarftheit und den Intrigen der machthungrigen Erwachsenen.

So sind die Figuren in *Black Butler* nicht die, die aus deutschen *Faust*-Versionen bekannt sind, aber sie haben bei genauerer Betrachtung doch Berührungspunkte. So gilt für Mangas das, was schon für *Faust*-Filme des 20. Jahrhunderts formuliert wurde, nämlich dass es schwer zu sagen ist, „wie weit die Faust-Thematik tatsächlich verbreitet ist, weil die Grenzen zwischen einer konkreten und expliziten Bezugnahme auf Motiv und Stoff einerseits und einer allgemeinen Situierung von Figurencharakter und Sujet andererseits fließend werden“.⁴⁸⁷

Mangas sind, ebenso wie das Internet, Errungenschaften neuerer Zeiten. Wie Fan-Fiction und Animes zeigen, sind Mangas mit dem Internet eng verwoben. Die Rezipienten-Generationen, die mit Mangas aufgewachsen sind, sind gleichzeitig von dem Bewusstsein geprägt, dass In-

⁴⁸⁶ Vgl. Strobel: Der Pakt mit dem Teufel, S. 46.

⁴⁸⁷ Jahraus: Internet, S. 474.

formationen und Wissenserweiterung ständig und überall verfügbar sind. Denkbar ist, dass der faustische Wissensdrang und die Agonie, die daraus entsteht, diesem nicht nachgehen zu können, für Menschen des digitalen Zeitalters nicht mehr leicht nachvollziehbar sind. Was jedoch bleibt, ist die Sinnsuche und – mehr noch als diese – die Frage nach Kohärenz und Zugehörigkeit. Insbesondere der Wunsch nach Zugehörigkeit lässt sich aus *Black Butler* herauslesen, ist Ciel doch gefangen zwischen Freunden, von denen ihn nicht alle verstehen, einer Familie, die ihm viel zumutet, und erwachsenen Ratgebern, denen er nicht vertrauen kann. Würde ein junger Faust heute möglicherweise seine Seele und ein ungewisses jenseitiges Glück opfern für ein irdisches Leben in Gemeinschaft und Harmonie, nicht aber für Erkenntnis und Wissen?

Vielleicht ist es an der Zeit, einen deutschen *Faust*-Manga zu kreieren, der auch den traditionelleren *Faust*-Stoff der begeisterten Zielgruppe vermittelt. Dass dies möglich wäre und dass Mangas und Animes ein hohes transformatorisches und doch Stoff-erhaltendes Potenzial haben, deutet sich bei *Black Butler* an.

Von der internationalen Bühne zurück nach Deutschland, genauer gesagt nach Berlin, soll es im folgenden Abschnitt gehen. Inhaltlich dicht am Goethe-Original, dabei zeitlich und räumlich in die Gegenwart einer deutschen Großstadt versetzt, ist die Graphic Novel *Faust. Der Tragödie erster Teil* eine Transformation des *Faust*-Stoffes mit Unterhaltungsanspruch.

5.3 Flix: *Faust. Der Tragödie erster Teil* (2010)

Gott ist Programmierer, Faust lebt in Berlin, und sein Gretchen hat einen Migrationshintergrund. Mit diesen Elementen wurde die Version des *Faust* von Flix bekannt, die im Folgenden als weitere Transformation des *Faust*-Mythos vorzustellen ist.

5.3.1 Computer-Himmel über Berlin

Auch Flix beginnt seinen *Faust* mit einem Prolog im Himmel. Die ersten beiden Panels umfassen eine ganze und eine halbe Seite und sind einem Monitorbildschirm nachempfunden, auf dem vor viel Dunkelheit einige Planeten zu sehen sind. Der Himmel ist hier nämlich ein Büro, in dem der Chef gerade an seinem Computer an einem Schöpfungsprogramm arbeitet.

Bei diesem Boss handelt es sich um keinen Geringeren als Gott selbst, erkennbar an einem Dreieck, das über seinem Kopf schwebt und in dessen Mitte ein Auge zu sehen ist. Es folgen einige kleinere Panels hintereinander: ein Fuß, der durch eine Tür kommt. Neben der Tür ein Stecker in der Steckdose. Es passiert das Unvermeidliche: Ein Knall, dann Schwärze – ein hereinkommender Mitarbeiter hat mit seinem Schuh versehentlich den Stecker gezogen.

Diesen Mitarbeiter kann das Publikum, sofern es mit dem Stoff vertraut ist, bald als Mephistopheles identifizieren – er muss Gott also jetzt „nach einem Computerabsturz zu einer Systemwiederherstellung verhelfen“.⁴⁸⁸ Bei dieser Gelegenheit fordert er Gott zu einer Wette heraus: Der Einsatz sind zwei Kisten von Gottes Lieblingskräuterlikör, die Mephistopheles ihm schuldet, falls es ihm nicht gelingt, eines der Schäfchen des Schöpfers vom rechten Weg und von der Treue zu Gott abzubringen. Per Zufallsgenerator fällt das Los auf einen „Faust, Heinrich. Lieblingszeitung: Chrismon. Hobbys: Mülltrennen, Yoga“ (Flix, 8). Gott freut sich über diese Wahl, denn er ist überzeugt, „Den kriegst du **nie** rum!“ (8, Hervorhebung im Original)

Bevor allerdings die Tragödie – bei Flix eher eine Komödie – beginnt, bietet das Buch ein weiteres Präludium, diesmal in Textform. Vergleichbar mit Goethes *Vorspiel auf dem Theater* wird auch hier eine Metaebene eingenommen und über das Werk und seine Veröffentlichung gesprochen. Andreas Platthaus, Journalist und Comic-Experte, erzählt hier von der Entstehungsgeschichte der Publikation und rechtfertigt die Idee, ein hochkulturelles Werk in populärer Form darzubieten, wobei er darauf hinweist, dass auch ein Comic ein veritables Kunstwerk sein kann (12f.). Ganz im Stil früherer Bildergeschichten war dieser Comic von Flix – in etwas anderer Form als später in der Graphic Novel – zunächst in einer Tageszeitung, namentlich der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, erschienen. Dieses Medium bedient eine bildungsbürgerliche Zielgruppe, sodass Flix davon ausgehen konnte, dass sein Publikum den *Faust*-Stoff kennt. Bauer ist der Auffassung, dass die Graphic Novel aus sich selbst heraus zwar verständlich ist, dass sich der Witz jedoch erst entfalte, wenn der Prätext bekannt sei.⁴⁸⁹

Nach den beiden Präludien beginnt – es ist Gründonnerstag – die Handlung des in Schwarz-Weiß gedruckten Comics, in der den eigentlich bekannten Figuren neue Varianten ihrer Rollen zukommen: Faust ist ein arbeitsloser Berliner Taxifahrer, Wagner ist schwarz und sitzt im Rollstuhl. Er ist keineswegs so ehrerbietig wie bei Goethe, sondern eher hinterlistig, denn er

⁴⁸⁸ Constanze Baum: Internet. In: *Faust-Handbuch*, S. 493–497, hier S. 494.

⁴⁸⁹ Vgl. Bauer: *Der literarische Faust-Mythos*, S. 349.

hat Fausts Taxi abschleppen lassen, weil es falsch geparkt war (14). Eine Charlotte von Stein wird erwähnt und stellt sich als verstorbener Pudel heraus, der Wagner gehörte und dessen Tod Wagner Faust zur Last legt, was Faust von sich weist. In der Eckkneipe *Das Studierzimmer* betrinkt Faust sich angesichts behördlicher Auflagen, die das Falschparken von Taxis mit sich bringt und angesichts der verlorenen Freundschaft mit Wagner.

Ähnlich wie bei Goethe und den meisten hier besprochenen Autoren hat auch bei Flix Mephistopheles keineswegs nur teuflische Züge. Im Gegenteil: Er rettet Faust, als Gott einen Autounfall zulassen oder sogar herbeiführen will. Denn auf der Fahrt nach Hause durchbricht der völlig betrunkene Faust mit dem Auto ein Brückengeländer, doch Mephisto verhindert – entgegen Gottes Willen – den fast sicheren tödlichen Unfall. So entgeht auch bei Flix Faust dem Suizid, und zwar ebenfalls zu Ostern. Im morgendlichen Wetterbericht rezitiert das Radio Goethes lyrische Szene *Osterspaziergang* („Vom Eise befreit sind Strom und Bäche / Durch des Frühlings holden, belebenden Blick“, 21).

Im nahegelegenen Lebensmittelgeschäft trifft Faust noch am selben Tag die junge Verkäuferin Özlem – auch Margarethe genannt – und verliebt sich in sie; eine ganzseitige Zeichnung zeigt ihn engelsgleich durch die Luft schweben. Özlem-Margarethe steht wie Gretchen unter strenger Beobachtung ihrer Mutter, die allerdings weniger moralisch ist, sondern eher zum Betrügerischen neigt (23). Für Özlem-Margarethe sind religiöse Riten wichtig, Flix zeigt sie im Zwiegespräch mit einer zunächst unsichtbaren Person, vermeintlich mit Allah.⁴⁹⁰ Tatsächlich aber spricht hier Mephisto, der sie ermuntert, mit ihrer Arbeitskollegin feiern zu gehen (S. 42). Denn auch eine Marthe Schwertlein gibt es; hier ist sie keine Nachbarin, sondern eine Kollegin mit großem Beziehungspech (41).

Wagners totgeglaubter Pudel erscheint wieder, mutiert aber in einem nächtlichen Verwandlungsprozess zunächst in ein Monster, das im nächsten Moment verpufft und verschwindet. Stattdessen steht, wie ein Vertreter, Mephistopheles vor Fausts Wohnungstür. Er bietet Faust ein Coachingprogramm mit dem Titel *We make you happy* an, gibt ihm Geld und verspricht „eine W3-Professur an der Humboldt“ (32). Dass er dafür nach Fausts Tod die Nutzungsrech-

⁴⁹⁰ Vgl. Mara Stuhlfauth-Trabert: Interkulturelle Stereotype und Klischees in Flix' *Faust* und Posy Simmonds' *Gemma Boverly*. In: *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Hg. Florian Trabert, Mara Stuhlfauth-Trabert, Johannes Waßmer, Frankfurt am Main 2015, S. 189–206 für eine vertiefte Beschäftigung mit der kulturellen und religiösen Neukontextualisierung von Figuren in Flix' *Faust*.

te an seiner unsterblichen Seele haben möchte, bedeutet Faust nichts, und so unterschreibt dieser den Pakt.

Nun geht es daran, Özlem-Margarethe ‚anzumachen‘. Faust überlegt, es mit „Schönes Fräulein, darf ich wagen, meinen Arm und Geleit ihr anzutragen“ zu versuchen. Meph findet das unpassend. Als es zum ersten Kontakt kommt, sagt Faust schließlich etwas Peinliches, wirklich Unpassendes. Mehrere Panels werden zu einer Art Zielscheibe zusammengefasst, in deren Hintergrund sich das erträumte gemeinsame Leben schon abzeichnet. Es scheint gespannte Stille zu herrschen, bis die Umworbene endlich lächelt. Keiner kann es fassen, Faust nicht und Gott auch nicht.

Nach einigen Treffen eröffnet Özlem-Margarethe ihrem Faust, dass ihre Mutter von ihr erwartet, dass sie einen ihrer türkischen Cousins heiratet. Faust ist verzweifelt und lernt nächtelang Türkisch, doch bald stellt er fest: „Habe nun, ach! Türkisch durchaus studiert, mit heißem Bemühn. Aber ... [...] ich werde ihre Mutter niemals überzeugen können!“ (73) Also wird ihr trickreich ein Schlafmittel verabreicht, worauf sie sieben Tage später nach islamischem Ritus beerdigt werden muss. Auf dem Friedhof kommt es zum Streit mit einem der Brüder von Özlem-Margarethe, der dabei mit dem Kopf auf einen Grabstein schlägt und ebenfalls stirbt.

Fausts Schuldgefühle dürften dazu beitragen, dass er einen Albtraum bekommt, in dem einige Gestalten um ein Feuer herum versammelt sind, dabei eine deutsche Version von *Ring of Fire*⁴⁹¹ singen und ihm sein Herz aus dem Leib schneiden (83f.). Später erfahren Meph und Faust aus den *Tagesthemen*, dass Özlem-Margarethe für den Tod ihres Bruders verantwortlich gemacht und in Untersuchungshaft gebracht wurde. Sie retten sie dort in letzter Sekunde heraus, aber das Gebäude wird von Gott per Knopfdruck in die Luft gesprengt. Dass sie nun in der Anmeldehalle der Hölle (oder ist es der Himmel) ankommen, ist den beiden egal, sind sie doch endlich vereint.

Gott fordert nun den Kräuterlikör-Wetteinsatz von Meph, aber dieser ist sauer, weil er findet, dass die Sprengung ein technischer Trick war und Meph keine weiteren Gelegenheiten mehr hat, Faust vom rechten Weg abzubringen. Wer von ihnen die Wette gewonnen hat, bleibt zum Schluss offen, wie die abschließenden Panels (Abbildung 8) zeigen.

⁴⁹¹ June Carter, Merle Kilgore: *Ring of Fire*. New York: CBS Records, 1963.

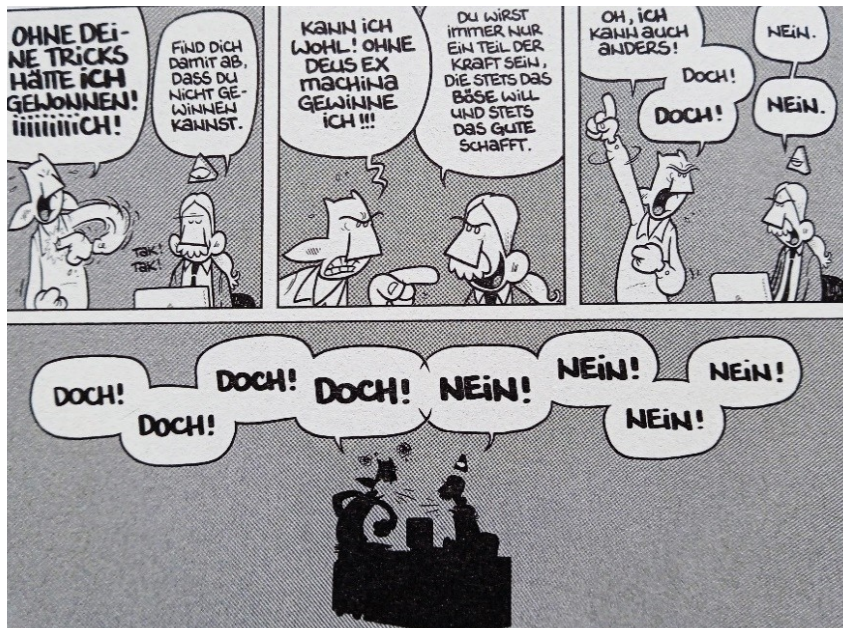


Abbildung 9: Schluss-Tableau aus Flix: *Faust* (94)

5.3.2 Zitate, Quellenbezüge, Figuren, Szenerie

Die Graphic Novel *Faust. Der Tragödie erster Teil* ist als Taschenbuch verfügbar, im Format von ungefähr DIN A5. Mit 95 Seiten ist das Buch eher schmal. Die Hauptfarbe des Einbandes ist gelb, was ebenso an die Reclam-Hefte erinnert wie die für Reclam typische Schrift, in der hier Autorenname und der Buchtitel gesetzt sind. Die Schrift in den Sprechblasen wirkt wie Handschrift. Klassischerweise wird durch die Größe der Buchstaben die Lautstärke des Gesagten symbolisiert. Lautmalerische Ausdrücke finden sich auch hin und wieder, etwa wenn die betäubte Mutter mit einem „PONK!“ mit ihrem Kopf auf den Tisch fällt. Insgesamt ist das Buch sehr schriftgeprägt. Es gibt kaum Panels ohne Text, teilweise werden längere gesprochene Passagen in die Sprechblasen platziert, indem die Schriftgröße reduziert wird. Über die als leiser und lauter dargestellten Textsequenzen wird die Dynamik der Erzählung stark mit beeinflusst.

Auf den Tableaus, also den Seiten, sind die Panels größtenteils klassisch eckig, bis auf einige Ausnahmen, wo eine runde Form einen Fokus anzeigt oder wo geschwungene Panelbegrenzungen eine Wellenlinie erzeugen – diese Variante wurde dort gewählt, wo Faust den Albtraum hat. Es ergeben in der Regel nicht mehr als zwölf Bilder ein Tableau, dann sind je drei Panels in vier Reihen angeordnet. Einige Tableaus enthalten größere und dann eine geringere

Anzahl an Bildern. Größere Panels stellen häufig Momente dar, in denen der Leser innehalten kann; viele kleine Bilder hintereinander bringen Dynamik in die Handlung. Für besondere Situationen wurden ganzseitige Zeichnungen gewählt, etwa als Faust eine ganze Nacht lang Türkisch zu lernen scheint. Das große Panel zeigt die lange Dauer des Dargestellten an. Die Panels sind von links nach rechts zu lesen, die einzige Ausnahme bildet der Moment kurz vor Ende des Buches, in dem Gott das Gebäude in die Luft sprengt. Hier muss der Leser das Buch einmal um 90 Grad drehen, was die Wucht der Detonation unterstreicht, die mit einer großformatigen, Panelgrenzen überschreitenden Zeichnung dargestellt wird. Das Drehen des Buches macht symbolisch erfahrbar, dass die Welt aus den Fugen geraten ist.

Für die Betrachtung der Intertextualität gehört der Titel zu den relevanten Neben- oder Paratexten. Hier lautet dieser *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Das Publikum kann erwarten, dass Flix nicht nur Teile des Originals verarbeitet, sondern die komplette Geschichte bzw. den Inhalt des Dramas wieder- oder neuerzählt. Erkennbar ist außerdem, dass vermutlich keine Elemente von *Faust II* im Buch zu finden sind. Genauso wenig wird es sich um Aspekte der *Faust*-Variationen aus der Zeit vor Goethe handeln.

Immer wieder finden sich Anspielungen auf bekannte Verse des Goethe-Dramas, die meistens keine korrekten Zitate, sondern leichte Abwandlungen sind. Auf den ersten drei Panels etwa finden sich die Eingangsverse (243–250) aus Goethes *Prolog im Himmel*, beginnend mit „Die Sonne tönt nach alter Weise / In Brudersphären Wettgesang, / Und ihre vorgeschriebne Reise / Vollendet sie mit Donnergang.“ Hier gibt es keine Abweichung vom Original, was ehrfürchtig und respektvoll wirkt, insbesondere vor dem modernen Computer-Hintergrund. Andere Verweise sind mit leichten Abweichungen versehen, aber dennoch wiederzuerkennen. Ein Beispiel dafür findet sich bei Flix auf Seite 46, auf der Meph zu Beginn der Handlung um Fausts Vertrauen in seine Künste als Coach wirbt: „Sobald du ihm [deinem Coach, Anm.] vertraust, sobald weißt du zu leben.“ Bei Goethe sagt Mephistopheles zu Faust in der zweiten Studierzimmerszene, also an der inhaltlich entsprechenden Stelle: „Sobald du dir vertraust, sobald weißt du zu leben.“ (Vers 2062) Die aus Goethes Dramen bekannten Kulissen kommen bei Flix kaum vor. Eine fast zu übersehende Ausnahme bildet ein kleines Panel mit Fausts Zimmer (29), das ebenso wie das Studierzimmer in *Faust I* in vielen Inszenierungen als mit Büchern vollgestellt gezeigt wird. Ansonsten nutzt Flix selten Hintergründe, das Geschehen fokussiert sich auf die Personen und ihre Dialoge.

5.3.3 Beitrag zur Stoffgeschichte?

Die Liebesgeschichte zwischen Faust und Özlem-Margarethe ist das zentrale Thema bei Flix, denn „wichtig sind schlicht und einfach zwei ineinander verliebte Menschen“ (Platthaus, 13). Erkenntnisstreben, Grenzüberschreitungen, Sinnsuche, Schuld und Reue bleiben außen vor. Für *Faust*-Filme nach 1945 beklagt Jahraus – und das würde er wohl auch in Bezug auf Flix so sehen –: „Generell ist die Tendenz zur Banalisierung jener Mangelserfahrungen zu verzeichnen, die die traditionelle Faust-Figur erst zum Teufelspakt gebracht haben.“⁴⁹² Neben der Liebesgeschichte greift Flix, abweichend von Goethe, zwei große Themen auf, die moderne Gesellschaften beschäftigen: die Digitalisierung und die Globalisierung, hier mit dem Fokus auf Migration und Interkulturalität. Die digitale Welt wird durch Gott, den Programmierer dargestellt, der häufig mithilfe technischer Möglichkeiten in das irdische Geschehen eingreift. Einige Computerviren kommen in einer Nebengeschichte vor und werden immer wieder in die Handlung eingestreut.

Aspekte einer globalen Gesellschaft, insbesondere die damit verbundene Migration, werden in den anderen in dieser Arbeit besprochenen Werken nicht bearbeitet. Lediglich bei Dorn und Delius spielt die Internationalität der Forschungswelt eine Rolle, allerdings geht es nur um den Austausch zwischen den USA und Deutschland. Bei Singer unternehmen Grace und Lucie einige Reisen, Thema ist hier aber eher das Luxusleben der High Society, nicht etwa Interkulturalität. Auch die noch zu besprechenden aktuellen *Faust*-Filme befassen sich nicht mit Globalisierung oder Wanderungsbewegungen.

Flix hingegen siedelt seine Handlung im zeitgenössischen Berlin an, einer Stadt, die von ethnischer Vielfalt geprägt ist. Wagner ist ein Schwarzer, Gretchen eine Türkin. An diskriminierungsfreier Darstellung liegt Flix dabei nicht viel. So sind Gott und Mephisto nicht sehr geübt in vorurteilsbewusster Ausdrucksweise, wie ihr Dialog im *Prolog* beweist (9):

Gott: Da! Das isser!
Meph: Der Neger?
Gott: Bitteeee!!! Das heißt nicht „Neger“, das heißt „maximal pigmentierter Mitteleuropäer mit Migrationshintergrund“.
Meph: Aber ist es der Neger?
Gott: Nein, der daneben.

⁴⁹² Jahraus: Internet, S. 476.

Ohne hier dezidiert auf die Rolle des Famulus bei Goethe einzugehen, lässt sich wohl sagen, dass sich die Tragweite der Figur erst in der Gesamtschau von *Faust I* und *Faust II* zeigt. Bei Flix gibt es aber erklärtermaßen keinen zweiten Teil der Tragödie. Vielleicht als ‚Ausgleich‘ dafür kommt Wagner bei Flix gegen Ende des Buches noch einmal eine wichtige Aufgabe zu, als nämlich sein Rollstuhl mit Superkräften ausgestattet wird und er auf diese Weise Özlem-Margarethe aus der Untersuchungshaft befreien kann. Doch auch hier wird er eher instrumentalisiert, als dass er aus sich heraus agiert. Ansonsten wird er einmal als Freund (17), meistens aber als nervtötender Nachbar und in seinen unsympathischen Hund vernarrter Choleriker dargestellt. Zudem ist Wagner im übertragenen Sinne eine ‚dunkle Figur‘, etwa wenn er Faust mit seinem Kampf um den Parkplatz „das Leben zur Hölle“ (22) macht. Dass ihm bei nur 95 Seiten gleich eine der ersten (9) auf fragwürdige Weise gewidmet ist, wirft Fragen nach der Bedeutung der zur Schau getragenen ‚political incorrectness‘ auf. Die verwendete Bezeichnung galt auch im Erscheinungsjahr 2010 bereits gemeinhin als rassistisch,⁴⁹³ die nachgeschobene parodistisch-satirische Erklärung macht die Sache nicht besser, zumal der problematische Begriff dann noch einmal verwendet wird.

Die zweite Facette, mit der die interkulturelle Stadt Berlin präsentiert wird, ist die Familie der Özlem-Margarethe, die hier zur Projektionsfläche von diversen Klischees wird. Aus intertextueller Perspektive finden sich in *Faust I* wenig Anhaltspunkte, wozu dieser Erzählstrang dient. Sollte der Leser stattdessen Goethes Einstellung hierzu betrachten, sollte er sich die Diskussion um Goethes Sicht auf das Judentum ansehen?⁴⁹⁴ Platthaus findet einerseits, dass „die Liebesgeschichte zwischen Faust und Gretchen in der grandios karikierten multikulturellen Wunschwelt von Berlin [...] alle Illusionen [entlarvt]“, andererseits soll hier angeblich nichts entlarvt werden, denn „Flix hat aber gar keine Botschaft“ (13). Eine Botschaft, die keine ist, braucht an dieser Stelle nicht weiter interpretiert und herausgearbeitet zu werden. In diesem Fall ist die Graphic Novel über den Zweifel erhaben, dass sie einen traditionellen Stoff unter der Hand, unter dem Deckmantel des frechen Humors, für eine problematische gesellschaftspolitische Meinungsäußerung missbraucht haben könnte.

⁴⁹³ Vgl. Grada Kilomba: Das N-Wort. 2009. URL: <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/afrikanische-diaspora/59448/das-n-wort/>, Abruf 03.04.2022.

⁴⁹⁴ Verschiedentlich wird auf Goethes zwiespältige Haltung gegenüber Juden hingewiesen, aber auch darauf, dass diese in seiner Zeit nicht unüblich war (vgl. Anna-Dorothea Ludewig, Steffen Höhne: „Ikh trog oyf dir kayn has“ – Goethe bei den polnischen Juden. In: Goethe und die Juden – Die Juden und Goethe. Beiträge zu einer Beziehungs- und Rezeptionsgeschichte. Hg. von A.D. L., S. H. Berlin und Boston 2018).

Der Beitrag zur Stoffgeschichte liegt in erster Linie in der unterhaltsamen Darbietung. Das Buch ist leicht und zügig zu rezipieren. Das dynamische Werk, das den *Faust*-Stoff in einem modernen Setting ansiedelt, weist eine überschaubare Menge eingestreuter Textverweise auf, die bei vielen Lesern Wiedererkennungswert haben dürften und damit der Tradition Schwung und Lesespaß verleihen.

5.4 Alexander Pavlenko, Jan Krauß: *Faust. Eine Graphic Novel nach Goethes „Faust I“* (2021)

Das neueste Werk unter den vorgestellten Graphic Novels ist gleichzeitig dasjenige, das am ehesten den Anspruch erhebt, einen Klassiker zu präsentieren.

5.4.1 Visualisierte Umsetzung eines Klassikers

Die 2021 erschienene Erstausgabe präsentiert sich äußerlich durch die verwendeten Materialien und die Aufmachung als hochwertig. Nicht nur mit seinem etwas größeren, fast quadratischen Format hebt es sich von Büchern der an der Norm DIN A5 orientierten Größe ab, sondern auch mit dem stabilen Einband, der auffällig gestalteten Vorderseite und dem festen Papier der Seiten. Die visuelle Gestaltung des Covers lässt erkennen, dass es sich nicht um komische oder leichte Literatur handelt, die Farbgebung ist weitgehend schwarz-weiß, zwei Männergesichter mit ernstem Ausdruck und eine Stadtansicht sind zu sehen. Der linke der beiden Männer ist in sparsamer holzschnittartiger Weise gezeichnet. Der von oben zu sehende Ort, der aus einigen Häusern und einer Kirche besteht und inmitten von Feldern liegt, ist eher filigran, aber auch einfach skizziert. Der zweite Mann befindet sich mittig und weiter oben auf der Seite, er scheint auf den Ort hinunterzublicken, er wirkt jünger als der linke Mann, ist etwas weicher skizziert, seine Miene aber ebenso ernst.

Die Autorenporträts auf der Buchrückseite weisen Alexander Pavlenko (*1963) als internationalen Trickfilmkünstler, Comiczeichner und Illustrator aus; Jan Krauß (*1975) wird ebenfalls kurz vorgestellt, er hat laut Titelseite die textliche Adaption übernommen. Ansonsten wurden bei dem Buch auf die häufig vorkommenden einleitenden Hinweise zur Entstehung des Werkes, auf Pressestimmen, Erläuterungen oder Vorwort verzichtet.

In ihrer Farbgebung bleibt die gesamte Graphic Novel zurückhaltend, das Werk ist in dunklen und gedeckten Tönen gehalten. Von viel Schwarz umgeben, sind die dargestellten Figuren und Szenen meist beige-braun oder grau koloriert. Von diesem Schema weichen nur die Präludien etwas ab: Eine *Zueignung* gibt es hier nicht, das *Vorspiel auf dem Theater* ist in reinem Beige-Hellbraun dargestellt, der Prolog *im Himmel* komplett in hellem Blau. Damit setzt sich die himmlische Szene farblich zunächst vom vorigen ‚irdischen‘ Braun ab und auch von der düsteren Dunkelheit der nachfolgenden Tragödie. Neben den in Comics und Graphic Novels üblichen Panels finden sich eingestreut einige ganzseitige, künstlerisch anspruchsvolle Zeichnungen, die zu einem Gesamteindruck beitragen, der das Buch fast wie einen Kunstband wirken lässt.

Nach den beiden Präludien beginnt die *Tragödie*, die nicht weiter in Szenen oder Kapitel unterteilt ist, sondern als durchgängige Handlung dargeboten wird. Der Leser trifft auf die von Goethe bekannten Elemente in üblicher Reihenfolge: Studierzimmer, nicht durchgeführter Suizid, Wagner. Dann Osterspaziergang, ein merkwürdiger schwarzer Hund, Rückkehr ins Studierzimmer, Teufelsbeschwörung, Paktschluss, Auerbachs Keller.

Auch bei Pavlenko und Krauß erlebt der Leser die Hexen und den Verjüngungstrunk. Faust lernt Gretchen kennen, er und Mephisto hinterlassen ein Schmuckkästchen in ihrem Zimmer, das die Mutter zur Kirche bringt. Über Marthe Schwerdtlein verschafft der Teufel sich und Faust ein zweites Mal Zugang zu Gretchen. Später, wieder allein, ringt Faust mit sich und seiner Liebe, Mephisto gibt sich kalt und gefühllos, will unbedingt ein weiteres Stelldichein arrangieren. Es kommt zu der Szene mit der ‚Gretchenfrage‘ zum Thema Religion, mit der anschließenden Vereinbarung zu einem nächtlichen Treffen, für das die Mutter mit einem Schlafmittel ruhig gestellt werden soll. Am Brunnen wird Gretchen von einer anderen jungen Frau vor den Folgen einer Affäre gewarnt; abends, in den dunklen Straßen des Ortes, findet der tragische Mord an Valentin statt. Der Teufel provoziert einen Streit, aber Faust ist es, der im Gerangel den Todesstoß abgibt. Die Walpurgisnacht beschließt die Ereignisse, die mit der Hexenküche begonnen hatten.

Faust erhält Nachricht darüber, wie es Gretchen ergangen ist, wobei Krauß und Pavlenko den Zeitsprung in gleicher unkommentierter Weise integrieren, wie es Goethe getan hat. Die Erzählung über Margaretas Schwangerschaft, das Ertränken des Kindes, ihre Verurteilung und

den Gang in den Kerker wird in kleinformatigen, klar angeordneten Bildern auf einer Seite und ohne Sprechblasen wiedergegeben. Faust will sie retten und muss dafür den Teufel um Hilfe bitten. Es wird klar, dass die Schuld bei Mephisto liegt, die Verantwortung dennoch Faust übernimmt. Gretchen kann nicht befreit werden, und ob sie gerettet oder gerichtet ist, bleibt offen.

5.4.2 In der Ruhe liegt die intermediale Kraft

Die Autoren machen schon im Titel sehr deutlich, dass sich ihr *Faust* an Goethe orientiert. Die Handlungsschritte aus *Faust I* werden zudem in gleicher Reihenfolge wieder aufgegriffen. Die Sprache ist nicht in Versen, sondern in gesprochener Prosa gehalten, doch der Sprechstil wirkt altertümlich, da immer wieder Zitate eingestreut werden oder Verse aus dem Drama in leicht veränderter, manchmal geraffter Form genutzt werden, wie folgendes Beispiel zeigt. Als Faust Mephisto bittet, ihn mit Gretchen ein weiteres Mal zusammenzubringen, reagiert der Teufel spöttisch:

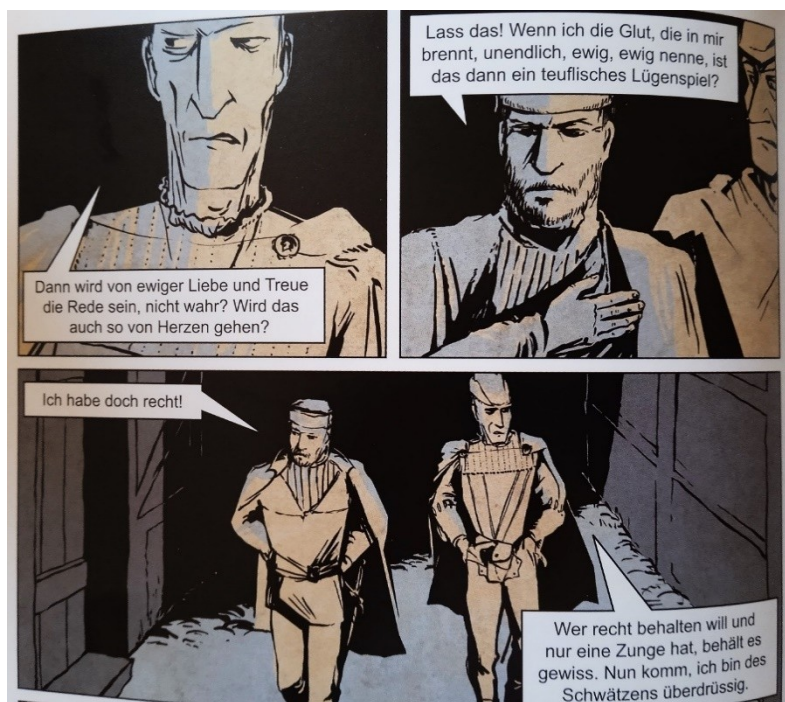


Abbildung 10: Beispiel für den Duktus der Dialoge bei Pavlenko und Krauß: *Faust* (104)

Die Gegenüberstellung der Texte in Tabelle 5 zeigt, dass Krauß und Pavlenko nah am Original bleiben, aber kleine Veränderungen vornehmen (aus „Treu“ und Liebe“ wird „Liebe und Treue“, aus „und hat nur eine Zunge“ wird „und nur eine Zunge hat“, „ich hab“ des Schwät-

zens Überdruß“ wird zu „ich bin des Schwätzens überdrüssig“). Hier wurde die Reihenfolge der Wörter geändert und die metrisch geordnete Sprechweise grammatikalisch normalisiert und modernisiert. Vor allem aber kürzen die Autoren, sodass fünf Verse in vier kurzen Zeilen untergebracht werden. Für eine Graphic Novel ist dies notwendig, da der Raum für Text stark begrenzt ist und Inhalte zusätzlich zeichnerisch dargestellt werden können.

Goethe, <i>Faust I</i>	Pavlenko/Krauß, <i>Faust. Eine Graphic Novel (104)</i>
Mephistopheles: Dann wird von ewiger Treu‘ und Liebe, / von einzig überallmächt'gem Triebe – / Wird das auch so von Herzen gehn? (Verse 3056–3058)	Teufel: Dann wird von ewiger Liebe und Treue die Rede sein, nicht wahr? Wird das Euch so von Herzen gehen?
Faust: Laß das! Es wird! – Wenn ich empfinde, / Für das Gefühl, für das Gewühl / Nach Namen suche, keinen finde, / Dann durch die Welt mit allen Sinnen schweife, / Nach allen höchsten Worten greife, / Und diese Glut, von der ich brenne, / Unendlich, ewig, ewig nenne, / Ist das ein teuflisch Lügenspiel? (Verse 3059–3066)	Faust: Lass das! Wenn ich die Glut, die in mir brennt, unendlich, ewig, ewig nenne, ist das dann ein teuflisches Lügenspiel?
Mephistopheles: Ich hab‘ doch Recht! (Vers 3067)	Teufel: Ich habe doch recht!
Faust: Hör! merk dir dies – / Ich bitte dich, und schon meine Lunge – / Wer recht behalten will und hat nur eine Zunge, / Behält's gewiß. / Und komm‘, ich hab‘ des Schwätzens Überdruß, / Denn du hast Recht, vorzüglich weil ich muß. (Verse 3068–3072).	Faust: Wer recht behalten will und nur eine Zunge hat, behält es gewiss. Nun komm, ich bin des Schwätzens überdrüssig.

Tabelle 5: Gegenüberstellung von Versen aus *Faust I* und Zitaten aus Pavlenko/Krauß (eigene Darstellung)

Die bereits erwähnten Hinweise auf Goethes *Faust I*, die die Autoren in der äußeren Aufmachung ihres Buches anbieten, sind paratextuelle Elemente nach Genette oder Markierungen in Nebentexten nach Broich. Die klare Übernahme und Erläuterung, die schon im Titel vorhanden ist, wird durch die beiden Männerporträts konkretisiert. Sie können als zwei Personen verstanden werden, aber auch als zwei Seiten oder zwei ‚Seelen‘ eines Menschen.

Stockers Kategorisierung bezüglich der Übernahme von Mustern ist die Einteilung in thematextuelle und demotextuelle Werke oder Passagen, wobei nicht leicht abzugrenzen ist, ob bei Pavlenko und Krauß die Übernahme der Vorlage thematisiert wird (thematextuell) oder nicht (demotextuell). Die äußeren Verweise lassen keinen Zweifel aufkommen, dass es hier einen

und genau einen Prätext gibt. Dabei bleibt es im Verlauf der Graphic Novel. Dort wird aber der Bezugstext nicht mehr konkret benannt und es wird innerhalb des Werkes nicht etwa eine Metaebene eingenommen, von der aus die Protagonisten darüber sprechen oder in anderer Weise kommunizieren, dass sie Faust und Mephistopheles sind. Insofern ist die große Nähe zum Ausgangstext offensichtlich, ohne jedoch thematisiert zu werden.

Die Abweichung vom Prätext liegt in dieser Graphic Novel vor allem in der medialen Präsentation als gezeichnete Erzählung. Die große Ernsthaftigkeit, die von der Aufmachung und den Zeichnungen ausgeht, ist dabei ein relevanter Teil der Neuinterpretation. Die Autoren legen ein ernstes, bei aller Dramatik des Inhaltes auch ruhiges und nachdenkliches Werk vor. In dieser Besonnenheit grenzt sich *Faust. Eine Graphic Novel nach Goethes „Faust I“* deutlich von den oben beschriebenen anderen beiden Büchern dieses Genres ab. Denn dort wird der ernste Stoff karikiert und parodiert (Flix) bzw. vereinfacht und trivialisiert (Toboso). Während es bei Flix selten Panels ohne Text gibt, finden sich bei Pavlenko/Krauß immer wieder Tableaus, also ganze Seiten, völlig ohne wörtliche Rede. Hier wird auch nie mit unterschiedlichen Schriftgrößen gearbeitet, während Flix Variationen von großen, fettgedruckten Buchstaben im Gegensatz zu kleinen, ‚leisen‘ Passagen nutzt. Geräusche oder Emotionen imitierende Elemente, die für den Comic typisch sind, wie Sterne, Ausrufezeichen, Spiralen oder Symbole innerhalb und außerhalb von Sprechblasen, sind bei Flix sehr relevant, aber Pavlenko und Krauß verwenden solche Elemente gar nicht. Dies trägt ebenfalls dazu bei, den Stoff als gewichtig zu interpretieren.

Bei Pavlenko und Krauß bleibt die Tragik des ursprünglichen Werkes erhalten, gleichzeitig bleibt die Atmosphäre dramatisch. Die ganze Reichweite des inneren Konfliktes und das Ringen nach Glück mit seinen unglücklichen Konsequenzen wird vermittelt. Scheint die Gattung des Comics - und an dieser Stelle wird nachvollziehbar, wie sich Comics von Graphic Novels unterscheiden - dafür prädestiniert, einen traditionsreichen Text auch einmal in unterhaltsamer, lustiger oder vereinfachender Weise darzustellen, grenzen sich Pavlenko und Krauß von dieser Intention klar ab. Ihr *Faust* behält seine Tiefe, ihre Graphic Novel hält den Anspruch des Stoffes, den Goethe darin sah, aufrecht.

Vor dem Hintergrund der großen Nähe dieses Posttextes zu seinem Prätext bliebe mit Pfister nach der Dialogizität zu fragen: Welche Differenzen werden durch die Intermedialität gezei-

nenfalls aufgeworfen?⁴⁹⁵ Ein Drama ist zwar auch eine visuelle Darbietung, die die Zuschauer sich ansehen, und die mit Requisiten, Kulissen, Kostümen und sogar mit dem Anblick des Theatersaals die gesprochene Botschaft unterstreichen kann. Der Blick ist dabei eine ‚Totale‘, um mit einem Ausdruck aus dem Bereich des Films zu sprechen: Zu sehen ist die gesamte Szenerie, und zwar während der ganzen Vorstellung aus derselben Perspektive. Details spielen im Theater eine untergeordnete Rolle, alles muss auch aus einiger Entfernung gut sichtbar sein. Das Stück nimmt seinen Lauf, unabhängig davon, ob ein Betrachter dem Geschehen folgen kann, Einzelne können nicht darum bitten, eine Szene etwas länger oder etwa noch einmal gezeigt zu bekommen. Eine Graphic Novel kann dagegen viele Facetten des Visuellen einsetzen: Auch hier ist die Totale möglich, aber zusätzlich können Details präsentiert werden oder wechselnde Blickrichtungen eingenommen werden. Hintergründe können von Bild zu Bild wechseln, anders als die statischen Kulissen des Theaters. Darüber hinaus steht es dem Betrachter frei, schnell oder langsam zu lesen und zu schauen, Tableaus und Panels mehrmals anzusehen oder aber zu überspringen.

Bei Pavlenko und Krauß sind die Tableaus von großer Gleichmäßigkeit, keine Seite hat mehr als sechs Panels, sehr viele nur drei, wobei dort stets jedes Panel die Seite von links nach rechts füllt und die Bilder parallel übereinander angeordnet sind. Diese klare Struktur strahlt Ruhe aus, bei aller Dramatik einzelner Passagen. Ein Ineinanderfließen benachbarter Panels gibt es nicht. Bücher im Allgemeinen bieten in Ergänzung zum Visuellen noch weitere sinnliche Erfahrungsmöglichkeiten, vor allem die Haptik. Wie sich das Papier oder der Einband anfühlen, hat Wirkungen auf den Rezipienten. Diese medienspezifische Möglichkeit, Aussagen der wiedergegebenen Erzählung zu unterstützen, kommt gerade bei Pavlenko und Krauß zum Tragen: Die hohe Qualität des Materials, die Festigkeit der Seiten, die Größe und Schwere des Buches unterstreichen hier die Ernsthaftigkeit und Tragweite des Inhalts. Die etwas angeraute Oberfläche des Papiers verleiht diesem eine gewisse ‚Historizität‘.

All diese Eigenschaften bekräftigen das Anliegen der Autoren, die traditionellen Linien des Stoffes zu würdigen. Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal ist der Text: Die für Graphic Novels notwendige Beschränkung auf das Wichtigste setzen die Autoren sehr bewusst um. Weist beispielsweise die Graphic Novel von Flix einige Sprechblasen auf, die mit sehr viel Text in dementsprechend kleiner Schrift gefüllt sind, ist bei Pavlenko und Krauß die Schrift

⁴⁹⁵ Vgl. Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 29.

im gesamten Buch gleich groß. Was also nicht in eine Sprechblase passt, muss auf mehrere aufgeteilt oder in aufeinanderfolgenden Panels dargestellt werden, wenn es sich denn nicht inhaltlich verdichten lässt. Doch in der Regel gelingt das Verdichten – sehr viele Panels kommen ganz ohne Text aus. Hier liegt die Differenz, Pfister spricht auch von Konflikten oder Spannungen, die zwischen der Graphic Novel und Goethes Drama mithilfe intermedialer Kommunikation thematisiert wird:⁴⁹⁶ Für Pavlenko und Krauß wird offensichtlich im Theater zu viel Text produziert, zu viel gesprochen. Weniger ist mehr, scheinen sie mit ihrer Gestaltungsweise nahezulegen.

Nach Miolas Typisierung nimmt die Graphic Novel von Pavlenko und Krauß eindeutig auf eine bestimmte Quelle Bezug. *Faust I* war für die Autoren das große „book-on-the-desk“⁴⁹⁷; im Untertitel des Posttextes wird bewusst darauf hingewiesen, dass es sich um eine Adaption handelt. Dennoch können weitere Vorlagen eine Rolle gespielt haben, und tatsächlich sind auch Anleihen aus einem weiteren visuellen Medium, dem Film, deutlich zu erkennen, wie im folgenden Kapitel ausgeführt werden soll, in dem das Werk von Pavlenko und Krauß noch einmal aufzugreifen sein wird.

5.5 Transformationen in Graphic Novels: Zusammenfassung

Zwar gab es schon zu Goethes Zeiten Illustrationen erster *Faust*-Ausgaben, doch diese sind nicht die eigentlichen Vorläufer heutiger *Faust*-Graphic Novels. Vielmehr gelten gezeichnete Fortsetzungsgeschichten, die in regelmäßigen Publikationen, vor allem Zeitungen, ab Ende des 19. Jahrhunderts in Folge abgedruckt wurden, als Beginn des Comics und damit auch der Graphic Novel. Denn anders als die illustrativen Bilderreihen in Publikationen davor liegender Epochen waren diese ‚comic strips‘ Erzählungen, die aus sich heraus eine Geschichte ergaben und nicht einen bestehenden Text bebilderten. Zudem wiesen sie bereits einige der charakteristischen Eigenschaften von heutigen Comics auf, beispielsweise Sprechblasen und die bewusste Komposition der Panels. Etwa in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg kamen Comics für einige Zeit aus der (bildungsbürgerlichen) Mode und gerieten als trivial in Verruf.

⁴⁹⁶ Vgl. Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 29.

⁴⁹⁷ Miola: Seven types of intertextuality, S. 19.

Mittlerweile haben sie ihren Platz in der vielfältigen Welt kultureller Ausdrucksweisen wiedererlangt.

Die aufeinanderfolgenden, häufig karikierend gezeichneten Bilder erzählen mal banale Geschichten, mal große Dramen und weisen auch sonst eine unermessliche Vielfalt an Möglichkeiten auf.⁴⁹⁸ Dazu gehören die Zeichenstile, Abstraktionsgrade, Hintergrunddarstellungen, Farbgebung, Tableauelemente und vieles mehr. In ihrer Aneinanderreihung der einzelnen Panels erzielen Comics eine ähnliche Wirkung eines Erzählflusses wie Filme, bei denen ebenfalls viele Bilder nacheinander erscheinen, wenn auch mithilfe von Technik viel schneller. Doch auch Comics sind ein dynamisches Medium, was durch ein hohes Maß an Reduktion in Bildern und Texten erzielt wird. Zügiges Lesen von Comics wird zudem dadurch ermöglicht, dass immer wieder bekannte Symbole und andere Konventionen eingesetzt werden, die bestimmte Gefühlsregungen der handelnden Personen oder andere Inhalte mit einem kurzen visuellen Hinweis vermitteln.

Als Abgrenzungsmerkmal der Graphic Novel vom Comic gilt nicht unbedingt der literarische Anspruch des Inhaltes, sondern eher die Länge der Erzählungen und die Darbietung in Buchform als in sich geschlossenes Werk. Insofern lassen sich Graphic Novels als eine Untergattung des Romans verstehen. Comics dagegen können als kurze Sequenzen in verschiedenen Medien erscheinen, häufig als Serie.

Aus Japan kommt eine besondere Ausprägung der Graphic Novel: das Manga. In Deutschland werden Mangas vor allem von Kindern und Jugendlichen rezipiert. Typisch für Manga-Figuren sind ihre großen Augen, ihr heldenhafter Mut und die attraktive Ausstrahlung bei weiblichen Charakteren. Die Umgebungen, in denen sich die Handlungen abspielen, wirken oft dystopisch. Die immer wieder eingesetzten zeichnerischen Mittel führen dazu, dass Mangas besonders zügig und leicht lesbar sind. Publikationen von Mangas gehen häufig mit einer bestimmten Fan-Kultur einher, die als Fan-Fiction bezeichnet wird und bei der die Rezipienten dazu ermutigt werden, sich kreativ einzubringen und vor allem im Internet eigene Fortschreibungen oder Ausdifferenzierungen von Handlungen und Figuren zu veröffentlichen. Mangas

⁴⁹⁸ Umfassend beschäftigt sich Juliane Blank: *Literaturadaptionen im Comic*, Saarbrücken 2015, mit der comicbasierten Aufarbeitung literarischer Werke im Allgemeinen sowie auch des *Faust*-Stoffs durch Flix im Speziellen.

sind sowohl an reale Konsumwelten als auch an hochkulturelle Institutionen anschlussfähig und mittlerweile weltweit erfolgreich, sodass sie auch eine transkulturelle Komponente haben.

Vor diesem Hintergrund gibt es auch Mangas, die traditionelle Erzählungen aus Europa aufgreifen, unter anderem den *Faust*-Stoff. Dazu gehört – wenn auch im weiteren Sinne – Yana Tobosos Serie *Black Butler*. Der erste Band erschien 2006. Die medial weit vernetzte Serie lässt sich dem Fantasy-Genre zuordnen. Ein ‚Faustian contract‘ steht im Mittelpunkt der Geschichten, wobei mit ‚Faustian‘ gemeint ist, dass jemand einen Handel eingeht, der ihm kurzzeitig Vorteile verschafft, aber langfristig zu negativen Konsequenzen führen kann, die bei Eingehen des Kontraktes ignoriert wurden. Zumindest im ersten Band von *Black Butler* ist von einem solchen Vertrag wenig zu erfahren. Der Erkenntnisdrang ist möglicherweise ein Thema, das die ‚digital natives‘, die Mangas im deutschsprachigen Raum vor allem rezipieren, nicht ohne Weiteres nachvollziehen können. Doch zumindest die Figur des getarnten Teufels gibt es in *Black Butler*, und dieser vereint wie der Mephistopheles bei Goethe sowohl positive als auch negative Seiten. Auch Elemente der Gretchen-Tragödie lassen sich wiederfinden.

Angesichts der großen durch das Internet beförderten Verbreitung von Mangas und ihrer Attraktivität gerade bei jüngeren Lesern wird zukünftig noch zu beobachten sein, wie diese Form von Graphic Novels das Faustische weiter bearbeitet und welche Wirkungen Mangas für die weitere Rezeption des *Faust*-Stoffes haben werden.

Deutlich näher an Goethes *Faust*, explizit an *Faust I*, ist *Faust. Der Tragödie erster Teil* (2010) von Flix. Im urbanen Setting Berlins ist Gott hier ein Schöpfer am Computer, dessen Gehilfe Mephistopheles ihn herausfordert und behauptet, er könne auch einen rechtschaffenen Menschen wie Faust für sich vereinnahmen. Ein eingefügter Textteil nimmt dem Leser die Interpretation der Graphic Novel zum großen Teil ab und rechtfertigt die Darstellung des traditionellen Stoffes in dieser popularisierenden Form. Die aus *Faust I* bekannten Figuren und Orte kommen bei Flix in neuen Lebenslagen und in modernen großstädtischen Settings vor. Der Autor und Zeichner nutzt verschiedene Varianten bei Schriften und Panelgestaltung, um die Geschichte mit Dynamik nachzuerzählen, verwendet die äußere Aufmachung als intertextuellen Verweis ebenso wie diverse an *Faust I* angelehnte Textteile.

Die Gretchen-Tragödie nimmt bei Flix deutlich mehr Raum ein als bei Goethe und geht auch nicht so tragisch aus wie im Original. Themen wie Sinn- und Erkenntnissuche, Grenzüberschreitungen und inneres Streben fehlen bei Flix weitgehend. Dafür wird der Stoff in zwei große Anliegen des 21. Jahrhunderts eingebettet: Digitalisierung und Globalisierung; in Bezug auf letztere geht es konkret um Migration und Interkulturalität. Trotz dieser Thematik bleibt die Graphic Novel auf der Ebene des Unterhaltsamen. Sie transformiert den *Faust*-Stoff zu einer leichten Lektüre und hat ihm sicher zu mehr Bekanntheit verholfen bzw. beim Publikum wieder in Erinnerung gerufen.

Leichtigkeit und schnelle Unterhaltung sind erkennbar nicht das Ziel von Alexander Pavlenko und Jan Krauß mit ihrem Buch *Faust. Eine Graphic Novel nach Goethes „Faust I“* (2021). Schon die äußere Aufmachung verweist auf die Ernsthaftigkeit, mit der die Künstler an den Stoff herangehen. Eine zurückhaltende Farbgestaltung und einige ganzseitige ausdrucksstarke Zeichnungen tragen zu einem Gesamteindruck bei, der das Buch deutlich näher an einen Kunstband als an einen Comic rückt.

Auf Nebentexte wie Vor- oder Nachwort wird verzichtet, das Schriftbild ist einheitlich, Emotionen werden über den Text vermittelt, nicht durch Buchstabengrößen oder Comic-Symbolik. Die aus *Faust I* vertrauten Personen und Orte kommen in der gleichen Reihenfolge vor wie im Prätext. Zitate und die Handlung insgesamt wurden verkürzt, um sie in der Form einer Graphic Novel darstellen zu können. Somit liegt ein transformatorischer Effekt darin, dass die Erzählung zusammengefasst wiedergegeben wird, dabei aber gleichzeitig das Originalwerk in seiner Tragweite und hochkulturellen Bedeutung gewürdigt wird. Die visuelle Erlebensebene des Theaters wird überführt in die der darstellenden Kunst. Zwar geht es hier auch um das Sehen, doch Pavlenko erarbeitet sich das Stück mit seinen Mitteln, bietet eine ungewohnte Sichtweise an und stellt das Werk dem Publikum damit wieder neu zur Verfügung. Dass Facetten dieser Darstellung im intertextuellen Sinn später noch einmal weitergeführt werden, nämlich in Sokurows Verfilmung, wird im folgenden Kapitel näher ausgeführt.

6 *Faust* im Film. Kinematographische Adaptionen

Bei der Auswahl der im Folgenden besprochenen Filme wurde so vorgegangen, dass solche Werke Berücksichtigung finden, die einem allgemeinen Publikum zugänglich sind und die nach der Millenniumswende erschienen sind. Denn in dieser Arbeit geht es um Transformationen des *Faust*-Stoffes im 21. Jahrhundert vor dem Hintergrund möglicher Popularisierungstendenzen. Aus dem gleichen Grund wurde nach Produktionen gesucht, die (im Original oder übersetzt) auf Deutsch verfügbar sind und sich dadurch in deutschsprachigen Ländern einem breiten Publikum anbieten. Die gewählten Filme sollten unterschiedlich in Stil, künstlerischem Anspruch und Aussagen sein, um eine Vielfalt medialer Möglichkeiten abzubilden. In Bezug auf Filme gilt dennoch, was auch für die Romane und Graphic Novels galt: Notwendigerweise musste der Fokus im Rahmen dieser Arbeit auf einen kleinen Ausschnitt des Vorhandenen beschränkt werden. Weitere, sehr unterschiedliche Filme, die in den letzten 20 Jahren herauskamen und hier nicht besprochen werden können, sind beispielsweise:

- Brian Yuzna: *Faust: Love of the Damned* (2000)
- Ingo J. Biermann: *Faust. Der Tragödie erster Teil* (2009)
- Kevin Kölsch, Dennis Widmyer: *Starry Eyes (Träume erfordern Opfer)* (2014)
- Werner Fritsch: *Faust Sonnengesang I bis IV* (2010–2020)
- Philipp Humm: *The last Faust* (2019)
- Karsten Pruehl: *Goethes Faust* (2019)

6.1 Klassiker und Traditionen

In Abschnitt 6.1.1 werden zunächst einige *Faust*-Filme des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts vorgestellt, die als relevante Vorläufer von Verfilmungen der Zeit nach der Jahrtausendwende gelten können. Die Zusammenstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit; es wurden Filme ausgewählt, die einen gewissen Bekanntheitsgrad und künstlerischen Anspruch für sich behaupten können. Die Forschung hat einige Tendenzen beobachtet und

Annahmen aus der Analyse von *Faust*-Verfilmungen der Zeit nach 1945 formuliert. Diese werden in den Unterkapiteln 6.1.2 und 6.1.3 dargelegt. Inwiefern sich die Erkenntnisse, die sich etwa auf die Bedeutung der Gretchentragödie und den Teufelspakt, die Ausgestaltung der Faust-Figur, aber auch auf die Komposition der Szenen und filmische Techniken beziehen, in den in dieser Arbeit näher untersuchten Filmen wiederfinden lassen, soll im weiteren Verlauf des Kapitels herausgearbeitet werden. Auch sollen weitere intertextuelle Aspekte betrachtet werden, die sich aus den Erkenntnissen ergeben, die in Kapitel 2 dieser Untersuchung diskutiert wurden.

6.1.1 *Faust*-Filme des 20. Jahrhunderts

Als das Medium Film Ende des 19. Jahrhunderts aufkam, war der *Faust*-Stoff eines der ersten Themen, die dargestellt wurden. Ein 1896 in einem Pariser Kino gezeigter *Faust*-Stummfilm gilt als der erste seiner Art und steht damit am Beginn einer langen Reihe von mindestens einhundert Stummfilmen, die von *Faust* handeln, darunter die deutschen Produktionen *Der Student von Prag* (Regie: Stellan Rye, 1913) und *Faust. Eine deutsche Volkssage* (Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, 1926). Im *Student von Prag* verkauft ein junger Mann sein Spiegelbild und erhält dafür einen guten Status in der höheren Gesellschaft. Das Spiegelbild verfolgt ihn jedoch und zerstört ihn schließlich. Intermediale Elemente verweisen nicht nur auf Goethe, sondern auch auf E.T.A. Hoffmann und auf Adalbert von Chamisso.⁴⁹⁹

Murnaus letzter in Deutschland produzierter und vor allem im Ausland erfolgreicher Film⁵⁰⁰ *Faust. Eine deutsche Volkssage* ist für Strobel ein „Klassiker des expressionistischen Stummfilms“⁵⁰¹. Wie der Titel deutlich macht, bezieht sich Regisseur Murnau nicht nur auf Goethe, sondern auch auf das Volksbuch. Die Handlung basiert hier auf einer Wette zwischen dem Teufel Mephisto und einem der Erzengel. Gegenstand der Wette ist, dass es Mephisto gelingt, einen moralisch integren Mann zu finden und ihn vom rechten Weg abzubringen. Gewinnt der Teufel, darf er die Weltherrschaft übernehmen. Dazu überzieht er den Ort, in dem der alternde Alchemist Faust lebt, mit der Pest. Faust sucht verzweifelt nach einer Möglichkeit, seine Stadt zu retten. Mephisto bietet ihm seine Dienste für einen Tag an, und zunächst kann Faust dadurch den Menschen helfen, jedoch nur, bis sie merken, dass er dazu dunkle Magie anwendet.

⁴⁹⁹ Vgl. Strobel: *Der Pakt mit dem Teufel*, S. 43; siehe auch Werner-Burgmann, Anett: *Einsames Genie und Freigeist. Beethoven, vom Stummfilm bis zur DEFA*. In: *Filmblatt* (2020), 25, S. 51–68 für eine Kontextualisierung in der Stummfilmhistorie.

⁵⁰⁰ Vgl. Strobel: *Der Pakt mit dem Teufel*, S. 43.

⁵⁰¹ Strobel: *Der Pakt mit dem Teufel*, S. 43.

Mephisto schlägt daraufhin einen neuen Pakt vor: Faust erhält seine Jugend zurück sowie weltlichen Wohlstand und muss im Gegenzug dem Teufel seine unsterbliche Seele überlassen. Bald der Ausschweifungen überdrüssig, zieht es Faust jedoch wieder nach Hause, wo er und Gretchen sich verlieben. Auch bei Murnau folgen darauf der Tod der Mutter und der Mord am Bruder; der Teufel ist dafür verantwortlich, schiebt die Schuld jedoch Faust zu. Zudem nimmt er ihm seine ewige Jugend wieder ab. Gretchen wird für den Mord an dem Kind, das sie mit Faust hat, zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Faust geht mit ihr in das Feuer, beide sterben. Doch die Wette zwischen Teufel und Engel hat Mephisto in Murnaus Stummfilm verloren, da schließlich die Liebe gesiegt hat.

Seit Ende der 1920er-Jahre entstanden erste *Faust*-Filme mit Ton, ab Anfang der 1940er-Jahre zusätzlich in Farbe.⁵⁰² Noch in schwarz-weiß war *Der Pakt mit dem Teufel* (Originaltitel: *La beauté du diable*, Regie: René Clair, 1949). Dieser Film zeichne sich durch „Witz und Tiefsinn [...] und die Spielfreude der Hauptdarsteller“⁵⁰³ aus, was ihm eine gewisse Schwerelosigkeit verleihe. In Kritiken wird auf die technischen Feinheiten hingewiesen, die er bereits aufzuweisen hatte.⁵⁰⁴ Gekonnt seien Spezialeffekte und „chiaroscuro cinematography“⁵⁰⁵ eingesetzt worden, um das Übernatürliche des Stoffes zu vermitteln, wobei gelungen sei, dies eher humorvoll als beängstigend wirken zu lassen. Clair nutzte damit für *Der Pakt mit dem Teufel* bereits umfassend die technischen, schauspielerischen und regiebezogenen Möglichkeiten, die der Spielfilm zu dieser Zeit bot.

Hingegen setzt Peter Gorskis *Faust* von 1960 explizit auf die klassische Theaterkunst. Die westdeutsche Produktion zeigt *Faust I* als Bühnenstück aus dem Hamburger Schauspielhaus, mit Gustaf Gründgens als Mephisto. Es handelt sich dennoch nicht um eine reine Aufnahme der Inszenierung; Strobel spricht von einer „Dokumentation“.⁵⁰⁶ Denn neben der üblichen Sicht auf die Bühne mit Kulissen und Vorhängen werden bewusst verschiedene Regie- und Aufnahmeelemente eingesetzt.⁵⁰⁷

⁵⁰² Vgl. Strobel: *Der Pakt mit dem Teufel*, S. 42.

⁵⁰³ Filmdienst: *Der Pakt mit dem Teufel* (1949). URL: <https://www.filmdienst.de/film/details/31357/der-pakt-mit-dem-teufel-1949>, Abruf 13.08.2022.

⁵⁰⁴ Vgl. Filmdienst sowie James Travers: *La Beauté du diable* (1950). Film Review. 2002. URL: <http://www.frenchfilms.org/review/la-beaute-du-diable-1950.html>, Abruf, 13.08.2022.

⁵⁰⁵ James Travers: *La Beauté du diable*. Gemeint ist eine Bildgestaltung, die mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten arbeitet und damit u.a. an Gemälden verschiedener Maler der Renaissance erinnert.

⁵⁰⁶ Strobel: *Der Pakt mit dem Teufel*, S. 45.

⁵⁰⁷ Vgl. Strobel: *Der Pakt mit dem Teufel*, S. 45.

Als relevante *Faust*-Verfilmung wird auch *Mephisto* (Regie: István Szabó, 1981) genannt,⁵⁰⁸ ein Werk, das als ein Intermedialitätsbeispiel par excellence gelten kann: Der Film basiert nicht direkt auf Goethes Dramen, sondern auf dem Roman *Mephisto* von Klaus Mann (1936). Dieser wiederum befasst sich mit dem eben genannten Schauspieler und Regisseur sowie Theaterintendanten Gustaf Gründgens und dessen Haltung in der Zeit des Nationalsozialismus.⁵⁰⁹

In *Mephisto* wird der begabte und ehrgeizige Schauspieler und Mephisto-Darsteller Hendrik Höfgen zur Faustfigur. Sein Pakt mit dem Teufel besteht darin, daß er sich um seines Ruhmes willen mit den nationalsozialistischen Machthabern arrangiert und dafür alle Ideale aufgibt, zu denen er sich früher bekannt hat.⁵¹⁰

6.1.2 Mediale Charakteristika

Zu fragen ist nun in Bezug auf filmische *Faust*-Traditionen, welches Plus, welche Neuerungen und Erweiterungen *Faust*-Filmproduktionen bisher nutzten, die ihnen medienspezifisch zur Verfügung standen. Wie heben sie sich von Dramen und Aufführungen, aber auch Romanen medial ab? Die „zentrale Frage richtet sich auf den Mehrwert, den die Medialität der Verfilmung mit sich bringt und der damit den Ausgangstext nicht nur erweitert, sondern auch konzeptionell ‚umschreiben‘ kann.“⁵¹¹

Als zentrales Charakteristikum des Films kann die Bewegung gelten. Auch wenn Film in vieler Hinsicht auf dem Theater aufbaut, wo ebenfalls Bewegung stattfindet, so ist doch zusätzlich die Photographie mit ihren technischen Möglichkeiten bedeutend für die Entwicklung des Films gewesen. Mit ihr können bewegte Bilder hervorgebracht werden, indem so viele Aufnahmen hergestellt und dann pro Sekunde abgespielt werden, dass für das menschliche Auge, das mit seinen begrenzten Fähigkeiten vergleichsweise langsam reagiert, der Eindruck von Bewegung und zeitlichem Verlauf beim Zuschauen entsteht.⁵¹² Diesen Effekt machen sich Filme generell zunutze. Daher ist besonders die Aufnahme der Gründgens-Inszenierung hervorzuheben: Hier wurde die mediale Besonderheit der Bewegung zum Tragen gebracht, indem die Aufführung nicht direkt abgefilmt, sondern die Kamera bewusst eingesetzt wurde. So sind

⁵⁰⁸ Vgl. Strobel: Der Pakt mit dem Teufel, S. 42.

⁵⁰⁹ Vgl. Reka Kovacs: Das Mephisto-Dilemma. Der Konflikt der Kunst und Macht durch die Gestalt Hendrik Höfgens. Saarbrücken 2008.

⁵¹⁰ Strobel: Der Pakt mit dem Teufel, S. 46.

⁵¹¹ Jahraus: Internet, S. 478.

⁵¹² Vgl. Sabine Hänsgen: Sokurov's cinematic minimalism. In: The Cinema of Alexander Sokurov. Hg. von Birgit Beumers, Nancy Condee. London 2011, S. 43–58, hier S. 57.

Bühne, Schauspieler und Kulisse aus unterschiedlichen Perspektiven zu sehen. Außerdem werden einzelne Szenen und Monologe durch Nahaufnahmen intensiviert. Und schließlich wurde das Material nicht unbearbeitet als Film veröffentlicht, sondern geschnitten. Dadurch entstand ebenfalls die Möglichkeit, zu kürzen oder Momente variabel zu gewichten, und es kommt „zusätzliche Bewegung in das Geschehen“.⁵¹³

Für Oliver Jahraus lassen sich bei Filmen, die den *Faust*-Stoff verarbeiten, seit 1945 drei generelle Entwicklungen erkennen: Zum einen sind diese Filme häufig stark am Theater orientiert, stärker als etwa noch in der Stummfilmphase. Diese Ausrichtung am Drama ist für Jahraus tendenziell auch eine Ausrichtung an Goethe, denn viele Produktionen der Nachkriegszeit seien Verfilmungen von Goethes *Faust* oder aber filmische Aufnahmen von entsprechenden Inszenierungen. Gorskis *Faust* von 1960, der auf der beschriebenen Gründgens-Aufführung basiert, kann als Beispiel für die theaterorientierten Filme gelten. Den Ausdruck ‚Dokumentation‘ würde Jahraus nicht unterschreiben, denn „die Beispiele zeigen deutlich, dass es keine Dokumentation gibt, ohne ihren Gegenstand an das Medium Film zu adaptieren, allein schon dadurch, dass die Kamera als Aufnahmegerät die konstitutiven Parameter der Adaptation selektiv bestimmt“.⁵¹⁴ Es muss im Vorhinein überlegt werden, wo die Kamera platziert wird und welche Perspektive gewählt wird. Diese Entscheidungen basieren auf bestimmten Intentionen und haben voraussehbare Effekte auf die Zuschauer.⁵¹⁵

6.1.3 Inhaltliche Gemeinsamkeiten und Tendenzen

Die zweite große Tendenz liegt für Jahraus in einer politischen Aufladung von *Faust*-Filmen, worin er eine Form der Verarbeitung der Zeit des Nationalsozialismus sieht.⁵¹⁶ Szabós *Mephisto* aus dem Jahr 1981 fügt sich in diese Kategorie ein. Ob mit der politischen Botschaft auch dort „Fausts charakteristisches Streben eher banalisiert“⁵¹⁷ wird, kann hier nicht im Detail untersucht werden, wird aber ein wichtiger Hinweis für die Filme des beginnenden 21. Jahrhunderts sein. Die dritte Charakteristik von *Faust*-Filmen nach 1945 sieht Jahraus in der Darstellung der Figur des Faust. Werke, die die Figur eng am Faust der Dramen Goethes kreieren, liefen Gefahr, als stereotyp eingestuft zu werden. Stattdessen tendierten Filmemacher dazu, einen Faust ins Leben zu rufen, der nicht immer sehr offensichtlich als dieser zu erken-

⁵¹³ Strobel: Der Pakt mit dem Teufel, S. 45.

⁵¹⁴ Jahraus: Internet, S. 478.

⁵¹⁵ Vgl. Jahraus: Internet, S. 478.

⁵¹⁶ Vgl. Jahraus: Internet, S. 474.

⁵¹⁷ Jahraus: Internet, S. 474.

nen ist, sodass „an den Rändern die Kriterien, die bestimmen helfen, wann ein Spielfilm mit seinem Sujet eine Faust-Figur etabliert und sich auf den Faust-Stoff bezieht, unscharf werden“.⁵¹⁸

Eine grundsätzliche Beobachtung, die Strobel 1987 in ihrem Aufsatz *Der Pakt mit dem Teufel: Faust im Film* formuliert, besteht darin, dass die Tragödie um Gretchen, die in *Faust I* von großer Bedeutung ist, in den von Strobel betrachteten Filmen ebenfalls zentral ist, denn „für die Faust-Filme ist die Liebesgeschichte ein unverzichtbares Handlungselement“.⁵¹⁹ Zumindest für Murnaus *Faust. Eine deutsche Volkssage* von 1926 gilt dies in hohem Maße, denn die Liebesbeziehung zwischen Faust und Margarete führt in verdichteter Form zu einem ungewohnten Ende der Handlung. Mit diesem Ende macht der Film eine Aussage, die so in der *Faust*-Tradition eher nicht üblich war, nämlich, dass es die Liebe ist, die den Teufel in seine Schranken weist. Strobel betrachtet außerdem den Teufelspakt und fasst zusammen:

Auf seinen Kern reduziert, kann man das Grundelement der Faustfilme beschreiben als Vertrag, den ein menschlicher und ein teuflischer Partner (meist schriftlich) miteinander abschließen und mit dem der Mensch seine Seele für verschiedene, meist materielle, Leistungen verkauft. Die Einlösung des Vertrages wird jedoch am Ende verhindert. Im Vergleich zur literarischen Tradition ist allen Filmen dabei gemeinsam, daß der Teufel eine aktivere Rolle beim Zustandekommen des Pakts spielt.⁵²⁰

In ihrer Analyse der bis in die 1980er-Jahre erschienenen *Faust*-Verfilmungen hat Strobel außerdem festgestellt, dass häufig nicht alle Handlungselemente aus *Faust I* und *II* in den Filmen aufgegriffen werden. Diese Beobachtung lässt sich auch bei Romanen und Graphic Novels machen, wie die Kapitel 4 und 5 gezeigt haben. Darüber hinaus fällt auf, dass viele *Faust*-Bearbeitungen, seien es literarische oder visuelle Umsetzungen, Anleihen aus beiden Dramen kombinieren. Es gilt daher, in diesem Kapitel zu überprüfen, inwieweit – und mit welcher möglichen Intention bzw. mit welchem Effekt – in aktuellen Filmproduktionen Handlungsstränge aus Goethes Dramen übernommen und neu zusammengefügt werden.

6.2 Alec Baldwin: *Shortcut to Happiness/Der Teufel steckt im Detail* (2007)

Grundlage des Films unter der Regie von Alec Baldwin (*1958) ist eine Kurzgeschichte von Stephen Vincent Benét aus dem Jahr 1936. Diese wurde 1941 erstmals unter dem Titel *Der*

⁵¹⁸ Jahraus: Internet, S. 474.

⁵¹⁹ Strobel: *Der Pakt mit dem Teufel*, S. 46.

⁵²⁰ Strobel: *Der Pakt mit dem Teufel*, S. 48.

Teufel und Daniel Webster von William Dieterle verfilmt – es handelt sich bei der Produktion von Baldwin also um ein Remake. Bei diesem Film gab es in der Phase zwischen dem Ende der Dreharbeiten und dem Kinostart Probleme mit der abschließenden Finanzierung, Konflikte um Rechte und Schwierigkeiten mit dem Vertrieb. Rezensionen äußerten sich kritisch in Bezug auf die Story, aber schließlich trug die Starbesetzung erheblich dazu bei, dass der Film mit einigen Jahren Verspätung doch noch in die Kinos kam.

6.2.1 Der Teufel kommt vor Gericht

Den Teufel spielt hier Jennifer Love Hewitt, aber auch Kim Cattrall als Literaturagentin hat Anteile an der Rolle eines Mephisto. Anthony Hopkins als Verleger Daniel Webster kommt der Gottesfigur am nächsten. Eine weitere Hauptrolle übernimmt Dan Aykroyd als Julius Jensen, Schriftstellerfreund und -konkurrent der Hauptfigur, also des anfänglich erfolglosen Autors Jabez Stone (Alec Baldwin), der hier die Stelle eines Faust innehat.

Jabez Stone wünscht sich nichts mehr als schriftstellerischen Erfolg und kann es nicht fassen, dass sein Freund Julius Jensen 190.000 Dollar für ein Buch bekommen hat, während er selber in Armut lebt. Als er in seiner kleinen New Yorker Wohnung wieder einmal versucht, an seinem Roman zu schreiben, und diverse Dinge schiefgehen, wird er von einer attraktiven Frau aufgesucht, die sich bald als der Teufel herausstellt. Sie verspricht ihm zehn Jahre lang Erfolg im Tausch gegen seine Seele. Stone fragt nicht, was das genau bedeutet, sondern nimmt das Angebot an.

Zu Beginn des Films war Stone bei einem Gespräch im Büro des Verlegers Daniel Webster auf ein Bild aufmerksam geworden, das dort an der Wand hängt. Es ist ein Schwanz, der hinter dem Bilderglas zu sehen ist, er wirkt wie eine Trophäe oder vielleicht ein Pfand. Stone spricht Webster darauf an, aber Näheres ist zu diesem Zeitpunkt nicht zu erfahren. Jetzt, als die Teufelin den Handel mit Stone geschlossen hat, kommt es zu einer Bettszene, bei der Stone eine runde Stelle an Jennifer Hewitts Rücken bemerkt, ähnlich einer Wunde. Anfassen darf er sie nicht.

Von diesem Tag an wird Jabez Stone tatsächlich zum gefeierten und wohlhabenden Literatur-Star, obwohl er weiß, dass seine Romane nicht gut sind. Zudem wird ihm klar, dass sein Erfolg nur möglich wurde, weil Julius Jensen mittlerweile vom Verleger fallen gelassen wurde. Jensen kommt bei einem Unfall schließlich ums Leben. Als Mike, ein weiterer guter Freund,

stirbt, ohne dass Stone mitbekommen hatte, dass dieser krank gewesen war, wird ihm klar, dass die Zeit schneller zu laufen scheint als früher und dass sein Erfolg auf unmoralischem Handeln beruht. Doch der Pakt ist geschlossen, es gibt scheinbar kein Zurück.

Ein Kritiker fasst den seiner Meinung nach schlechten Film und weiteren Verlauf so zusammen: „There is much more unintentionally hilarious misery, schmaltz and terrible acting before Jabez confides in his publisher [...], who offers to try and get Jabez out of his deal with the devil”.⁵²¹ Verleger Daniel Webster unternimmt also einen Versuch, den Vertrag mit dem Teufel zu beenden, was in einer Gerichtsverhandlung mündet. Die gegnerischen Parteien sind die Teufelin auf der einen Seite, Jabez Stone und Daniel Webster auf der anderen, wobei Webster als Anwalt von Stone auftritt. Es gibt eine Geschworenen-Jury, die aus bekannten verstorbenen amerikanischen Schriftstellern besteht, unter anderem sind Ernest Hemingway und Truman Capote dabei. Als Richter fungiert der verstorbene Julius Jensen. Man trifft sich überraschenderweise zur Verhandlung in einer alten Scheune: Strohballen, Holz und rustikales Mobiliar sind die Kulisse, die einen starken Gegensatz bilden zu den Lichtern und zur Betriebsamkeit der Stadt New York, dem bisherigen Ort des Geschehens. Eines der Argumente in Websters Plädoyer ist, dass die Teufelin ihr Opfer Jabez Stone unfairerweise in einem Moment zu dem Kontrakt überredet hat, indem dieser sehr verletzlich war. Außerdem habe sie ihm Erfolg versprochen, was für ihn jedoch nicht finanziellem Reichtum bedeutet habe, sondern lediglich eine große Leserschaft. Der verstorbene Freund Mike sagt als Zeuge aus, dass die früheren Werke von Jabez Stone literarisch viel besser gewesen seien. Die Jury entscheidet schließlich für den Angeklagten, der Pakt ist gelöst.

6.2.2 Faust goes to Hollywood: Zitate und Parallelen

Als Remake eines Films, der wiederum auf einer Kurzgeschichte beruhte, ist *Shortcut to Happiness* an sich ein intertextuelles und intermediales Werk. Die Rückbezüge auf die literarische Grundlage oder auf den ersten Film werden bei Baldwin jedoch nicht thematisiert. Die Differenzierung, die Peter Stocker in seinem Modell von Intertextualität formuliert,⁵²² und bei der es um die Frage geht, mit wie viel Bewusstheit und Offenlegung ein Prätext integriert wird, greift für den Film an sich nicht. Allerdings sind die textliche und die filmische Grundlage in

⁵²¹ Lou Lumenick: No smart Alec. New York Post, 28.10.2022. URL: <https://nypost.com/2007/07/13/no-smart-alec/>, Abruf 15.08.2022.

⁵²² Vgl. Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 50–53.

Nebentexten präsent, da die Filmkritiken und -beschreibungen auf diese Ursprünge verweisen.⁵²³

Der Film beinhaltet darüber hinaus diverse Zitate, Anleihen und Anspielungen, allerdings nicht in Bezug auf Goethes *Faust*. Ein Beispiel für einen intertextuellen Verweis ist der Name des Protagonisten. Der männliche Eigenname Jabez kommt an zwei Stellen in der Bibel vor. Zum einen in 1. Chronik 4, Verse 9 und 10, wo beschrieben wird, dass Jabez angesehen war als seine Brüder, aber auch Gottvertrauen hatte, denn er bittet um Gottes Segen, Reichtum und Schutz und erhält das Erbetene auch. Zum anderen ist ‚Jabez‘ in 1. Chronik 2, Vers 55 der Name einer Stadt, in der insbesondere Familien lebten, die des Schreibens kundig waren. Der Hinweis auf die Schreibkenntnis passt für einen Schriftsteller, und für genau diesen Autor passt auch der Wandel in der ersten Bibelstelle, wo Jabez erst nach anfänglichen Schwierigkeiten und nach Gebeten ein erfolgreiches und unbeschwertes Leben führt. Der Name zeigt dem Zuschauer, dass die Filmemacher sich an der Bibel orientiert haben. Als alttestamentarischer Name spricht ‚Jabez‘ in der Produktion nicht nur christliche, sondern auch jüdische Kinobesucher an.

Das Streben des Faust in *Shortcut to Happiness* bezieht sich zunächst auf materiellen Erfolg und das Bezwingen eines beruflichen Konkurrenten. Das gleiche Muster weist auch der Film *Bruce Allmächtig*⁵²⁴ auf, in dem Fernsehreporter Bruce mit Neid die Beförderung seines Konkurrenten erlebt und daraufhin von Gott magische Fähigkeiten erhält. Beide Filme ähneln sich darin, dass ihr Erfolg den Hauptfiguren zunächst gut gefällt. Doch bald machen sich Skepsis und Schuldgefühle bemerkbar, die sich intensivieren und schließlich unerträglich werden. Es wird deutlich, dass der Erfolg ein zu hoher Preis ist für die negativen Auswirkungen, die er mit sich bringt oder auf denen er beruht. Die Helden müssen sich nun anstrengen, ihr früheres Leben wiederzubekommen, und als ihnen dies gelingt, stellt sich das Glück ein.

Der Gelehrte Faust erfährt bei Goethe von vornherein große Anerkennung, wie in der Szene *Vor dem Tor* deutlich wird (vgl. *Faust I*, Vers 981). Doch sie erfüllt ihn nicht. Er meint, die Verehrung nicht zu verdienen, da sein Wissen und das, was er damit ausrichten kann, gar nicht so weitreichend sind, wie es nach außen hin aussieht. Hier gibt es eine Parallele zu

⁵²³ Vgl. Scott Foundas: *Shortcut to Happiness*. Variety. 2007. URL: <https://variety.com/2007/film/reviews/short-cut-to-happiness-1200557871/>, Abruf 13.07.2022 sowie Lumenick: *No smart Alec*.

⁵²⁴ Tom Shadyac: *Bruce Almighty (Bruce Allmächtig)*. San Diego: Spyglass Entertainment, 2003.

Shortcut to Happiness, denn auch der Protagonist Jabez Stone ist zwischenzeitlich sehr erfolgreich, doch aus seiner eigenen Sicht sind seine Bücher (zumindest in dieser Phase) literarisch minderwertig. Wäre *Shortcut to Happiness* ein *Faust*-Film im Sinne Goethes, würde an diesem Punkt erst der Teufel ins Spiel kommen und Stone neue Erfahrungen anbieten.

Nun stellte sich Jabez Stone aber nicht die Frage, was die Welt im Innersten zusammenhält. Nicht, weil es ihn nicht interessiert, sondern weil er es schon weiß: ehrliche Freundschaft und Genügsamkeit sowie die Arbeit an dem, was ihm zukommt, nämlich sein Talent der Welt anzubieten. Woher weiß Jabez Stone etwas, was Heinrich Faust nicht weiß? Weil seine Überzeugung aus den Werten entspringt, die in seiner Gesellschaft weitgehend Konsens sind, da sie von alters her überliefert sind. Dabei handelt es sich um das Narrativ der christlichen Ursprünge der amerikanischen Nation. Die Pilgerväter, die sich ab 1620 im Osten der heutigen USA ansiedelten, gehören zu diesen Anfängen, und sie stehen für eine geistliche Urzelle der modernen nordamerikanischen Gesellschaft.⁵²⁵

Zwar gibt es in der Gesellschaft, in der Goethes Faust lebt, auch Werte, die das Leben lenken sollen, aber sie reichen ihm nicht, er muss darüber hinausgehen. Jabez Stone könnte sich den Normen seines sozialen und gesellschaftlichen Umfeldes theoretisch fügen, aber er steht in dem Dilemma, dass es einen weiteren, konkurrierenden Wertekontext gibt, den er ebenfalls bedienen muss, und zwar den des kapitalistischen Strebens nach Wohlstand. Der Zwiespalt zwischen christlichen Werten und kapitalistischen Zielen ist auch in *Bruce Allmächtig* das eigentliche Thema, und die Lösung, die der Film anbietet, ist ähnlich wie in *Shortcut to Happiness*, wie nachfolgend hergeleitet werden soll.

Medienspezifisch ist im Film das Visuelle. Zwar kann auch ein Roman eine Örtlichkeit beschreiben, aber der Film schafft dies mit seinen Bildern oft mit mehr Leichtigkeit und Effektivität. Filmische Visualität kann gleichzeitig subtil und doch bildgewaltig wirken. Daher ist in *Shortcut to Happiness* das Setting der Gerichtsverhandlung so bedeutsam: Die alte Scheune, das ländliche Umfeld, die naturbelassene, historische Strohballen- und Bretterwandkulisse verweisen auf vergangene Zeiten, auf die Zeiten, als das Land noch jung und ‚ehrlich‘ war, als die ersten Siedler in die Neue Welt kamen, um dort eine Gemeinschaft auf christlichen

⁵²⁵ Vgl. John G. Turner: *They Knew they were Pilgrims. Plymouth Colony and the Contest for American Liberty*. New Haven 2020, S. 136.

Werten zu gründen.⁵²⁶ Der Film zeigt nicht nur die alte Scheune, er zeigt sie im Kontrast zum modernen New York, dem Moloch und Sündenpfehl, der dennoch so attraktiv ist und auf seine Weise den amerikanischen Traum verkörpert.

Gemäß diesem Traum ist es nicht so, dass es verboten wäre, das Glück zu verfolgen, schließlich steht ‚happiness‘ schon in der Unabhängigkeitserklärung der USA von 1776. Das Problem ist also nicht das Glück, auch nicht das finanziell-materielle. Das Problem ist der Weg dahin. ‚The pursuit of happiness‘ ist es, was die junge amerikanische Nation sich und damit ihren Bürgern als Recht zugestanden hat. Der Teufel steckt hier tatsächlich im Detail, wie es der deutsche Titel anzudeuten scheint: Nicht der ‚pursuit‘, also das Streben nach Glück ist verpönt. Vielmehr ist es der ‚shortcut to happiness‘, mithin der kurze Weg. Das heißt, die Abkürzung zum Glück zu nehmen, das ist es, was unehrenhaft ist. Der Weg zum Erfolg kann steinig sein, und das soll auch für Mr. Stone gelten. So wie der Weg zum Glück für die Pilgerväter mit Entbehrungen gepflastert war, so wie auch ein Ernest Hemingway und ein Truman Capote nicht über Nacht berühmt wurden, sondern hart daran arbeiten mussten, so soll es auch Jabez Stone tun: Mit kleinen, ehrlich erworbenen Erfolgen anfangen und dann vielleicht eines Tages ‚ganz groß rauskommen‘.

Die historischen Abläufe und Entwicklungsstränge der *Faust*-Tradition in Europa zeigen, dass eigentlich nicht erwartet werden kann, dass US-amerikanische Filmproduktionen das faustische Streben, das unter anderem im Kontext der europäischen Aufklärung steht, übernehmen. Stattdessen erfolgt in sogenannten Hollywood-Filmen eher ein Rückgriff auf die *Historia von Doktor Johann Fausten dem weitbeschrieenen Zauberer und Schwarzkünstler* aus der Reformationszeit. Denn Anfang des 17. Jahrhunderts, und damit nur gut dreißig Jahre nach dem ersten Druck der *Historia*, landeten die Pilgerväter an der Ostküste Amerikas. Während man sich in Europa Gedanken um die Zusammenhänge zwischen Religion und Natur oder Wissenschaft machte, ging es in Amerika darum, eine Identität als Gemeinschaft aufzubauen, aufrechtzuerhalten und Pläne für eine neue Nation zu machen. Das Erscheinen des *Urfaust* (1775) und der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung (1776) fallen zeitlich genau zusammen. Das faustische Streben nach Erkenntnis ist zu diesem historischen Moment nicht das, was die Amerikaner umtreibt. Vielmehr ist es die Sorge um äußere Eindringlinge und Bedro-

⁵²⁶ Vgl. Turner: *They Knew they were Pilgrims*, S. 36.

hungen. Mahnende Worte, wie sie in der *Historia* stehen, passen hier eher als ein aufklärerisches *Faust*-Drama.

Einschränkend sei an dieser Stelle gesagt, dass in einer globalisierten Welt, in der Themen in alle Kontinente vordringen, auch der ‚Faust-Gedanke‘ eines Goethe mittlerweile in die USA vorgedrungen sein wird, und sicher wird es amerikanische Fortschreibungen davon geben. Das Beispiel des frühen japanischen Mangas hat gezeigt, dass dies möglich ist (vgl. Kapitel 5, dort 5.2.1). Doch eventuell ist das Dilemma, zwischen christlichen Normen und Wohlstandsvorbildern das Leben ausbalancieren zu müssen, so wirkmächtig und schwer zu überwinden, dass es immer wieder in Filmproduktionen aus den USA aufgegriffen wird und sich nach wie vor gut verkauft.

Insofern können Hollywood-Produktionen tatsächlich als Fortführung eines *Faust*-Stoffes gesehen werden. Allerdings thematisieren sie nicht den *Faust* von Goethe, sondern eher einen gefallenen Faust wie den der frühen Neuzeit, der mit dem Teufel ringt, den er unbedachterweise herbeigerufen hat, obwohl er es hätte besser wissen müssen. Allerdings gibt es (mindestens) einen sehr großen Unterschied zwischen dem frühneuzeitlichen europäischen Faust und heutigen amerikanischen *Faust*-Filmfiguren: Dem Faust der *Historia* war kein Hollywood-typisches ‚Happy End‘ beschert.

6.3 Alexander Sokurow: *Faust* (2011)

Bereits 1999 und 2001 hatte der russische Regisseur Alexander Sokurow (*1951) die Filme *Moloch* und *Stier* gedreht, in denen es um Hitler und Lenin geht. Nach zwei anderen Filmen erschien 2005 *Sonne* über den japanischen Kaiser Hirohito. Die drei Werke ergänzte Sokurow 2011 um *Faust*, sodass damit eine Tetralogie zum Thema Macht vollendet war.⁵²⁷ Im selben Jahr wurde *Faust* mit dem Goldenen Löwen bei den Filmfestspielen von Venedig ausgezeichnet. Während *Moloch*, *Stier* und *Sonne* Porträts mächtiger Männer des 20. Jahrhunderts sind, stellt *Faust* ein anachronistisches Element dar. Der Film fällt aus dem Rahmen, indem er eine

⁵²⁷ Wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Sokurows *Faust* legen die folgenden Autorinnen und Autoren vor: Jens Nicklas: Der didaktische Ort der Literaturverfilmung in der Literaturgeschichte. Mit Erläuterungen zu Alexander Sokurows *Faust*. In: Literaturgeschichte, Heft 4/2012, S. 44–53; Nina Schmulius: Wohin jetzt nochmal gleich? Alexander Sokurows *Faust*. In: Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik, Heft 258/2015, S. 106–114.

Legende und ein Drama bearbeitet, während die anderen drei reale Herrscher in den Mittelpunkt stellten. Die Hauptfiguren in Sokurows *Faust* werden von Johannes Zeiler (Faust), Anton Adasinsky (Pfandleiher/Mephistopheles) und Isolda Dychauk (Gretchen) dargestellt. Es tritt außerdem die Schauspielerin Hanna Schygulla in einer neuen Rolle auf, nämlich als Ehefrau des Mephistopheles.

6.3.1 Faust auf der Suche: Die Handlung bei Sokurow mit Goethe im Hintergrund

Zu Beginn von Goethes Drama gibt es eine Perspektive vom Himmel auf die Erde, die das Publikum in Fausts Studierzimmer führt. Denn im *Prolog im Himmel* sprechen Gott und Mephistopheles über Faust. Im nächsten Aufzug, *Nacht*, sehen wir Faust in seinem Studierzimmer. Diesen Anfangsblick vom Himmel auf die Erde gibt es auch bei Alexander Sokurow: Er beginnt seinen Film mit einer Einstellung, die die Zuschauer aus einem wolkenverhangenen Himmel hinunter bringt in ein Tal und ein Dorf, weiter in eines der Häuser und dort schließlich mitten hinein in ein naturwissenschaftlich-medizinisches Experiment. In Sokurows Bearbeitung des *Faust*-Stoffes wird Faust als verarmter Professor der Medizin und anderer Disziplinen dargestellt. In der Anfangsszene ist Faust, gemeinsam mit seinem Assistenten Wagner, gerade auf der Suche nach der Seele. Dazu entnimmt er einer aufgeschnittenen Leiche in verzweifelter Hast die Organe. Doch Fausts Hoffnung, an irgendeiner Stelle im Körperinneren auf den Sitz der Seele zu treffen, erfüllt sich nicht.

Verzweiflung, Suche nach Seele und Sinn, auch Unrast, sind Elemente, die dem Kinobesucher an dieser Stelle aus dem Theater oder der Dramenlektüre des Prätextes von Goethe bekannt sind. Nicht gleich zu Beginn, aber etwas später ist Fausts Stimme aus dem Off zu hören, ähnlich einem inneren Monolog.⁵²⁸ Gegenüber Goethe leicht abgewandelt und gekürzt sagt er: „Hab nun Philosophie, Juristerei, Theologie, auch Medizin studiert mit heißer Müh’, hier steh ich nun und bin so klug als wie zuvor.“ (00:22:05) Dass nicht die Theologie, sondern die Medizin als letzte Wissenschaft genannt wird,⁵²⁹ zeigt für Jahraus:

Die Suche nach der Seele ist für Faust [bei Sokurow, Anm. d. Autorin] kein theologisches, also metaphysisches, sondern ein medizinisches, mithin physisches Problem. Diese Textelemente fungieren als doppeltes Signal: Sie verweisen auf das Original ebenso wie auf die ideologische Abweichung davon.⁵³⁰

⁵²⁸ Vgl. Jahraus: Internet, S. 481.

⁵²⁹ Bei Goethe heißt es: „Habe nun, ach! Philosophie, / Juristerei und Medizin, / Und leider auch Theologie! / Durchaus studiert, mit heißem Bemühn, / Da steh ich nun, ich armer Tor! / Und bin so klug als wie zuvor.“ (Vers 353–358).

⁵³⁰ Jahraus: Internet, S. 481.

Faust ist bei Goethe von den großen Fragen des Lebens und der Aussichtslosigkeit angesichts einer wahrgenommenen mangelnden Existenzberechtigung geplagt, während Sokurows Protagonist etwas profaner zunächst vor allem in Sorge über seine Mittellosigkeit ist. Auf irgendeine Lösung hoffend, bewegt er sich zu verschiedenen Stätten in dem Ort, in dem er lebt. Zunächst sucht er seinen Arbeitsplatz auf, ein medizinisches Institut, in dem seine Mitarbeiter oder Kollegen verschiedene mittelalterlich anmutende Versuche und Behandlungen durchführen. Dem Film verleihen diese unaufgeklärten Aktivitäten etwas Gruseliges, eine Atmosphäre, die so bei Goethe eher nicht spürbar ist.

Sokurow treibt Faust weiter durch die Gassen, bis er auf einen alten Mann trifft, den er zunächst als den Tod ansieht. Etwas später trifft er ihn in der Pfandleihe wieder, in der Faust versucht, einen Ring zu versetzen, um zu Geld zu kommen. Die Betonung von Geld und Geldmangel bei Sokurow lässt sich als ein Hinweis auf die Rolle des Geldes in Goethes *Faust II* lesen, in dem der Kaiser große Geldsorgen hat (z.B. Verse 4889–4890), in dem ein Gott des Geldes auftritt (Plutus, u.a. Vers 5569) und das Papiergeld (z.B. Vers 6058) thematisiert wird. Obwohl im Film der zu verpfändende Ring wertvoll ist, weil der Stein der Weisen eingearbeitet sei, interessiert sich der Tod, nun in Person des Pfandleihers oder Wucherers, nicht dafür. Wie bei Goethe besorgt sich bei Sokurow Faust ebenfalls ein Fläschchen Gift und plant, sich das Leben zu nehmen. Noch nicht in diesem Moment, aber später erscheint im Film ein Hund, denn der Wucherer – sein Name ist Mauritius – hat einen Gehstock, dessen Knauf aus einem geschnitzten Hundekopf besteht. Als der geheimnisvolle Mauritius Faust unerwartet besucht, findet er in Fausts Zimmer die Phiole und trinkt den Schierlingsextrakt selbst. Er erklärt außerdem, nicht bereit zu sein, Faust auf seine Liste derer zu setzen, die demnächst sterben sollen.

Faust und Mauritius ziehen durch den Ort, zunächst zu einer Kirche, die als ein Verweis auf die Bedeutung der Osterbotschaft für Goethes *Faust* gelesen werden kann. In deren Innenräumen muss sich der Pfandleiher unter lautem Stöhnen erleichtern, da er zwar von dem Schierling nicht gestorben ist (und insofern als Unsterblicher und als eine Version des Mephisto interpretiert werden kann), aber doch erhebliche Darmprobleme bekommen hat. Solcherart drastische Körperlichkeit begegnet dem Filmzuschauer noch diverse Male, nachdem schon die Eingangsszene eine leichenanatomische Episode von abstoßendem physiologischem Natu-

ralismus war, wie ein Kritiker formuliert.⁵³¹ Interpretierbar sind diese Körper-Szenen als ein Hinweis auf Sokurows Haltung, dass der Teufel zwar nicht ansprechend, aber dennoch wahrhaft menschlich ist. Nach seiner Intention und Aussage in Bezug auf seine Darstellungen des Physischen macht Sokurov deutlich, dass er sich damit auch von Goethe und vom Theater abgrenzt:

Hier geht es um Leute, die leibliche Bedürfnisse haben und von diesen leiblichen Bedürfnissen getrieben werden. Goethe hat sich ja für Fausts Kopf interessiert, für seine Gedanken, für alles andere nicht. Aber wir sprechen hier von Film, das heißt: Wir brauchen etwas Filmisches.⁵³²

Die filmische Ausdruckskraft von menschlichen Körpern kommt bei Sokurov auch in der nächsten Station zum Tragen. Das Setting ist ein öffentliches Bad und damit eine Örtlichkeit, die weder in Goethes *Faust* noch in einer der anderen untersuchten *Faust*-Adaptionen des 21. Jahrhunderts vorkommt. Die Episode verbindet Assoziationen der Hexenküchen-Szene mit dem Hinweis auf die Reinheit und Keuschheit der Frauen, insbesondere des Gretchens. Denn in Sokurows Badehaus, in den Wasserbecken und um diese herum, halten sich viele Frauen in weißen Unterkleidern auf. Angesteckt von der ausgelassen-frivolen Stimmung, entblößt sich der alte Wucherer und zeigt den Frauen sowie dem Filmpublikum seinen merkwürdig schwammigen Körper. Ein Filmkritiker spricht von „a grotesquely repellent version of Mephistopheles“.⁵³³ Sein Genital befindet sich nicht vorne, sondern am Rücken, direkt über dem Gesäß. Mancher sieht den Mephisto bei Sokurov als Zwitter und damit als nicht sexuell aktives Wesen.⁵³⁴

Doch trotz der ansonsten bestehenden Heiterkeit in diesem Bad kommt der niedergeschlagene Faust nicht aus seiner Schwermut heraus; er lässt sich auf kein Vergnügen ein. Allerdings ist unter den Frauen ein junges Mädchen namens Margarete, das seine Aufmerksamkeit erregt und in das er sich zu verlieben scheint.

In einem Intermezzo auf der Straße, wo es Todesfälle gegeben hat, streitet sich Fausts Vater mit dem Wucherer; die Gründe bleiben zunächst unklar. Die Figur eines Vaters des Faust gibt es bei Goethe nicht und auch in keinem der in dieser Untersuchung betrachteten Romane und

⁵³¹ Vgl. Nikolai Khrenov: Alexander Sokurov's "Faust": Goethe's Philosophic Implications as a Problem. In: *Vestnik VGIK* 5 (2013), 3, S. 34–42, hier S. 38.

⁵³² Nord: Interview mit Alexander Sokurov.

⁵³³ Philip French: Faust – review. 2012. URL: <https://www.theguardian.com/film/2012/may/13/faust-sokurov-review-french>, Abruf 19.03.2022.

⁵³⁴ Vgl. Tina Hartmann: Arbeit am Mythos: Emphase und Ernüchterung – Faust nach 1945. Problem- und Kulturgeschichte. Gender. In: *Faust-Handbuch*, S. 553–560, hier S. 559.

Filme, die auf Goethe basieren. Wohl aber spielt der Vater in den mittelalterorientierten Büchern von Andreas Gößling und Oliver Pötzsch eine Rolle.

Durch das Städtchen mehr taumelnd als zielstrebig gehend, geraten Faust und Mauritius in eine Kneipe, die eher von Soldaten als von Studenten besucht ist. Hier herrscht wiederum eine ausgelassene Atmosphäre, die jedoch nicht unbeschwert wie im Badehaus bei den Frauen ist, sondern eher aggressiv-bedrohlich. Faust hat kein Interesse, hier Wein zu trinken. Mehrmals ist in den Gesprächen der Name Margarete zu hören. Als aus einer kleinen Remperei ein Fecht-Duell zu werden droht, lenkt der Wucherer die betrunkenen Gäste ab, indem er mit einer großen Gabel in eine Mauerwand sticht, aus der daraufhin Wein heraussprudelt. Die erstaunten Soldaten bleiben jedoch nicht lange ruhig; bald kommt es wieder zu Gerangel, und versehentlich ersticht Faust mit der Gabel aus der Wand einen der Zecher, der sich als Margaretes Bruder herausstellt. Mehrere Parallelen zu Goethes *Faust* sind offensichtlich, abgesehen davon, dass der Mord an Valentin bei Goethe erst stattfindet, nachdem Faust und Gretchen zusammengekommen sind.

Faust und der Wucherer verlassen die Kneipe unauffällig, aber Faust plagt sein schlechtes Gewissen. Um Schwester und Mutter des Verstorbenen zu unterstützen, bittet Faust den Alten um Geld. Als dieser endlich einwilligt, sich in seinem Keller auf die Suche nach seinem Notgroschen zu machen, wühlen sich die beiden Männer dort durch viel Staub, finden aber kein Geld. Am Rande der anschließend stattfindenden Beerdigungsfeier bringt der Wucherer der Mutter dennoch Geld. Faust mischt sich unter die Trauernden, fällt aber auf, weil er nicht zur Familie gehört. Trotzdem spazieren Faust und Margarete sowie Mauritius und die Mutter durch den Wald und sprechen dabei miteinander, wobei die beiden Gespräche sich im Film immer wieder überschneiden, bis hin zur Unverständlichkeit. Die Mutter wird böse, als sie mitbekommt, dass ihre Tochter sich mit Faust, einem Fremden, unterhalten hat.

Auf dem weiteren Streifzug der vier Personen durch den Wald quert eine große Kutsche ihren Weg, die angeblich auf der Fahrt nach Paris ist. Faust und der Wucherer steigen ein; Faust gibt zu, dass er mehr Zeit mit Margarete verbringen möchte. Nach einem weiteren Gerangel, diesmal mit einem dritten Fahrgast in der Kutsche, ist der Totenschmaus im Haus der Mutter des toten Soldaten und des Gretchens zu sehen. Insgesamt nehmen die Beerdigung mit Trauerfeier, der Zug der Trauergemeinde zum Grab, die eigentliche Bestattung, der Rückweg zum

Haus und die dortige Mahlzeit im Film sehr viel Raum ein, während eine Beerdigung des Valentin bei Goethe keine Bedeutung hat, zumal dieser erst zu einem viel späteren Zeitpunkt getötet wird. Szenen wiederum, die bei Goethe von Bedeutung sind, lässt Sokurov außen vor, etwa die Walpurgisnacht (sofern die Badehaus-Szene nicht als ein Substitut gesehen wird).

Auf die Beerdigung folgen ein Besuch von Faust und Mauritius in der Kirche (dem bis dahin hellsten Ort des insgesamt düsteren Filmes) sowie ein Treffen von Wagner und Margarete auf der Straße. Wagner verbirgt etwas unter seiner Jacke. Er freut sich und ist sehr aufgeregt, sagt, er sei bedeutender als Faust, und er sei Faust. Er habe den Homunkulus erschaffen, wie er Margarete unter hysterischem Gelächter erläutert. Was er in der Jacke hat, ist tatsächlich ein Glas mit milchiger Flüssigkeit, aus dem ein Gesicht herausblickt, das den modernen Kinobesucher ein wenig an die Figur des Shrek⁵³⁵ erinnern mag. Das Glas fällt auf die Straße und zerbricht, als Wagner es Margarete zeigen will. Der Homunkulus verendet außerhalb des schützenden Glases. Auf dem Boden liegend und noch schwach atmend, aus weit geöffneten Augen den traurigen Wagner ansehend, erinnert das unförmige, feuchte, hellhäutige Wesen an ein Baby oder einen Fötus. So ist im Sokurov-Film der Homunkulus gleichzeitig ein Element aus *Faust II* und erinnert auch an den getöteten Säugling der Margarete aus *Faust I*.

Margarete begibt sich nun in die Kirche, in der Faust, im Beichtstuhl versteckt, schon auf sie gewartet hat. Bei Goethe ist es Mephisto, der die Beichte belauscht. Margarete bemerkt nicht, dass sie nicht einem Priester, sondern Faust ihre Sünden erzählt, insbesondere, dass sie ihre Mutter nicht liebe.

Später behauptet Margarete, es gäbe eine Sitte, nach der vierzig Tage für einen Verstorbenen gebetet werden solle, mit einem Gegenstand in der Hand, der dem Toten gehört hat. Dies könne jeder tun, nur nicht der Mörder. Mit diesen Worten überreicht sie Faust ein Medaillon ihres Bruders. Zuhause erzählt ihr jemand, Faust habe ihren Bruder getötet. Daraufhin geht sie zu Faust und fragt ihn, ob er ihren Bruder getötet habe, was er bejaht. Faust beklagt sich beim Wucherer, dass das Geheimnis seiner Tat aufgefliegen sei, fordert aber gleichzeitig, eine Nacht mit Margarete verbringen zu können.

⁵³⁵ Computer-animierte Filmkomödie aus dem Jahr 2001 über ein unförmiges grünes Wesen, das zunächst ein wenig furchterregend wirkt, sich aber als freundlich und eher tollpatschig erweist (Andrew Adamson, Vicky Jensen: Shrek. Glendale: Dreamworks, 2001).

An dieser Stelle holt Mauritius einen vorbereiteten Vertrag aus der Tasche: „Sie unterschreiben, und Margarete geht an Sie.“ (01:44:00) Damit kommt es bei Sokurov erst sehr spät im Verlauf des Films zum eigentlichen Teufelpakt, während dieser bei Goethe kurz nach Beginn der Handlung eingegangen wird und die Basis der weiteren Ereignisse bildet. Im Film hat Faust zum Zeitpunkt der Kontraktunterzeichnung bereits ein Lokal besucht, das mit Auerbachs Keller vergleichbar ist, und Margaretes Bruder ist schon tot. Vor allem aber kennt Faust bei Vertragsunterzeichnung Margarete schon, und so ist die treibende Kraft, den Pakt einzugehen, neben dem anfänglichen Geldmangel, das Verlangen nach genau diesem Mädchen und nicht etwa die generelle Suche nach Erleuchtung oder Lebenssinn:

The search of happiness out of intellectual doubt that something like happiness exists is not central to Sokurov's film. Here, Faust (Johannes Zeiler) is a rather naïve everyman who is frustrated by his economical and sexual situation. Lack of money, not a spiritual vacuum, plays the essential role in Sokurov's film – Mephistopheles is a money-lender.⁵³⁶

Durch einen unterirdischen Gang bringt der Wucherer Faust zu der Stelle, an der er Margarete vermutet: an einen Fluss. Dort ist sie tatsächlich, möglicherweise, um sich zu ertränken. Faust umfasst sie und gemeinsam lassen sie sich ins Wasser fallen. Eine solche Szene findet sich in *Faust I* nicht, vom ertränkten Neugeborenen einmal abgesehen. Doch auch Lea Singer und Thea Dorn haben einen gemeinsamen Sprung des Liebespaares ins Wasser verarbeitet.

Es folgt eine Szene im Zimmer von Margarete und ihrer Mutter, die mit einem tödlichen Kräutertee zum Schweigen gebracht wurde. Es scheint zum Liebesakt zwischen Faust und Margarete zu kommen. Geister, die der Wucherer währenddessen hineingelassen hat, bleiben danach bei Margarete. Faust zieht auf Veranlassung des Alten eine Ritterrüstung an und die Männer reiten durchs Dunkel.

An einer Felsküste angekommen, finden sie einige eigentlich tote, aber scheinbar noch nicht endgültig gestorbene Soldaten, darunter Margaretes Bruder, der durch das Treffen mit Faust dankbar endlich den Tod finden kann. Faust hat mittlerweile die mittelalterliche Rüstung abgelegt und trägt nun ein einfaches langes Gewand, das ihn wie Jesus aussehen lässt, zumal er sich auf einmal in biblisch kargem Gebirge befindet. Die Landschaft kann aber auch als griechisch gelesen werden und damit als Hinweis auf *Faust II*, in dem eine Szene des zweiten Aktes mit *Felsbuchten des Aegäischen Meers* überschrieben ist.

⁵³⁶ Moritz Pfeifer: First Impressions. Alexander Sokurov's *Faust* (2011). East European Film Bulletin. 2011. URL: <https://eefb.org/perspectives/alexander-sokurovs-faust-2011/>, Abruf 04.07.2022.

Hier, inmitten der „Naturelemente einer archaischen Gegenwelt“⁵³⁷, gelangen Faust und Mauritius an eine heiße Quelle, einen Geysir, und dieses Naturschauspiel lässt Faust ausgelassen lachen; zum ersten Mal im Film scheint er glücklich zu sein. Er findet zu ungeahntem Selbstbewusstsein, versucht, den Wucherer in die Schranken zu weisen, schreit, er brauche ihn nicht mehr. Er bewirft ihn mit Felsbrocken, unter denen dieser schließlich begraben ist und stirbt. Entschlossenen Schrittes macht Faust sich auf den Weg. Es erklingt Margaretes Stimme aus dem Off, die fragt „Wohin gehst du?“, woraufhin Faust über die schneebedeckte Ebene zeigt, an der er sich jetzt befindet. In der Schlusseinstellung des Films zeigt Sokurov ihn lachend, und Faust ruft: „Dahin! Immer weiter!“ Diese Endsequenz bildet mit der Anfangsszene eine Rahmung: Erfolgte zu Beginn die Kameraführung vom Himmel hinunter auf eine bergige Landschaft, hinein in einen Ort, also in eine menschliche Gemeinschaft, so endet der Film mit einer Kamera, die von der Felsküste in den Himmel aufsteigt und von dort Faust als einzelnen Menschen in dieser Landschaft zeigt. Dieser Mensch scheint den leidenschaftlichen Wunsch zu haben, alle bestehenden Grenzen zu überwinden, nicht nur räumliche, sondern auch solche in Bezug auf Naturphänomene ebenso wie Begrenzungen aufgrund moralischer Fragen und in zwischenmenschlichen Beziehungen.⁵³⁸

Erst im Abspann erfährt der Zuschauer, sollte er es bis dahin noch nicht aus anderen Quellen gewusst haben, dass der Film der vierte Teil einer Tetralogie ist.

6.3.2 Minimalismus in Farbe und Bewegung: Filmtechnische und Regie-Aspekte

Zeitlich ist die Handlung wohl im 18. oder 19. Jahrhundert angesiedelt. Der Film spielt in einer kleinen Stadt in Deutschland, die nicht näher bezeichnet wird. Die Kulisse lässt bewusst keinen Rückschluss auf einen konkreten Ort zu, tatsächlich wurde der Film in der Tschechischen Republik⁵³⁹ gedreht sowie in Island (die Szene am Geysir).

Die Bildkompositionen werden von Rezensenten mit Gemälden assoziiert: „By creating special optical conditions for capturing an object, even technical media can be used to produce a painterly effect,”⁵⁴⁰ Farb- und Lichtgestaltung erinnert an die Bilder alter Meister. Sokurov hat sich aber auch Inspirationen aus der Malerei des 19. Jahrhunderts geholt, etwa von Carl

⁵³⁷ Heinz Schlaffer: Faust. Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts. [2. Auflage] Stuttgart 1998, S. 158.

⁵³⁸ Vgl. Khrenov: Alexander Sokurov's "Faust", S. 40.

⁵³⁹ Hauptdrehort waren die Barrandov Studios in Prag, vgl. URL <https://www.imdb.com/title/tt1437357/>, Abruf 28.09.2022.

⁵⁴⁰ Hänsgen: Sokurov's cinematic minimalism, S. 56.

Spitzweg (1808–1885), nach dessen Gemälde *Der arme Poet* er Fausts Kammer gestaltet hat.⁵⁴¹ Zu den technischen Entscheidungen, mit denen die Gemälde-Effekte hervorgerufen werden, gehören unter anderem die Kameraposition, die Ausleuchtung, die Bildtiefe, aber auch manuelle Bearbeitungen des Filmmaterials oder der Einsatz bestimmter Kameralinsen und -filter.⁵⁴²

Sokurow gibt an, sich „lang mit Goethes Farbenlehre beschäftigt“ zu haben und „dass die Filmbilder der goetheschen Farbenästhetik entsprechen“.⁵⁴³ Der Film ist farblich in Grau- und Beigetönen gehalten, die gelegentlich von Schwarz und Weiß, von Dunkelheit und Helligkeit unterbrochen werden, etwa in der Kleidung des Faust oder der strahlenden Kirche. Die Farblosigkeit, gepaart mit engen Räumen und mit Szenen, in denen die Schauspieler in Handgemengen oder Gesprächen sich wie im Tanz körperlich auffällig nahekomen, transportiert eine klaustrophobische Atmosphäre, aber auch die Suche nach Halt und Klarheit, die die verwirrten und orientierungslosen Protagonisten umtreibt, speziell den Faust.

Der einzige Moment, in dem etwas farblich hervorgehoben wird, ist der Moment, als Faust den Vertrag mit Mauritius unterzeichnet. Denn hier fällt ein roter Blutstropfen auf das Papier. Einem Warn- oder Stoppsignal gleich, das zum Innehalten mahnt, kann dieser leuchtend rote Punkt das hektische Treiben der Szene dennoch nicht unterbrechen. Doch bis auf dieses einmalige Rot bleibt es bei Braun, Grau, Schwarz und gelegentlichem Weiß.

Die ansonsten zurückhaltenden Farben geben dem Filme eine Sepia-Anmutung, die sich zusammen mit dem kadrierten Bildformat des Stummfilms als intermedialer Verweis auf Murnau lesen lässt, der 1926 den Stummfilm *Faust. Eine deutsche Volkssage* drehte. Auch die Filmmusik bei Sokurow erinnert diverse Male an die Begleitmusik von Stummfilmen.

Die Farbe Weiß findet sich vor allem in der Kirche, in ihren Innenräumen und besonders in der Außenfassade. Das sakrale Gebäude wird zudem in sehr hellen, überbelichtet scheinenden Ansichten gezeigt – ein Ort göttlichen Glanzes. Auch Gretchen erscheint mehrmals sehr hell, als würde sie, den gefallenen und dennoch unschuldigen Engel, ein überirdisches Licht um-

⁵⁴¹ Vgl. Nord: Interview mit Alexander Sokurow.

⁵⁴² Vgl. Hänsgen: Sokurov's cinematic minimalism, S. 56.

⁵⁴³ Thomas Schmidt: Unglück bedeutet Gefahr. In: Die Zeit (2012), 4. URL: <https://www.zeit.de/2012/04/Interview-Sokurow>, Abruf: 08.08.2022.

strahlen oder als würde sie selbst aus sich heraus leuchten, in Abbildung 9 ist ein Beispiel für diese Darstellungsweise zu sehen.

Einige Szenen sind in sehr langen Einstellungen gedreht. So gibt es vor allem zwei Situationen, die von ausgedehnten Nahaufnahmen, also Close-ups, der Gesichter geprägt sind, hier ist zuerst nur Fausts Gesicht aus nächster Nähe zu sehen, dann Margaretes Gesicht in ungewohnt heller Belichtung. Diese Bilder können als symbolische Darstellung eines Liebesaktes interpretiert werden, obwohl es zu diesem Zeitpunkt noch nicht so weit ist. Close-ups sind meist Aufnahmen von Personengesichtern. Sie dienen dazu, Details in den Vordergrund zu stellen und dadurch deren Bedeutung zu betonen. Bei Gesichtern richten Großaufnahmen den Blick detailliert auf die Mimik und werden oft dazu eingesetzt, die Aufmerksamkeit auf Emotionen zu lenken. „Da im Theater und im Film gleichermaßen keine Innensicht möglich ist, wie sie der Erzähler zum Ausdruck bringen kann, müssen innerliche Vorgänge äußerlich und damit (für das Publikum) sichtbar vorgestellt werden.“⁵⁴⁴ Dazu dienen im Film etwa Nahaufnahmen von Gesichtern.

Auffällig bei den Close-ups bei Sokurov ist jedoch, dass die gezeigten Gesichter kaum Gefühle verraten, sie bleiben ungewohnt reglos. Die Emotionalität wird in diesen Szenen eher durch Licht und die Länge der Einstellung, bei Gretchen zudem durch Weichzeichner hervorgerufen. Dass sich nicht nur die Kamera nicht bewegt, sondern auch die Schauspieler kaum Regung zeigen, ist für Hänsgen ein Charakteristikum des Minimalismus, den sie bei Sokurov sieht, „a minimalisation of movement“.⁵⁴⁵ Die Verlangsamung der Bilder führt zu dem Eindruck des Stillstandes; die Liebenden scheinen in einer ausweglosen Situation festzustecken. Dies erreicht der Filmemacher dadurch, dass er eine lange, anhaltende Einstellung ohne Schnitte oder Kamerabewegung wählt, in der auch die Schauspieler sich statisch verhalten.⁵⁴⁶

Außerdem wird ein Gegensatz zwischen Faust und Gretchen hergestellt, denn Fausts Gesicht bleibt dunkel, sichtbar sind unter anderem Bartstoppel. Faust bleibt diffus, trotz des Close-ups. Seine Intentionen bezüglich Gretchen bleiben verborgen. Zudem kontrastiert die männliche Rauheit seines Gesichtes mit der Ebenmäßigkeit von Gretchens Antlitz, sie wirkt zart, ihre Haut durchscheinend. Die emotionale Nähe zu den Figuren, die Close-ups von Gesicht-

⁵⁴⁴ Jahraus: Internet, S. 478.

⁵⁴⁵ Hänsgen: Sokurov's cinematic minimalism, S. 57.

⁵⁴⁶ Vgl. Hänsgen: Sokurov's cinematic minimalism, S. 57.

tern in der Regel vermitteln wollen, kommt im Film an diesen Stellen kaum auf, der Zuschauer bleibt in einer Beobachtungshaltung, scheint Gretchen in ihrer engelsgleichen Schönheit mit Fausts Augen zu sehen.

Sokurow nimmt mit diesen filmischen Gestaltungsmöglichkeiten eine Haltung zum *Faust*-Stoff ein. An der beschriebenen Gesichter-Szene wird zum Beispiel deutlich, auf welche Aspekte der Gretchen-Tragödie er den Fokus legt. Es liegt eine gespannte Ruhe über der Situation, ein Kontrast von Dunkel und Hell und damit von Schuld und Unschuld, Begierde und Wahrhaftigkeit. Gretchen wird verklärt, dazu nutzen Filme „Weichzeichner, helle Lichtstimmungen und leuchtende Farben“.⁵⁴⁷ In Voraussicht auf die Tragödie wird hier bereits eine melancholische Stimmung spürbar: „Melancholische Filme sind meist langsam erzählt, bevorzugen statische Einstellungen, introvertierte Figuren und Schwarzweißfilm.“⁵⁴⁸ Die Liebe zwischen Faust und Gretchen ist bei Sokurow nicht primär von Schuld geprägt, sondern in erster Linie von Aussichtslosigkeit. So wird in dieser Szene, die in der Mitte des Films angesiedelt ist, bereits die Traurigkeit und Tragik spürbar, die mit dieser Beziehung einhergeht. Sie kann zu keinem guten Ende kommen, wird in einem Fiasko enden.

6.3.3 Inhaltliche Transmedialität

Für die Orientierung an Goethes *Faust* als Inszenierung, die Jahraus als eine der typischen Eigenschaften aktueller *Faust*-Filme sieht, ist Sokurow eher kein Beispiel, zumindest wird hier keine Darstellungsform geboten, die an das Theater, etwa eine Bühne, erinnern würde oder die nur die eine Perspektive zulässt, die der Theaterbesucher gerade hat. Denn wenn eine Theaterinszenierung dokumentiert werden soll, steht weiterhin die Bühne im Mittelpunkt. Auf ihr entwickelt sich das Geschehen, der Zuschauer wird von der Kamera gelenkt, die seinen Blick imitiert.

Der Regisseur gibt an, dass es ihm nicht darum ging, eine Verfilmung von Goethes *Faust* vorzulegen und hält fest: „Das ist mit den Mitteln des Spielfilms auch gar nicht zu machen.“⁵⁴⁹

Der Film folgt formal nicht strikt dem Aufbau von Goethes Dramen, ist aber inhaltlich deutlich als Bearbeitung von *Faust I* sowie *Faust II* zu erkennen, wie in Unterkapitel 6.3.1 beschrieben wurde. Sokurow ist es darüber hinaus gelungen, Anklänge an frühere *Faust*-Erzäh-

⁵⁴⁷ Hesse, Kreutzer, Mauer [u.a.]: Filmstile, S. 312.

⁵⁴⁸ Hesse, Kreutzer, Mauer [u.a.]: Filmstile, S. 312.

⁵⁴⁹ Schmidt: Unglück bedeutet Gefahr.

lungen zu schaffen. So weist insbesondere die Kulisse auf unterschiedliche historische Ebenen hin. Denn die Handlung scheint im 18. oder 19. Jahrhundert angesiedelt zu sein (erkennbar etwa an den Kostümen der Schauspieler), doch die Ortschaft mit ihren Straßen, Plätzen und Gebäuden wirkt älter. Die grauen Fassaden, unbefestigten und staubigen Wege könnten aus der zeitlichen Film-Binnensicht schon einhundert oder mehr Jahre alt sein. Innenräume präsentieren sich in ihrer Kargheit und einfachen Ausstattung so, als entstammten auch sie einer Zeit, die länger als das 18. Jahrhundert zurückliegt. Der Regisseur hat sich bei der Komposition von Häusern und Zimmern unter anderem daran orientiert, wie er Goethes Haus in Weimar erlebt hat, er berichtet: „[Dort] habe ich solche Ecken und Winkel entdeckt, diese Öfen, die niedrigen Decken und ärmliche Möbel“,⁵⁵⁰ Die Handlung entspinnt sich in Sokurows *Faust* vor einer Szenerie, die der frühen Neuzeit zugeordnet werden könnte. Kherkov sieht hier sogar eine mittelalterliche Stadt, in deren schmutzigen Straßen Menschen sterben.⁵⁵¹ Damit ist ein Hinweis auf das Volksbuch und die frühen Quellen über die Person Faust gegeben. Sokurow erzählt auf diese Weise aber auch ‚Geschichte‘, das heißt, er macht aus der Historie eine Erzählung.

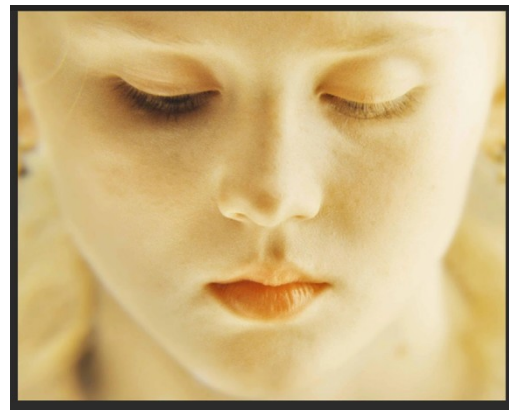


Abbildung 11: Szenenfotos aus Sokurow: *Faust*⁵⁵²

Jahraus konstatiert, dass viele *Faust*-Filme der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Botschaft politischer Natur trügen⁵⁵³, insbesondere in Bezug auf den Nationalsozialismus. Eine

⁵⁵⁰ Nord: Interview mit Alexander Sokurow.

⁵⁵¹ Vgl. Khrenov: Alexander Sokurov's "Faust", S. 42.

⁵⁵² Johannes Zeiler als Faust vor historisch anmutender Kulisse, Isolda Dychauk als Gretchen.

⁵⁵³ Vgl. Jahraus: Internet, S. 474.

solche Aufladung besteht bei Sokurows *Faust* schon deshalb, weil der Film als vierter Teil einer Tetralogie verstanden werden soll, bei der die ersten drei Filme jeweils einen Herrscher des 20. Jahrhunderts porträtieren, unter anderem Hitler (*Moloch*, 1999).

Faust wurde, wie alle Filme dieses Regisseurs, nachvertont⁵⁵⁴, das heißt, der Ton inklusive des Gesprochenen wurde erst im Nachhinein integriert, die Schauspieler haben jeweils ihre eigene Rolle eingesprochen. Sokurow selber spricht kein Deutsch, dennoch war es ihm wichtig, genau diese Sprache zu wählen. In einem Interview in der Wochenzeitung *Die Zeit* sagt er: „Ich hatte keine andere Wahl, das Thema hat es erzwungen. Die Sprache ist entscheidend für die Atmosphäre, sie ist der Ausdruck der Mentalität schlechthin.“⁵⁵⁵

Die Liebesgeschichte, auf die nach Strobel kaum ein *Faust*-Film bisher verzichtet hat,⁵⁵⁶ kommt maßgeblich zum Tragen. Anders als bei Goethe ist das Gretchen in diesem Film allerdings weniger ein Opfer der Umstände oder der Liebe. In ihrer ätherischen Schönheit wirkt sie zwar zerbrechlich und zart. Einige Einstellungen zeigen sie in sehr heller Ausleuchtung, als leuchte sie selbst, fast engelsgleich. Zudem gibt es Szenen, in denen sie verwirrt, einmal sogar äußerst aufgewühlt ist – auch eine ungewollte Schwangerschaft lässt sich aus der Homunkulus-Szene herauslesen. Dennoch präsentiert Sokurow die junge Frau insgesamt als vorsichtig und abwartend, lässt sie gegenüber Faust mit selbstbewusster Zurückhaltung auftreten. So bleibt das ganz große Unglück des Goethe-Gretchens – mit geistiger Umnachtung, Einkerkierung und Tod – der Sokurow-Margarete erspart.

Der Pakt zwischen Teufel und Mensch wird laut Strobel in *Faust*-Filmen meistens auf Initiative des Teufels eingegangen, schriftlich abgefasst und beinhaltet einen Handel, in dem die Seele gegen eine (materielle) Leistung getauscht wird.⁵⁵⁷ Diese Beobachtungen lassen sich bei Sokurow weitgehend bestätigen: Es gibt einen schludrig notierten kurzen Kontrakt, den der Wucherer unerwartet aus der Tasche zieht. Dass er schriftlich verfasst ist, wird dadurch betont, dass Faust den Zettel intensiv liest. Ironischerweise scheint er jedoch mehr daran interessiert zu sein, die Schreib- und Grammatikfehler in diesem Text zu korrigieren als seinen Inhalt zu prüfen. Eine längere Einstellung präsentiert dem Zuschauer das Papier mit der in deutscher Schreibschrift verfassten Vereinbarung. Faust unterschreibt, hat allerdings keine Tinte

⁵⁵⁴ Vgl. Nord: Interview mit Alexander Sokurow.

⁵⁵⁵ Schmidt: Unglück bedeutet Gefahr.

⁵⁵⁶ Vgl. Strobel: Der Pakt mit dem Teufel, S. 46.

⁵⁵⁷ Vgl. Strobel: Der Pakt mit dem Teufel, S. 48.

zur Hand, sodass er – wie bei Goethe und wie im Volksbuch⁵⁵⁸ – mit Blut unterschreiben muss. Die Tragik des Seelenhandels und Teufelpaktes bleibt bei Sokurow im Hintergrund. „Es steht kein höherer Plan hinter der Begegnung von Faust und Mephisto, dem Wucherer.“⁵⁵⁹ Doch als banal gilt der Film inhaltlich nicht, es wird beispielsweise auch Kapitalismuskritik darin gesehen.⁵⁶⁰ Der große Themenkomplex der Macht steht im Mittelpunkt der Auseinandersetzung, was der Regisseur mit der Eingliederung dieses Films in die Tetralogie klarmacht. Zudem lässt sich formulieren, dass der Zuschauer hier menschliches „Machtpotenzial erkennt, das weit über die Willensbildung des freien Menschen hinausgeht“.⁵⁶¹

6.3.4 Sokurows Film als Prätext für Pavlenkos Graphic Novel

In Kapitel 5 wurde die Graphic Novel *Faust* von Pavlenko und Krauß besprochen. Wie dort angedeutet, eröffnen sich mehrere intertextuelle Verweise zwischen dem Buch und Sokurows Film, die im Folgenden beschrieben werden.

Mehrere Filmrezensionen⁵⁶² heben den effektvollen Anfang des *Faust*-Films von Sokurow hervor: „Like in Goethe’s play, Sokurov’s Faust begins in heaven.“⁵⁶³ Von dort, vom Himmel, scheint die Kamera durch Wolken und Nebel hinunterzufahren, bis ein Städtchen in Sicht kommt, das in einem Tal zwischen Bergen liegt. „Anfangs befindet sich die Kamera im Sinkflug über einer namenlosen deutschen Kleinstadt, die wie aus der Zeit gefallen scheint.“⁵⁶⁴ Die Berge umschließen das Dorf halb schützend, halb einengend.

Das Dorf unten im Tal, aus erhöhter Position betrachtet, ist ein Bild, das nun bei Pavlenko wiederzufinden ist, nämlich gleich auf dem Einband des Buches. Hier wie dort ist ein Dorf oder eine kleine Stadt zu sehen, bei Pavlenko ist die Landschaft nicht so imposant bergig, sondern der Ort ist eher von sanften Hügeln und Feldern umgeben. Bei Sokurow blickt der Zuschauer aus der göttlichen Perspektive herunter, hier folgt der Betrachter dem Blick von Faust und Mephisto, wie sie auf das Dorf hinunterschauen. Ihre Mienen sind sorgenvoll und

⁵⁵⁸ Vgl. Strobel: Der Pakt mit dem Teufel, S. 48.

⁵⁵⁹ Andreas Busche: Kritik zu Faust. 2012. URL: <https://www.epd-film.de/filmkritiken/faust>, Abruf 12.09.2022.

⁵⁶⁰ Vgl. Jahraus: Internet, S. 481.

⁵⁶¹ Busche: Kritik zu Faust.

⁵⁶² Vgl. Khrenov: Alexander Sokurov’s “Faust” oder Pfeifer: First Impressions ebenso wie Bodo Schönfelder: Sokurov’s “Faust”: Some Thoughts from a German Perspective. 2012. URL: <https://fipresci.org/report/sokurovs-faust-some-thoughts-from-a-german-perspective/>, Abruf 03.04.2022.

⁵⁶³ Pfeifer: First Impressions.

⁵⁶⁴ Busche: Kritik zu Faust.

nachdenklich, als wüssten sie mehr über das Dasein dort unten als die Bewohner selbst, als hätte Faust die Erkenntnis über das Leben bereits, nach der er doch sucht.

Eine weitere Ähnlichkeit, die sich dem Leser der Graphic Novel aufdrängt, der Sokurows Film kennt, ist die Farbgebung der Seiten. Die Bilder im Buch sind weitgehend in bräunlich-beigen Tönen gehalten, die dem Zuschauer bereits im Film begegnet sind, wo Straßen, Häuser und Zimmer durchgehend in diesen Farben gehalten sind, ergänzt durch gelegentliches Schwarz. Im Buch sind die gräulich-beigen Figuren, Gebäude und Gegenstände vom Schwarz der Konturen scharf umschlossen. Schwarz hat neben den braunen Flächen viel Raum und kennzeichnet die nächtlichen Szenen, etwa auf der Straße oder bei der Walpurgisnacht. Die dunklen Farben lassen das ganze Werk insgesamt düster wirken, was sowohl Fausts Bedrücktheit als auch Mephistos dunklen Charakter hervorhebt.

Sokurow unterbricht sein erdiges Farbschema, das an einigen Stellen eher durch Helligkeit oder Dunkelheit akzentuiert wird als durch neue Farbtöne, nur an einer Stelle, und zwar als Fausts Blut in leuchtendem Rot auf das Papier des Kontraktes tropft. Dieser rote Akzent findet sich auch in der Graphic Novel. Hier wird er mehrmals eingesetzt, aber dennoch so punktuell, dass die Auffälligkeit erhalten bleibt. Zunächst wird auch bei Pavlenko der Vertrag mit rotem Blut besiegelt, zudem sind die Augen des teuflischen Hundes rot. Flammen werden rotgelb dargestellt, einmal ist ein roter Mond zu sehen, und als Gretchen die heilige Jungfrau Maria um Beistand bittet, hat sie rote Rosen in die Kirche zum Gebet mitgebracht.

6.4 Michael Sommer: *Faust to go. Goethes Faust in 9 Minuten* (2016)

Der Dramaturg Michael Sommer begann 2015, weltliterarisch relevante Dramen und Romane so zu inszenieren, dass auch ein Mensch, der – so Sommer – über wenig Zeit verfüge, sich mit berühmten Werken bekannt machen könne.⁵⁶⁵ Bei Michael Sommer werden die Inhalte der Stücke und Bücher mithilfe von Playmobil-Spielzeugfiguren nachgespielt. Die Produktionen werden als Videos festgehalten und unter anderem auf dem Internetportal YouTube veröffentlicht.

⁵⁶⁵ Michael Sommer: Sommers Weltliteratur to go. 2015. URL: <https://www.youtube.com/channel/UC-Sa4RnmvfBbLgkEwqCUNGXQ>, Abruf 28.10.2022.

6.4.1 Die Video-Reihe: Film, Drama, Experiment

Bei den audiovisuellen Formaten, die im Internet zu sehen sind, gibt es jene, „die primär für die Verbreitung im Internet konzipiert und dort auch erstmals publiziert werden, und solche, die sozusagen entlehnt werden, weil sie primär auf die Veröffentlichung in einem anderen Medium konzipiert sind“.⁵⁶⁶ Sommers Filme sind von Anfang an für das Internet produziert worden. Der Dramaturg wählte damit ein Format und mit dem Internet ein Verbreitungsmedium, über das sich sein anfängliches Experiment mit wenig wirtschaftlichem Aufwand umsetzen ließ. „Zwar wetteifert man hier um möglichst viele Klicks und Likes, doch dieser Wettkampf unterliegt wegen der geringen Produktionskosten keinem finanziellen Risiko und kann die Kreativität eher herausfordern als eindämmen.“⁵⁶⁷

Tatsächlich handelt es sich bei diesen kleinen Werken von Michael Sommer eigentlich nicht um Filme bzw. nur insofern, als sie in Form von Videos veröffentlicht werden. Es sind keine Leinwandproduktionen in dem Sinne, dass dort mit verschiedenen Kameraeinstellungen, unterschiedlichen Drehorten, Schnitt und Montage, Schauspielern bzw. animierten Figuren etc. gearbeitet würde. Die einfache Machart der Videos und der experimentelle Charakter sind über die Jahre ihrer Existenz bei dieser Produktionsreihe aufrechterhalten worden. Dazu gehört, dass das Publikum immer wieder auch die Hand des ‚Regisseurs‘ beim Spielen und beim Bühnenbild-Wechsel sieht. Der Autor bezieht sich als Person gelegentlich kurz mit ein; wer das Vorstellungsvideo zur Reihe gesehen hat, weiß, dass Sommer einen schwarzen Hund besitzt, und zwar der Rasse Französische Bulldogge. Im *Faust-I*-Video macht er einen humorigen Einschub, als er den Hund, in dem sich der Teufel verbirgt, auftreten lässt: Faust mag den fröhlichen Hund, so Sommer, „obwohl’s nur ‘n Pudel und keine Französische Bulldogge ist“ (00:03:26).

6.4.2 „Goethes Antwort auf die Frage, was man in der Schule gelesen haben sollte“

Die gesamte Reihe ist betitelt mit *Sommers Weltliteratur to go*; die Filme haben eine Länge von etwa 10 Minuten und heißen beispielsweise *Nathan der Weise to go (Lessing in 8,5 Minuten)*⁵⁶⁸ oder *Die Räuber to go (Schiller in 10 Minuten)*.⁵⁶⁹ In dieser Reihe gibt es – gleich als

⁵⁶⁶ Hesse, Kreutzer, Mauer [u.a.]: Filmstile, S. 390.

⁵⁶⁷ Hesse, Kreutzer, Mauer [u.a.]: Filmstile, S. 393.

⁵⁶⁸ Michael Sommer: Nathan der Weise to go (Lessing in 8,5 Minuten). 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=60kNNVHeYTU&list=PL13hpitRzSLO7mNEqx8tWGJkXI9V3eZv&index=15>, Abruf 05.05.2022.

⁵⁶⁹ Michael Sommer: Die Räuber to go (Schiller in 10 Minuten). 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8qYIUjSsnU&list=PL13hpitRzSLO7mNEqx8tWGJkXI9V3eZv&index=16>, Abruf 05.05.2022.

zweite Episode – *Faust to go (Goethe in 9 Minuten)* aus dem Jahr 2016.⁵⁷⁰ Als Episode 109 wurde später auch *Faust II to go (Goethe in 12,5 Minuten)* veröffentlicht.⁵⁷¹ Nachdem Sommer die ersten Videos selbst produziert und veröffentlicht hatte, ist mittlerweile der Reclam-Verlag auf das Projekt aufmerksam geworden und hat Herstellung und Vertrieb in seine Hände genommen. Die äußere Aufmachung mit einer gelben Titeleinblendung, die den typischen Reclam-Einbänden nachempfunden ist, trägt dazu bei, dass die Videos nun als Reclam-Produktionen erkennbar sind. Nachdem bereits das Buchcover der Graphic Novel von Flix im typischen Reclam-Gelb gehalten ist, präsentiert sich der Verlag hier ein weiteres Mal als relevante Klassiker- und *Faust*-Quelle.

Im Informationstext zu *Faust to go*, also Sommers Fassung des *Faust I*, heißt es „Es ist das Nationaldrama der Deutschen und ein teuflischer Spaß: FAUST - DER TRAGÖDIE ERSTER TEIL ist Goethes Antwort auf die Frage, was man in der Schule gelesen haben sollte.“⁵⁷² Rezipienten können hier also eine mit Humor vorgetragene Tragödie erwarten. Die Handlung an dieser Stelle wiederzugeben, erübrigt sich, da Sommer bei aller Kürze inhaltlich nah am Original bleibt. Die Playmobil-Inszenierung kann als Parodie bezeichnet werden. Sie ist aber auch deshalb eine satirische Version, weil Sommer manche Passagen ironisch kommentiert, die aus heutiger Sicht im Goethe-Original inhaltlich nicht ohne Weiteres nachzuvollziehen sind. Unterstützt dadurch, dass sich die Figuren modern und umgangssprachlich ausdrücken, wird eine kritisch-hinterfragende Atmosphäre geschaffen.

Goethe hat ziemlich lange an *Faust* gearbeitet, weil er offensichtlich nicht wusste, wie's losgehen soll. Deswegen gibt es drei Anfänge. Erstens die *Zueignung*. [...] Zweitens das *Vorspiel auf dem Theater* [...]. Dritter Anfang: Der *Prolog im Himmel*. Der große Boss im Himmel lässt sich von seinen Angestellten beweihräuchern, was so langweilig ist, dass er sich freut, als Mephisto auftaucht. [...] „Der Doktor Faust, der ist doch wohl cool.“ „Der ist auch nicht besser, Wette?“ „Wieviel?“ „Seine Seele, ok?“ „Top, schaffste eh nicht.“ Und hey, schon ne halbe Stunde später geht das Stück denn mal richtig los. (00:01:08)

Auf diese Weise gehen viele Aspekte verloren, etwa die innere Zerrissenheit Fausts, die hier lapidar als Midlife-Crisis oder depressive Verstimmung abgetan wird, oder die religionsbezogenen Konfliktthemen, die bei Goethe zwischen Faust und Margarete mit Leidenschaft diskutiert werden. Die Tragweite des *Faust*-Stoffes kann das kurze Video nicht vermitteln, doch

⁵⁷⁰ Sommer: *Faust to go (Goethe in 9 Minuten)*.

⁵⁷¹ Michael Sommer: *Faust II to go (Goethe in 12,5 Minuten)*. 2016: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wOKmmHvEerI&list=PL13hpitRzSLO7mNEqx8tWGJkXI9V3eZv&index=14>, Abruf: 15.10.2022.

⁵⁷² Sommer: *Faust to go (Goethe in 9 Minuten)*.

auf diesen Mangel geht Sommer selbst – auch in seinen Erläuterungen und im Vorstellungsvideo – nicht weiter ein. Süselbeck fasst Sommers Experiment und Erfolg so zusammen:

In diesem Fall amalgamieren sich literaturgeschichtliches Wissen und langjährige Theaterpraxis mit dem Humor eines professionellen Lesers, der zugleich versucht, ein größeres Publikum mit der angedeuteten Imitation jugendlicher Alltagssprache zu ‚pitchen‘.⁵⁷³

Aufgrund der Darstellung mithilfe von Spielzeugfiguren lässt sich das Format mit einem Puppentheater vergleichen, auch wirkt es wie eine Ausstrahlung eines Theaterstückes im Fernsehen. Unterstützt wird der Aufführungscharakter durch eingespielten Applaus und Jubel vor Beginn sowie am Ende. Zudem gibt es ein Bühnenbild, nämlich ein Foto, das mit jeder Szene neu im Hintergrund aufgestellt wird. Auf diese Weise ist mal ein Arbeitszimmer zu sehen, mit vielen antik wirkenden Büchern (Fausts Studierzimmer), mal eine Landschaft (zum Beispiel ein unberührter Meeresstrand), eine historische Stadtaufnahme oder weitere Innenräume (Residenz des Kaisers oder der Kerker) und viele mehr. Es handelt sich also meistens um Natur- und Gebäudefotos, die im Hintergrund der angedeuteten Bühne platziert werden. Einige Szenen werden durch Fotos von Gemälden unterstützt.

6.4.3 Intertextualität

In gewisser Weise kann von einer Übersetzung (Kategorie I, Typ 2 bei Miola) gesprochen werden. Beide Werke, sowohl Goethes Stücke als auch Sommers Video-Reihe, liegen auf Deutsch vor, aber die Register und Ausdrucksweisen weichen ganz erheblich voneinander ab. Ob Zeitgenossen Goethes den Fassungen von Sommer hätten folgen können, kann angezweifelt werden, die Sprache dürfte ihnen sehr fremd gewesen sein. Abweichend von Miolas Kategorie der Übersetzung, die diese wörtlich als Übertragung von einer Sprache in eine andere versteht, lässt sich hier dennoch argumentieren, dass es sich um eine Übersetzung handelt, weil das ursprüngliche Drama, insbesondere *Faust II*, für Teile der heutigen Gesellschaft nur mit viel Mühe zu verstehen ist, sodass Sommer mit der *To-go*-Reihe eine Übersetzung, zumindest im Sinne einer Adaption und Übertragung in vereinfachte Sprache, vorlegt, die von Teilen des heutigen Publikums besser verstanden werden kann.

Sommer integriert diverse textliche Verweise, mit denen Parallelen auf sprachlicher Ebene zum Prätext und Texten aus dem heutigen kulturellen Umfeld hergestellt werden. Er bedient sich einer modernen, saloppen Sprache und flicht gleichzeitig Zitate aus Goethes *Faust I* ein.

⁵⁷³ Süselbeck: Pop, S. 582.

Drei abgewandelte Zitate lassen sich im *Faust-I*-Video identifizieren; das erste ist zu hören, als Faust und Mephistopheles ihre Abmachung mit folgenden Worten besiegeln (00:03:50):

Mephistopheles: Ich mach dir ein Angebot: Ich biete dir die beste Unterhaltung der Welt und anschließend krieg ich deine Seele.
Faust: Werd ich zum Augenblicke sagen, verweile doch, du bist so schön, dann haste gewonnen.

Als Faust Margarete anspricht, fallen die Worte „Schönes Fräulein, darf ich’s wagen“ (00:05:38), und sie fragt ihn später: „Also Heini, wie hast du’s mit der Religion?“ (00:06:48)

Neben den angedeuteten Zitaten aus *Faust I* gibt es weitere Übernahmen aus anderen Texten oder Medien, etwa „Pack‘ die Badehose ein“⁵⁷⁴ (00:04:00). Sommer beschreibt Fausts bedrückten Seelenzustand vor dem Treffen mit Mephistopheles zweimal als „Down, down, down“, was als Textfragment in verschiedenen populärkulturellen Liedern des 20. und 21. Jahrhunderts vorkommt. Bekannt ist diese Zeile aus dem Song *Ring of Fire*, interpretiert unter anderem von Johnny Cash (1963): „I fell into a burning ring of fire / I went down, down, down / And the flames went higher.“ Die Zeile meint bei Cash jedoch keine depressive Gefühlslage, denn das Lied handelt von Liebe, und zwar von emotionaler, eben feuriger Aufgewühltheit, in der der Sänger untergeht, während die Flammen über ihm zusammenschlagen. Aus intermedialer Sicht ist interessant, dass derselbe Song auch bei Flix in dessen Graphic Novel von 2010 vorkommt: Faust hat dort einen Albtraum, in dem einige Figuren am Feuer sitzen, ähnlich einem kultischen Treffen. Faust hört zuerst Musik, dann ist in den Sprechblasen eine (sehr freie) deutsche Übersetzung von *Ring of Fire* zu lesen, unter anderem: „Du fielst tief in einen Ring aus Feuer.“ (Flix, 83) Flix stellt auf diese Weise einen Zusammenhang zu Hexenküche und Walpurgisnacht her.

6.4.4 Intermedialität

So kurz und dicht die Videos von Sommer sind, lassen sich dennoch weitere intertextuelle Bezüge herstellen, da hier visuelle Elemente genutzt wurden, die sich als Konventionen in den letzten Jahrzehnten herausgebildet haben.

Der Playmobil-Teufel, den Sommer einsetzt, trägt einen schwarzen Umhang und hat rote Hörner. Die Farbkombination Schwarz-Rot kommt in jedem der hier betrachteten Romane vor, zum Beispiel bei Dorn in den schwarzen Wasservögeln, den ‚loons‘ mit ihren roten Augen

⁵⁷⁴ Gerhard Froboess (Melodie), Hans Bradtke (Text): Pack‘ die Badehose ein. Berlin: Verlag Melodie, 1951.

oder bei Singer, wo die Teufelin Lucie Brinkmann mit schwarzen Haaren und roten Schuhen erscheint. Die Graphic Novels *Black Butler* und *Faust. Der Tragödie erster Teil* sind in Schwarz-Weiß gedruckt, aber bei *Black Butler* erscheinen die roten Augen in Internet- und Anime-Fassungen. Auch bei Pavlenko und Krauß, die mit Farben zurückhaltend umgehen, ist der Hund schwarz, seine Zähne sind rot hervorgehoben. Mit der Verbindung von Schwarz und Rot lässt sich Böses ohne Umwege darstellen, keine Worte oder Erklärungen sind nötig.

Dagegen sind dem Guten und Göttlichen helle Farben zugeordnet. Eine Farb- und Symbolwahl, die sich durchsetzt, ist der weiß gekleidete Gott. Weiterhin wird Gott als alter bärtiger Mann präsentiert, aber seit dem Film *Bruce Almighty* (deutscher Titel: *Bruce Allmächtig*, siehe Unterkapitel 6.2.2) aus dem Jahr 2003⁵⁷⁵ auch in elegantem weißem Anzug. Abbildung 12 zeigt ein Szenenfoto aus dem Film. Darauf ist zu sehen, dass Sommer nicht nur den weiß gekleideten Gott übernimmt, sondern dass sowohl die Filmfigur Bruce, gespielt von Schauspieler Jim Carrey, als auch Sommers Faust ein blau-kariertes Hemd tragen. Ob das Zufall ist oder ob Playmobil sich bei der Kreation der beiden Figuren am Film orientiert hat, muss hier offenbleiben.

Selbst wenn die Intermedialität unbewusst entstanden sein sollte, hat Sommer auf diese Weise sein Video mit *Bruce Allmächtig* verknüpft und so Intertextualität zwischen zwei Posttexten geschaffen. Hesse und andere halten fest, dass „sich die unterschiedlichen audiovisuellen Medien seit den 1990er Jahren immer weiter an[nähern], [sie] wachsen teilweise gar zusammen; ein Phänomen, das seither unter dem Begriff der Medienkonvergenz diskutiert wird“.⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ Vgl. José García: Bruce Allmächtig. Bruce Almighty. URL: http://www.textezumfilm.de/sub_detail.php?id=28, Abruf: 22.09.2022.

⁵⁷⁶ Hesse, Kreuzer, Mauer [u.a.]: Filmstile, S. 365.



Abbildung 12: Aktuelle Film-Konventionen, intermediale Verweise?⁵⁷⁷

Die amerikanische Produktion *Bruce Allmächtig* kann ihrerseits als eine sehr freie *Faust*-Bearbeitung gelten: Protagonist Bruce arbeitet beim Fernsehen und ist nicht zufrieden mit seiner Karriere. Als wieder eine Beförderung an einen Kollegen anstatt an ihn geht, beschimpft er Gott. Dieser (gespielt von Morgan Freeman) erscheint und bietet Bruce göttliche Fähigkeiten an. Bruce verschafft sich damit selbst den gewünschten Job, und es macht ihm einige Zeit großen Spaß, zaubern und Wunder vollbringen zu können. Doch die Verantwortung, die mit dem Gott-Sein einhergeht (unter anderem jeden Tag viele Gebete beantworten zu müssen), wird ihm zu viel. Als er sein Können im privaten Bereich so einsetzt, dass es zu einer Tragödie zwischen ihm und seiner Freundin (dargestellt von Jennifer Aniston) kommt, an der er schuld ist, bittet er Gott, wieder ein normaler Mensch sein zu dürfen. Bruce und die Freundin versöhnen sich und Fernsehjournalist Bruce ist von da an mit Berichten über einfache Themen zufrieden.

⁵⁷⁷ Gott als älterer Mann in elegantem weißen Anzug, Faust mit blau-kariertem Hemd, beide Figuren erscheinen in dieser Aufmachung sowohl in *Bruce Allmächtig* als auch bei Sommers *Faust to go*.

In Bezug auf die Entwicklungen, die bei *Faust*-Filmen der Nachkriegszeit beobachtet werden, lässt sich sagen, dass die *Faust-to-go*-Videos in jedem Fall zu den Produktionen gehören, die deutlich am Drama und an Goethe orientiert sind. Es handelt sich quasi um kleine *Faust-I*- bzw. *Faust-II*-Aufführungen, die mit einer Kamera aufgenommen wurden. Theater oder auch eine Form von Puppentheater sind sie dennoch nur im weiten Sinne, da sie explizit für das Internet hergestellt wurden. Eine politische Botschaft lässt sich bei Sommer eher weniger konstatieren. Eine Banalisierung des faustischen Strebens ist wohl unbestreitbar, zumal die ganze Produktion bewusst eine große Oberflächlichkeit und Vereinfachung aufweist. Dennoch kommen auch die für *Faust*-Filme charakteristische Gretchentragödie und der (schriftliche) Vertrag über den Tausch der Seele gegen eine teuflische Leistung bei Sommer vor.

6.4.5 Popularisierung und Entmystifizierung des *Faust*-Stoffes

Etwas im Internet zu veröffentlichen heißt, sich der Interaktion und Kommunikation mit Nutzern öffnen.

Die technischen Potentiale des Internets führen aber nicht nur dazu, dass vielfältige Darstellungsformen des Faust-Stoffs abbildbar sind, sondern sorgen auch dafür, dass über die dezentralen Netzstrukturen weite Rezipientenkreise adressiert werden. Denn im Medium Internet sind grundsätzlich Nutzer aller Alters- und Bildungsstufen angesprochen.⁵⁷⁸

Zudem ermöglichen Kommentarfunktionen, dass Zuschauer ihre Meinung abgeben, Wünsche äußern und sich auf die eine oder andere Weise zu Wort melden können. Michael Sommer nutzt diese Form des Austausches, etwa indem er die Zuschauer fragt, welche Werke sie von ihm noch sehen möchten. Dabei gehört es zu seinem Erfolg, dass er sich auf Stücke und Texte konzentriert, die eine „Kanonizität“⁵⁷⁹ aufweisen und dadurch als wichtig gelten, was zu vielen Aufrufen führt.

Gleichzeitig sichert Sommer dem *Faust*-Stoff das Fortbestehen, „neben seiner kulturellen erlangt er damit auch eine digitale Stabilität“.⁵⁸⁰ Dabei transformiert er den Stoff inhaltlich nicht, sondern überführt ihn in eine Sphäre des Populären, was ihm auch dadurch gelingt, dass er durch seine erzählerischen Kommentare das Erleben des Faust nachvollziehbar und anschlussfähig an Erfahrungen und Ausdrucksweisen seiner Zuschauer macht. Zudem legt Sommer den Figuren moderne Worte in den Mund, beispielsweise Wagner, der zu seinem ver-

⁵⁷⁸ Baum: Internet, S. 493.

⁵⁷⁹ Baum: Internet, S. 493.

⁵⁸⁰ Baum: Internet, S. 493.

meintlichen Professor sagt „Ich bin Ersti und völlig orientierungslos. Können Sie mir vielleicht sagen, was ich studieren soll?“ (00:04:10) Später machen Faust und der Teufel „etwas sehr Ekliges, sie fangen an, Gretchen zu stalken“ (00:05:45).

Insgesamt bleibt Sommer dennoch an der Vorlage und übernimmt, wie Baum bei Internet-*Faust*-Bearbeitungen generell beobachtet, diverse „Konstrukte und Setzungen ihrer analogen Vorgänger“.⁵⁸¹ So wird die modernste aller Darstellungsformen, die diese Arbeit betrachtet, zu der, die nicht nur am nächsten an der medialen Form der Theatervorstellung bleibt, sondern auch den Stoff am wenigsten umformt.

6.5 Zwischenfazit: *Faust*-Filme in der internationalen Transformation

In den vergangenen zwei Jahrzehnten sind mehrere Filme im deutschsprachigen Raum erschienen oder auf Deutsch übersetzt worden, die Formen des *Faust*-Stoffes bearbeiten. Zusammenfassend gesagt stehen sie in der Nachfolge einiger großer Werke des 20. Jahrhunderts, etwa des Stummfilms *Faust: Eine deutsche Volkssage* von Friedrich Wilhelm Murnau aus dem Jahr 1926 oder Peter Gorskis *Faust*-Inszenierungsverfilmung (1960). Schon hier wurden medienspezifische Elemente eingesetzt, sodass *Faust*-Filme sich einerseits von anderen Darstellungsformen unterscheiden und andererseits untereinander Gemeinsamkeiten aufweisen. Diese Beobachtung bezieht sich auf technisch-mediale Aspekte wie Bewegung, Kameraführung, Schnitt, Licht oder Musik. Sie bezieht sich aber auch auf Inhalte, etwa die Verarbeitung politischer Ereignisse, eine gewisse Banalisierung der ursprünglichen Themen oder erhebliche Veränderungen an der Faust-Figur. Eine Gretchen-Tragödie kommt in fast allen *Faust*-Filmen vor.

In den Ausführungen zu Romanen in Kapitel 3 wurde dargelegt, dass Medienspezifik nicht nur zu verstehen ist als die Eigenschaften, die Romane in Buchform generell haben. Als medienspezifisch muss das gelten, was Romane des 21. Jahrhunderts ausmacht. Dazu gehört auch ihre Eigenschaft als zu vermarktendes Produkt oder ihre spezifische Anschlussfähigkeit an die digitalisierte Kultur. In Bezug auf den *Faust*-Film der letzten zwanzig Jahre gilt dieser weitere Begriff von Medienspezifik ebenfalls.

⁵⁸¹ Baum: Internet, S. 493.

Vor diesem Hintergrund sind Filme aus den USA als Teil einer Kultur zu betrachten, in der das Dilemma zwischen dem Narrativ einer auf christlichen Werten gegründeten Nation und dem Versprechen des Wohlstandes für alle immer wieder thematisiert wird. Nordamerikanische *Faust*-Filme, beispielsweise *Shortcut to Happiness* von Alec Baldwin aus dem Jahr 2007, schließen insofern eher an die Mahnungen reformatorischer *Faust*-Texte an als an Goethes *Faust*-Dramen.

Alexander Sokurov dagegen vermischt in seinen Bildern die unterschiedlichen Phasen der *Faust*-Traditionen. Sein *Faust*-Film von 2011 bietet eine Kulisse, die fast mittelalterlich anmutet, während die handelnden Personen in ihren Kostümen und Verhaltensweisen eher dem 19. Jahrhundert zu entstammen scheinen. Dramaturgisch und filmtechnisch bedient sich das Werk einerseits historischer Vorlagen, etwa Elementen aus den Anfängen des Films, wie dem kadrierten Format, das an Stummfilme erinnert. Zudem erinnert die Bild- und Farbensprache an Gemälde des 16. Jahrhunderts ebenso wie an die Malerei des 19. Jahrhunderts. Andererseits setzt Sokurov Teile von Goethes *Faust* auf neue Weise und so versiert um, dass sie bei Kritikern und bei Künstlern aus dem nichtfilmischen Bereich große Beachtung finden. Ein Beispiel dafür ist die Anfangsszene, die es mit technischen Effekten schafft, den Übergang vom Himmel auf die Erde, vom *Prolog* zur ersten Szene, visuell überzeugend darzustellen. Diese Einstellung ist damit ein Exempel intermedialer künstlerischer Arbeit, denn nicht nur verweist sie auf Goethes *Faust* als Prätext, sondern sie macht den Film seinerseits zu einem Prätext. Denn die Eingangsszene, der Blick vom Himmel auf den Ort im Tal, wird von Alexander Pavlenko in seiner Graphic Novel-Gestaltung auf dem Einband übernommen.

Vom Szenenaufbau her orientiert sich Sokurov teilweise an Goethe, teilweise setzt er aber auch eigene Schwerpunkte. Das Streben des Faust überführt er in eine profanere Sphäre. Im Film finden sich Anleihen aus *Faust I* und aus *Faust II*, wobei auch bei Sokurov *Faust I* überwiegt. Da diese Gewichtung schon bei den Romanen und Graphic Novels zu beobachten ist, kann sie als ein typisches Merkmal vieler *Faust*-Bearbeitungen des 21. Jahrhunderts gelten.

Abweichend davon entscheidet sich Michael Sommer in seinem Video *Faust to go. Goethes Faust in 9 Minuten* (2016) klar dafür, nur *Faust I* wiederzugeben. Seine ‚Inszenierungen‘ mithilfe von Playmobil-Spielzeugfiguren sind auf dem Internetportal YouTube zu finden. In aller

Kürze, mit Humor aber auch dem Format geschuldeter Oberflächlichkeit präsentiert Sommer das Drama auf parodistische Weise und für alle, die wissen, dass man *Faust I* in der Schule gelesen haben sollte. Dazu werden einige wenige Verse aus *Faust I* wiedererkennbar zitiert. Die Einbindung in die moderne Medienwelt geschieht nicht nur durch die Wahl des Internets als Verbreitungsform, sondern auch durch das Aufgreifen medialer Konventionen und Zitate, etwa einer Song-Zeile oder der bildlichen Überschneidung mit einem Kinofilm. So entmystifiziert Sommer den *Faust*-Stoff und transformiert ihn zu einem Werk, das anschlussfähig an bestimmte populäre Kulturen ist.

7 Fazit und Schlussfolgerungen

Faust-Adaptionen des 21. Jahrhunderts bewegen sich zwischen althergebrachten sowie neuen Medien und erfahren spezifische Transformationen. Welche Mechanismen, künstlerisch-schriftstellerische Vorgehensweisen, Rezeptionsprozesse und Bedeutungsschwerpunkte sich dabei und daraus ergeben, hat diese Arbeit näher untersucht. Dazu wurden *Faust*-Bearbeitungen in Form von Romanen, Graphic Novels und Filmen analysiert.

Basierend auch auf theoretischen Überlegungen zu Intertextualität und Intermedialität sowie auf einem Überblick über bisherige Prätexte (insbesondere die frühneuzeitliche *Historia von Doktor Johann Fausten dem weitbeschrieenen Zauberer und Schwarzkünstler* und Johann Wolfgang von Goethes *Faust*) sind verschiedene Erkenntnisse herausgearbeitet worden, die im Folgenden zusammenfassend dargestellt werden.

7.1 Der legendäre Doktor Faust und andere Personen

Da *Faust*-Traditionen lange zurückreichen,⁵⁸² stellte sich bei den einzelnen Werken zunächst die Frage, auf welche Prätexte sie zurückgreifen. Neben den *Faust*-Dramen von Goethe, die bis heute als Vorlagen große Relevanz besitzen, wurde hier außerdem die frühneuzeitliche

⁵⁸² Vgl. Bauer: Der literarische Faust-Mythos, S. 21.

Historia berücksichtigt. Diese beiden Werke waren für viele nachfolgende Autoren bzw. Künstler wichtige Folien. Da frühe Quellen sich auf legendäre Faust-Figuren beziehen, also implizieren, dass es eine Person namens Faust oder Faustus tatsächlich gegeben habe, stellte sich bei der Betrachtung moderner Transformationen auch die Frage, ob und inwieweit Bezug auf reale Persönlichkeiten genommen wurde.

Zum einen lässt sich beobachten, dass Romane, die eine *Faust*-Erzählung in ein mittelalterliches Setting einbinden, sich auf einen tatsächlichen Faust beziehen. Dabei stützen sie sich jedoch nicht unbedingt auf frühe Quellen wie etwa die *Historia*, sondern auch auf aktuelle Annahmen, die ihrerseits Legenden bereits weiterbearbeitet haben und teilweise als geschichtliche Fakten präsentieren. Ein Beispiel hierfür ist der Roman *Der Spielmann* von Oliver Pötzsch (2018), der sich in weiten Teilen auf die Angaben der Kuratoren des Faust-Museums im süddeutschen Knittlingen verlässt.

Zum anderen ist zu erkennen, dass moderne *Faust*-Romane eine Vielzahl an realen Personen einbinden, aber nicht so sehr einen historischen Faust, sondern beispielsweise eine Persönlichkeit aus der Zeit Goethes, wie etwa Johann Wilhelm Ritter, der von 1776 bis 1810 lebte und den Thea Dorn in *Die Unglückseligen* aus dem Jahr 2016 auf ihre Weise interpretiert. Die Autorin Lea Singer (*Mandelkern*, 2007) erwähnt in ihrem Roman verschiedene Wissenschaftler unserer Zeit und lässt ihre fiktiven Figuren sich im Dialog über diese austauschen.

In den hier untersuchten Graphic Novels des 21. Jahrhunderts ist eine solche Einbindung realer Personen nicht zu erkennen, und auch die betrachteten Filme arbeiten kaum mit diesem Mittel.⁵⁸³ Damit kann das Integrieren historischer oder zeitgenössischer Persönlichkeiten als ein Medienspezifikum von *Faust*-Romanen des 21. Jahrhunderts konstatiert werden.

7.2 Die Relevanz des *Faust*-Stoffes in Gesellschaften des 21. Jahrhunderts

Medien transportieren, kommunizieren und verarbeiten nicht selten überlieferte Stoffe.⁵⁸⁴ So halten sie Erzählungen lebendig, wobei sie häufig Deutungen integrieren, die ihrer Zeit ent-

⁵⁸³ Eine Ausnahme ist Alec Baldwins *Shortcut to Happiness. Der Teufel steckt im Detail* (2007), bei dem verstorbene amerikanische Schriftsteller auftreten, allerdings besteht hier kein direkter Zusammenhang zu Goethe oder zu früheren *Faust*-Quellen.

⁵⁸⁴ Vgl. Münker, Roesler: Was ist ein Medium?, S. 10.

sprechen. Dass etwa Faust-Figuren in weiblicher Form dargestellt werden, hat es über die Jahrhunderte immer wieder gegeben.⁵⁸⁵

Im 21. Jahrhundert sind bereits mindestens zwei Romane erschienen, die Faust als Frau darstellen. Weibliche Faust-Figuren sind häufig Abbild von Geschlechterdiskursen gewesen und auch die beiden hier betrachteten Frauen haben mit den Rollen zu kämpfen, die ihnen die heutige Gesellschaft zuspricht. Sowohl Dorn als auch Singer thematisieren die Schwierigkeiten von modernen Naturwissenschaftlerinnen, sich Anerkennung und Wissen zu erarbeiten und parallel dazu ein erfülltes Privatleben zu führen.

Die Liebe ist das Thema, auf das keines der Werke aus dieser Untersuchung verzichten kann. Bei Singer und Dorn geht es um den Widerspruch zwischen Karriere und traditionellen Beziehungen, Susanne Alberti⁵⁸⁶ schreibt direkt aus der Sicht des verliebten Gretchens und ohne die Liebe hätte für Konrad Zuse⁵⁸⁷ ein wichtiger Grund gefehlt, den Computer zu erfinden. Selbst die historisierenden Romane stellen die Liebe in den Mittelpunkt, was zeigt, dass nicht (nur) die alten Legenden und reformationszeitlichen Texte dort als Prätexte fungieren. Denn während eine schöne, aber schwer erreichbare Helena von jeher Teil der *Faust*-Erzählungen ist, gibt es ein ‚liebes Gretchen‘ erst seit Goethe. Alle Filme erzählen von ihr, ebenso alle drei Graphic Novels.

Der Teufel hingegen ist in heutigen *Faust*-Bearbeitungen eher verzichtbar, zumindest als eigenständige Person. Das mag daran liegen, dass das faustische Streben, das die frühneuzeitlichen und auch die Goethe-Prätexte noch stark prägte, momentan nicht mehr fassbar, nicht ohne Weiteres nachvollziehbar, nicht mehr so relevant zu sein scheint. Wozu nach Erkenntnis streben, wenn alles Wissen jederzeit verfügbar ist? Die Vorannahme jedoch, die zu Beginn dieser Untersuchung formuliert wurde, dass Zeiten des Internets auch Zeiten der Unsicherheit oder Haltlosigkeit angesichts einer entgrenzten Informationswelt sind, spielt dennoch keine besondere Rolle in heutigen *Faust*-Texten. Auch dass die damit verbundene Suche nach Identität und Sinn Thema moderner *Faust*-Transformationen sein würde, ließ sich anhand der hier untersuchten Werke nicht verifizieren. Wenn es ein Streben gibt, so ist es entweder auf materiellen oder beruflichen Erfolg ausgerichtet (siehe unter anderem die Romane von Singer,

⁵⁸⁵ Vgl. Doering: Die Schwestern des Doktor Faust.

⁵⁸⁶ Alberti: *Fausts Gretchen. Roman einer Verführung* (2003).

⁵⁸⁷ Delius: *Die Frau, für die ich den Computer erfand* (2012).

Dorn und Delius oder den Baldwin-Film⁵⁸⁸). Oder das Streben hat wiederum die Liebe im Fokus, etwa bei Alexander Sokurov⁵⁸⁹ oder Flix⁵⁹⁰.

War noch bei Goethe für die Verführung der jungen Margarete eine Verjüngung des Faust eine der Methoden der Wahl, so ist das Alter nicht mehr so ein relevanter Aspekt in den Liebesgeschichten heutiger *Faust*-Erzählungen. Sowohl Dorn als auch Delius arbeiten zwar mit unterschiedlichen historischen Zeitebenen und thematisieren auf diese Weise die unterschiedlichen Alter ihrer Figuren. Doch bei Dorn und auch bei Singer ist eher die Geschlechtszugehörigkeit der relevante Faktor: Beide Protagonistinnen sind zunächst im Verhalten vielleicht eher als männlich zu bezeichnen, werden durch die Liebe aber weiblicher. Der Faust bei Flix und Sokurov ist von Anfang nicht alt, jedoch muss sich der eine ‚schick machen‘, der andere zu Geld kommen, bevor die Liebe eine Chance erhält.

Die Romane von Andreas Gößling (*Faust, der Magier*) und Oliver Pötzsch (*Die Faustus Saga*) sind medienspezifisch, indem sie sich bereits äußerlich in das Genre des Mittelalter-Romans eingliedern. Sie greifen den *Faust*-Stoff auf, indem sie in der Geschichte zurückgehen, damit aber einem wohl bestehenden Bedürfnis der Leserschaft nachkommen, sich auf diese Weise mit der Gegenwart auseinanderzusetzen bzw. sich von dieser für den Moment des Lesens abzuspalten. Die historische Korrektheit der Erzählung scheint dabei interessant, aber nicht ausschlaggebend für den Erfolg eines Buches zu sein. Hier wird also ein historischer Faust aufgebaut, ohne dass die problematische Faktenlage weitreichend thematisiert wird.

7.3 Diversität der Kulturen und Vielfalt der Palimpseste

Eine weitere Form der Verfremdung der Faust-Figur zeigt sich im Bereich der Graphic Novels, hier insbesondere in Mangas, sowie in US-amerikanischen Filmen. Vor einem internationalen Hintergrund wird deutlich, dass die Charakteristika, die Goethe in der Rolle des Faust sah (Erkenntnistreben, Sinnsuche), nicht universell mit der Person in Verbindung gebracht werden. Die Untersuchung des Mangas *Black Butler* von Yana Toboso (2007) hat etwa gezeigt, dass das englische Wort ‚Faustian‘ unter anderem das Streben nach kurzfristigem Ge-

⁵⁸⁸ Baldwin: *Shortcut to Happiness* (2007).

⁵⁸⁹ Sokurov: *Faust* (2011).

⁵⁹⁰ Flix: *Faust. Der Tragödie erster Teil* (2010).

winn unter Ausblendung negativer Konsequenzen impliziert und dabei die Komponente eines teuflischen Einflusses hat. In den Filmproduktionen *Bruce Almighty* (Tom Shadyac, 2003) und *Shortcut to Happiness* (Alec Baldwin, 2007) besteht das Faustische darin, dass die Protagonisten Gott und das Schicksal überlisten wollen, indem sie Erfolg und Anerkennung durch List anstatt Anstrengung zu erreichen versuchen.

Aus dem oben Gesagten lässt sich zwar nicht schließen, dass Romane eher ein traditionell europäisches *Faust*-Bild vermitteln als Graphic Novels oder Filme. Es zeigt sich aber, dass sich für diese Untersuchung ausreichend Romane anboten, die im deutschsprachigen Bereich erschienen sind, während in den anderen beiden Mediensparten auch Werke mit internationalem Hintergrund gewählt wurden. Wie Populärkulturalität, Visualität von Medien und Globalisierung miteinander zusammenhängen, und welche Korrelationen zur Arbeit am *Faust*-Mythos möglicherweise bestehen, kann hier nicht vertieft werden und sollte Gegenstand zukünftiger Forschungsarbeiten sein.

Wenn sich denn eine Trennlinie ausmachen lässt zwischen Medien, die ein an Goethe orientiertes *Faust*-Bild vermitteln, und solchen, die eine freiere Interpretation wagen, so verläuft sie zumindest in dieser Untersuchung nicht unbedingt zwischen hochkulturellem Roman und populärkulturellen visuellen Medien. Denn auch wenn die Romane alle zumindest indirekt an Goethe anschließen (und seien es nur Aspekte wie das Puppenspiel oder der eingangs erwähnte schwarze Hund), so lässt sich nicht im Umkehrschluss sagen, dass die Graphic Novels und Filme alle Goethe-fern seien. Im Gegenteil sind manche durchaus traditionsbewusst. Sowohl das Buch von Alexander Pavlenko und Jan Krauß (*Faust. Nach Goethes „Faust I“*, 2021) mit seinen künstlerisch anspruchsvollen Tableaus und der insgesamt zurückhaltend-seriösen Aufmachung bezieht sich dezidiert auf Goethe als auch der Film von Sokurow und sogar das Internet-Experiment von Michael Sommer.⁵⁹¹

Die Trennung zwischen Tradition und Neuinterpretation verläuft bei den hier untersuchten Werken eher entlang regional-kultureller Grenzen: Das japanische Manga und der amerikanische Film definieren einen anderen Faust als die deutschsprachigen Bücher, Graphic Novels und Filme. Ist Faust, zumindest der nach Wissen und Erkenntnis strebende, am Ende doch ein ‚deutscher Nationalheld‘?

⁵⁹¹ Sommer: *Faust to go* (Goethe in 9 Minuten).

7.4 *Faust* und das Internet

Die Internationalisierung des *Faust*-Stoffes hängt auch mit der medialen Landschaft des 20. und 21. Jahrhunderts zusammen. Moderne Technologien, insbesondere das Internet, haben längst Einzug in die Verarbeitung des Stoffes gefunden und beeinflussen den schon immer intertextuell und intermedial weitergetragenen Mythos auf ihre Weise. Die visuell geprägten Darstellungsformen Graphic Novel und Film profitieren erwartungsgemäß vom Internet, etwa dadurch, dass sich eine Fan-Fiction-Kultur entwickelt hat, die sich gerade bei Mangas sehr kreativ und vielfältig darstellt. Rezipienten greifen einzelne Charaktere und Handlungsstränge auf und schreiben sie weiter, bringen sie auf die Bühne und in ihren Alltag.⁵⁹²

Auch die Produzenten nutzen das Internet, um Manga-Werke zu bewerben, aber auch um sie mit Werbung für andere Produkte zu verknüpfen. Selbst der *Faust*-Stoff, jedenfalls der in Mangas verarbeitete, findet sich auf diesem Weg in Diskussionen im Internet wieder. Die Filmindustrie hat das Internet ebenfalls als Werbeplattform für ihre Produktionen entdeckt. Nicht zuletzt machen die modernen Technologien auch das Übersetzen von *Faust*-Werken aus dem Deutschen in andere Sprachen und vice versa leichter, was der globalen Verbreitung des Stoffes Vorschub leistet.

Doch auch der scheinbar so textgebundene, auf Worten und Erzählkunst basierende Roman verändert sich durch das Internet. Dies gilt nicht nur für die Vermarktung von Buch und Autor, sondern auch für die Intertextualität des Inhaltes. Während alle hier untersuchten Werke intertextuelle Verweise beinhalten – vom Zitat über Anspielungen bis hin zu komplexen Neufassungen – präsentiert Thea Dorn mit *Die Unglückseligen* ein besonders eindrucksvolles Beispiel für einen intertextuellen Roman: Kaum eine Seite des Werkes birgt nicht mindestens einen Verweis auf frühere Texte. Neben eingestreuten Zitaten findet sich eine Vielzahl an Einschüben, die sich vom Druckbild her als solche zu erkennen geben. Darunter sind Gedichte, Buchkapitel, Briefe, Faksimile-Abbildungen sowie Lieder mit und ohne Noten. Dem Rezipienten stellt sich die Aufgabe, diesen Verweisen nachzugehen, wobei das Internet die Recherche erst umfassend ermöglicht.

Gleichzeitig ist das Buch auch ohne genaue Kenntnis oder Einordnung der intertextuellen Elemente verstehbar; der Leser kann sich entscheiden, sich auf die Handlung zu konzentrieren

⁵⁹² Vgl. Black, Adolescents and online fan fiction.

oder sich der Atmosphäre zu öffnen, die die meist historischen Bezüge hervorrufen. Die Frage nach der Funktion von Intertextualität stellt sich angesichts der Fülle an Verweisen besonders bei Thea Dorn, ist aber generell ein wichtiger Aspekt der Intertextualitätsforschung. Welche Aussage ein Zitat, eine Übernahme im Titel, ein Hinweis in Nebentexten in intertextueller Hinsicht birgt, muss stets im Austausch zwischen Leser, Autor und Text verhandelt werden.

In Bezug auf den *Faust*-Stoff kann die Verknüpfung eines neuen Werkes mit dem traditionellen Text, insbesondere wenn es sich um Goethe handelt, zur Aufwertung des Posttextes dienen. Sie kann aber auch als Hommage verstanden werden oder Bewusstheit für neue Facetten eines bekannten Themas schaffen. Nicht zuletzt ist Kultur ein Wirtschaftszweig, und Intertextualität kann Konsumentengruppen unmittelbar ansprechen oder erweitern.

7.5 *Faust* lesen im frühen 19. und frühen 21. Jahrhundert

Goethe stand mit seinen Dramen noch in der Tradition des antiken Theaters, und so konnte *Faust* spätestens seit seinem Erscheinen als Goethe-Drama als seriöse Literatur gelten. Seriöse Literatur sei hier verstanden als eine, die mittels reflexiven Rezipierens zu erschließen ist. Der aufkommende Roman dagegen stand im Verdacht, trivial zu sein und zu naiv-gläubigem Lesen anzuregen.⁵⁹³ Alle *Faust*-Bearbeiter vor und seit Goethe haben damit nicht nur formale und inhaltliche Neubewertungen vorgenommen, sondern sahen und sehen sich jeweils mit den Lesegewohnheiten ihres zeitgenössischen Publikums konfrontiert. Das verweist nicht nur generell auf ein Verständnis von Intertextualität, das auch den Lesern eine wichtige Rolle zuspricht, sondern wirft auch konkret die Frage auf, wie sich Rezeptionsverhalten und -erwartungen über die Zeit verändert haben. In der Intertextualitätsforschung wird argumentiert, dass es epochenabhängig sei, wie explizit intertextuelle Hinweise gestaltet sein (müssen), damit sie vom Rezipienten adäquat wahrgenommen werden. Im Rahmen dieser Debatte gibt es die Ansicht, dass es um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert eher üblich gewesen sei, Verweise deutlich zu markieren, während im 19. und 20. Jahrhundert zumindest Einzelheiten eher implizit in Texte integriert wurden.⁵⁹⁴ So galt es für Leser, die sich einer bestimmten Bil-

⁵⁹³ Vgl. Schmitz-Emans: *Graphic Novel und Roman*, S. 5.

⁵⁹⁴ Vgl. Broich: *Formen der Markierung*, S. 47.

derungsschicht zugehörig fühlten, Reminiszenzen zu erkennen und sicher auch diese Wiedererkennungserfolge untereinander zu kommunizieren.⁵⁹⁵

Bei der Betrachtung aktueller *Faust*-Texte und ihrer intertextuellen Qualitäten fallen vier Aspekte auf: Zum Ersten sind fast alle hier besprochenen Werke von vornherein als *Faust*-Bearbeitungen zu erkennen. Hierzu gibt meistens schon der Titel einen deutlichen Hinweis, oder aber der Klappentext bzw. andere Nebentexte wie Interviews oder Rezensionen legen den Kontext offen. Dies gilt zumindest für die Bücher, Graphic Novels und Filme, die im Original deutschsprachig sind. Zum Zweiten enthalten die meisten Texte und visuellen Darbietungen eine überschaubare Anzahl an expliziten Goethe-Zitaten, die vor allem aus *Faust I* stammen und relativ leicht zu identifizieren sind. Ihr Wiedererkennungseffekt hängt dabei nicht unbedingt davon ab, dass der Leser mit Goethes *Faust*-Dramen sehr vertraut ist, sondern steht vermutlich auch damit in Zusammenhang, dass viele der Zitate zu geflügelten Worten im deutschen Sprachgebrauch geworden sind.

Es wäre noch zu erforschen, welche Reminiszenz-Prozesse bei welchen Publikumsgruppen ablaufen, denn Vielen wird vielleicht erst durch die Rezeption eines Posttextes bewusst, dass bekannte Ausdrücke ursprünglich Verse aus Goethes *Faust* sind. Die Textstellen werden häufig nicht wortwörtlich zitiert, sondern leicht verändert, sind aber immer noch deutlich zu erkennen, etwa wenn das Gretchen in Sommers *Faust to go* salopp fragt „Also Heini, wie hast du’s mit der Religion?“ (00:06:48) Hier kommen Überlegungen aus der Intertextualitätsforschung zum Tragen, die in intertextuellen Verweisen ein Signal für den Leser sehen, das für einen Moment den Lesefluss hemmt.⁵⁹⁶ Diese kurzen Zitate oder Anspielungen bringen allerdings meistens keine Digression, also Veränderung der Leserichtung mit sich, wie es etwa Stocker von einer intertextuellen Passage erwartet.⁵⁹⁷ Das Gegenteil ist eher der Fall, und dies ist der dritte Aspekt, der für die Intertextualität moderner *Faust*-Bearbeitungen charakteristisch ist: Solche punktuellen, dem Goethe-Original entlehnten Formulierungen scheinen eher dazu zu dienen, dem Leser ins Gedächtnis zu rufen, dass er sich hier in einer Bearbeitung des *Faust*-Stoffes befindet. Sie holen ihn in gewissen Abständen in den Kontext zurück, dienen als eine Art Trittsteine im Flussbett oder als ‚Erinnerungsanker‘.

⁵⁹⁵ Vgl. Fauser: Kulturwissenschaft, S. 52.

⁵⁹⁶ Vgl. Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 105.

⁵⁹⁷ Vgl. Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre, S. 105.

Die vierte Auffälligkeit bei der Intertextualität von heutigen *Faust*-Werken ist das häufige Auftreten von Verweisen auf andere Texte, also auf solche, die nicht von Goethe stammen und auch nicht auf die *Historia* oder andere frühe Quellen zurückgehen. Thea Dorn etwa bietet ihren Lesern ein Potpourri an Bezügen zu Texten der Romantik. Lea Singer verweist auf Filme und Persönlichkeiten der Jetzt-Zeit. Michael Sommer und Flix integrieren Songtexte, Alexander Sokurov stellt seinen *Faust* in eine Reihe mit anderen von ihm produzierten Filmen, Alexander Pavlenko und Jan Krauß wiederum sind in Teilen von Sokurov inspiriert. Für diese ‚dritten‘ Prätexte dienen oft Begebenheiten und populärkulturelle Texte der letzten Jahrzehnte als Quellen, also solche, die sich den Lesern leicht erschließen.

Dort, wo sich die Intertextualität nicht so leicht ‚enträtseln‘ lässt oder wo dem Leser eine ‚Rechercheaufgabe‘ gegeben wird, ist jedoch ein weiterer wichtiger Aspekt erkennbar: Die Werke sind auch ohne Kenntnis der Herkunft oder Bedeutung der Verweise verständlich. Wenn etwa Dorn ein gesamtes Kapitel eines anderen Buches mit abdruckt, so ist es für den Lesegenuss nicht relevant zu wissen, woher dieses Kapitel stammt. Es ist sogar problemlos möglich, der Handlung zu folgen und auch den Roman als Ganzes zu deuten, ohne dieses Kapitel gelesen zu haben. Wenn Sokurov lange Beerdigungspassagen in seinen Film einfügt, deren Anschluss an den Prätext nicht unmittelbar ersichtlich ist, so bleiben genügend andere visuelle Effekte und inhaltliche Parallelen zu Goethe, um den Film als einen Posttext und doch als ein eigenständiges Werk mit eigener Bedeutung zu erleben. Und wer nichts über die Mathematikerin Ada Lovelace weiß, wird dennoch das Spannungsfeld von Wissenschaft und Liebe des Faust-Zuse von Christian Friedrich Delius nachempfinden können.

Das Internet bietet fast alle erdenklichen Informationen und interessierte Leser haben stets die Möglichkeit, sich mit intertextuellen Verweisen näher zu befassen. Gleichzeitig führt diese Fülle an Informationen vielleicht auch dazu, dass Leser von sich selbst heute nicht erwarten, alles zu verstehen, was sich ihnen präsentiert. Insofern ist es ein intertextueller und intermediärer Zeitgeist, der sich darin äußert, dass die hier vorgestellten Werke auch ohne Einordnung eines jeden Verweises verstehbar sind. Selbst wer weder Goethes *Faust* noch frühere oder spätere Bearbeitungen kennen würde, kann die Handlungen nachvollziehen. *Faust*-Transformationen des 21. Jahrhunderts beinhalten intertextuelle Elemente, die nicht immer, aber häufig als ein Zusatz fungieren, gewissermaßen als integriertes ‚Bonus-Material‘.

Transformation und Rezeption des *Faust*-Stoffes im 21. Jahrhundert sind von großer Vielfalt der Medien, Interaktion der Werke miteinander sowie Freiheit für den einen und Anspruch für den anderen Leser geprägt. Doktor Faust präsentiert sich dabei immer wieder neu und bleibt dennoch oft der bekannte Suchende. Über vier Jahrhunderte nach der *Historia* und über zwei Jahrhunderte nach Goethe bleibt die Faszination ungebrochen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Texte

Abano, Pietro de: Das Heptameron oder Elemente der Magie. In: Das Kloster. Weltlich und geistlich. Meist aus der ältern deutschen Volks-, Wunder-, Curiositäten-, und vorzugsweise komischen Literatur. Hg. von Johann Scheible. Stuttgart 1846, S. 591–614.

Alberti, Susanne: Fausts Gretchen. Roman einer Verführung. München 2003.

Brecht, Bertolt: Die Dreigroschenoper. Frankfurt 1968.

Delius, Friedrich Christian: Die Frau, für die ich den Computer erfand. Roman. Reinbek bei Hamburg 2012.

Dorn, Thea: Die Unglückseligen. Roman. München 2016.

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

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Eine Tragödie. Texte. Hg. von Albrecht Schöne [8., revidierte und aktualisierte Auflage von Band 7 der Edition Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden, Frankfurt am Main 1994] Berlin 2017.

Gößling, Andreas: Faust, der Magier. Roman. Berlin 2007.

Historia von Doktor Johann Fausten dem weitbeschrienen Zauberer und Schwarzkünstler, wie er sich dem Teufel auf eine gewisse Zeit verschrieben, was er hierzwischen für seltsame Abenteuer gesehen, selbst angerichtet und getrieben, bis er endlich seinen wohlverdienten Lohn empfangen. 1587. In: Deutsche Volksbücher. Die große Erzähler-Bibliothek der Weltliteratur. Redaktion Ernst Ulrich Huse. Dortmund 1986, S. 131–188.

Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke. [Bibliographisch ergänzte Ausgabe] Stuttgart 1989.

Pavlenko, Alexander; Krauß, Jan: Faust. Nach Goethes „Faust I“. Frankfurt am Main 2021.

Pötzsch, Oliver: Der Spielmann. Berlin 2021.

Pötzsch, Oliver: Der Lehrmeister. Berlin 2019.

Rausch, Roman: Die Schwarzkünstlerin. Hamburg 2019.

Singer, Lea: Mandelkern. Hamburg 2007.

Toboso, Yana: Black Butler. Hamburg 2010.

Tezuka, Osamu: Neo Fausuto. Asahi Shimbun Shuppan, Tokio 1989.

Filmographie

Adamson, Andrew; Jenson, Vicky: Shrek. Glendale: Dreamworks, 2001.

Baldwin, Alec: Shortcut to Happiness (Der Teufel steckt im Detail). New York: Yari Film Group, 2007.

Biermann, Ingo J.: Faust. Der Tragödie erster Teil, Berlin: Deutsche Film- und Fernsehakademie, 2009.

Clair, René: La Beauté du diable (Der Pakt mit dem Teufel). Rom: Franco London Films, 1949.

Frankel, David: The Devil Wears Prada (Der Teufel trägt Prada). Los Angeles: Fox 2000 Pictures, 2006.

Fritsch, Werner: Faust Sonnengesang I bis IV. Deutschland: Werner Fritsch Filmproduktion, 2010–2020.

Gorski, Peter: Faust. Hamburg: Divina-Film, 1960.

Humm, Philipp: The last Faust. Großbritannien: The Humm Collection, 2019.

Kölsch, Kevin; Widmyer, Dennis: Starry Eyes (Träume erfordern Opfer). Los Angeles: Snowfort Pictures, 2014.

Murnau, Friedrich Wilhelm: Faust. Eine deutsche Volkssage. Berlin: Ufa-Atelier, 1926.

Pruehl, Karsten: Goethes Faust. Berlin: Picturis Produktion, 2019.

Rye, Stellan: Der Student von Prag. Prag: Deutsche Bioscop GmbH, 1913.

Shadyac, Tom: Bruce Almighty (Bruce Allmächtig). San Diego: Spyglass Entertainment, 2003.

Sokurow, Alexander: Faust. Prag: Mass Media Development and Support Foundation, Proline Film und Russian Cinema Fund, 2011.

Sommer, Michael: Faust to go (Goethe in 9 Minuten). 2016, 00:03:23. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OMXvK6uScnY&list=PL13hpitRzSLO7mNEqx8tWGJk-XIt9V3eZv&index=13&t=59s>, Abruf: 25.10.2022.

Sommer, Michael: Faust II to go (Goethe in 12,5 Minuten). 2016: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wOKmmHvEerI&list=PL13hpitRzSLO7mNEqx8tWGJkXIt9V3eZv&index=14>, Abruf: 15.10.2022.

Sommer, Michael: Nathan der Weise to go (Lessing in 8,5 Minuten). 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=60kNNVHeYTU&list=PL13hpitRzSLO7mNEqx8tWGJk-XIt9V3eZv&index=15>, Abruf 05.05.2022.

Sommer, Michael: Die Räuber to go (Schiller in 10 Minuten). 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8qYIUijSsnU&list=PL13hpitRzSLO7mNEqx8tWGJkXIt9V3eZv&index=16>, Abruf 05.05.2022.

Szabo, István: Mephisto. Deutschland: Mafilm, 1981.

Yuzna, Brian: Faust. Love of the Damned. Barcelona: Castelao Producciones, 2000.

Musik

Froboess, Gerhard (Melodie), Hans Bradtke (Text): Pack‘ die Badehose ein. Berlin: Verlag Melodie, 1951.

Carter, Carter; Kilgore, Merle: Ring of Fire. New York: CBS Records, 1963.

Sekundärliteratur

Abarim Publications: Abarim Publications' Biblical Dictionary. The Old Testament Hebrew word: מוֹת. URL: <https://www.abarim-publications.com/Dictionary/m/m-w-ta.html>, Abruf: 17.09.2022.

Abel, Julia; Klein, Christian: Comics und Graphic Novels. Stuttgart 2016.

Anderegg, Johannes: Unrecognized Modernity. Intertextuality and Irony in Goethe's Faust. In: *Colloquia Germanica* 39 (2006), 1, S. 31–41.

Assel, Jutta; Jäger, Georg: Notgeld: Sagen-Motive. Eine Dokumentation. Doctor Faustus. München 2015. URL: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/legenden-maerchen-und-sagenmotive/notgeld-doctor-faustus.html#Faustus>, Abruf: 12.11.2022.

Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main 1979.

Baldur-Garten: Duft-Tuberose (*Polianthes tuberosa*). URL: <https://www.baldur-garten.de/onion/content/pflege-tipps/blumenzwiebeln/duft-tuberose>, Abruf: 06.03.2022.

Barte, Jochen: Intertextuelle Aspekte und ihre Funktion im Werk von Karl Kraus. Dissertation der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes. Saarbrücken 2020.

Bauer, Manuel: Literarische Faust-Adaptionen im 20. und 21. Jahrhundert. In: *Faust im Wandel: Faust-Vertonungen vom 19. bis 21. Jahrhundert*. Hg. von Panja Mücke; Christiane Wiesenfeldt. Marburg 2014. S. 122–151.

Bauer, Manuel: Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart. Stuttgart 2018.

Baum, Constanze: Internet. In: *Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien*. Hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. Stuttgart 2018, S. 493–497.

Berndt, Jaqueline; Kümmerling-Meibauer, Bettina: *Manga's Cultural Crossroads*. New York und London 2016.

Berndt, Jaqueline: The Intercultural Challenge of the „Mangaesque“. Reorienting Manga Studies after 3/11. In: *Manga's Cultural Crossroads*. Hg. von J.B., Bettina Kümmerling-Meibauer. New York und London 2016, S. 65–84.

Berndt, Jaqueline: Hand in Hand. Kuono Fumiyos Mangaserie *Kono sekai no katasumi ni (In This Corner of the World)* im Vergleich zur Anime-Adaption durch Katabuchi Sunao. In: *Ästhetik des Gemachten*. Hg. von Hans-Joachim Backe, Julia Eckel, Erwin Feyersinger [u.a.]. Berlin und Boston 2018, S. 53–84.

Black, Rebecca: *Adolescents and online fan fiction*. New York 2008.

Blackmore, Sabine: Die Zeit der großen Gebildeten ist vorbei. In: *Intellectures*, 2016. URL: <https://www.intellectures.de/2016/09/28/die-zeit-der-grossen-gebildeten-ist-vorbei/>, Abruf: 25.07.2022.

Blank, Juliane: *Literaturadaptionen im Comic*, Saarbrücken 2015.

Blank, Juliane; Krüger-Fürhoff, Irmela Marei; Sina, Véronique: „Die Verdichtung des Augenblicks“. Markus Kuhn im Comic-Steckbrief. In: *DeGruyter Conversations*. 07.02.2022. URL: <https://blog.degruyter.com/die-verdichtung-des-augenblicks-markus-kuhn-im-comic-steckbrief/>, Abruf: 03.03.2022.

Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main 2006.

Bolter, Jay David; Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts 2000.

Bohm, Arnd: Global Dominion. Faust and Alexander the Great. In: *International Faust Studies: Adaptation, Reception, Translation*. Hg. von Lorna Fitzsimmons. London und New York 2008, S. 17–35.

Broich, Ulrich; Pfister, Manfred: Vorwort. In: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. IX–XII.

Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 31–47.

Broich, Ulrich: Bezugfelder der Intertextualität. Zur Einzeltextreferenz. In: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 48–52.

Busche, Andreas: Kritik zu Faust. 2012. URL: <https://www.epd-film.de/filmkritiken/faust>, Abruf 12.09.2022.

Curran, Jane: Hanswurst, Kasperle, Pickelhäring and Faust. In: International Faust Studies: Adaptation, Reception, Translation. Hg. von Lorna Fitzsimmons. London und New York 2008, S. 36–53.

Czeglédy, Anita; Hans-Lüttich, Ernest: Bild und Sprache. Kunstwerke als Text. Über die wechselseitige Interpretation ästhetischer Semiosen. In: Inspirationen. Künste im Wechselspiel. Hg. von Anita Czeglédy; József Fülo; Szilvia Ritz Paris, S. 15–33.

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien: Kulturen im digitalen Wandel. Perspektiven des Bundes für Vermittlung, Vernetzung und Verständigung. Berlin 2021.

Doering, Sabine: Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten. Göttingen 2001.

Doering, Sabine: Thea Dorn: *Die Unglückseligen. Roman*. München 2016, 556 S. In: Goethe-Jahrbuch 2016. Hg. von Jochen Golz, Frieder von Ammon, Edith Zehm. Band 133, Göttingen 2016, S. 239–240.

Duden: ‚faustisch‘. 2022. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/faustisch>, Abruf 07.10.2022.

Eltrop, Bettina; Backhaus, Franz Josef: Die Lutherbibel als Baustelle? Fragen an Landesbischof Christoph Käbler zur vierten kirchenamtlichen Revision 2017. In: Bibel und Kirche 1 (2017), S. 41–44.

Fandom: Kuroshitsuji Wiki. Sebastian Michaelis. URL: https://kuroshitsuji.fandom.com/wiki/Sebastian_Michaelis, Abruf 18.08.2022.

Fauser, Markus: Einführung in die Kulturwissenschaft. 5., durchgesehene Auflage 2011, Darmstadt.

Filmdienst: Der Pakt mit dem Teufel (1949). URL: <https://www.filmdienst.de/film/details/31357/der-pakt-mit-dem-teufel-1949>, Abruf 13.08.2022.

Fitzsimmons, Lorna: International Faust Studies. Adaptation, Reception, Translation. London und New York 2008.

Foundas, Scott: Shortcut to Happiness. Variety. 2007. URL: <https://variety.com/2007/film/reviews/shortcut-to-happiness-1200557871/>, Abruf 13.07.2022.

Fraas, Claudia: Vom kollektiven Wissen zum vernetzten Vergessen? Neue Medien zwischen kultureller Reproduktion und kultureller Dynamik. In: Neue Medien – Neue Kompetenzen. Hg. von Franc Wagner und Ulla Kleinberger-Günther. Berlin 2004, S. 6–32.

French, Philip: Faust – review. 2012. URL: <https://www.theguardian.com/film/2012/may/13/faust-sokurov-review-french>, Abruf 19.03.2022.

Frenzel, Elisabeth: Stoff- und Motivgeschichte. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Vierter Band: Sl-Z. Hg. von Klaus Kanzog und Achim Masser. [2. Aufl.] Berlin/New 1984, S. 213–228.

Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. [2. Aufl.] Stuttgart 1966.

Funimation: Black Butler. URL: <https://blackbutlerofficial.tumblr.com/post/160711525959/learn-about-faustian-contracts-in-anime-black>, Abruf 27.09.2022.

García, José: Bruce Allmächtig. Bruce Almighty. URL: http://www.textezumfilm.de/sub_detail.php?id=28, Abruf: 22.09.2022.

Gazzella, Marika: Über die Konstitution der weiblichen Faust-Figuren in den deutschen Gegenwartsrromanen Mandelkern und Die Unglückseligen. In: Germanistik in der Schweiz, Heft 14/2017, S. 79–105.

- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993.
- Görres, Joseph: Die teutschen Volksbücher, in: Joseph Görres, Gesammelte Schriften, Band 3: Geistesgeschichtliche und literarische Schriften I (1803–1808). Köln 1926, S. 252–253.
- Greg, Walter Wilson: The Damnation of Faustus. In: Marlow. Doctor Faustus. Hg. von John Jump. London 1946.
- Gutkind, Lee: What Is Creative Nonfiction? Simply put: Creative nonfiction is true stories, well told. Pittsburgh. URL: <https://creativenonfiction.org/what-is-cnf/>, Abruf: 25.08.2022.
- Hänsgen, Sabine: Sokurov's cinematic minimalism. In: The Cinema of Alexander Sokurov. Hg. von Birgit Beumers und Nancy Condee. London 2011, S. 43–58.
- Hartmann, Tina: Arbeit am Mythos: Emphase und Ernüchterung – Faust nach 1945. Problem- und Kulturgeschichte. Gender. In: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. Hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. Stuttgart 2018, S. 553–560.
- Hesse, Christoph; Kreutzer, Oliver; Mauer, Roman; Mohr, Gregory: Filmstile. Wiesbaden 2016.
- Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen 1993.
- Höppner, Stefan: Thea Dorn, *Die Unglückseligen. Roman*. In: Arbitrium 36 (2018), 1, S. 128–133.
- Höppner, Stefan: Schwarzkunst und Neunte Kunst: Faust im Comic. In: Blog Archiv. Hg. von Klassik Stiftung Weimar. 2018. URL: <https://blog-archiv.klassik-stiftung.de/goethes-faust-im-comic/>, Abruf: 11.09.2022.
- Hubig, Christoph: Medien/Medialität. In: Enzyklopädie Philosophie. Band 2. Hamburg 2010, S. 1516–1522.
- Hucke, Karl-Heinz: Figuren der Unruhe. Münster 1992.

Huse, Ernst Ulrich: Nachwort. In: Deutsche Volksbücher. Die große Erzähler-Bibliothek der Weltliteratur. Redaktion Ernst Ulrich Huse. Dortmund 1986, S. 263–269.

Isekenmeier, Guido; Böhn, Andreas; Schrey, Dominik: Intertextualität und Intermedialität. Theoretische Grundlagen – Exemplarische Analysen. Berlin 2021.

Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt 1991.

Jaeger, Michael: Kontemplation und Kolonisation. Klassische Überlieferung und moderne Negation von Goethes Metamorphosedenken. In: Goethe-Jahrbuch 2007. Hg. von Werner Frick, Jochen Golz, Albert Meier, Edith Zehm. Band 124, Göttingen 2007, S. 60–73.

Jaeger, Michael: Global Player Faust oder Das Verschwinden der Gegenwart. Zur Aktualität Goethes. Berlin 2008.

Jahraus, Oliver: Internet. In: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. Hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. Stuttgart 2018, S. 474–482.

Jasper, Will: Dichter und Banker: ... und leider auch Ökonomie. In: Tagesspiegel 25.06.2012. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/dichter-und-banker-und-leider-auch-oekonomie/6792312.html>, Abruf: 06.03.2022.

Kaenel, Philippe: Rodolphe Töpffer. In: Historisches Lexikon der Schweiz. 07.06.2022. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016191/2022-06-07/>, Abruf: 6.08.2022.

Kaylegian-Starkey, Katherine und Beddoe, Jennifer: Types of Transformations in Math with Examples. URL: <https://study.com/learn/lesson/transformation-math-types-examples.html>, Abruf: 23.07.2022.

Khrenov, Nikolai: Alexander Sokurov's Faust: Goethe's Philosophic Implications as a Problem. In: Vestnik VGIK 5 (2013), 3, S. 34–42.

Kilomba, Grada: Das N-Wort. 2009. URL: <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/afrikanische-diaspora/59448/das-n-wort/>, Abruf 03.04.2022.

Körner, Theodor: Abschied vom Leben. In: Knospen. Leyer und Schwert. Hg. von T. K. Berlin und Boston 2019, S. 201.

Koopmann, Helmut: Nachgefragt. Zur deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 2013.

Kovacs, Reka: Das Mephisto-Dilemma: Der Konflikt der Kunst und Macht durch die Gestalt Hendrik Höfgens. Saarbrücken 2008.

Krause, Arnulf: Der Kampf um Freiheit. Die Napoleonischen Befreiungskriege in Deutschland. Stuttgart 2013.

Kreitling, Holger: Die wahre Geschichte von Goethes Pudel. In: Welt. 22. April 2012. URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article106196779/Die-wahre-Geschichte-von-Goethes-Pudel.html>, Abruf 31.07.2022.

Kristeva, Julia: Probleme der Textstrukturation, Köln 1972.

Kristeva, Julia: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin. In: Literaturwissenschaft und Linguistik III. Hg. von Jens Ihwe. Frankfurt am Main 1972, S. 345–375.

Langner, Beatrix: Ada und das Ei. Friedrich Christian Delius holt den Computer heim. Neue Zürcher Zeitung, 18. Juli 2009. URL: https://www.fcdelius.de/buecher/frau_computer.html/lange_rezension_02/, Abruf: 15.09.2022.

Leeder, Saskia: Die Liedästhetik Schuberts entsprach nicht der Goethes. In: Blog Archiv. Hg. von Klassik Stiftung Weimar. 2016. URL: <https://blog-archiv.klassik-stiftung.de/goethe-und-schubert/>, Abruf: 11.07.2022.

Leibold, Christoph: Volksschauspieler Gustl Bayrhammer. BR Bayern 2. 12.02.2022. URL: <https://www.br.de/radio/bayern2/der-hammerbayer-volksschauspieler-gustl-bayrhammer-102.html>, Abruf: 17.06.2022.

Lenay, Luna: Related. In the *Black Butler* anime series, what is the relationship between Ciel and Sebastian? 2018. URL: <https://www.quora.com/In-the-anime-Black-Butler-what-exactly-were-the-details-in-the-contract-between-Ciel-Phantomhive-and-Sebastian>, Abruf 15.09.2022.

Lindner, Monika: Integrationsformen der Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 116–134.

Ludewig, Anna-Dorothea; Höhne, Steffen: „Ikh trog oyf dir kayn has“ – Goethe bei den polnischen Juden. In: Goethe und die Juden – Die Juden und Goethe. Beiträge zu einer Beziehungs- und Rezeptionsgeschichte. Hg. von A.D. L, S. H. Berlin und Boston 2018.

Lumenick, Lou: No smart Alec. New York Post, 28.10.2022. URL: <https://nypost.com/2007/07/13/no-smart-alec/>, Abruf 15.08.2022.

MacWilliams, Mark: Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime. London und New York 2015.

Mahal, Günther: Faust. Die Spuren eines geheimnisvollen Lebens. Berlin 1980

Maroonata: CMV - Black Butler - Kuroshitsuji - Sebastian Michaelis & Ciel Phantomhive. 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D-Mgn3GLvcA>, Abruf 03.03.2022.

McGill: Selling your soul. Conference looks at Faust in non-Christian cultures. News 21.09.2006. URL: <https://www.mcgill.ca/newsroom/news/selling-your-soul-conference-looks-faust-non-christian-cultures-21888>, Abruf: 17.06.2022.

McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man. New York 1964.

Marlowe, Christopher: Doctor Faustus. A- and B-texts (1604, 1616). Hg. von D. Bevington und E. Rasmussen, Manchester und New York 1993.

Mayer, Petra: Faust II. Verloren in virtuellen Welten. Eine Lektüre im 21. Jahrhundert. In: Goethe Jahrbuch 2007. Hg. von Werner Frick, Jochen Golz, Albert Meier, Edith Zehm. Göttingen 2007, S. 357–363.

Merriam-Webster: ‚Faustian‘. Merriam-Webster.com Dictionary. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Faustian>, Abruf 07.10.2022.

Metzner-Szigeth, Andreas: Kultur & Technik als Medien menschlicher Selbstverwirklichung. Überlegungen zur philosophischen Anthropologie und Gesellschaftstheorie. In: Technik und

Kultur. Bedingungs- und Beeinflussungsverhältnisse. Hg. von Gerhard Banse und Armin Grunwald. Karlsruhe 2010. URL: <http://books.openedition.org/ksp/5223>, Abruf: 08.08.2022.

Mieder, Wolfgang: „Wie anders wirkt dies Zitat auf mich ein!“, Wien 2011.

Miola, Robert: Seven types of intertextuality. In: Shakespeare, Italy and intertextuality. Hg. von Michele Marrapodi. Manchester 2004, S. 13–25.

Monreal, Sarah: „Meine Reise ist ein Ereignis der Feder.“ Topographisch-intertextuelle Aspekte bei Christian Kracht, Josef Winkler und Felicitas Hoppe. Dissertation der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. 2017.

Münker, Stefan und Roesler, Alexander: Was ist ein Medium? Frankfurt am Main 2008.

Nicklas, Jens: Der didaktische Ort der Literaturverfilmung in der Literaturgeschichte. Mit Erläuterungen zu Alexander Sokurows Faust. In: Literaturgeschichte, Heft 4/2012, S. 44–53

Niemand, Christoph: The last enemy that shall be destroyed is death. Biblical intertextuality in the sub-text of Joanne K. Rowling’s Harry Potter novels. In: ET-Studies 3/1 (2012), S. 111–131.

Nord, Cristina: Interview mit Alexander Sokurow: „Faust ist einfach nur ein Demagoge“. In: taz, 19.01.2012. URL: <https://taz.de/Interview-mit-Alexander-Sokurow/!5102859/>, Abruf: 25.05.2022.

Osten, Manfred: Dr. Faust – ein Auslaufmodell der Evolution? Goethes Tragödie und die Verheißungen der Lebenswissenschaften. In: Goethe Jahrbuch 2007. Hg. von Werner Frick, Jochen Golz, Albert Meier, Edith Zehm. Göttingen 2007, S. 161–166.

Osthues, Julian: Literatur als Palimpsest. Postkoloniale Ästhetik im deutschsprachigen Roman. Bielefeld 2017.

Pfeifer, Moritz: First Impressions. Alexander Sokurov’s Faust (2011). East European Film Bulletin. 2011. URL: <https://eeffb.org/perspectives/alexander-sokurovs-faust-2011/>, Abruf 04.07.2022.

Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 1–30.

Pfister, Manfred: Bezugsfelder der Intertextualität. Zur Systemreferenz. In: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 52–57.

Platthaus, Andreas: Faust verflixt. In: Flix: Faust. Der Tragödie erster Teil. Hamburg 2010, S. 12–13.

Preisendanz, Wolfgang: Zum Beitrag von Renate Lachmann. Dialogizität und poetische Sprache. In: Dialogizität. Hg. von Renate Lachmann. München 1982, S. 25–28.

Rauscher, Andreas: Die Cartoon-Modalitäten des Batman-Franchise und die Gemachtheit von Gotham City. In: Ästhetik des Gemachten. Hg. von Hans-Joachim Backe, Julia Eckel, Erwin Feyersinger [u.a.]. Berlin und Boston 2018, S. 205–333.

Rohmann, Gerd; Oppermann, Eva: Literatur und Intertextualität. Universitätsbibliothek Kassel, Publikationen o.J. URL: <https://kobra.uni-kassel.de/handle/123456789/200604129790>, Abruf: 15.01.2022.

Rosenbaum, Alexander: Faust, das Genie – 1750 bis 1850. Gattungs- und Mediengeschichte. Bildende Kunst. In: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. Hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. Stuttgart 2018, S. 174–184.

Rosenfelder, Mark: Rodolphe Töpffer. In: Bob's Comics Reviews. 1999. URL: <http://www.zompist.com/bob25.html>, Abruf: 06.08.2022.

Rowohlt Verlag: Die Frau, für die ich den Computer erfand. URL: https://www.fcdelius.de/buecher/frau_computer.html, Abruf: 16.09.2022.

Schlaffer, Heinz: Faust. Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts. [2. Auflage] Stuttgart 1998.

Schmidt, Thomas: Unglück bedeutet Gefahr. In: Die Zeit (2012), 4. URL: <https://www.zeit.de/2012/04/Interview-Sokurow>, Abruf: 08.08.2022.

Schmitz-Emans, Monika: *Literatur-Comics. Adaptionen und Transformationen der Weltliteratur*. Berlin 2012.

Schmitz-Emans, Monika: *Graphic Novel und Roman. Überlegungen anlässlich des doppelten Tristram Shandy* von Laurence Sterne und Martin Rowson. In: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 2 (2015), S. 3–21. URL: <http://www.closure.uni-kiel.de/closure2/schmitz-emans>, Abruf: 07.09.2022.

Schmuliuss, Nina: *Wohin jetzt nochmal gleich? Alexander Sokurovs "Faust"*. In: *Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, Heft 258/2015, S. 106–114.

Schodt, Frederik: *The View from North America. Manga as Late-Twentieth-Century Japonisme?* In: *Manga's Cultural Crossroads*. Hg. von Jaqueline Berndt und Bettina Kümmerling-Meibauer. New York und London 2016, S. 19–26.

Schoeller, Wilfried F.: *Faust in Kreuzberg. Erfinder und Zärtlichkeitsapostel: Friedrich Christian Delius und sein Roman über Konrad Zuse*. *Der Tagesspiegel*. 02.08.2009. URL: https://www.fcdelius.de/buecher/frau_computer.html#rez317, Abruf: 16.09.2022.

Schöne, Albrecht: *Johann Wolfgang Goethe. Faust. Kommentare*. [8., revidierte und aktualisierte Auflage von Band 7 der Edition Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* in 40 Bänden] Berlin 2017.

Schönfelder, Bodo: *Sokurov's Faust: Some Thoughts from a German Perspective*. 2012. URL: <https://fipresci.org/report/sokurovs-faust-some-thoughts-from-a-german-perspective/>, Abruf 03.04.2022.

Schulte-Middelich, Bernd: *Funktionen intertextueller Textkonstitution*. In: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 197–242.

Schulz, Armin: *Stoff*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Band III: P-Z. Hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York 2003, S. 521–522.

Schulz, Gerhard: Kann ungelesen nach Hause gehen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 16.09.2003. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/kann-ungelesen-nach-hause-gehn-1119668.html>, Abruf: 10.09.2022.

Sebastian, Ulla: Tragische Liebe zu Goethes Zeit. URL: <https://www.amazon.de/Fausts-Gretchen-Susanne-Alberti/dp/3203750066>, Abruf 25.07.2022.

Seibt, Gustav: Begrüßung bei der Buchpremiere in der Akademie der Künste Berlin. 10.07.2009. URL: https://www.fcdelius.de/buecher/frau_computer.html#rez301. Abruf: 15.09.2022.

Sommer, Michael: Sommers Weltliteratur to go. 2015. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCSa4RnmvfBbLgkEwqCUNGXQ>, Abruf 28.10.2022.

Spreckelsen, Tilman: Wie macht der alte Mann das nur? Gottes Werk und Teufels Jamben. Thea Dorn sucht nach dem ewigen Leben in der DNA Johann Wilhelm Ritters. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 10.03.2016. URL: https://www.buecher.de/shop/deutschland/die-unglueckseligen/dorn-thea/products_products/detail/prod_id/44124185/, Abruf 25.10.2022.

Stadt Knittlingen: Abteilungen im Faust-Museum. URL: <https://faustmuseum.de/faust-museum/abteilungen/>, Abruf: 12.06.2022.

Stadtverwaltung Maulbronn: Baumeister aus Schmie im Kloster Maulbronn. URL: <https://www.maulbronn.de/de/buerger-neubuerger/sehenswertes/dorfmuseum-steinhauerstube>, Abruf: 12.06.2022.

Stewart, Ronald: Manga as Schism. Kitazawa Rakuten's Resistance to „Old-Fashioned“ Japan. In: Manga's Cultural Crossroads. Hg. von Jaqueline Berndt und Bettina Kümmerling-Meibauer. New York und London 2016, S. 27–49.

Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik. Band 7. Hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München 1984, S. 139–150.

Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn 1998.

Stolz, Alban: *Legende oder der christliche Sternhimmel*. Vierter Band, Oktober bis Dezember. Freiburg 1872.

Strobel, Ricarda: Der Pakt mit dem Teufel. Faust im Film. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 17 (1987), 66, S. 42–60.

Stuhlfauth-Trabert, Mara: Interkulturelle Stereotype und Klischees in Flix' *Faust* und Posy Simmonds' *Gemma Boverly*. In: *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Hg. Florian Trabert, Mara Stuhlfauth-Trabert, Johannes Waßmer, Frankfurt am Main 2015, S. 189–206.

Suda, Max Josef: *Die Ethik Martin Luthers*. Göttingen 2006.

Süselbeck, Jan: Arbeit am Mythos. Emphase und Ernüchterung – Faust nach 1945. Problem- und Kulturgeschichte. Pop. In: *Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien*. Hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. Stuttgart 2018, S. 575–583.

Team Chevalier: Kuroshitsuji – what if Sebastian met Ciel before the tragedy?. 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T5UMMIbf5dI>, Abruf 05.03.2022.

Tezuka, Osamu: Manga. Faust. URL: <https://tezukaosamu.net/en/manga/418.html>, Abruf: 31.08.2022.

Theophilus-Legende. In: *Mittelalter-Lexikon*. URL: <https://www.mittelalter-lexikon.de/wiki/Theophilus-Legende>, Abruf 01.08.2022.

Toboso, Yana: Yana Toboso Official Site. Information. 18.10.2022. URL: <http://toboso-news.blog.fc2.com/>, Abruf: 26.10.2022.

Tupikevics, Sebastian: Goethe als Bastellei – Literaturrezeption im Medium Comic. In: *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Hg. von Florian Trabert, Mara Stuhlfauth-Trabert, Johannes Waßmer, Frankfurt am Main 2015, S. 245–262

Turkowska, Ewa: Remedialisierung von Goethes Faust im deutschsprachigen You Tube und ihre Rolle im literarischen Lernen. In: *Karły na ramionach olbrzymów? Kultura niemieckiego*

obszaru językowego w dialogu z tradycją. Hg. von Katarzyna Grzywka-Kolago, Lech Kolago, Maciej Jędrzejewski und Robert Małecki. Warschau 2015, S. 341–353.

Turner, John G.: They Knew they Were Pilgrims. Plymouth Colony and the Contest for American Liberty. New Haven 2020.

Travers, James: La Beauté du diable (1950). Film Review. 2002. URL: <http://www.french-films.org/review/la-beaute-du-diable-1950.html>, Abruf, 13.08.2022.

Walkling, Thomas: Wie Johann Wolfgang von Goethe die Literatur beeinflusst hat. URL: <https://www.hanebuechlein.de/wie-johann-wolfgang-von-goethe-die-literatur-beeinflusst-hat/>, Abruf: 06.03.2022.

Wåghäll Nivre, Elisabeth: Historizität, Legende, Mythos. Die Faust-Figur zwischen Faktualität und Fiktionalität. In: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien. Hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. Stuttgart 2018, S. 2–11.

Wei, Ziyang: Teuflische Synergie. Das Faustbuch (1587) zwischen Determinismus und Willensfreiheit. Berlin 2021. URL: <https://doi.org/10.1515/9783110667189-007>, Abruf: 09.10.2022.

Werner-Burgmann, Anett: Einsames Genie und Freigeist. Beethoven, vom Stummfilm bis zur DEFA. In: Filmblatt (2020), 25, S. 50–67.

Wünsch, Marianne: Johann Wolfgang Goethe: Faust. Erster Teil. In: Die Lieblingsbücher der Deutschen. Hg. von Christoph Jürgensen. Kiel 2006, S. 17–38.

Wulff, Hans J.: Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft. In: Rabbiteye – Zeitschrift für Filmforschung (2011), 3, S. 5–23.

ZDF: Das Literarische Quartett. URL: <https://www.zdf.de/kultur/das-literarische-quartett>, Abruf 05.10.2022.

Zoonen, Liesbeth van: Intertextuality. In: The International Encyclopedia of Media Effects. Hg. von Patrick Rössler, Cynthia Hoffner und Liesbeth van Zoonen. Boston 2017.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und unter Benutzung keiner anderen Quellen als der genannten (gedruckten Werke/ Daten oder Textteile aus dem Internet) verfasst habe. Alle aus solchen Quellen wörtlich oder sinngemäß übernommenen Passagen habe ich im Einzelnen unter genauer Angabe des Fundortes gekennzeichnet. Ich erkläre ebenso, dass die Dissertation nicht als Prüfungsarbeit für eine staatliche oder akademische Prüfung eingereicht wurde.

Ort, Datum

Vivian Rahel Martin