

Ein regenbogenfarbener Ara und die Weltliteratur: Tezuka Osamu autoreflexive Mangas

1. Comics und Weltliteratur – Comics als Weltliteratur?

In H.C. Artmanns poetischem Tagebuch *Das Suchen nach dem gestrigen Tag oder Schnee auf einem heißen Brotwecken*, geführt in Schweden, findet sich unter dem Datum des 14. Oktober 1964 ein Eintrag, in dem der Dichter nachdrücklich seine Sympathie für den Comic festhält und sich dabei auf John Steinbeck beruft:

Nachmittags war ich in der Stadtbibliothek, um längst fällige leihbücher abzugeben. Dann schaute ich in Falkmans Bokhandel vorbei und fand ein Ballantinetaschenbuch mit Al Capps ›The World of LI'L ABNER‹. Das vorwort ist von John Steinbeck verfaßt und äußerst aufschlußreich: *I'm writing this from what we Americans call Yurp. In Europe writers are taken seriously as Lana Turners legs are in America – a ridiculous situation. I get interviewed by lean and hungry Yurpeens now and then and they always want me to say who is the best writer in America today and I can't think of any name but Capp. There is usually a yelp, ›but doesn't he do a Comic Strip? How can that be LITERATURE?‹ [They spell it in capitals in Europe.]*

Steinbeck schrieb dieses vorwort, von dem ich hier den anfang gab, vor etwa 12 jahren [1952]. Es wäre heute immerhin an der zeit, sich bei uns zu bequemen, Comic Writing als das anzuerkennen, was es schon längst geworden ist, nämlich Literatur. Gelesen wird sie von den 97%, die keine ahnung von Joyce oder Musil haben [sei's drum], doch wäre es meiner meinung überaus wichtig, daß sich die 3%, die Joyce und Musil [seit wann tun sie's überhaupt?] zu lesen vorgeben, auch über Comic Writing informieren wollten. Was geschieht indes aber tatsächlich? Der intellektuelle lächelt bei solcher einer Zumutung nachsichtig, kommt sich für derartige kindereien zu gut vor &c, &c.

So weit, so gut: In einigen zwanzig jahren wird man über diese ›Comics Epoche‹ tiefgründige abhandlungen schreiben [wir wußten das schon immer &c., &c.] und somit über das, was eben noch ignoriert, aufs subtilste klugscheißen [...].¹ (Artmann 1979, 33f.)

Artmanns Prognose zufolge ist der Comic also ein ästhetisches Genre auf dem Weg zur allgemeinen Anerkennung, rückblickend vielleicht gut vergleichbar mit dem lange Zeit als nicht salonfähig geschmähten und dann zum Inbegriff einer enzyklopädischen Kunstform avancierten Roman.² Der Blick in eine heutige Buchhandlung scheint die aus den 60er Jahren stammende Prognose einer bevorstehenden Karriere des Comics im Kulturbetrieb zu bestätigen, wobei die deutschsprachigen Länder hier noch erkennbar hinter der etwa in Frankreich, Italien und Japan zu beobachtenden Entwicklung zurück liegen.³ Die Tatsache, daß die Comic-Szene sich als eine internationale Szene

1 Datum: 14. Oktober [1964]. Bei der Groß- und Kleinschreibung der Substantiva verfährt Artmann selbst inkonsequent; oft, aber nicht immer, sind diese kleingeschrieben. Das Zitat gibt die Schreibweise der benutzten Ausgabe wieder, inbegriffen auch die dort verwendeten eckigen Klammern.

2 Vgl. Artmann 1979, 34: »Pop-literatur [sic] ist heute einer der wege [sic] [wenn auch nicht der einzige], der gegenwärtigen literaturmisere [sic] zu entlaufen. Anzeichen sind bereits überall zu merken.«

darstellt, in welchem Land auch immer man sich nach ihren neueren und älteren Erzeugnissen umschaute – eine, in der aktuell vor allem die japanischen Mangas zunehmend an Raum gewinnen –, ist ein erstes Motiv, sich an die Konnotationen zu erinnern, die seit dem Aufkommen des Begriffs ›Weltliteratur‹ mit diesem verbunden worden sind, um nach eventuellen Analogien und Übertragbarkeiten zu fragen.⁴

In Goethes Reflexionen zum Thema Weltliteratur artikuliert sich die Vision einer globalen ästhetischen Kultur, die zum einen bereits besteht, insofern die literarischen Werke verschiedener Epochen und Nationen als ein Geflecht betrachtet werden können, die zum anderen aber durch ein entsprechendes Bewußtsein derer, die an ihr teilhaben, stets aufs neue bekräftigt, gefördert und insofern geschaffen werden sollte. Trotz heute gegenüber der Goethezeit drastisch veränderter kultureller, politischer und wirtschaftlicher Rahmenbedingungen literarischen und künstlerischen Arbeitens hat die Vision einer ›Weltliteratur‹ – die mittlerweile um die einer ›Weltkunst‹ erweitert worden ist – den Status einer kulturpolitischen Leitidee bis in die Gegenwart behaupten können.

Unter dem Aspekt seiner quantitativen Verbreitung ist der Comic heute unstrittig ein ›welt-literarisches Phänomen. Ebenso unstrittig ist außerdem an seiner Geschichte der Globalisierungsprozeß besonders deutlich ablesbar. Einzelsprachliche Grenzen ›wollen‹ hier, um es mit Goethe auszudrücken, ›nicht viel sagen‹; Comics suchen und finden ein internationales Publikum. Leichter als andere Bücher werden sie in fremdsprachigen Versionen rezipiert, gestützt vor allem auf Symbole und visuelle Codes. Zu den gattungsspezifischen Eigenarten des Comics – in dem in der Regel bildliche und verbale Elemente kombiniert und zu narrativen Sequenzen zusammengefügt werden – gehört ja schließlich die Verwendung graphischer Zeichen und Ausdrucksmittel, deren Verständnis oft weder an eine spezifische nationalsprachliche Kompetenz noch überhaupt an Alphabetisierung gebunden ist. (Die in Comics verwendeten Zeichen für Lautstärken, Geschwindigkeiten, Gemütszustände beispielsweise gehören zu diesem internationalen Repertoire.) Ihre Kenntnis ist weitgehend Bestandteil einer transnationalen kulturellen Kompetenz. Die grenzübergreifende Lesbarkeit des Comics stellt eine wichtige Voraussetzung dafür dar, daß das zunächst aus den USA nach Europa importierte Genre sich im 20. Jahrhundert mehr und mehr internationalisierte. Bei Übersetzungen in die europäischen, später auch in außereuropäische Sprachen konnte man sich weitgehend auf die Ersetzung der Textelemente beschränken, sofern es nur darum ging, den Bedarf breiter Leserschaften zu bedienen. Der rege Austausch zwischen den Kontinenten hat zur Internationalisierung des Zeichenrepertoires entscheidend beigetragen. Aber der damit verbundene Homogenisierungsprozeß ist nur eine Seite der Entwicklung, die der Comic im Laufe des 20. Jahrhunderts durchlaufen hat; ihm

3 Ein Indiz für den Trend zur Aufwertung des Comics sind auch wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit seiner Geschichte und seinen Gattungsgesetzen. Hier sind durch Einführungsbücher erste Grundlagen geschaffen worden. Vgl. etwa: Plathaus 2000, Knigge 2004.

4 Der Begriff ›Weltliteratur‹ taucht bereits in einer Notiz Wielands auf. Vgl. dazu: Weitz 1987. Verbunden ist dieser Begriff aber vor allem mit dem Namen Goethes, der ihm zur Durchsetzung verhalf. Er ist bei Goethe und den vielen Autoren, die in seinen Spuren von ›Weltliteratur‹, ›world literature‹ etc. gesprochen haben, zunächst ›extensiv gemeint‹; mit ihm verknüpft ist die Forderung nach einem panoramatischen Blick auf die Literaturen der verschiedenen Zeiten und Völker. Vgl. dazu: Birus 1995.

komplementär verhalten sich erhebliche stilistische Ausdifferenzierungsprozesse.⁵ Diese sind vor allem dort zu beobachten, wo es nicht primär um Nachschub für den Alltagskonsum, sondern um die Entwicklung innovativer Darstellungsmittel geht.⁶ Jene transnationale Verständlichkeit der visuellen Dimension graphischer Erzählungen ist von Theoretikern des Comics gern hervorgehoben worden. Die wichtigsten unter ihnen, nämlich die als Theoretiker der eigenen Kunstform auftretenden Comiczeichner selbst – Will Eisner, Scott McCloud – leiten die graphische Erzählung auf programmatische Weise aus Urformen des Erzählens ab und deuten die parallele Verwendung visueller und verbaler Zeichen sowie deren Kombination für narrative Zwecke als anthropologisch fundiert (Eisner 2001a [dt.: Eisner 1994], Eisner 2001b, McCloud 1994).

Zwischen dem Comic und der ›Weltliteratur-Idee (bzw. dem Konglomerat von Ideen, die mit diesem Begriff verbunden worden sind) besteht über die Assoziation einer internationalen ästhetischen Kommunikation hinaus noch ein weiteres – in diesem Fall ganz evidentes – Bündnis: Seit den 40er Jahren sind Comicversionen zu Werken der Weltliteratur gezeichnet worden. Die US-amerikanische Reihe *Classics Illustrated*, deren Darstellungsstil sich an die des massenmedialen Comics anlehnen, hat eine große Zahl literarischer Texte – vor allem Schauspiele, Romane und Erzählungen – in Form von Bildgeschichten popularisiert. Englischsprachige Werke sind hier zwar quantitativ besonders stark repräsentiert, und Werke anderer Literaturen gehen in englischer Übersetzung in die Bände der Reihe ein, aber den graphisch erzählten Geschichten folgen kann man leicht auch als des Englischen nur mäßig mächtiger Leser. Sprachlich werden die Ausgangstexte stark gekürzt und oft simplifiziert. Ihrer relativ leichten Verständlichkeit entsprechend werden *Classics Illustrated* vielfach gelesen, um sich entweder (vor allem von den Bildern) eine spannende Geschichte erzählen zu lassen – oder aber, um schnell überblicksartige Kenntnisse über Werke des literarischen Kanons zu erlangen.⁷ Präsentiert werden solche Werke, die allgemein als Bestandteile eines weltliterarischen Kanons gelten – was immer der Kulturpessimist von den Comicversionen weltliterarischer Klassiker halten mag.

Ganz anders verfahren im Umgang mit weltliterarischen Texten solche Comic-Zeichner, denen es mit ihren Bildgeschichten darum geht, eigenwillige Deutungsvorschläge zu den ins Graphische ›übersetzten‹ Werken vorzulegen oder diese gar unbekümmert um vorgegebene Sinnpotentiale als Spielmaterial zu verwenden. Literatur-Comics liegen mittlerweile in großer Zahl und Varietät vor. Das Spektrum der ihnen zugrundeliegenden ästhetischen Intentionen reicht von der illustrierenden Interpretation bis hin zur parodistischen Kontrafaktur. Der Literatur-Comic präsentiert sich vielfach als eine Kunstform, bei der der Leser zu detektivischer Lektüre motiviert wird. Zum einen ist er ja stets mit der Frage nach den genauen Beziehungen zwischen Bilderzählung und literarischer Grundlage konfrontiert, zum anderen enthalten Litera-

5 Einzelne Länder, wie Italien und Frankreich, haben mittlerweile ihre eigene, gegenüber den US-amerikanischen Entwicklungen relativ selbständige Gattungstradition.

6 Wenn Comics auf der Basis transnational verständlicher Darstellungskonventionen den Anspruch auf künstlerische Originalität erheben, treten allgemeinverständliche und individualistische Komponenten oft in interessante Spannungsverhältnisse.

7 »Getting Smart Has Never Been So Easy, with Classics Illustrated« (aus einer Verlagsanzeige in Faust 1997).

tur-Comics neben dem zitierten Textmaterial des Referenzwerks vielfach auch Bildzitate, Zitate aus weiteren Texten, Zeichen verschiedenster Provenienz – also lauter Spuren, die entziffert werden wollen.

Comic-Anthologien, in denen Werke der Weltliteratur zu graphischen Kurzfassungen von teilweise knappstem Umfang zusammengezogen werden, thematisieren direkt oder indirekt die Institution ›Weltliteratur‹ als solche. In dem Bändchen *Moga Mobos 100 Klassiker* (Moga Mobo 2001) werden hundert Werke der Weltliteratur auf jeweils einer (!) Seite visuell dargestellt und interpretiert. Einem vergleichbaren Prinzip folgt der Band *50 – Literatur gezeichnet*, in dem 50 Werke der Literatur verschiedener Zeitalter und Sprachräume in ähnlich reduzierter Form zeichnerisch umgesetzt werden (Alber/Wolf 2003). Diese beiden ›weltliterarischen‹ Comic-Anthologien vermitteln – anders als die *Classics Illustrated*-Bände – kein Wissen über die Texte, auf die sie sich beziehen, sondern sie setzen deren Kenntnis vielmehr voraus – um sie auf teilweise sehr eigenwillige Art abzurufen.⁸

2. Tezuka Osamu: *Nanairo Inko* und die Weltliteratur

Der japanische Zeichner Osamu Tezuka (1928–1989) gilt vielen als Vater des modernen Manga.⁹ In seinem nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzenden graphischen Œuvre revolutionierte der ausgebildete Mediziner die Sprache des japanischen Comics, vor allem, indem er sich an narrativen Verfahren der Nachbarkünste Literatur und Film orientierte. Zwischen 1946 und dem Todesjahr 1989 entstand ein üppiges und thematisch wie graphisch abwechslungsreiches zeichnerisches Werk, darunter diverse Bildgeschichten, die von literarischen Texten inspiriert worden sind. Neben gedruckten Comics, die vielfach als Fortsetzungsserien in Zeitschriften erschienen, bevor sie später zu Bänden in Taschenbuchformat zusammengefaßt wurden, schuf Tezuka auch diverse Zeichentrickfilme, denen ebenfalls vonseiten der Kritik neue und schulbildende Qualitäten zugeschrieben werden. Tezuka hat sich von verschiedensten Quellen inspirieren lassen – zeichnerisch unter anderem von der Bildsprache des Disney-Imperiums, inhaltlich von Werken und Figuren der japanischen, europäischen und amerikanischen Literatur, von Gestalten der östlichen wie der westlichen Märchen-, Mythen- und Legendenwelten, von Science-Fiction-Stoffen und Abenteuererzählungen sowie von den Geschichten historischer Gestalten (mit denen er aber gern sehr frei verfährt). In seiner Heimat Japan ist Tezuka nicht nur ein Kult-Autor für die Angehörigen mittlerweile dreier Generationen, sondern vielleicht auch der meistrezipierte Geschichtenerzähler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. »Il est au Japon l’auteur le plus populaire, le plus lu et apprécié du vingtième siècle«, so schreibt Rodolphe Massé im Nachwort zu einer französischen Edition von Tezuka-Mangas, und wahrscheinlich übertreibt er nicht einmal, wenn denn der Blick in französische Buchhandlungen zu Mutmaßungen

8 Der Band *50 – Literatur gezeichnet*, der neben den stark komprimierten visuellen Interpretationen der weltliterarischen Werke auch jeweils eine Inhaltsdarstellung (von Robert Jazze Niederle) bietet, deren Jargon humoristisch sein möchte, leidet unter seiner sprachlichen Anbiederung ans Publikum der Blödelkultur.

9 Vgl. dazu das Nachwort (Postface) von Rodolphe Massé in den *Nanairo Inko*-Bänden 3–5; es ist jeweils identisch; die Seiten des Paratextes sind nicht paginiert. (Massé 2004).

über die Bekanntheit japanischer Autoren bei der einheimischen Leserschaft berechtigt (Massé 2004). Diverse Werke Tezukas sind – teilweise in größerem Umfang – in verschiedene andere Sprachen übersetzt worden; man findet aber auch die japanischen Originale zunehmend häufiger in europäischen Buchhandlungen. Die folgenden Ausführungen stützen sich auf eine französische Übersetzung. In deutscher Sprache erschien rezent (und vermutlich als Vorläufer weiterer deutscher Tezuka-Mangas) die Geschichte *Adolf* aus den Jahren 1983–85.

Das Werkverzeichnis Tezukas belegt dessen über die Jahrzehnte hin kontinuierliches Interesse an der Umsetzung respektive der Transformation weltliterarischer Stoffe. Nach *New Treasure Island* (Shintakarajima, 1946) entstanden beispielsweise *Manon Lescaut* (1947), *Faust* (1950), *Pinocchio* (1952), *Cyrano* (1953). Bei seinem Tod ließ der Zeichner einen unvollendeten *Neo-Faust* (1988–89) zurück. Weltliterarische Vorlagen prägen insbesondere auch die Manga-Serie *Nanairo Inko*. Ins Französische übersetzt liegt sie unter dem Titel *L'Ara aux sept couleurs* (der siebenfarbige Papagei) vor, wobei, wie die Bildgeschichten wiederholt erkennen lassen, die Farben des Regenbogens gemeint sind.¹⁰ *Nanairo Inko* erschien ursprünglich in der Wochenschrift *Weekly Shonen Champion*. In den Jahren 1981 und 1982 entstanden hierfür 46 Episoden, die später zu einer fünfbandigen Integralausgabe zusammengefaßt wurden. Auf dieser beruht die französische Übersetzung. Die einzelnen Folgen sind untereinander durch die Protagonistenfigur verknüpft: ein junger Mann, der nur unter einem Künstlernamen auftritt und unter diesem bekannt ist. Er nennt sich ›siebenfarbiger Papagei‹ oder ›Ara‹. (Da in der französischen Übersetzung stets vom Ara die Rede ist, sei Tezukas Figur im folgenden so genannt.) Untereinander verbunden sind die vielen Ara-Episoden aber auch durch ihre jeweilige Beziehung zur Welt des Theaters: Sie tragen fast alle Titel, die auf bekannte dramatische Werke verweisen.¹¹ Inhaltlich geht es in den erzählten Geschichten immer wieder um Schauspielerei, Theater und dramatische Inszenierungen; vor allem ist es dabei der Ara selbst, der sich auf immer neue Weisen in Szene setzt – und zwar im wörtlichen wie im übertragenen Sinn.

Die Rahmenkonstruktion, von der die Episoden ihren Ausgang nehmen, die teilweise explizit narrativ dargestellt, teilweise (vor allem in den späteren Episoden) aber auch als bekannt vorausgesetzt wird, ist folgende: Der Ara ist ein hochbegabter Schauspieler, der sich den Rollen, die er übernimmt, so perfekt anzupassen vermag, daß er völlig in der dargestellten Figur aufgeht. Dies gilt sowohl für Rollen innerhalb von ›echten‹ Theaterstücken als auch für die Rollen des Alltagslebens. Tezukas Held verkörpert nämlich nicht allein dramatische Charaktere durch Investition seiner ganzen Person in diese Charaktere mit großer Überzeugungskraft, nämlich so, als seien die gespielten Figuren leibhaft gegenwärtig. Sondern es gelingt ihm auch immer wieder, andere aufs täuschendste zu doublen. Über Identität, wahren Namen, tatsächliches Aussehen und Vorgeschichte des Aras selbst erhält man keine Auskunft: Er tritt, sofern er nicht in ein anderweitiges rollenbedingtes Kostüm schlüpft, nur mit Brille und (mutmaßlicher) Perücke auf. Andeutungsweise wird gelegentlich suggeriert, daß er sich aus Trotz gegenüber familiären (väterlichen) Plänen der Schauspielerei ergeben und damit die Zuordnung zu einer anderen Rolle unterlaufen hat. Selbst der Schauspieler-Rolle verweigert er sich genaugenommen. Denn er verdient sein Geld als Dieb. Beide Tätigkei-

10 Der englische Titel der Serie ist *The Rainbow Parakeet*. (Massé 2004).

11 »Chacun porte le titre d'une pièce du répertoire théâtral international.« (Massé 2004).

ten hängen insofern zusammen, als daß der diebische Ara sein schauspielerisches Talent zur Täuschung anderer ausnutzt – etwa, indem er sich eine erfundene Identität zulegt oder die Erscheinung anderer imitiert. Er ist an keinem bestimmten Theater tätig und sträubt sich auch gegen ein festes Engagement. Stattdessen läßt er sich gern und willig dann zur Hilfe rufen, wenn eine geplante Inszenierung aus Personalgründen zu scheitern droht, wenn also beispielsweise der Hauptdarsteller krank geworden ist oder sich zu spielen weigert, wenn es für den eigentlichen Rolleninhaber zu gefährlich ist zu spielen oder wenn sich noch kein professioneller Akteur für die Rolle gefunden hat. Als vielfach der Erstbesetzung überlegene Zweitbesetzung bedingt er sich anstelle einer Gage von den Regisseuren oder Intendanten aus, den bevorstehenden Theaterabend nutzen zu dürfen, um das juwelengeschmückte Publikum zu bestehen.¹²

Daß Tezuka seinen Ara in immer neuen Theatern auftreten läßt, ist gewiß zum einen dadurch motiviert, daß die Leser der Fortsetzungsserie um der Abwechslung willen mit immer anderen Szenarien bedient werden mußten. Aber Tezuka akzentuiert die Bindungslosigkeit des Aras stärker, als es nötig gewesen wäre. Daß dieser kein festangestellter und (insofern er sich selbst als Dieb ausgibt) nicht einmal ein professioneller Schauspieler ist, macht ihn gleichsam zum Meta-Schauspieler – zu einem, der bei jeder Übernahme einer Rolle selbst das Schauspielen noch spielt. Eine erhebliche Zahl der Episoden folgt dem skizzierten Grundmuster; andere – vor allem spätere – setzen ein einschlägiges Wissen der Leser voraus.¹³

In die Ara-Geschichten einmontiert sind nun immer neue Informationen über Weltliterarisches, und zwar vor allem anlässlich von handlungsrelevanten Theaterabenden. Die Darstellung von Drameninszenierungen, bei denen der Ara mitwirkt, wird in *Nanairo Inko* zum häufigsten Anlaß, Werke der dramatischen Literatur in knapper und konzentrierter Form zur Darstellung zu bringen. Werke europäischer, asiatischer und amerikanischer Dramatiker tauchen aber nicht nur als Gegenstände von Inszenierungen in den Geschichten auf, sondern manchmal auch als Gegenstände von Erzählungen, etwa wenn der Ara einer anderen Figur durch den Vergleich mit dem Stoff eines solchen Stücks etwas begreiflich machen möchte. Diese sprachlich und graphisch dargestellten Werke aus dem internationalen Dramenrepertoire sind in die jeweilige Manga-Episode integriert wie ein Spiel im Spiel bzw. wie Bilder im Bild. Ihre Hervorhebung erfolgt sowohl zeichnerisch (durch Wahl eines anderen Zeichenstils) als auch

12 »Près d'une cinquantaine de classiques du théâtre deviennent ainsi la base d'une intrigue mettant an scène l'Ara aux sept couleurs, le plus grand acteur du monde, comédien sans diplôme spécialisé dans le remplacement de dernière minute, qui se rétribue en volant de riches spectateurs le soir de la représentation. Sur la scène, tour à tour défilent Shakespeare, Molière, Gorki, Camus, Beckett, Tennessee Williams, Giraudoux ou ldes classiques du Kabuki [...]« (Massé: Postface, NI 3, 4, 5, unpag.) – »Bien sûr, nul besoin de connaître le Théâtre pour apprécier Nanairo Inko. / Ce manga sera sans aucun doute une révélation pour les lecteurs qui ignorent tout ou presque des pièces proposées par Tezuka, et il le sera assurément plus encore pour ceux qui les connaissent déjà.« (Massé 2004).

13 Bei der Simplizität und relativen Trivialität der Rahmenkonstruktion und der Protagonisten ist der Seriencharakter mitzubedenken; komplexere Basisarrangements wären für den Leser der einzelnen Folge nicht verständlich, da ja bei Fortsetzungsserien zumindest zunächst nicht von einer Leserschaft auszugehen ist, die die Episodenfolge von Anfang an rezipiert hat. In den späteren Folgen, als seine Figur und ihre Eigenschaften schon populär sind, kann sich Tezuka dann leisten, mit der Rahmenkonstruktion zu spielen – was er auch tut.

durch Verwendung einer sich vom rahmenden Kontext abhebenden Schrifttype. Die einzelnen Episoden werden unter dem Titel der in ihnen thematisierten dramatischen Werke präsentiert; ihnen sind zudem stets kurze Erläuterungen zum jeweiligen Stück, seinem Autor und seiner Thematik vorangestellt. So ist es auch dem literarisch nicht gebildeten Manga-Leser möglich zu verstehen, was im folgenden gespielt wird.

Tezuka zitiert ein umfangreiches und epochenumspannendes weltliterarisches Repertoire herbei; es reicht geographisch von Japan über diverse europäische Länder bis nach Nordamerika, zeitlich von der Antike bis in die Gegenwart. Häufig werden innerhalb der Episode Beziehungen zwischen den Schicksalen und den Charakteren der dramatischen Figuren jener Stücke einerseits, der Situation der Darsteller, des Publikums oder des Aras andererseits hergestellt. Die Stücke-im-Manga fungieren in solchen Fällen als Illustrationen, als Kommentare, als Schlüssel oder als Deutungsmuster, welche auf die rahmende Realität beziehbar sind. Ihre Stoffe, Figuren und Probleme erscheinen auch über erhebliche historische und kulturelle Abstände hinweg aktuell. Daß die Thematisierung des Theaters im Manga als autoreflexives Verfahren zu deuten ist, unterstreicht schon der Verfasser des französischen Postface zur *Nanairo Inko*-Serie.

En mariant Théâtre et Manga, en inscrivant un rapport entre la profondeur thématique de ses propres histoires et celle de ces classiques du Théâtre, Tezuka débusque souvent l'essence même de ces œuvres, celle de l'acte créateur, du jeu de la fiction et du jeu de la «réalité»: fiction à l'intérieur d'une autre fiction présentée comme «réelle», jeu à l'intérieur d'un autre jeu, comédie humaine au sein d'une autre comédie, personnages incarnant d'autres personnages, mise en scène elle-même représentée [...] (Massé 2004)¹⁴

Basierend auf der fünfbändigen französischen *Nanairo Inko*-Ausgabe sei im folgenden eine Übersicht über die von Tezuka verwendeten dramatischen Werke gegeben:¹⁵

Nanairo Inko 1:

1. William Shakespeare (1564–1616): *Hamlet* (vers 1601)
2. Maxime Gorki (1868–1936): *Les bas-fonds* (1902)
3. Henrik Ibsen (1828–1906): *Une maison de poupée* (1879)
4. Kido Okamoto (1872–1939): *Une histoire de Shuuzenji/Le Shuuzenji Monogatori* (1909)¹⁶
5. Tennessee Williams (1911–1983): *La ménagerie en verre* (1945)

14 Vgl. auch: »Nanairo Inko ou la mise en abîme d'un grand jeu d'images dérisoires, qui jette des reflets impertinents et si riches de sens, sur une autre grand jeu de rôles et de mots. Certains épisodes se révèlent particulièrement vertigineux, comme dans le chapitre consacré au Malentendu d'Albert Camus: en une vingtaine de pages, Tezuka joue avec son lecteur et retourne par trois fois le sens de son intrigue et la portée de son histoire. Les exemples sont nombreux ... Parfois, Tezuka choisit aussi volontairement une pièce moins signifiante [...]« (Massé 2004).

15 Im Vorspann zu den Episoden finden sich die für die Aufstellung übernommenen Daten nebst kurzen Bemerkungen zum Inhalt. In den Bänden 3 bis 5 gibt es am Ende eine zusätzliche 'Table des Matières', die in den Bänden 1 und 2 noch fehlt; da die Titel der fraglichen Stücke nebst Erläuterungen den einzelnen Episoden aber in sämtlichen Bänden vorangestellt sind, ist die Orientierung dem blätternden Leser in jedem Fall leichtgemacht. Die folgenden Angaben geben die in den Bänden selbst gemachten wieder, auch wenn dabei nicht ganz einheitlich verfahren wird.

16 Den erläuternden Angaben zufolge hat Okamoto mehr als 200 Stücke für das Kabuki-Theater geschrieben (NI 1/115).

6. Nikolai Gogol (1809–1836): *Le procureur général* (1836)
7. Gian Carlo Menotti (1911–): *Le téléphone* (1947)
8. Wilhelm Meyer-Foerster (1862–1934): *Alt-Heidelberg* (1924)
9. Albert Camus (1913–1960): *Le malentendu* (1944)

Nanairo Inko 2:

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

Nanairo Inko 3:

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

Nanairo Inko 4:

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

Nanairo Inko 5:

1. Anton Tchekhov (1860–1904): *La demande en mariage* (1888)
2. Luigi Pirandello (1867–1936): *Six personnages en quête d'auteur* (1921)
3. William Shakespeare (1564–1616): *Othello* (1604)
4. Hisashi Inoué (1934–): *Onze chats* (ohne Jahresangabe)

Band 5 endet mit einem recht umfangreichen »Acte final« (121-278) sowie mit einer anschließenden Episodensequenz über den Hund des Aras: »Les aventures de Tamasa-burô« (279-301) – also mit einer Art Telemachiade.

Keine Bühne bräuchte sich des Repertoires zu schämen, das Tezuka seinen Lesern bietet. Wer angesichts der durchaus imposanten Liste zugrundegelegter Stücke nun allerdings von der Erwartung ausginge, der Mangazeichner erweise den in seinen Episoden thematisierten weltliterarischen Werken auf unterhaltende Weise seine Reverenz, würde wohl zumindest teilweise enttäuscht – denn ganz offensichtlich traktiert Tezuka »seine« Stoffe als reines Spielmaterial. Keine Verfremdung, keine Replazierung von Motiven, keine Trivialisierung scheuend, begeht er bewußt und gezielt ein »Sakrileg« nach dem anderen. So wird die Erinnerung an Maeterlincks »oiseau bleu« nur heraufbeschworen, um eine schrille Kriminalstory zu erzählen, in der ein blaues Superauto eigenartige und mörderische Kunststücke vollführt. Die Dreigroschenoper wird ins Milieu renitenter Schüler verlegt, andere Stücke gar in das tierischer Protagonisten, wie etwa die Legende von den acht Samurai, die in Tezukas Version vom Kampf zwischen Katzen und Hunden handelt. Die auf Godot wartende Figur ist in seiner Version ein weiblicher Roboter. Mangas – so demonstriert Tezuka gerade im Rückgriff auf Werke des literarischen Kanons – kümmern sich weder um Stilniveaus noch um sonstige Geschmacksfragen; sie treiben ihr Spiel, setzen eben damit aber die Schau-Spiel-Tradition fort, auf der auch die Klassiker des Welttheaters basieren. Aras haben keine schönen Stimmen, sie erzeugen schrille Klänge und Effekte – aber eben damit unterstreichen sie den Prozeß spielerischer Imitation, auf dem letztlich jedes Schau-Spiel beruht.

Teilweise haben sich die Episoden bei der Erstpublikation über mehrere Folgen der im *Weekly Shonen Champion* erschienenen Serie erstreckt; gelegentlich hat der Zeichner auch »Zwischenakte« (»Extractes«) eingefügt. Tezukas Verfahrensweise bei der Integration der dramatischen Werke in die Bilderzählungen bestätigen insgesamt, was sich in der Ara-Figur schon andeutet: Der Zeichner arrangiert seine Mangas als Meta-Theater.¹⁷

3. *Nanairo Inko* als Meta-Comic

Die Ara-Folgen handeln in mehr als einer Hinsicht vom Theaterspielen: Nicht nur, daß ihr wichtigster Schauplatz das Theater und ihr Protagonist ein Schauspieler ist, nicht nur, daß ihre Stoffe sich immer wieder an Werke der dramatischen Literatur anlehnen; es gibt auch immer wieder explizite Erläuterungen zum Thema Theater und Schauspielerei – und außerhalb des Bühnenraums, im Leben der Figuren, wird zudem ebenso reichlich »Theater« gespielt.

Daß Tezuka das Theater so ostentativ als Fundament der erzählten Geschichten exponiert (das Theater als öffentlichen Ort, das Theater als Institution, das Theater als welt-dramatisches Repertoire), deutet darauf hin, daß es mit den Ara-Geschichten qua Theater-Geschichten nicht nur um die Entdeckung immer neuer gestaltungsfähiger Stoffe geht, sondern um die Fundierung des zeichnerischen Darstellungsprozesses an

17 Als Hommage an das Theater deutet auch Massé den Ara: »Tezuka rend hommage au Théâtre en actualisant la thématique des pièces qu'il choisit et qui transparait toujours en filigrane de la fiction qui anime ses propres personnages. Il nous invite à découvrir ou redécouvrir ces pièces dont il n'ignore visiblement rien, de la manière la plus ludique qui soit.« (Massé 2004).

sich. Meine These lautet: *Als Comic über das Theater ist die Serie ein Meta-Comic*. Anders gesagt: *Der Comic begründet, er ›erfindet‹ sich bei Tezuka selbst – und zwar unter Bezugnahme auf das Theater als ein Modell, in dem er sich selbst bespiegelt*. Autoreflexiv sind Tezukas Mangas in ihrer Eigenschaft als Theater-Comics unter verschiedenen Aspekten. Sie setzen auf strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Theater und Bilderzählung, um der jungen Kunstform des Manga eine Vor-Geschichte und eine ästhetische Fundierung zu verschaffen. (Vor allem *Literatur-Comics* und Schauspielkunst haben Entscheidendes gemeinsam; konstitutiv für beide ist die Inszenierung von Texten der Weltliteratur im Medium von Bild und Sprache.)

Die These von der Autoreflexivität von Tezukas Verfahren sei im folgenden noch präzisiert. Zunächst aber eine Zwischenüberlegung: Ein ästhetisches Medium vollzieht seine Selbstbehauptung als Kunst dadurch, daß es *sich reflektiert*, sich selbst *thematisiert*, sich selbst *darstellt*. Reflexive Selbstpotenzierung ist Bedingung und zugleich Indiz ästhetischer Autonomie. Die Zeichner Will Eisner und Scott McCloud haben in diesem Sinn programmatische *Meta-Comics* geschaffen.¹⁸ Wie sie setzt auch Tezuka auf die Parallelisierung bzw. Analogisierung des Comics mit bereits anerkannten ›Kunst-Formen. Bei Eisner und McCloud ist es in erster Linie das *Geschichtenerzählen*, die mündliche und später schriftliche Narration, die als ein solches Grundmodell der Darstellung in Erinnerung gerufen und als Fundament auch des Comic-›Erzählens‹ exponiert wird; hinzu kommen, damit eng verbunden, bei beiden Hinweise auf die Geschichte der *bildenden Kunst*. Tezuka hingegen orientiert sich, bei erkennbar paralleler Vorgehensweise, an der *dramatischen Kunst*, am Schauspielen. Auf dem Theater findet die Vorgeschichte jener Darstellung von Figuren und Handlungen statt, die der Mangazeichner aufs Papier verlagert: Bühne und Zeichenpapier sind Schau-Plätze, an denen körperliche und visuelle, gestische, mimische und verbale Mittel zusammenwirken, um Ereignisse zur Darstellung zu bringen, zu unterhalten und vielleicht sogar zu belehren.

Wichtigster Repräsentant der theatralen Repräsentation ist bei Tezuka, wie bereits angedeutet, die Papageienfigur: derjenige, der die Worte anderer spricht – der, genauer gesagt, in Tezukas Konstruktion *die Worte anderer spricht, die die Worte anderer sprechen* – also der *Ersatzschauspieler*, der eben darum ein *Meta-Schauspieler* ist. Daß die Wahl eines regenbogenfarbigen Papageien als Zentralfigur auf eine international verständliche Symbolik Bezug nimmt, bedarf kaum der Erläuterung: Ist der Regenbogen doch zum einen Sinnbild der gebändigten Vielfalt, des Farbenreichtums, zum anderen aber auch Symbol des Übergangs zwischen differnten Welten.¹⁹ Nicht minder symbolträchtig, steht der Ara als sprechender Papagei für eine ›künstlich‹ – durch Imitation – erlernte Redekompetenz, aber auch für die Idee der Wiederholung (als Voraussetzung möglicher Erinnerung, als Erinnerungsspeicher), der Imitation, der Sprach-Spielerei – und schließlich auch für die der Vielsprachigkeit: Papageien kennen keine Sprachgrenzen. Gerade die Kopplung der Motive Regenbogen und Papagei bekräftigt, was jedes

18 Als Indiz für die internationale Karriere des Manga können übrigens auch die mittlerweile auf den Markt gekommenen Meta-Mangas gewertet werden – unabhängig von ihren ästhetischen Qualitäten: Der Manga selbst ist mittlerweile eine Darstellungsform, die sich selbst expliziert und zur Darstellung bringt. Vgl. Eisner 2001a, Eisner 2001b, McCloud 1994.

19 Man könnte zudem die *Rainbow Press* als ein publizistisches Spezialmedium assoziieren, das ebenfalls zum einen darauf abzielt, sich den Anstrich des ›Internationalen‹ zu geben, zum anderen in Traumwelten (in die der Berühmten, Schönen und Reichen) entführen möchte.

einzelne der beiden Motive bereits andeutet: Das von Osamus Bildgeschichten umspielte Themenfeld ist das der Sprachlichkeit, des Übergangs (der Grenzüberschreitung), der Kommunikation.²⁰

Papageien müssen nachsprechen, was man ihnen vorgesprochen hat, wenn sie denn ›Künstler‹ sein wollen. Nicht ›Natur‹ wird nachgeahmt in Tezukas Welt; nachgeahmt wird eine Kunst – die Kunst des Rollenspiels, die Kunst der dramatischen Repräsentation. Indizien dafür, daß Tezuka bewußt Geschichten vom Nachahmen künstlerischer Praktiken erzählt, finden sich in *Nanairo Inko* immer wieder. Eine humoristische Selbstbespiegelung des eigenen Verfahrens erfolgt vor allem, als der Ara einen Begleiter bekommt, der seinerseits vor allem ihn – den Ara – imitiert: den kleinen Hund Tamasaburô. Dieser ist, da er nicht sprechen kann, ein Pantomime. Von seiner Sprachlosigkeit abgesehen, erweist er sich aber bald als treffende Kopie seines Herrn; die um ihn kreisenden Episoden gestalten sich als Binnenspiegelung (mises-en-abyme) der Verkleidungs- und Verstellungsgeschichten um den Ara.²¹ Steht die Beziehung des Hundes Tamasaburô zu seinem Herrn im Zeichen der grotesken, aber stets einfallsreichen Imitation, so spiegelt sich darin die Beziehung des Manga zu den dramatischen Texten, die er nicht minder grotesk und einfallsreich imitiert.

4. Reflexionen über die Funktion ästhetischer Inszenierungen auf der Bühne und auf dem Zeichenpapier

Dient die inhaltliche und strukturelle Bezugnahme der Tezuka-Mangas aufs Theater indirekt dem Zweck der Bespiegelung des eigenen ästhetischen Darstellungsverfahrens in einer anderen ›kanonisierten‹ Kunst, so verdienen seine impliziten und expliziten Kommentare zu den Wirkungsweisen und Funktionen dieser Kunst besonderes Interesse – wären sie doch in einem Übertragungsverfahren auch auf die Kunst des Zeichners selbst zu beziehen. Wenn im folgenden versucht wird, drei der von Tezuka dem Theater zugeschriebene Bedeutungsdimensionen im Rekurs auf ausgewählte Ara-Episoden herauszustellen, so mag diese Liste ergänzbar sein. Wichtig ist mir der Gedanke einer ›Selbsterfindung‹ des Comics durch Reflexionen über das Drama und die Schauspielkunst.

4.1 ›Tua res agitur‹ Tezukas Hamlet

Die Tezukas ganze Fortsetzungsserie eröffnende Hamlet-Episode dient unter anderem dazu, die Rahmenbedingungen der folgenden Episodensequenz zu verdeutlichen: Vorgestellt wird der Ara als Dieb und als schauspielerisches Multitalent; vorgestellt wird auch seine Gegenspielerin, die ehrgeizige Polizistin Inspecteur Senri, die sich hier und

20 Vielleicht ist es nicht abwegig, in der Kopplung der Motive ›Regenbogen‹ und ›Papagei‹ zudem ein Sinnbild der Kopplung von Bild (Farben!) und Wort (Rede!) zu sehen, wie sie für den Comic konstitutiv ist. Allerdings sind die Ara-Mangas selbst nicht (regenbogen-)farbig, sondern schwarz-weiß, ausgenommen die allerersten Seiten in den fünf Bänden der Gesamtausgabe.

21 Tamasaburô, der es nur durch große Hartnäckigkeit schafft, vom Ara in sein Haus aufgenommen zu werden, wird mit dem Pudel Mephisto in *Faust* verglichen: Ein weltliterarisches Deutungsmuster bringt die beiden also zusammen. (Vgl. NI 2/41).

im folgenden vergeblich bemühen wird, den Ara zu überführen. Dieser springt im Rahmen einer großangelegten Hamlet-Inszenierung für den unfallbedingt ausgefallenen Hauptdarsteller ein. Er spielt die übernommene Rolle mit großer Bravour. Über Shakespeares Stück wird knapp in einer Dialogszene zwischen Inspecteur Senri und einem ihrer Bekannten informiert, denn letzterer muß der ungebildeten Senri erzählen, worum es geht. Der Akzent liegt auf dem Konflikt zwischen Hamlet und König Claudius, auf der von Hamlet intendierten Rache und auf dem Untergang seiner Gegenspieler. In der stark verkürzten und simplifizierenden Zusammenfassung wird die Problematik und innere Zerrissenheit der Hamlet-Figur gänzlich übergangen; dieser erscheint wie ein rächender Märchenheld, der einen bösen Gegner – seinen mächtigen Stiefvater – zur Strecke bringt (NI 1/35). Der Ara nutzt den Theaterabend nun nicht nur aus, um nebenher auf Diebeszug zu gehen, sondern er macht sich seine Hamlet-Rolle vor allem zunutze, um öffentlich seine Vorwürfe an einen mächtigen Mann, M. Kuwagata, im Publikum zu adressieren, dessen korrupten, vom Elend anderer zehrenden und skrupellosen Charakter er mit Hamlets Worten vor dem gesamten Auditorium bloßstellt. Im Rollentext des Aras heißt es anklagend: »Le roi gras du monde financier et le mendiant maigre ne sont qu'un service différent, deux plats pour la même table. Voilà le fin.« Auf die irritierte Zwischenfrage des Darstellers von König Claudius: »Que veux-tu dire par là?« antwortet »Hamlet«, der Loge mit dem gemeinten Theaterbesucher zugewandt: »Ja! Il s'agit de cet homme placé quelque part à un poste élevé! Un sinistère veuf fortuné qui séduit les femmes«, und: »A cause du cet homme combien ont dû se sacrifier? Pourtant, lui, il vit dans l'insouciance [...] et continue d'engraisser!« Es ist unentscheidbar, ob und gegebenenfalls wo der Akteur hier vor versammeltem Publikum aus der Rolle fällt. Denn gerade zur Darstellung der Hamlet-Rolle gehört es ja, aus der Rolle zu fallen. Und so wie bei Shakespeare die von Hamlet arrangierte Inszenierung eines Stücks im Stück dazu dient, den anwesenden Zuschauern und ihrer Wirklichkeit den Spiegel vorzuhalten – einen Spiegel, dessen Bilder umso prägnanter sind, als sie hinter der Verfremdung und Verzerrung das Eigene deutlich genug sichtbar machen –, so bedient sich der Ara der Hamletfigur als eines in den Zuschauerraum hineingewandten Spiegels. Dem von ihm gemeinten (analog zu König Claudius »bösen« und »schuldigen«) Zuschauer ist, wie das nächste Bild zeigt, bereits der Schweiß ausgebrochen, und als der Hamlet-Darsteller dann endgültig aus seiner Rolle fällt, indem er auf einen Minister und 3000 Millionen Yen, also offenbar auf ein Korruptions- oder sonstiges Delikt anspielt, bricht der Attackierte in den Ruf aus: »Ca suffit«, das reicht; er verläßt schließlich unter Protest die Vorführung (NI 1/58f.). In einem anschließenden Gespräch des Aras mit Senri wird – wenn auch nur in Form einer Hypothese der letzteren – angedeutet, daß der im Theater bloßgestellte Mann der eigene Vater des Aras ist, aus dessen Haus dieser als Junge – schon damals theaterversessen, geflohen zu sein scheint. Demnach entspräche die Beziehung des Hamlet-Stücks zur Geschichte des Schauspielers Nanairo Inko der Beziehung zwischen Hamlets Spiel im Spiel bei Shakespeare und der Hauptspielhandlung: Durch spielend-theatralisch erzeugte Analogien wird eine verborgene Wahrheit ans Licht gebracht. Die einfache, aber eben darum plakative Botschaft des Manga zum Thema Hamlet – und mittelbar zur Schauspielkunst insgesamt – lautet: *Tua res agitur*. Kunst besitzt ein zeit- und gesellschaftskritisches Potenzial. Sie spricht aus, wo etwas im Argen liegt, sie erzählt Geschichten von fiktiven Übeltätern, um die wirklichen Übeltäter bloßzustellen.

Tezuka Osamu hat selbst zur politischen Lage seines Landes und zu politischen Themen immer wieder Stellung bezogen, hat sich für Umwelt und Abrüstung einge-

setzt und das kapitalistische Wirtschaftssystem kritisch beobachtet. Die Figur eines Schauspielers, der öffentlich einen korrupten Vertreter der Macht bloßstellt, verweist auf plakative, eingängige, auch einem breiten Publikum verständliche Weise auf das Selbstverständnis eines Künstlers, dem es ebenfalls darum geht, seine exponierte Stellung – der Ara spricht vor einem großen Theaterpublikum, so wie Osamu eine große Öffentlichkeit erreicht – zur Artikulation seiner Kritik und seiner Anklagen gegenüber Machtmißbrauch, Gewissenlosigkeit und heimlichen Verbrechen zu nutzen. Der Ara erfüllt seine Rolle als Künstler, indem er – scheinbar – aus der Rolle fällt. Als Hamlet-Darsteller kann er freilich niemals völlig »aus der Rolle fallen«, da er ja einen Charakter verkörpert, für den es seinerseits konstitutiv ist, aus der Rolle zu fallen.²²

Tua res agitur – dies gilt immer, wenn die Erinnerung an ein bestimmtes Theaterstück dabei hilft, die gegenwärtige Situation der handelnden Personen zu interpretieren, sie darzustellen, zu kommentieren, zu kritisieren – und zu ändern. Dies gilt auch dann, wenn die Beziehung zwischen erinnertem Stück und zu interpretierender Gegenwartssituation im Zeichen der Verkehrung oder Verschiebung steht. So hilft in der Episode, die sich auf Reginald Roses Stück *Douze hommes en colère/ Twelve angry Men* (*Zwölf Geschworene*) bezieht, die Erinnerung an dieses Stück dem Ara dabei, eine gegenwärtige Situation zu begreifen und verborgene Zusammenhänge aufzudecken, die sich der Situation in Roses Stück genau entgegengesetzt verhalten. Im Manga ist es nicht so, daß ein einzelner pflichtbewußter Geschworener sich dem aus Bequemlichkeit gefällten Schuldspruch seiner elf Gefährten widersetzt, sodaß zuletzt durch diesen Einzelnen die Unschuld des Angeklagten nachgewiesen werden und dem Recht zu seiner Geltung verholfen werden kann. Vielmehr ist (wie der Ara aufdeckt) diesmal eben dieser eine Geschworene, der für einen Freispruch des Angeklagten votiert, von dessen Familie bestochen worden; der Angeklagte ist diesmal wirklich schuldig, und der Ara kann ihm – aus einer analogen »locked-room«-Situation wie im Stück selbst heraus – seine Schuld nachweisen. Was sich aber auch im Zeichen solcher Verschiebungen und Umakzenturierungen erweist, ist das »aufklärerische« Potential, das in den Theaterstücken steckt: Sie stellen soziale Modellsituationen dar, bieten damit Auslegungsmuster für eine komplexe und verrätselte soziale Wirklichkeit an – und gestatten es dem Leser oder Zuschauer, sinnvolle Hypothesen über die Probleme zu bilden, die ihn selbst gerade beschäftigen.

22 Nach dem Tua-res-agitur-Prinzip sind verschiedene Episoden um Theaterstücke aus dem weltliterarischen Kanon konstruiert. So spielt Tennessee Williams' *Glasménagerie* (*La ménagerie en verre*) eine wichtige Rolle in der Geschichte eines Jungen, der von seiner Mutter in einem Zustand der Bevormundung und Abhängigkeit gehalten wird. Die Mutter im Stück trägt – folgt man den Erläuterungen, die der Ara dem Jungen gibt – Schuld am späteren Zerbrechen ihrer Tochter Laura (NI 1/156). Dem durch den Ara betreuten Jungen gelingt es demgegenüber, erste wichtige Schritte zur Emanzipation von seiner Bevormundung zu tun. Der Einfall, seinen Schützling mit der Protagonistin der *Glasménagerie* zu vergleichen, ist dem Ara übrigens gekommen, als ihm der Junge seine eigene Sammlung gezeigt hat – keine Kollektion von Glastieren, sondern eine – von Mangas. Diese repräsentieren in der Welt Osamus ein Kunstreich, in dem man sich auch verstecken kann. »je ne sors pas si Maman n'est pas avec moi«, so erklärt der Junge, vor seiner Emanzipation, dem Ara, und er verschanzt sich dabei hinter seiner Manga-Menagerie.

4.2 Hybridkulturelle Szenarien: Tezukas Medea

Wohl kein anderer antiker Mythos ist in solchem Maße dazu disponiert, als stoffliches Substrat zur Darstellung des Problems kultureller Fremdheit verwendet zu werden wie die Geschichte Medeas. Osamus zeichnerische Travestie der Euripideischen Medea-Tragödie gehört zu den längsten Episoden des ganzen Zyklus.²³ Sie ist in eine komplizierte, hochgradig abstruse, vor allem aber wieder einmal meta-theatralische Rahmenhandlung gefaßt und illustriert exemplarisch, daß Tezuka für ein heterogenes Publikum schreibt: zum einen zweifellos für eine Leserschaft, die von Folge zu Folge (*Medée* erschien zwischen dem 20.11. und dem 4.12.1981 im *Weekly Shonen Champion*) durch Überraschungseffekte und spektakuläre Einfälle in Spannung gehalten werden muß, zum anderen für ein Publikum, das verschlüsselte Anspielungen versteht und sich auf das parodistische Spiel mit kulturellen Erbschaften gern einläßt. Die Fabel, in der Osamu auf mutwillige Weise Versatzstücke aus der Medea-Tragödie, einem Theaterkrimi und einer SF-Erzählung kreuzt, wirkt in ihrer Schrägheit selbstparodistisch: An einem Theaterabend in Paris ereignet sich ein spektakulärer Zwischenfall: Der Hauptdarsteller André Clivier fällt einem Brandanschlag zum Opfer. Er hinterläßt eine Tochter, Catherine, und einen Schwiegersohn. Inspecteur Eroica (der aussieht wie Beethoven und sich gelegentlich darüber beschwert, wie Osamu Tezuka ihn gezeichnet hat, [NI 3/232]) verdächtigt den Schwiegersohn, Robert Guiné; der Ara, neugierig, macht sich daraufhin mit Robert bekannt, der verfolgt wird – unter anderem von ›Außerirdischen‹ und von einem riesigen ›Arabe‹. Voller Angst, heuert Robert den Ara als Double an. Auch Catherine wird ermordet. Auf den Ara – in Roberts Rolle – wird ein Mordanschlag mit Giftschlangen verübt. Von einer in seine Tasche geschmuggelten Tonbandkassette hört er eine Frauenstimme, die ihn (also Robert) um Gehör bittet und die Vorgeschichte erzählt, die motivierend im Hintergrund der Anschläge steht. Es handelt sich um eine an Medea erinnernde Geschichte: Robert hatte sich als noch unbekannter Schauspieler einer Wandertruppe in einem fernen, namenlosen Land mit der Sprecherin auf der Kassette verbunden; ihr mächtiger Vater (eine Art ›Tartarenfürst‹) hatte Robert gezwungen, auf den Koran zu schwören, daß er seine Tochter glücklich machen werde. In der Fremde – in Paris – hatte er seine junge, als Fremde ohnehin isolierte Frau dann wegen einer anderen Frau (Catherine) verlassen, und dies noch dazu vor allem aus Ehrgeiz, da Catherines Vater als berühmter Schauspieler seiner Karriere förderlich sein konnte. Haßerfüllt hatte die als Ausländerin wiederholt gedemütigte, vom Anwalt ihres Mannes zur Scheidung gedrängte Fremde mit ihrem neugeborenen Kind Paris verlassen. Die Morde an Clivier und Catherine sind, wie die Tonbandstimme weiter erklärt, Rachemorde auf Betreiben ihres Vaters gewesen; er, Robert, schwebt nun selbst in Lebensgefahr. Solcherart in Bedrängnis, wird der Ara (als Robert) nun auch von Inspektor Eroica bedrängt, der ihn des Mordes an Clivier bezichtigt. Ausgerechnet

23 In der wie üblich vorangestellten kurzen Erläuterung des Bezugsstücks wird die Figur der Medea pointiert gewürdigt: nicht nur als Fremde, sondern auch als Magierin, als Künstlerin also – und in dieser Eigenschaft als Komplementärfigur zur Gestalt des Orpheus, der seine tote Gefährtin zu den Lebenden zurückführen möchte, während Medea es darauf anlegt, lebendige Menschen ins Totenreich zu schicken. Man mag dieser (vielleicht durch Interpretationen anderer inspirierten) Deutung gegenüberstehen, wie man will: Sie verdeutlicht, daß Osamu sich für das symbolische Potential seiner Figuren interessiert (NI 3/223).

Eroica wird von dem Säbel des herannahenden ›Arabe‹ durchbohrt; der Ara flieht vor seinen Verfolgern (dem Araber und den Außerirdischen) auf eine Bühne, wo er dem geballten Ansturm seiner Verfolger erliegt. Im Moment seiner völligen Niederlage erweist sich das Ganze als Inszenierung. Es hat gar keine Ermordeten und keine Vorgeschichte à la Medea gegeben. Alle Morde waren gespielt, alle Akteure Rollenspieler, Inspektor Eroica und der Tartarenfürst inbegriffen. Man hat den Ara in die Thrillerhandlung verwickelt, weil der Schauspieler und Theaterbesitzer Clivier einen Thriller drehen will, in dem der Ara die Hauptrolle innehaben soll, und man hat ihn – der einer Mitwirkung an diesem Spielfilm freiwillig nie zugestimmt hätte – in den nötigen Spielszenen gefilmt, ohne daß er darum und um den Plan zu einem Film gewußt hätte. Der Film wird den Ara durch die unwürdige Rolle des Flüchtlenden zum weltweiten Gespött machen. Es gelingt dem Ara zuletzt allerdings, sich das Filmmaterial zu beschaffen und es zu verbrennen. Legt man strenge Maßstäbe an, so ist die Medea-Episode sinnlos und abstrus. Bedeutung hat sie gleichwohl als autoreferentielle Episode, wenn man an die metaphorische Spiegelungsbeziehung zwischen Theater und Manga denkt, die der ganzen Ara-Konstruktion zugrunde liegt. Tezuka Osamus Manga interpretiert sich im Bild des Theaters und des Spielfilms als ein Medium, für das kulturelle Bestände heterogener Herkunft letztlich nur ein Requisitenfundus sind, mit dem sich ein Spiel treiben läßt – ein Spiel, in dem die Differenz zwischen dem Eigenen und dem Fremden unterlaufen und außer Kraft gesetzt wird.²⁴

4.3 Auf der Suche nach dem Autor: Tezukas Protagonist wird aufsässig

Pirandellos Stück *Sei personaggi in cerca d'autore* ist das neben *Hamlet* vermutlich berühmteste Beispiel einer Selbstbespiegelung des Theaters mit theatralischen Mitteln. Hier wird ein Spiel im Spiel inszeniert; das Personal des Stücks gehört unterschiedlichen fiktiven Wirklichkeiten an. Dabei sind diese nicht klar gegeneinander abgegrenzt, sondern ihre jeweiligen Repräsentanten interagieren miteinander: Die auf der Suche nach einem Autor befindlichen Figuren eines Dramas treffen auf eine Schauspielertruppe, die gerade ihre Proben abhält. Die sechs Personen haben einen anderen Realitätsstatus als die Schauspieler; sie gehören der Welt der Kunst an, was sie einerseits unsterblich macht,

24 Auffällig auch an der zeichnerischen Gestaltung ist die Durchdringung heterogener Elemente. Als Kulissen sichtbar werden Paris (NI 3/224), das antike Griechenland (NI 3/225), eine Kreuzung aus beiden in Gestalt eines klassizistischen Pariser Theater-Gebäudes (NI 3/226), später dann eine exotisch anmutende vorderasiatische Welt, die ›tartarisch‹ wirkt (z.B. NI 3/259), und der Ara selbst kommt ja aus Japan, wie immer. Erscheinungen, die einer ›außerirdischen‹ SF-Welt entstiegen zu sein scheinen, durchkreuzen das Geschehen (z.B. NI 3/276) – und die Figur des französischen Kriminal-Inspektors Eroica hat ihre Gestalt bei Ludwig van Beethoven entliehen. Ausgerechnet und kaum zufälligerweise wird die Medea-Episode zum Anlaß zeichnerischer Inszenierungen von kultureller Diversität; im Manga treffen auf programmatische Weise Figuren zusammen, die verschiedene Kulturen und Zeitalter repräsentieren. Allerdings erweist sich manches ›Fremde‹ dann als Teil einer Inszenierung (die ›Außerirdischen‹ sind ebenso unecht wie die ›Tartaren‹, und ›Beethoven‹ hat eine Rolle gespielt), aber dies bestätigt ja gerade die Idee vom Theater als einem ästhetischem Medium, in welchem kulturelle Diversität im doppelten Sinn ›aufgehoben‹ ist. Und auch in dieser Eigenschaft spiegelt das Theater die Kunst des Manga, der durch Figurendarstellung und Kulissengestaltung eine Montage hybridkultureller Welten erzeugt.

andererseits aber auch an ihre Rollenexistenz fesselt, denn eine andere haben sie ja nicht. In seinem nachträglich verfaßten Vorwort hat Pirandello von Begegnungen zwischen sich selbst in der Rolle des ›Autors‹ und dramatischen Figuren erzählt, die ihm seine Magd, die Phantasie, ins Haus zu schleppen pflegte. Auch in dieser fiktionalen Rahmengeschichte zum Stück treffen Angehörige verschiedener Ebenen der literarisch imaginierten Welt zusammen. Daß Tezuka, der sich selbst gern innerhalb der eigenen Mangas als Nebenfigur auftreten läßt, Affinitäten zu Pirandellos Stück hat, ist keine Überraschung. Eine Episode zu Pirandellos *Six personnages en quête d'auteur* durfte in den Ara-Geschichten also nicht fehlen. Dem Ara gehorcht – so die Ausgangssituation – seine Hand nicht mehr, so daß er bei einer Theateraufführung versagt und auch nicht mehr als Trickdieb arbeiten kann. Ein Arzt stellt die Diagnose, die temporäre Lähmung gehe auf eine psychosomatische Störung zurück. Eine hypnotische Behandlung lehnt der Patient allerdings zunächst ab, da er um die Integrität seiner Person fürchtet. Obwohl er als Schauspieler untragbar geworden ist, bietet man ihm aus einer Notsituation heraus an, kurzfristig bei einer Pirandello-Inszenierung mitzuwirken; die Grundidee der *sei personaggi* wird ihm vom Theatermanager aus diesem Anlaß skizziert und ist der Episode an dieser Stelle integriert. »C'est une pièce singulière qui de [sic] déroule sans rideau, ni scène.« (NI 5/39) »Les personnages qui apparaissent dans la pièce se rassemblent peu à peu.« / »Ils ne savent pas dans quelle intention l'auteur les a créés. Mais comme celui-ci a disparu, ils se mettent à confronter leurs inquiétudes au sujet de leur propre rôle.« (NI 5/40) Diese Information bringt den Ara auf den Gedanken, den eigenen Autor aufzusuchen – vor allem aus Neugier auf diesen selbst. Er erklärt sich bereit, sich von seinem Arzt hypnotisieren zu lassen – »Mais pas pour vérifier ma véritable identité, ou mon passé. Je veux rencontrer l'auteur.« (NI 5/41) Auf die verblüffte Rückfrage des Arztes, wovon er rede, erklärt der Ara mit einer bemerkenswert ›aufgeklärten‹, selbstreferenziellen Wendung: »Ce Manga, ›L'Ara aux sept couleurs‹ paraît en série le magazine Shônén Champion [...] Et vous devez savoir que nous en sommes les personnages, professeur.« (NI 5/41) (Ins Panel einmontiert ist an dieser Stelle ein Bild des Magazins.) Der Ara will seinen Erfinder treffen, um Aufschluß über sich selbst zu gewinnen.²⁵ Auch wenn der Arzt, der die Botschaft von der eigenen Existenz als Manga-Figur erst einmal verkraften muß, einwendet, im Zustand der Hypnose werde der Autor wohl kaum erscheinen (›L'auteur n'apparaîtra grâce à l'hypnotisme«, [NI 5/41]), wird ein Versuch gewagt. Der Ara sinkt einschlafend in die Tiefe eines Meeres und findet sich erwachend auf dem Zeichenpapier des eigenen Autors wieder, der ihn mit Tezukas Gesicht überrascht anstarrt: Er ist eine zunächst überraschte, dann unwillige, weil sich gestört führende Riesenfigur, die der Ara zur Rechenschaft ziehen will. »C'est vous, l'auteur!! L'homme qui m'a créé, moi et ce manga!!« (NI 5/43) Warum, so schreit er den Zeichner an, habe er ihm eine psychosomatische Krankheit angehängt und ihm damit Arbeit und Leben ruiniert? »Silence«, so brüllt der Autor zurück; er sei als Autor frei, zu tun, was er wolle. Und was er mit ihm als seiner Hauptfigur vorhabe, so fragt der Ara. Auf seinem Recht zur beliebigen Behandlung seiner eigenen Figuren insistierend, erklärt Tezuka dem zwergenhaft auf seinem Schreibpapier stehenden Ara, warum er ihm eine Krankheit zugeschrieben habe: Er wolle seinen Manga, der langweilig zu werden drohe, damit interessanter für das Publikum gestalten, das ›dramatischere‹ Charaktere schätze. Der

25 »C'est pour ça que je veux rencontrer l'auteur et lui demander directement pourquoi il me fait endurer tout ça.« (NI 5/41).



Ara droht darauf hin, über das frisch gezeichnete Blatt, das schnell in die Druckerei muß, ein ganzes Tintenfaß auszuleeren, und, solcherart erpreßt, verspricht der Autor, die psychosomatische Erkrankung zurückzunehmen. Im selben Moment weckt der Arzt den hypnotisierten Schläfer, der sich geheilt fühlt und sich eiligst in seine Theater-Aktivitäten stürzt. Noch sei die Fortsetzung seiner Geschichte nicht in Druck gegangen, und bei einem Autor wie Tezuka müsse man alles erwarten (vgl. NI 5/45).

Ist der Rückzug des Autors bei Pirandello – neben anderen sich bietenden Deutungsperspektiven – nicht zuletzt auch dadurch motiviert, daß es auf dem Welttheater der Moderne gar keinen Autor im emphatischen Sinn mehr geben kann,²⁶ so bleibt von der existenziellen Tragik der autor-, vater- und orientierungslosen Figuren in Tezukas Manga wenig übrig. Der Ara ist keine Figur mit psychologischem Tiefgang, und der Zeichner Tezuka ist keine verantwortungslose Vaterfigur; stattdessen wird das Zeichenpapier, von dem der Ara sich erhebt, zum Austragungsort eines eher pragmatischen Interessenskonflikts. Dennoch darf Tezukas Manga-Arrangement als mehr denn zitathaft-spielerische, parodistische Pirandello-Reminiszenz gelten. Denn die Vermischung der Wirklichkeitsebenen, die hier stattfindet, schließt die fingierte Welt des Aras an die rahmende Welt an, zu der auch der Zeichner Tezuka gehört. Und die Vorstellung, daß gezeichnete Figuren sich aus dem Zeichenpapier erheben und in die Wirklichkeit einmischen, die die unsere ist, kann ebenso wie die Idee von dramatischen Figuren, welche sich gegen ihre Autoren auflehnen und etwa die Bühne verlassen, als indirekter Hinweis auf die Wirkungspotenziale von Kunst, von erfundenen Figuren und Geschichten gelten. Aus dem gezeichneten Rahmen heraus wirkend verdeutlicht Nanairo Inko besonders klar die Erwartungen, die Tezuka der Kunst entgegenbringt.

Nanairo Inko ist, bilanzierend gesagt, ein Meta-Comic, der mit Scott McClouds und Will Eisners Meta-Comic-Büchern sein Grundanliegen einer Bespiegelung der Bild-Erzählung mit deren eigenen Mitteln gemeinsam hat – auch wenn Tezuka das Medium einer Fortsetzungsserie wählt und nicht direkt belehrend zum Leser spricht. Die Ara-Geschichten bieten ein Modell an, in dem sich der Comic selbst bespiegelt, von dem er sein Selbstverständnis ableitet und mittels dessen er auch seine breite Wirkung erklärt: es ist das des Theaters. Tezuka deutet Comic-Geschichten als Inszenierungen auf dem Papier – als Inszenierungen mit einem zuvor festgelegten Figurenarsenal, die einer anlaß- und intentionsspezifischen Bildregie unterliegen, deren Ästhetik keiner verbindlichen Regulierung unterliegt, die vor allem aber Freude am Spiel voraussetzen, bei den Zeichnern wie beim Publikum. Wer ein Drama inszeniert, läßt seine Akteure Rollentexte nachsprechen (»papageienhaft«), muß allerdings auch damit rechnen, daß seine Figuren eine Art Eigenleben entwickeln. Solche Inszenierungen auf dem Papier können sich mehr oder weniger deutlich in den Spuren geschriebener Geschichten bewegen, sie können geschmackvoll oder vulgär, leicht überschaubar oder chaotisch sein, simpel oder raffiniert; sie können sich an ein Insiderpublikum oder an eine stark heterogene Öffentlichkeit wenden.

Die Durchdringung von Text- und Bildwelten, wie sie im Comic stattfindet, fällt – oder fiel – in den Zuständigkeitsbereich einer integralen Text-Bild-Forschung; bei der Analyse von Literaturcomics müßten sich insbesondere Methoden der Intertextualitätsforschung und der Narratologie mit ikonologisch-ikonographischen Ansätzen verbinden. Literatur-Comics – Bilderzählungen auf der Basis literarischer Stoffe, zeichnerische

26 Das Verlassensein der dramatischen Figuren vom eigenen »Autor« bei Pirandello ist – neben seinen metatheatralisch-autoreflexiven Implikationen – interpretierbar als Gleichnis für die Situation des Menschen in der Moderne; es deutet auf den Rückzug jeder göttlichen Spielleiterinstanz vom Welttheater hin. Pirandellos Figuren sind orientierungs- und führungslos, einerseits unauflöslich an eine bestimmte Rollenexistenz gebunden, die andererseits aber in kein sinnvolles und geschlossenes Stück eingebettet ist, durch keinen transzendent abgesicherten Spielplan getragen wird.

Inszenierungen von Dramen, Auslegungen von Gedichten, Romanen, Balladen – können mehr sein und sind in vielen Fällen mehr als einfach konsumierbare Light-Versionen von kanonisierten ›Klassikern‹, die aus Bequemlichkeit nicht selbst gelesen werden. Vergleichbar den dramatischen Inszenierungen geschriebener Stücke, vergleichbar auch ostentativ intertextuellen literarischen Schreibweisen, sind Literaturcomics selbständige Gebilde, deren ästhetischer Rang natürlich ganz erheblich von den jeweiligen Ambitionen der Zeichner selbst abhängt. Feste Kriterien des ästhetischen Gelingens zu benennen, ist hier – wie bei anderen Kunstformen auch – problematisch.²⁷

Literatur

- Alber, Wolfgang und Heinz Wolf (Hg.): 50 – Literatur gezeichnet. Furth an der Triesting 2003. [Alber/Wolf 2003]
- Artmann, H.C.: Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken. In: Ders.: Grammatik der Rosen. Gesammelte Prosa, hg. von Klaus Reichert. Salzburg/Wien 1979. Bd. 2., 7–118. [Artmann 1979]
- Birus, Hendrik: Goethe's Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung. In: Schmeling, Manfred: Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven. Würzburg 1995, 5–28. [Birus 1995]
- Eisner, Will: Comics & Sequential Art. Tamarac/Florida 2001 (20. Auflage; ¹1985). [Eisner 2001a]
- Eisner, Will: Graphic Storytelling & Visual Narrative. Tamarac/Florida 2001 (5. Auflage; ¹1996). [Eisner 2001b]
- Eisner, Will: Mit Bildern erzählen. Comics und sequentielle Kunst. Wimmelbach 1994. [Eisner 1994]
- Faust. Classics Illustrated No. 167. New York 1997. [Faust 1997]
- Knigge, Andreas C.: Alles über Comics. Eine Entdeckungsreise von den Höhlenbildern zum Manga. Hamburg 2004. [Knigge 2004]
- Massé, Rodolphe: Postface. In: Tezuka, Osamu: L'Ara aux sept couleurs/Nanairo Inko. Le meilleur d' Osamu Tezuka. Tome 3/4/5. Paris 2004. [Massé 2004]
- McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Hamburg 1994 (2001). [McCloud 1994]
- Moga Mobos 100 Meisterwerke der Weltliteratur. Berlin 2001. [Moga Moba 2001]
- Platthaus, Andreas: Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte. Hamburg 2000. [Platthaus 2000]
- Tezuka, Osamu: L'Ara aux sept couleurs/Nanairo Inko. Le meilleur d' Osamu Tezuka. Tome 1 (Traduction: Clélia Delaplace), o.O., o.J. (Asuka), Tome 2, o.O., o.J. (Asuka), Tome 3/4/5. Paris 2004. [NI, Bandangabe]
- Weitz, Hans-J.: ›Weltliteratur‹ zuerst bei Wieland. In: arcadia 22 (1987), 296–208. [Weitz 1987]

27 Wollte man dennoch einen Versuch wagen, so wären wohl die folgenden Kriterien zu erwägen: Erstens die graphischen Qualitäten der Zeichnungen als solcher, die unabhängig von der gewählten literarischen Vorlage zu betrachten wären, zweitens das Raffinement der Bild-Regie und der Erzählstrategien, drittens die semantischen und symbolischen Potentiale, die durch intertextuelle und interpicturelle Zitate oder Anspielungen geschaffen werden.