

Who the Hell is Edgar?

Ein Vergleich der Darstellungsformen Edgar Allan Poes als transfiktionaler, -mediale und -kultureller Figur in Literatur, Film und Manga

Marlene Schober

Abstract

Dieser Beitrag befasst sich mit der Darstellung Edgar Allan Poes als Figur anhand von drei Beispielen, die als Fallstudien dienen: Angela Carters Erzählung „The Cabinet of Edgar Allan Poe“, James McTeigues Film *The Raven* und Kafka Asagiris Mangareihe *Bungo Stray Dogs*. In jedem dieser Werke ist ein Charakter, der von dem realen Schriftsteller als Referenzpunkt ausgeht, Teil des Figurenensembles; Ziel dieses Artikels ist es, Schnittstellen, Unterschiede und Einflüsse herauszufiltern und diese mithilfe Jens Eders Modell der Uhr der Figur systematisiert zu präsentieren und zu vergleichen. Die Frage, die sich im Rahmen der Analyse stellt, ist, inwiefern die drei Poes in ihrer Darstellung voneinander divergieren, und ob sich daraus Entwicklungen des (pop-)kulturellen Verständnisses des Poe-Mythos herauslesen lassen.

Tatsächlich schlägt sich dieser in jedem der Fallbeispiele nieder, doch auf unterschiedliche Art. Vor allem die Symbolebene zeigt, dass der Autor als Figur überaus versatil fungiert. Manche der untersuchten Werke bedienen sich einzelner Aspekte des Mythos, während andere eben diese ausklammern oder subvertieren. Der abschließende Vergleich suggeriert eine Erweiterung der Poe anhaftenden popkulturellen Assoziationen durch seine Verbindung mit der Kriminalliteratur, während problematische biografische Aspekte, wie die Heirat seiner minderjährigen Cousine, an Bedeutung für die Figurendarstellung verlieren.

Keywords: Edgar Allan Poe, Uhr der Figur, The Cabinet of Edgar Allan Poe, The Raven (2012), Bungo Stray Dogs

Empfohlene Zitierweise: Schober, Marlene (2026). Who the Hell is Edgar? Ein Vergleich der Darstellungsformen Edgar Allan Poes als transfiktionaler, mediale und -kultureller Figur in Literatur, Film und Manga. UR: Das Journal, 7(1), S. 96-108. DOI: <https://doi.org/10.48646/ur.20230102/ur.20260709>.

Lizenziert unter der CC-BY-ND 4.0 International Lizenz.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Der Dichter als Ikone und Mythos: Poe in der Popkultur

Oh my God, you're such a good writer
Oh, it's not me, it's Edgar
Who the hell is Edgar?

There's a ghost in my body and he is a lyricist
It is Edgar Allan Poe, and I think he can't resist
Yeah, his brain is in my hand, and it's moving really fast [...]. (Eurovision.de)

Er tritt nicht nur längst in Literatur, Film und Comic auf, (Neimeyer 207) sondern auch, wie aus dem vorangehenden Zitat ersichtlich, auf der Bühne des Eurovision Songcontest: Edgar Allan Poe hat mittlerweile einen gesicherten Platz im literarischen Kanon und gilt zugleich als „one of popular culture's favorite sons“ (205). Die generationenüberspannende Faszination an populären Darstellungen von Poes Leben und Werk ist sprach-, genre- und medienübergreifend. Den größten Beitrag zur popkulturellen Etablierung und Festigung Poes leistete zweifelsohne das Medium Film (207). Allem voran die sieben Film-Kollaborationen von Vincent Price und Roger Corman verliehen dem popkulturellen Poe und seinem Textkorpus ein charakteristisches Image, „imposing a theatrically Gothic aspect on the writings [...]“, verbunden mit „campy dialogue“ (218). Doch jene Faszination bezieht sich nicht isoliert auf seine Person. Es lässt sich meist eine Amalgamierung aus seinem Lebenslauf samt dem daraus abgeleiteten Bild als ‚poète maudit‘ (211) und seinen literarischen Schöpfungen konstatieren (219 f.).

Für eine komparatistische Analyse dieses eng vernetzten Systems der Vor- und Darstellung Edgar Allan Poes zieht dieser Artikel drei theoretische Begriffe bzw. Grundlagen heran, um seinen (pop-) kulturellen Status nachvollziehen und seine Darstellung als Figur systematisch untersuchen zu können. Zunächst stellt sich die Frage, inwiefern Poe als Ikone und/oder Mythos klassifiziert werden kann. Diese Fragestellung soll den Bogen spannen von der historischen Persönlichkeit hin zur Figur, wie sie in Carters Erzählung, McTeigues Film und Asagiris Manga auftritt. Um die Darstellungsanalyse zu systematisieren, dient anschließend Jens Eders Modell der Uhr der Figur als Grundlage.

Im Vergleich mit rein fiktionalen Ikonen der Literatur weist der Status Edgar Allan Poes als popkulturelles Konstrukt markante Ähnlichkeiten auf. So kann Poe als „palimpsestic transmedia icon“ (Stemberger 36) betrachtet werden, da ihm ebenfalls eine Vielfalt an Bedeutungen zugeschrieben wird: „[...] Poe has been absorbed into the popular consciousness as an icon of 'literature' (among other things) [...]“ (Neimeyer 206). Wie sich für eine Ikone aus deren ständiger Weiterverarbeitung eine bestimmte Ikonografie herauskristallisiert, oder durch „iconic hybridization“ (Stemberger 38) zusammenfließt, ist auch von Edgar Allan Poe und seinem Werk die visuelle Komponente kaum wegzudenken: Abbildungen und Karikaturen des Autors benötigen längst keine Identifizierung ihrerseits mehr (Neimeyer 206). Außerdem zeigt die schiere Vielfalt an intermedialer (Weiter-) Verarbeitung des Autors und dessen Werk (207), dass er wie fiktive literarische Ikonen einen Prozess der „transfictional emancipation“ (Saint-Gelais zitiert nach Stemberger 31) vollzogen hat, nur dass Poe sich nicht als Figur aus einem Roman, sondern aus dem historisch-faktualen Kontext lösen musste. Wie auch Ikonen in recycelter Form in außerliterarischen Kontexten, die wenn überhaupt nur mehr lose mit deren Ursprungswerk

verwandt sind, auftauchen (Stemberger 33), so ist Poe ebenfalls ein Produkt einer Meta-Populärkultur, wo „products of popular culture break away from their original inspiration, gaining an often increasing independence and circularity in which they tend to make reference to themselves more than to their first referent“ (Neimeyer 207).

Auf die Frage, inwiefern das vorliegende Untersuchungsobjekt in die Kategorie „Mythos“ passt, gibt es keine eindeutige Antwort, da allein der Mythosbegriff selbst nicht eindeutig ist (Matuschek 13). Edgar Allan Poe ist keine erfundene Erzählung, allerdings hat sein Leben und Werk eine ganz eigene Popkultur hervorgebracht (Neimeyer 206), die sich oft in ihren Darstellungen von historischen Fakten distanziert (205 f.) und somit eine Art eigene Mythologie begründet. Genauso wie die Populärkultur ist auch Mythenbildung ein kollektives Phänomen: „mythology could be taken as a sort of projection of the collective unconscious...Just like constellations were projected into heavens, similar figures were projected into legends [...] or upon historical persons“ (Jung, zitiert nach Oramus). Hier zeigt sich eine Vermischung aus Fakt und Fiktion, die auch für historische Personen als literarische Figuren ein bezeichnendes Kriterium ist:

Competent readers do not first encounter the names of well known historical figures in novels, for example ‘Napoleon,’ with the same suspension of semantic expectations we have when first reading the names of fictional characters [...]. ‘Napoleon’ and the system of titles and pronouns referring to him cannot help but carry that vast semantic field into the work [...]. (Gallagher 318)

Jene Figuren schultern demnach eine Last an Assoziationen und Erwartungen; bei Poe, „America’s first authentic neurotic genius“ (Roberts, zitiert nach Neimeyer 210) wären dies primär der Archetypus des verrückten Genies, leidenden Künstlers und eines von der Welt gebrochenen ‚poète maudit‘. Dazu gesellen sich eine (oft ins Maßlose gesteigerte) Alkoholsucht und, aufgrund der Hochzeit mit seiner dreizehnjährigen Cousine, eine von der Norm abweichende oder defekte Sexualität (Neimeyer 209).

Dieser Artikel schließt sich Theoretiker*innen wie Lubomír Doležel und dessen Behauptung an, dass, obwohl historische Persönlichkeiten eine eigene semantische Klasse bilden, Tolstois Napoleon nicht weniger eine fiktive Figur sei (Gallagher 318). Jens Eder definiert Figuren einerseits als „wiedererkennbare fiktive Wesen“ (131) und als kollektive und kommunikative Konstrukte andererseits (131 f.). Sein Modell der Uhr der Figur ist sowohl auf Spielfilme als auch auf andere Medien anwendbar und beinhaltet vier nicht strikt voneinander trennbare Sektoren, die sich je mit einem Aspekt der Figurenanalyse befassen (143).

Die erste Ebene untersucht die Figur als Artefakt, also deren Gestaltung und das äußerlich Wahrnehmbare, das auf das Innenleben und die gesellschaftliche Position schließen lässt. Dazu zählen neben Schauspielstil und Montage auch der Name, die Umgebung, Gegenstände, Kommentare der Erzählinstanz (322 f.). Der zweite Sektor befasst sich mit der Figur als fiktives Wesen, als Bewohner*in einer imaginären Welt, samt Verhalten, Erlebnissen, anderen Figuren und Objekten, konkreten Ereignissen und abstrakten Regeln. Im Mittelpunkt steht die mentale Modellbildung, also Vorstellungen von einer Figur mit bestimmten körperlichen, psychischen und sozialen Merkmalen, die sich im Laufe der Handlung ändern können. Die Auseinandersetzung mit der Symbol-Ebene wiederum konzentriert sich auf die Analyse der Figur als Zeichen und Trägerin

indirekter Bedeutungen, die über die dargestellte Welt hinaus auf Weiteres verweisen. Die vierte Kategorie des Uhrenmodells untersucht die Figur als Symptom. Es handelt sich hierbei um kommunikative Ursachen und Wirkungen, die sie als Kulturphänomen, Einflussfaktor und Anzeichen für soziokulturelle Sachverhalte in der Realität zu begreifen versucht (136 f.).

„Imagine Poe in the Republic!": Re- und Demystifizierung bei Angela Carter

Ihr eigenes Schreiben bezeichnete Carter als „demythologizing business“, und in der Tat verhöhnt sie „the abusive practice of re-mythologizing“ (Oramus), wie dies zum Beispiel in Marie Bonapartes 1929 erschienener psychoanalytischen Interpretationsstudie über Poe zu konstatieren ist (Tonkin 2). Carter nimmt in ihrer Erzählung „The Cabinet of Edgar Allan Poe“ Bonapartes psychobiografische Lesart, die Poes infantil-erotische Fixierung auf seine tote Mutter in den Fokus stellt (5), als Ausgangspunkt und dekonstruiert sie (11) – dies ist für die folgende Figurenanalyse essenziell.

Auf der Artefakt-Ebene ist die auktoriale heterodiegetische Erzählstimme jene Instanz, die Poe in seiner Welt präsentiert. Bereits der Beginn des ersten Satzes, „Imagine Poe in the Republic!“ (Carter 51), situiert ihn einerseits in einem realen, andererseits in einem imaginativen Setting. Diese Mischung ist maßgebend, denn Poe und seine Umwelt als Artefakte sind flüchtig in ihrer Gemachtheit; dies erreicht Carter, indem der Text ständig zwischen entgegengesetzten Präsentationsmodi wandelt: Poe tritt als Erwachsener auf, verschwindet temporär, um seiner Mutter die Bühne zu überlassen, taucht als Säugling wieder auf (51 f.) und wächst heran (58), bis er sich endgültig auflöst (62). Einzelne Lebensalter und -stationen fließen ineinander zu einem hypnagogischen Strom: „The dug was snatched from the milky mouth and tucked away inside the bodice; the mirror no longer reflected Mama but, instead, a perfect stranger. He offered her his hand [...]“ (58 f.). Poe ist ein Schatten, der „Prince of Darkness“, „and the pitiless light of common day hits him full in the face like a blow from the eyes of God“ (51). Im Zuge von Carters Dekonstruktion löst sich die Gemachtheit der Figuren und Schauplätze in Licht auf: das Theater, und somit die Erinnerung an die Mutter, geht in Flammen auf (56) und Poe selbst zerfällt durch einen Lichtstrahl zu Staub (62). Kurz vor deren Auflösung spricht die Figur ihre einzigen Worte, in der Poe zugeschriebenen Manier eines „raving lunatic“ (Neimeyer 210): „Lights! He called out. Now he wavered; horrors! *He was starting to dissolve!* Lights! more lights! he cried, like the hero of a Jacobean tragedy [...]“ (Carter 62). Das Theater-Setting ist für die Figurendarstellung entscheidend; im Theater steht stets eine Whiskyflasche auf der Kommode, deren Inhalt Baby-Edgar ruhigstellt, wodurch sein späterer Alkoholismus erklärt wird (53), und er lernt dort das Spiel mit der Illusion kennen, die alles verschwinden lässt (57). Bei aller Flüchtigkeit besteht jedoch eine eindeutige Ikonografie des erwachsenen Poes. Sein vernachlässigtes Äußeres präsentiert ihn als depressive und von Geldnöten geplagte Figur: “[...] black as his suits the seams of which his devoted mother-in-law painted with ink so that they would not advertise to the world the signs of wear and, nowadays, he always wore a suit of sables, dressed in readiness for the next funeral [...]“.

His long hair brushes the collar of his coat, from which poverty has worn off the nape. How sad his eyes are [...]" (59).

Auch auf der Ebene der Figur als fiktives Wesen entsteht bereits zu Beginn ein bedauernswerter Eindruck des Dichters; er ist ein Außenseiter: „Imagine Poe in the Republic! when he possesses none of its virtues [...]“. Er ist ein „stranger“, „down on his luck“, betrunken (51) und sein Verstand ist bestenfalls „disordered“ (58). Die Figur ist ein armseliger Alkoholiker, der psychisch labil ist und keinen Platz im Lichte der Republik hat. Ebenso bedeutend für die mentale Modellbildung sind Edgars hereditärer Hang zu Theatralik (51) und die Fixierung auf seine verstorbene Mutter, deren Geist sich nahtlos in Virginia, seine „childbride“ (59), transformiert (58 f.). Ganz im Sinne der Poe zugeschriebenen „deviant or defective sexuality“ (Neimeyer 209) liebt und heiratet er seine dreizehnjährige Cousine, die zugleich eine wandelnde Tote ist (Carter 59). Zunächst schreckt Edgar vor dem „part of women the sheet hid“ (58) zurück; in einem Akt der Emanzipation aus der Gyno- bzw. Gymnophobie zieht er Virginias Vagina dentata die Zähne (61), deren Symbolgehalt eine Vielzahl männlicher Ängste vor weiblicher Sexualität und deren kastrierendem Potenzial beinhaltet (Tonkin 17).

Auf der Symbol-Ebene tritt Poe bei Carter weniger als „symbol [...] for literature“ (Neimeyer 206) auf, denn sein Schriftstellerdasein spielt außer gelegentlichen Anspielungen auf das Werk des realen Autors, wie „the raven tint of nevermore“ (Carter 59) der Haare Virginias, in dem Text kaum eine Rolle. Es ist mehr der Poe-Mythos, als dessen eigenes Symbol die Figur in Carters Erzählung fungiert, der des „America’s first authentic neurotic genius“ (Roberts zitiert nach Neimeyer 210). Dass die Vereinigten Staaten Handlungsort (Carter 51) und sein Verstand „disordered“ (58) sind, bekräftigt der Text mehrmals. Die Inszenierung als Genie bleibt aus, jedoch erfolgt aufgrund der gegebenen Verbindung mit dem real-historischen Autor und des dadurch transportierten „vast semantic field“ (Gallagher 318) eine automatische Assoziation mit einem literarischen Genius. Darüber hinaus kann Carters Poe als Symbol des Scheiterns des American Dream gelesen werden, der für den realen Schriftsteller ein durchaus selbstzerstörerisches Potenzial hatte (Martynekiewicz 17). Ob Poe an der Republik oder die Republik an Poe versagt, lässt der Text offen; feststeht, dass die Figur, dessen realer Counterpart „[m]it seiner Faszination für das Grauen, den Schrecken [...] und Todessehnsucht [...] die Kehrseite des «American Dream»“ verkörperte (9), von dem Licht, das von der Republik ausgeht (Carter 51), zu Staub pulverisiert wird (62).

Im Vordergrund dieser Figur als Symptom steht der Text als Carters Reaktion auf die psychobiografischen Studien über Poe wie jene von Marie Bonaparte. Im Rahmen ihres „demythologizing business“ (Oramus) wird Poe zu einem „subject of history“, seine Ästhetik des Gothic ebenso historisiert und zu einem „symptom of a social cataclysm“ (Tonkin 12, 13) transformiert: „It was the evening of the eighteenth century. At this hour, [...] far away in Paris, France, [...] old Sade is jerking off. [...] Everything is about to succumb to delirium. Heedless of all this, Poe’s future mother skipped on to a stage in the fresh-hatched American republic [...]“ (Carter 51 f.). Durch Strategien der hyperbolischen Nachahmung, Parodie und Burleske dekonstruiert Carter somit den Mythos Poe (Tonkin 11). Feststellbar anhand der Analyse dieser Figur als fiktives Wesen und Symbol ist dennoch, dass es zuerst einer Re-Etablierung des Mythos bedarf, um ihn

auseinandernehmen zu können; da auf jeder der beiden Ebenen zuerst herkömmliche Assoziationen mit dem realen Poe evoziert werden, wie seine perpetuelle Trunkenheit, psychische Probleme, und seine Rolle als Schattenseite des American Dream.

„I’ve gone from author to character“: post-millenniale Popkultur in *The Raven*

James McTeigues *The Raven* aus dem Jahre 2012 ist eine imaginative Dramatisierung der ungeklärten Geschehnisse der letzten Tage vor Poes Tod. Der Autor als Figur muss der Polizei bei der Verfolgungsjagd nach einem psychotischen Serienmörder helfen, dessen Verbrechen allesamt vom realen Oeuvre des Schriftstellers Inspiration schöpfen (Herrera 72). Der Film fällt somit in das Genre ‚alternate history‘, das Poe zu einem ‚counterfactual character‘ transformiert:

[...] [A]lternate histories [...] use historical personae and [...] dramatically alter their stories. Far from following a rule of noncontradiction in characterizing historical personae, the whole point of the genre is [...] to shift every part of the narrative into a special kind of conditional mode: the hypothetical *counterfactual*. (Gallagher 321)

Auf der Ebene der Figur als Artefakt präsentiert diesen kontrafaktischen Poe eine Schrifftafel, die darüber informiert, dass sein real-historischer Referent am 7. Oktober 1849 deliriös in Baltimore aufgefunden wurde (*The Raven* 00:01:07-00:01:16). Somit situiert der Film die Figur zeitlich und örtlich, bevor ihr erster Auftritt erfolgt. In den ersten Minuten sieht das Publikum einen von Nebel umgebenen Raben auf einem kargen Ast (00:01:27-00:01:34), der Assoziationen mit der „Faszination für das Grauen [...] und Todessehnsucht“ (Martynkewicz 9) der historischen Persönlichkeit weckt, bevor die Kamera sich einem im Delirium versinkenden Poe nähert (*The Raven* 00:01:34-00:01:41), und der Schrei einer Frau erklingt (00:01:49-00:01:53). Poe wird somit gleich zu Beginn als dem Tode nahe stehend – metaphorisch sowie wörtlich –, geistig umnachtet und in Verbindung mit der Bedrohung einer Frau dargestellt. Wichtig für diesen Poe als Artefakt ist auch die Charakterisierung durch andere Figuren. Wenn sein Herausgeber Maddux offenbart: „I know there’s a darkness to Edgar, but [it’s] all up in here. Every woman he’s ever loved has died in his arms“ (0:26:56-0:27:03), oder versichert, alles, was Poe je ermordet hätte, sei „a bottle of brandy“ (0:27:13-0:27:15), untermauert dies die Assoziation mit einer mysteriösen Dunkelheit, dem Tod von (geliebten) Frauen und Alkoholsucht. Wiederkehrende Settings sind Poes Studierzimmer, das Büro des *Baltimore Patriot* und eine Bar, in denen Schlüsselszenen für dessen Charakterisierung stattfinden, wie Einblicke in sein Arbeits- bzw. Liebesleben (0:16:59-0:18:59), in seine Probleme mit dem literarischen Establishment seiner Zeit (00:13:48-00:15:31) oder in sein gesellschaftliches Standing als verkannter Schriftsteller und raufsuchtiger Trunkenbold (00:07:56-00:08:56).

Als fiktives Wesen ist Poe ähnlich psychisch instabil wie derjenige in Carters Text: Wie aus dem folgenden Zitat ersichtlich, liefern sich ein melancholisches und theatralisches Temperament einen rasanten Schlagabtausch. Jene Theatralik, die oft in ein Schreiduell ausartet, situiert Poe zwischen poetischem Sprachtalent und vulgärem Rohling:

POE: [...] Pray tell, what fine twat did he deem more worthy? Longfellow! Longfellow?! Longfellow! Where is it?

MADDUX: Where's what?

POE: The trash bin. That's exactly where all of this brain-sucking, soul-warping fish-wrap should be put!

MADDUX: That's lovely, Eddie, that's a real show of adjectival fireworks from the great Poe himself.

POE: Not only do you refuse to print my review of Longfellow, but you run his third-rate poem instead. [...]

MADDUX: You called Emerson "a sad, festering literary whore". [...] [Y]ou're out of control!

POE: I'm broke. [...] I've got nothing left. I've used up all my tricks.

MADDUX: And try laying off the liquor and the tinctures, 'cause it's rotting your brain. (00:13:48-00:15:31)

Auch dieser Poe hat demnach Geldnöte. Er kommt weder mit dem polizeilichen Establishment (0:23:45-0:23:58) noch mit der Gesellschaft zurecht: „I despise people who despise me“ (0:19:27-0:19:28). Seine Rolle als gesellschaftlicher Außenseiter bekräftigt zudem seine klinische Morbidität, als er beispielsweise eine tote Katze auf der Straße seziert (00:05:22-00:05:30). Sein ungewöhnliches Haustier, ein Waschbär namens Carl (0:19:30-0:19:37), verleiht ihm das Image eines gesellschaftlichen Streuners. Er besitzt aber auch Charisma, allen voran seiner Verlobten Emily gegenüber (0:20:27-0:20:52) und er ist ein Genie beim Lösen von Logikrätseln (1:09:32-1:09:40).

Auf der symbolischen Ebene vertritt der Protagonist in *The Raven* einmal mehr den Poe-Mythos selbst: Er ist der „archetype of a mad genius or the tormented Romantic artist [...] crushed by a crass and insensitive world“ und zugleich ein „drunken madman“ (Neimeyer 209). Im Sinne des „America's first authentic neurotic genius“ (Roberts, zitiert nach Neimeyer 210) betont der Film Poes Herkunft: „You wouldn't recognize an authentic American literary voice if it hissed in one ear and slithered out the other“ (00:08:29-00:08:34). Auffällig ist die lediglich kurze Erwähnung Virginias: „My wife was singing at the piano when she first coughed up blood [...] but Virginia seemed to recover. [...] When she finally died, I felt, in all candor, a great release“ (0:46:47-0:47:34). Der Film deutet keinerlei „deviant or defective sexuality“ (Neimeyer 209) durch die Heirat einer minderjährigen Cousine an. Im Gegenteil: Poe ist gar erleichtert durch ihre Abwesenheit bzw. ihren Tod. Allerdings spielt das Werkskorpus des historisch-realen Poes eine bedeutende Rolle; die Mordfälle basieren nicht nur auf seinen Texten, sondern die Figur wird selbst zu einem Meisterdetektiv à la Auguste Dupin (Herrera 72). Somit wird nicht nur seine Symbolwirkung für die Schauerliteratur, sondern auch für den Detektivroman und das ‚crime genre‘ betont.

Als Symptom betrachtet, ist Poe, der Meisterdetektiv, ein Kind seiner Zeit; nämlich der post-millennialen Populär- und Fankultur. Der Film bedient sich nämlich an Kriminalszenerien und -motiven aus der BBC-Produktion *Sherlock* (Herrera 73) sowie Guy Ritchies Adaptionen *Sherlock*

Holmes und Sherlock Holmes: A Game of Shadows (71). Dieses transmedial auftretende Phänomen der Poe-Sherlock-Konvergenz rührt vor allem daher, dass Poes Persönlichkeit und seine Figuren sowie Sherlock Holmes nicht nur im frühen digitalen Zeitalter, sondern auch in einer Ära der ‚cross-‘ und ‚transmedia culture‘ kontinuierlich an Popularität gewonnen haben (73 f.). Der BBC-Sherlock wurde an den Geschmack eines Fanpublikums des 21. Jahrhunderts angepasst, an welches auch *The Raven* knapp zwei Jahre später zu appellieren versucht: „Small wonder, Poe looks on-screen more at ease as a post millennial [sic] detective hero than as the doomed, however talented, writer we know he was in the nineteenth century.“ Seine forensische Expertise ist eine Fähigkeit, welche jener Poe von DoYLES Figur übernommen hat (75). Das Argument, dass jener „adrenaline-infused Sherlock“ aus den Guy-Ritchie-Filmen ebenfalls als Inspiration diene, wird durch auffallende Ähnlichkeiten bei einzelnen Kameraeinstellungen und im Soundtrack bekräftigt. Somit ist zu konstatieren, dass sich *The Raven* nicht nur an eingesessene Poe-Fans richtet, sondern eher darauf abzielt, post-millenniale Sherlock-Fans anzusprechen (80). Der Verantwortliche für die Serienmorde, der Schriftsetzer des *Baltimore Patriot*, nimmt als interaktiver Fan allegorisch die neuen Formen der wechselseitigen Adaption vorweg, deren Variationsmöglichkeiten mit den neuen Onlineplattformen in einer transmedialen Kultur stetig zunehmen. Eine Auswirkung davon ist das Verwischen der Grenzen zwischen Adaptieren, Kopieren, Konsumieren und Produzieren (73) – oder zwischen Autor und Figur, wie Poe feststellt: „I feel as if I’ve gone from author to character in one of my tales“ (*The Raven* 0:45:55-0:45:59).

„American detective and genius intellect“: ‚Iconic Hybridization‘ und Inversion

Das Figurenensemble in Kafka Asagiris Mangareihe *Bungo Stray Dogs* besteht beinahe ausschließlich aus Charakteren, die auf realen Schriftsteller*innen, deren Werk und mit ihnen verknüpften popkulturellen Assoziationen basieren. Edgar Allan Poe als Figur taucht erstmalig im achten Band auf, erschienen im japanischen Original im Jahr 2015 und drei Jahre später ins Englische übersetzt (Asagiri, vol. 8). Da die Reihe nicht abgeschlossen ist, begrenzt sich dieser Artikel auf die Bände acht bis vierzehn.

Für die Analyse dieser Figur als Artefakt sind bereits die ersten Comic-Panels, die Poe präsentieren, grundlegend. Sie platzieren ihn hinter einem Schreibtisch sitzend, mit einer Feder in ein Buch schreibend (Asagiri 8: 98). Sowohl die altmodische Schreibfeder als auch ein Buch oder eine Manuskriptseite sind Requisiten, mit denen die Illustratorin Sango Harukawa die Figur öfters darstellt, wie in dem Inhaltsverzeichnis des dreizehnten (Asagiri 13: 4) oder auf dem Cover des vierzehnten Bandes (Asagiri, vol. 14). Auf seiner Schulter liegt ein Waschbär namens Karl (Asagiri 8: 99), eine Art emotionale Stütze, die ein fester Bestandteil Poes Ikonografie innerhalb des Mangas ist, da er selten von dessen Seite weicht (101). Eine Infotafel verrät den Namen der Figur und zugleich deren real-historischen Referenten (99), bevor sie sich ein paar Panels später selbst vorstellt: „My name is Poe...an American detective and genius intellect“ (100).

Als fiktives Wesen tritt Poe zunächst als angsteinflößendes Individuum auf; zu Beginn ist er ein Gegenspieler einer der Hauptfiguren, Edogawa Ranpo (99). Äußerlich hervorstechend sind

seine zerzausten Haare, die meist seine Augenringe verdecken, und seine antiquierte Kleidung samt ‚cravat‘ und ‚cape‘. Laut seinem Charakterbogen hat er eine Vorliebe für „[m]ystery novels, raccoons“, jedoch nicht für „[l]arge group conversations“. Dass Poe in diesem Manga unwiderruflich mit dem Mystery-Genre und Büchern an sich, sowie den Texten seines historisch-realen Referenten assoziiert wird, bestätigt seine Fähigkeit namens „Black Cat in the Rue Morgue“, die es ihm ermöglicht, jeden, der seine Bücher liest, in die Welt darin hineinzutransportieren (145). Seine Abneigung gegenüber Gruppenkonversationen geht mit einer generellen Aversion gegen Menschenansammlungen einher (Asagiri 13: 129); auf die Frage, warum er vor dem Klingelton seines eigenen Handys – welcher das Krächzen eines Raben imitiert – erschrickt, antwortet er: „People rarely contact me“ (Asagiri 14: 34). Somit entsteht ein mentales Modell der Figur als Einzelgänger und gesellschaftlicher Außenseiter mit scheuem Temperament. Das einschüchternde Verhalten zu Beginn ist nämlich lediglich eine Fassade; sobald offensichtlich wird, dass sein Rivale sich nicht einmal an ihn erinnert, fängt Poe nervös zu stottern an und fällt auf die Knie (Asagiri 8: 100). Dennoch sinnt dieser schüchterne Poe auf Rache aufgrund eines Rätselwettbewerbs, den er einst gegen den Meisterdetektiv Ranpo verloren hat. Dies führt dazu, dass sich verängstigt-nervöses Murmeln und egomanische Schrei-Monologe abwechseln:

Ranpo-kun...you don't understand...working with others, and living in society...to me, it is nothing but an agony. [...] Your hands are full of glory and praise [...]. Yes! I must take them from you! Even if it means burning you up! (126 f.)

Jener Schlagabtausch vermittelt einen psychisch instabilen Eindruck und die Figur – die sich nach einer einstigen Niederlage nach Rache sehnt – erweckt, ähnlich den Charakteren des real-historischen Poes, „the message of failure“ (Gargano 178). Anhand des vorhergehenden Zitats lässt sich eine affektierte Theatralik in Poes Rhetorik und Gestik konstatieren, welche durch seine auffallend antiquierte Sprache – er verwendet beispielsweise Begriffe wie „Behold!“ (Asagiri 8: 106) – bekräftigt wird. Vor allem im Dialog mit anderen Figuren tritt dies klar hervor; Poes Tirade unterbricht Ranpo lapidar: „I don't give a flip!“ (101). Jedoch bleibt es nicht bei dieser Animosität zwischen den beiden, nachdem Letzterer das detektivische Talent des anderen anerkennt. Die Figur entwickelt sich danach im Laufe der Handlung weiter und arbeitet bald mit dem vorigen Rivalen zusammen, um Kriminalfälle zu lösen (Asagiri 13: 128).

In die einzelnen Bestandteile segmentiert, enthält Poes eingangs zitierte Vorstellung als „American detective and genius intellect“ (Asagiri 8: 100) die wichtigsten Komponenten für die Symbol-Ebene Poes: seine amerikanische Herkunft, Profession und Intellekt, ganz im Sinne von „America's first authentic neurotic genius“ (Roberts, zitiert nach Neimeyer 210). Jedoch sind einige bezeichnende Merkmale des Poe-Mythos, wie seine „deviant or defective sexuality“ oder Alkoholsucht (Neimeyer 209), nicht in dem Manga vorhanden. Es ist somit nicht abwegig, die Figur aus *Bungo Stray Dogs* als Symbol für den Poe-Mythos mit starkem Fokus auf dem mit dem Mystery-Genre assoziierten Autor (206) und „tortured Romantic artist [...] crushed by a crass and insensitive world“ mit einem zwischen „madness or melancholy“ (209, 210) schwankendem Gemüt zu lesen; jedoch bietet sich eine weitere Lesart seines Symbolgehalts an. Seine antiquierte Sprache und Schreibfeder deuten möglicherweise auf Poe als Aufrechterhalter einer literarischen

Tradition hin, die er mit seinen an den Texten des realen Schriftstellers angelehnten Detektivgeschichten fortführt, wie die Verwendung eines Locked-Room-Rätsels (Asagiri 8: 114) und eines unzuverlässigen Erzählers (136). Auffallend ist, dass beides von Ranpo, dessen real-historisches Vorbild als Autor der ersten modernen Detektivgeschichte Japans gilt (Marling 22), als „classic“ (Asagiri 8: 114, 136) bezeichnet wird. Poe ist somit der symbolische Repräsentant der traditionellen Kriminalliteratur des Westens, die in einen Rivalitätskonflikt mit der modernen japanischen, verkörpert von Ranpo, verwickelt ist. Die Betonung Poes amerikanischer Herkunft in Bemerkungen wie „These Far East mysteries cannot be trifled with“ (Asagiri 13: 126) sowie seine anachronistischen Attribute platzieren ihn zusätzlich als symbolischen Gegenpol zur japanischen Kriminalliteratur der Moderne.

Auf der Symptom-Ebene ist auffallend, dass Asagiri die Relation der beiden historischen Persönlichkeiten Edgar Allan Poe und Edogawa Ranpo invertiert. Ist im Manga Poe erst Rivale, dann Fan (152), war es in der Realität eigentlich Hirai Taro, dessen Pseudonym „Edogawa Ranpo“ eine phonetische Aneignung Poes Namens ist, der Inspiration aus seinen Texten schöpfte. (Marling 22) In *Bungo Stray Dogs* ist es jedoch umgekehrt, wenn er Poe fragt: „Who are you?“ (Asagiri 8: 100) Tatsächlich ist Edogawa Ranpo in Asien bekannter als sein Vorgänger (Marling 22). Auch einzelne Bestandteile des Poe-Mythos werden ins Gegenteil umgedreht; so ist dieser Poe außerordentlich reich (Asagiri 13: 136). Dies sind allesamt Faktoren, mit denen die vom Manga-Autor vorgenommene Inversion experimentiert, jedoch beeinflussten nicht nur historische Fakten, sondern auch Fiktion die Darstellung dieser Figur. Die Inklusion eines Waschbären namens Karl verweist klar auf Poes Haustier Carl in *The Raven*. Hier findet ein Prozess der „iconic hybridization“ statt, der „the metonymic emancipation and extension of iconic attributes“ (Stemberger 38) demonstriert. Auch dass dieser Poe selbst ‚mystery novels‘ schreibt und Verbrechen aufklärt, ist eine Gemeinsamkeit und daher möglicherweise dem Einfluss von bzw. einer Reaktion auf McTeigues Film geschuldet.

A Tale of Three Poes: ein Vergleich

Dass es sich bei der entsprechenden Figur um Edgar Allan Poe handelt, erwähnen Carters Text (51), McTeigues Film (00:01:07-00:01:16) und Asagiris Manga (Asagiri 8: 99) gleich zu Beginn. Dies belädt sie mit jenem „vast semantic field“ (Gallagher 318) der real-historischen Persönlichkeit, bevor die Rezipient*innen sie überhaupt als selbstständig in ihrem fiktiven Universum existierend kennenlernen. Alle drei Poes haben die Gemeinsamkeit, mit Dunkelheit und einem Raben in Verbindung aufzutreten. Bei Carter ist es der „penumbra“ (51), in dem sich Poe beheimatet fühlt und der „raven tint of nevermore“ (59) von Virginias Haar. In *The Raven* taucht das titelspendende Tier in der Anfangsszene auf (00:01:27-00:01:34), die „darkness“ (0:26:56-0:26:58) schreibt ihm Maddux zu. In *Bungo Stray Dogs* wanderte Poes Verstand für lange Zeit in „dark rooms“ (Asagiri 8: 127); der Rabe kommt in Form eines Handyklingeltons vor (Asagiri 14: 34). Obwohl einer der Poes außerordentlich wohlhabend ist (Asagiri 13: 136), evozieren alle drei jene „message of failure“ (Gargano 178) der Charaktere aus den Texten des real-historischen Autors.

Ein weiterer Berührungspunkt ist das Aufklären von Rätseln und Mysterien; egal ob als Detektiv oder als Kind, das die Illusionen des Theaters erforscht. Apropos Theater: Die wohl prägnanteste Gemeinsamkeit der Poes ist eine Theatralik in Gestus und Artikulation. Einer schwankt zaudernd, während er wie der Held einer Jakobinischen Tragödie zugrunde geht (Carter 62), ein anderer randaliert, wenn der Zeitschrift Herausgeber einen anderen Autor bevorzugt (*The Raven* 00:13:48-00:15:31) und der Dritte verfällt in dramatische Rachemonologe (Asagiri 8: 127). Ein vereinendes Merkmal ist hierbei ein poetisch-affektierter Ausdruck ähnlich der „hypertrophic language“ (Gargano 178) der Erzählinstanzen des realen Poe und des „theatrically Gothic aspect“ mit „campy dialogue“ (Neimeyer 218) der Filmproduktionen von Price und Corman.

Als Entwicklung betrachtet, stellt Carters Text Poes Lebensumstände noch dominierend ungeschönt dar; im Rahmen ihres „demythologizing business“ (Oramus) thematisiert die Autorin die mentale bzw. körperliche Krankheit und seine umstrittene Sexualität, um den Mythos zu entromantisieren und in einer Profanität des Elends zu erden. Schlüsselfaktor dazu sind seine Mutter und Virginia, die beide kaum in *The Raven* Erwähnung finden, womit auch der Faktor der „defective or deviant sexuality“ (Neimeyer 209) wegfällt. Der Film versucht nicht, den Personenkult des Autors zu dekonstruieren, sondern – vermischt mit den Eigenschaften eines post-millennialen „detective hero“ – davon zu profitieren (Herrera 75). Eine psychosexuelle Fixierung auf seine Mutter oder die Ehe zu einer minderjährigen Verwandten wären mit keinem Helden-Image vereinbar; seinem Lebenslauf und einer vermuteten, von der Norm abweichenden Sexualität werden bereits von McTeigue die Zähne gezogen und diese somit entschärft. In *Bungo Stray Dogs* kommt es nicht einmal mehr zu einer Erwähnung von Elizabeth oder Virginia.

Was bleibt, ist „the archetype of a mad genius or the tormented Romantic artist, the *poète* [sic] *maudit* crushed by a crass and insensitive world“ (Neimeyer 209). Psychische Krankheit taucht in jeder der untersuchten Darstellungen auf: Carters Poe ertränkt seine „disordered wits“ (58) in Alkohol, im Film ist die ihm zugeschriebene Dunkelheit in der Psyche beheimatet (0:26:56-0:27:03) und im Manga lässt er nach einer langen Depression seinen Rachegelüsten freien Lauf (Asagiri 8: 127). Darin liegt eine implizite Betonung seiner Außenseiterrolle; wie verschiedene Ebenen der Uhr der Figur zeigen, passt keiner der Poes in die ihn umgebende Gesellschaft. Anders als die Beziehung zu seiner Mutter und seiner Frau betonen die Werke diesen Faktor zunehmend. Bei Carter zwar genauso präsent, aber durch „the heroic light of the Republic“ (51) nur auf metaphorischer Ebene zu finden, eckt McTeigues Figur offensichtlich bei Institutionen (0:23:45-0:23:58) und Menschen (0:19:27-0:19:28) an. Asagiris Poe spricht letztendlich explizit aus, dass ein Leben in der Gesellschaft eine einzige Agonie ist (Asagiri 8: 126).

Die Untersuchung des Symbolgehalts der drei Figuren bestätigt jedoch Poe – obwohl stets in unterschiedlichem Grade mit Literatur assoziiert – nicht als universelles Symbol für Literatur an sich (Neimeyer 206). Sein Status als „America’s first authentic neurotic genius“ (Roberts, zitiert nach Neimeyer 210) nimmt einen größeren Stellenwert ein – Carter situiert Poe allerdings im Widerspruch zur US-amerikanischen Gesellschaft seiner Zeit und zum American Dream, genauso, wie sie auch gegen andere Bestandteile des Poe-Mythos anschreibt. Dennoch ist feststellbar, dass – selbst oder eben gerade in einem Text, der sich dessen Dekonstruktion widmet – er stets

vorhanden ist, auch wenn Kernmerkmale wie die Beziehung zu Virginia durch Detektivarbeit und einen Waschbär ersetzt oder, von einer übergreifenden Ikonografie Poes als Figur ausgehend, ergänzt werden.

Conclusio

Dieser Artikel zeigt, dass Jens Eders Uhr der Figur ein hilfreiches Analysemodell ist, um Gemeinsamkeiten, Unterschiede, Einflüsse und Auswirkungen verschiedener figürlicher Darstellungen desselben real-historischen Referenten herauszuarbeiten, zu sortieren und somit für einen Vergleich geeignet aufzubereiten. Jener Referent, der Schriftsteller Edgar Allan Poe, ist umgeben von Zuschreibungen, einer Art semantischem Gepäck, das dem Autor als Charakter in allen drei Beispielen gleich zu Beginn von dem jeweiligen Werk auferlegt wird. Obwohl Carters Erzählung, McTeigues Film sowie Asagiris Manga ihr eigenes Ziel in der Figurendarstellung verfolgen, schultern sie ihrem Poe jenes semantische Feld via Namedropping auf, bevor das Publikum ihn als vom Poe-Mythos unabhängige Entität wahrnehmen kann.

Bei der Inkorporierung dieses Mythos gibt es entscheidende Parallelen, Schnittpunkte und Abweichungen. Die drei Poes weisen eine theatralische Sprache bzw. Gestik, die Assoziation mit einem Raben, psychische Instabilität und die Rolle des gesellschaftlichen Außenseiters auf. Besonders interessant sind jedoch die festzustellenden Entwicklungen von Carters Text bis hin zu Asagiris Manga. Spielen in „The Cabinet of Edgar Allan Poe“ Virginia und seine Mutter noch eine fundamentale Rolle, finden sie im Film kaum noch Erwähnung und das Manga klammert sie letztendlich völlig aus. Der Vergleich der unterschiedlichen Ebenen der Uhr der Figur ergab darüber hinaus, dass Edgar Allan Poe als fiktives Wesen in seiner Artefakt-, Symbol- und Symptomwirkung wandel- und erweiterbar ist, wie die verstärkt hervorgehobene Verbindung des Autors zur Kriminalliteratur oder ein Waschbär als Beispiel einer ikonischen Hybridisierung zeigen. Dies bestätigt folglich, dass der Poe-Mythos zwar ein Repertoire an Standardmerkmalen aufweist, aber dennoch Potenzial zur (pop-) kulturellen Abwandlung und Weiterentwicklung birgt.

Literaturverzeichnis

- Asagiri, Kafka. *Bungo Stray Dogs: Volume 08*. Trans. Kevin Gifford. Illus. Sango Harukawa. New York: Yen Press, 2018. Print.
- . *Bungo Stray Dogs: Volume 13*. Trans. Kevin Gifford. Illus. Sango Harukawa. New York: Yen Press, 2019. Print.
- . *Bungo Stray Dogs: Volume 14*. Trans. Kevin Gifford. Illus. Sango Harukawa. New York: Yen Press, 2020. Print.
- Carter, Angela. *Black Venus*. London: Chatto & Windus, 1985. Print.
- Eder, Jens. *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren Verlag, 2014. Print.
- Eurovision.de. "Songtext: Teya und Salena: 'Who the Hell Is Edgar' | Österreich." *Eurovision.de*. 2. Mai 2023, Norddeutscher Rundfunk. Web. Aufrufdatum 25. April 2025.
- Gallagher, Catherine. "What Would Napoleon Do? Historical, Fictional, and Counterfactual Characters." *New Literary History*, 2011, vol. 42, no. 2, S. 315-336. Print.

- Gargano, James W. "The Question of Poe's Narrators." *College English*, 1963, vol. 25, no. 3, S. 177-181. Print.
- Herrera, José M. R. "The Typesetter of James McTeigue's *The Raven*: Poe's Dual Fandom in Post-Millennial Transmedia Culture." *The Edgar Allan Poe Review*, 2020, vol. 21, no. 1, S. 71-85. Print.
- Marling, William. "Vision and Putrescence: Edogawa Rampo Rereading Edgar Allan Poe." *Poe Studies/Dark Romanticism*, 2002, vol. 35, S. 22-30. Print.
- Martynkewicz, Wolfgang. *Edgar Allan Poe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2003. Print.
- Matuschek, Stefan. "Individualitätsmythen der Moderne. Faust im Kontext." *Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien*, herausgegeben von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer, Stuttgart: J. B. Metzler, 2018, S. 12-22. Print.
- Neimeyer, Mark. "Poe and popular culture." *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, herausgegeben von Kevin J. Hayes, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 205-224. Print.
- Oramus, Dominika. "The Very Highest Level of Mythic Resonance: Angela Carter and the Trope of Recognition." *Humanities*, 16. Juli 2020, vol. 9, no. 3. Web. Aufrufdatum 1. September 2025.
- Stemberger, Martina. "Lolita, Oblomov & Co. Figurations of Literary Iconicity Between Transfictionality, Transmediality, and Transculturality" *Iconizing of Literature, Art, Humanities, and Science: Intermediality and Value in Popular Culture*, herausgegeben von Paula Wojcik, Sophie Picard, Hannes Höfer, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2025, S. 31-48. Print.
- The Raven*. Regie: James McTeigue, Auftritt von John Cusack, Intrepid Pictures, 2012. Film.
- Tonkin, Maggie. "The 'Poe-Etics' of Decomposition: Angela Carter's 'The Cabinet of Edgar Allan Poe' and the Reading-Effect." *Women's Studies*, 2004, vol. 33, no. 1, S. 1-21. Print.