

ARTIKEL

KALINA KUPCZYŃSKA

Uniwersytet Łódzki,

Łódź

INTERMEDIALITÄT IN NUCE – „DAS FRÄULEIN VON SCUDERI“ IN DER COMICFASSUNG¹

ABSTRACT. *Narrating intermediality – „Das Fräulein von Scuderi“ as Graphic Novel*

The essay reflects on intermedial explorations of literary texts in the comics. Under the first heading, the essay briefly notes how the term 'intermediality' has been considered in the literary criticism and in comic studies. It then focusses on the analysis of E.T.A. Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi* (1819), particularly on the reception and on the narrative structure of the text. Under the second heading, the essay explores the adaptation of Hoffmann's text in the comic by Alexandra Kardinar and Volker Schlecht (2011). It argues that the adaptation highlights the 'popular' aspects of the literary text, using various devices of the language of comics.

KEYWORDS: Intermediality, comics, adaptations of literary texts in comics, the aesthetics of grotesque, high/low

I. Vorbemerkung: Intermedialität im Literatur-Comic

„Als ‚intermedial‘ lassen sich [...] Konfigurationen bezeichnen, die mit einer Überschreitung von Mediengrenzen zu tun haben [...]“² – mit einer solch unschein-

¹ Eine gekürzte und veränderte Fassung dieses Beitrags mit dem Titel „*And Now For Something Completely Different*“ – „*Das Fräulein von Scuderi*“ in der Comicfassung und sein Beitrag zur Erkenntnis in der Literatur ist erschienen, in: *Sprache, Literatur, Erkenntnis*. Hg. v. Wolfgang Hackl, Kalina Kupczyńska, Wolfgang Wiesmüller, Wien: Praesens Verlag 2014, S. 101–115.

² Irina O. Rajewsky: *Intermedialität ‚light‘? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung‘ des Altermedialen*, in: Roger Lüdeke/Erika Greber (Hg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, Göttingen: Wallstein 2004, S. 27–77. Vgl. auch: Yvonne Spielmann: *Intermedialität und Hybridisierung*. Ebd., S. 78–102; Vgl. auch die Definition von Werner Wolf: „Intermedialität bedeutet das Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien, wobei solches Überschreiten sowohl *innerhalb* von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch *zwischen* solchen vorkommen kann.“ Ders.: *Intermedialität:*

baren Grundbestimmung setzt Irina O. Rajewskys systematische Erfassung der Erscheinungsformen der Intermedialität innerhalb der Literaturwissenschaft an. Bezieht man allein schon diese Grundbestimmung auf Comics, so wird es offensichtlich, dass die Überschreitung von Mediengrenzen als Konstitutionsmerkmal des Comics gilt, der ja dementsprechend eine „Medienkombination“³ ist. Wenngleich die Art und Weise, wie die Medien Wort und Bild kombiniert werden müssen, damit man vom Comic sprechen kann, in der einschlägigen Forschung immer noch diskutiert wird,⁴ unumstritten ist die Vielfalt der Kombinationsmöglichkeiten, die der Comic bietet. Sprechblasen („Verbildlichungen der Schrift“⁵), sowie Panelränder gehören zu den auffälligsten Mitteln, in denen sich die Verschränkung von Bild und Text realisiert, zu nennen wären außerdem „das Seiten- oder Tableau-Layout, die Reihenfolge der Panels, Bewegungslinien, die Beobachterposition, die Körpersprache und Mimik der Figuren, die Darstellung von Zeit und Raum und de[r] Einsatz von Farbe bzw. Helligkeit und Dunkelheit.“⁶ Die so generierte Ausdrucksdichte verleitet zu medienspezifischen Differenzierungen auf dem Gebiet der Erzähltheorie – so leistet Comic einen eigenständigen Beitrag zur intermedialen Narratologie.⁷

Noch komplexer gestaltet sich das Netz intermedialer Bezüge in Comics, die auf einer literarischen Vorlage basieren. Monika Schmitz-Emans stellt bei einer Untersuchung der „Literatur-Comics“ fest, dass die „hybride Gattung“ Comic die Frage

Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, in: Herbert Foltinek (Hg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, Wien: Verlag der Öst. Akademie der Wissenschaften 2002, S. 163–191.

³ Vgl. Rajewsky: *Intermedialität ‚light‘?*, S. 37.

⁴ Dabei handelt es sich um eine grundlegende definitorische Frage, ob Bildgeschichten von Rodolphe Töpffer oder auch Karikaturen von William Hogarth als Vorläufer des Comics zu betrachten sind. Siehe etwa Thomas Becker: *Legitimität des Comics zwischen interkulturellen und intermedialen Transfers*, in: ders. (Hg.): *Comic. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums*, Essen/Bochum: Ch.A. Bachmann Verlag 2011, S. 7–20, hier bes. S. 12; Scott McCloud: *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*. Aus dem Amerikanischen v. Heinrich Anders, Hamburg: Carlsen 2001, S. 18, 20f.

⁵ Vgl. Ole Frahm: *Die Sprache des Comics*, Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 9.

⁶ Stephanie Hoppeler/Lukas Etter & Gabriele Rippl: *Intermedialität in Comics. Neil Gaimans „The Sandman“*, in: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009, S. 53–79, hier S. 73.

⁷ Einen ersten Versuch der systematischen Erfassung der narrativen Aspekte des Comics in der deutschsprachigen Comicforschung unternimmt die Studie Martin Schüwers: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: Wiss. Verlag 2008. Schüwer, der die Narration im Comic vor allem in Abgrenzung von der Filmnarration konturiert, stellt die These auf, dass „[z]u den Eigenarten der Comics als visuelle [...] Medien zählt, dass Darstellung und Dargestelltes intensiver noch als im Film Verbindungen eingehen können, die das Dargestellte untrennbar mit der Form der Darstellung verbinden.“ Zugleich versucht er, die Fokalisierung als ein comicspezifisches Pendant zur Erzählerstimme zu profilieren. Vgl. bes. S. 23, 29.

„Wie wird Sprache zeichnerisch umgesetzt?“ sehr unterschiedlich angeht; dabei macht sie darauf aufmerksam, dass „[n]icht alle dazu [dienen], Lesbarkeit herzustellen; nicht immer werden die Bilder durch die Worte verständlicher. Im Gegenteil können die grafischen Mittel auch so eingesetzt werden, dass das Sprachliche sich tendenziell im Grafischen ‚aufzulösen‘ scheint.“⁸ Schmitz-Emans betrachtet die Comic-Adaptationen literarischer Texte als eine eigenständige ästhetische Leistung des Mediums, welche zur Festigung seines „Selbstverständnisses des Comics als ‚neunte[r] Kunst‘“⁹ beiträgt. Der Erkenntnisgewinn bei der Analyse der Comicfassungen literarischer Texte liegt zum einen darin, die „Ausprägungsformen eines jeweils spezifischen künstlerischen Stils“ in den „einzelne[n] und besondere[n] Artefakte[n]“ zu erkunden, die zugleich als „Dokumente der Rezeptionsgeschichte literarischer Texte“ sich anbieten. Zum anderen ist in den Literatur-Comics die Ebene der intermedialen Verschränkung von Sprache/Schrift und Bild zu beachten.¹⁰ Als Beispielmateriale dienen hier u.a. die Comicfassungen von zwei Texten E.T.A. Hoffmanns, *Der Sandmann* und *Das öde Haus* des Zeichners Dino Battaglia. Schmitz-Emans attestiert den Adaptationen eine gelungene visuelle Umsetzung der Stimmungslage der Vorlagetexte; durch eine so erfolgreiche Dramatisierung der Erzählstoffe bekommen die erzählten und gezeichneten Geschichten im Comic eine eigene Qualität. Die für E.T.A. Hoffmann typischen Motive „werden einfallsreich ins Bild gesetzt. Der Blick der Figuren wird wiederholt zum Zentralmotiv der Seiten.“¹¹

Die Comic-Adaptation, die hier zu Debatte steht, gilt ebenfalls einer Erzählung von E.T.A. Hoffmann, die allerdings insofern eine Ausnahme in Hoffmanns Schaffen bildet, als sie die Täuschungen der Wahrnehmung nicht über die Einbeziehung optischer Geräte (und damit: der Logik der Bilder), sondern über die Verwicklungen der narrativen Struktur (und damit die diskursive Logik der Sprache) reflektiert. Diese diskursive Logik und ihre verschachtelte Struktur, welche auf Hoffmanns narrative Verfahren rekurriert, demonstriert die visuelle Umsetzung der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi*. Beachtenswert scheint mir dabei vor allem, dass einer der Nebeneffekte der medialen Transformation – die Demonstration der ‚trivialen‘ Fa-

⁸ Monika Schmitz-Emans: *Literatur-Comics zwischen Adaptation und kreativer Transformation*, in: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, S. 281–308, hier S. 282. Vgl. auch dies./Christian Bachmann: *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*, Berlin: de Gruyter 2012.

⁹ Ebd., S. 307.

¹⁰ Ebd., S. 288. Vgl. auch Schmitz-Emans: „[...] es besteht [...] Konsens darüber, dass die Text-Bild-Beziehung hier nicht einfach als additiv begriffen werden kann. Vielmehr stellt der Comic die Abgrenzung zwischen Schriftlichem und Bildlichem, damit aber auch zwischen Sprachlichem und Visuellem als solche in Frage.“ Dies.: *Zur Einleitung. Der Comic und die Literatur*, in: Dies./Christian A. Bachmann: *Literatur-Comics*, S. 8–9.

¹¹ M. Schmitz-Emans: *Wahlverwandtschaften: Dino Battaglia, Edgar Allan Poe und E.T.A. Hoffmann*, in: Dies./Christian A. Bachmann: *Literatur-Comics*.

cetten des Hoffmannschen Textes – sich mit einem wichtigen Nebeneffekt der Intermedialitätsforschung verbindet, der darin besteht,

dass normative Ausrichtungen, die verschiedene Zeichenträger gegeneinander ausspielen, haltlos werden und die Trennlinie zwischen Hoch- und Populärkultur, zwischen den ‚hohen‘ Künsten und den ‚niedrigen‘ technischen Medien, zwischen Literatur-, Bild-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft so nivelliert wird.¹²

II. ‚Trivialisierung‘ der literarischen Vorlage

In einer Rezension der medialen Verarbeitungen der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* von E.T.A. Hoffmann findet sich die folgende Beurteilung der Fernsehproduktion des ZDF aus dem Jahr 1976:

Im Rahmen der Möglichkeiten kann die Fernsehfassung als annähernd gelungen angesehen werden, wenn man bereit ist, ihr Konzessionen gegenüber dem Publikumsgeschmack zuzugestehen. Das betrifft das schon erwähnte Problem, ob durch ein derartiges Fernsehspiel Literaturlaien auf die Originaltexte Hoffmanns neugierig gemacht werden, was mir recht zweifelhaft erscheint [...]. Doch sollte meiner Ansicht nach bei der heutigen Medienüberflutung jede Chance [...] genutzt werden, um potenzielle Leserkreise zu gewinnen, die so möglicherweise gerade durch eine Trivialisierung der Vorlage und eine entsprechende Erwartungshaltung gegenüber dem literarischen Text zum ersten Mal (und ohne den schulischen Zeigefinger) mit Dichtung in Berührung kommen. [...] Wenn unter so gewonnenen Zuschauern, die an sich vor Literaturverfilmungen sonst zurückschrecken würden, einige neue Leser sind, wäre schon viel erreicht.¹³

Eine Literaturverfilmung – hier in den Kategorien der Originaltreue betrachtet – habe nach dieser Auffassung im Dienst der Literatur zu stehen. Missionarische Haltung dieser Art geht so weit, dass sie, der Literatur zuliebe, eine ‚Trivialisierung der Vorlage‘ akzeptiert. Eine solche Trivialisierung erfolge in diesem Fall, wie die Rezensentin weiter ausführt, durch „die Ausweitung der Kriminalaspekte und die damit verbundene Spannungsintensivierung“¹⁴; der besprochene Fernsehfilm trägt dementsprechend den Untertitel *Ein Krimi aus dem Paris Ludwigs XIV*. Das Medium Fernsehen solle es allerdings nicht dabei belassen, Literatur als bloßen ‚Stofflieferanten‘ zu behandeln, sondern auf die „Eigenständigkeit des Mediums Buch verweisen“, z.B. indem es „kurze Hintergrund- und Diskussionsbeiträge von namhaften Literaturwissenschaftlern und Schriftstellern nach der Ausstrahlung einer Literaturverfilmung“¹⁵ anböte.

¹² Stephanie Hoppeler/Lukas Etter & Gabriele Rippl: *Intermedialität in Comics*, S. 59.

¹³ Gisela Gorski: *Das Fräulein von Scuderi in Schauspiel, Oper, Film und Fernsehen*, in: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, H. 26, 1980, S. 76–87, hier S. 86.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 87.

Vierzig Jahre nach der Fernsehfassung ist nun eine Comicfassung des *Fräulein von Scuderi* erschienen, die die Frage nach der ‚Publikumswirksamkeit‘ neu – und ganz anders – stellt. „Konzessionen gegenüber dem Publikumsgeschmack“, „Trivialisierung“, „Spannungsintensivierung“ finden sich in dieser Fassung genauso wie gewünschten „Hintergrundbeiträge“, die „die Eigenständigkeit des Mediums Buch“ hervorheben sollten. Zumindest auf den ersten Blick – und der erste Blick ist bei einem visuellen Medium wie dem Comic nicht unwichtig – sieht dieser Comic wie ein publikumswirksam aufgemachtes Produkt aus.

Er arbeitet mit einer durchaus modernen und populären Ästhetik, schreckt nicht vor Anleihen aus dem filmischen Medium zurück. Auf den zweiten Blick erweist sich die Publikumswirksamkeit dieser Fassung, die eine Simplifizierung der Darstellungsweise impliziert, jedoch als Trug. Die Büchergilde Gutenberg mag zwar, indem sie ihren Abonnenten einen Comic zu einer bekannten Novelle Hoffmanns anbietet, ein „Gewinnen von Lesern“ beabsichtigt haben.

Der Hoffmannsche Text aber ist dem Buch beigefügt und bildet einen Bezug, der die Comic-Fassung in ihrer Trivialität unterläuft und den Comic selbst in der komplementären Ergänzung zum Primären in ein Produkt transformiert, das eine intellektuelle Lust besonderer Art verspricht. Auf dem Spiel steht hier offensichtlich nicht primär das „Gewinnen von Lesern“ durch Trivialisierung, sondern das Rückgewinnen der trivialen Aspekte des Ursprungstextes. Und, das letztere muss dem breiten Publikum nicht gefallen – ein Thematisieren des Trivialen¹⁶ kann doch wenig trivial sein. Oder, wie es hier der Fall ist, kann eine Auseinandersetzung mit dem Trivialen auf Darstellungsformen zurückgreifen, die ihrerseits aus dem Trivialen eine intellektuelle Lust besonderer Art schöpfen. Im Weiteren sollen der erste und

¹⁶ ‚Trivialität‘ bzw. ‚Triviales‘ verstehe ich hier nach Julia Genz als „Bestandteil von Wertungsdiskursen [...], die bestimmte ästhetische und ethische Normen setzen bzw. bekräftigen. Eine inhaltliche Klärung [...] kann daher nur aufgrund bestehender Wertungsdiskurse vorgenommen werden und ist immer in Relation zu diesen zu verstehen.“ Nach Genz, die Trivialität neben Kitsch und Banalität untersucht „[liegt] die eigentlich pejorative Komponente von Banalität, Trivialität und Kitsch in ihrer bewusst assoziierten und kommunizierten Allzu-Zugänglichkeit.“ Als Beispiel für den trivialen Diskurs nennt Genz u.a. „[die]“ Konformliteratur“, wie der Frauen-, Heimat- oder Arztroman etc., deren Handlungsschema auf den Erwartungshorizont ihrer Leser zugeschnitten wird.“ Genz betont dabei, dass die leichte Zugänglichkeit „nie natürlich gegeben, sondern immer schon gemacht“ ist, denn „in den Zugangsbedingungen verbergen sich Macht- und Abgrenzungsmechanismen.“ Damit wird das Kriterium der Zugänglichkeit als ein historisch wandelbares definiert, wie auch die Wertungsdiskurse stets in ihrer Veränderbarkeit begriffen werden. Vgl. Julia Genz: *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch*, München: Fink 2011, S. 18, 65, 75, 63 und *passim*. Genz nimmt innerhalb der Wertungsdiskurse klare Differenzierungen zwischen Banalität, Kitsch und Trivialität vor, zeichnet allerdings eine literatur- und kulturgeschichtliche Kontinuitätslinie zwischen der Entstehung der Populär- und Unterhaltungskultur und den in ihr verankerten Wertungsdiskursen. Mit Blick auf das von Genz hervorgehobene Kriterium der Zugänglichkeit, erscheint es mir nicht verfehlt, im Kontext meiner Analyse die Attribute ‚populär‘ und ‚trivial‘ synonymisch zu verwenden. Vgl. auch die synonymische Nutzung dieser Begriffe in Peter Nussers Studie *Trivilliteratur*. Stuttgart: Metzler 1991, bes. im Kapitel „Die Geschichte der Trivilliteratur“, S. 45–57.

der zweite Blick, d.h. eine Oberflächensichtung und eine mikroskopische Analyse zum Gegenstand meiner Studie gemacht werden. Zunächst jedoch sei an die Entstehungsgeschichte der Novelle erinnert.

Das Fräulein von Scuderi ist erstmal 1819 in der Reihe *Taschenbuch für das Jahr 1820. Der Liebe und Freundschaft gewidmet* erschienen, die Erzählung gehört bekanntlich zum Zyklus *Serapions Brüder*. Der Zyklus versammelte etliche Geschichten Hoffmanns, die bereits publiziert wurden, ihr Einbetten ins „serapiontische Prinzip“ entstammte einem Vorschlag des Verlegers Georg Reimer, dem Hoffmann, wie vermutet wurde, vor allem aus kommerziellen Gründen zugestimmt hat.¹⁷ Die Taschenbücher, in denen Hoffmanns Erzählungen abgedruckt wurden, erzielten hohe Auflagen, der Autor selber erhielt hohe Honorare und wurde schnell zu einem erfolgreichen und viel gelesenen Schriftsteller.

In der ersten öffentlichen Rezension im „Morgenblatt für gebildete Stände“ konnte man lesen: „’Fräulein von Scudery’ [...] ist spannend und gut kostumirt. [...] wir finden darin eine sehr sinnreiche und wahrscheinliche Erklärung einer fürchterlichen Thatsache, die sich vor wenigen Jahren in London wiederholte [...].“¹⁸ Von Kollegen aus der Dichterschaft vernahm man allerdings andere Stimmen: Jean Paul, Goethe oder auch Rahel Varnhagen äußerten sich äußerst zurückhaltend über diese späte Erzählung Hoffmanns. Die letztere schrieb: „Hoffmanns Scudery ist nun gar der Gerichtsstube – um das Edle vom Gericht zu nennen – nahe geblieben, und >soviel Worte, soviel Lügen<! Da blühen die Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche nur so, auf einem eignen Felde, das wenigstens voller Diktion stehen sollte: die man aber ganz vermißt.“¹⁹

Die Kritik von Seiten der zeitgenössischen Dichter kulminierte im Vorwurf, Hoffmann habe sich dem Diktum der Almanach- und Taschenbuchproduktion unterworfen, die einem wenig anspruchsvollen Publikum leichte Kost – also: „das Schauerliche, Ungeheure, Wilde und Zerrissene“²⁰ – servierte. Zwar betraf die

¹⁷ Vgl. Brigitte Feldges/Ulrich Stadler (Hg.): *E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*, München: Beck 1986, S. 55. Hoffmann hatte anfangs keine genaue Vorstellung, in welchen Rahmen er die Erzählungen einbetten sollte, und war geneigt, diese Entscheidung dem Verleger zu überlassen: „Erlauben Sie indessen eine Frage deren Entscheidung ich Ihnen gänzlich überlasse so wie Sie glauben, daß das Buch besser geht.“ Brief an Reimer 17. Februar 1818, in: *E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel*. Hg. v. Hans von Müller und Friedrich Schnapp, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1968, Bd. 2., S. 156.

¹⁸ Rezension von Therese Huber in „Morgenblatt für gebildete Stände, Jg. 1819, Literaturblatt Nr. 48, S. 192, hier zit. nach: Hans Ulrich Lindken (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam 1989, S. 42f.

¹⁹ Rahel Varnhagen von Ense: *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, Berlin: Duncker und Humblot, 1843, S. 13ff. Hier zit. nach: Hans Ulrich Lindken (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi*, S. 43.

²⁰ A.F.C. Vilmar: *Geschichte der deutschen National-Literatur*, Marburg und Leipzig 1856, S. 541f. Hier zit. nach: Hans Toggengerger: *Die späten Almanach-Erzählungen E.T.A. Hoffmanns*. Bern/Frankfurt am Main/New York 1983, S. 10.

schärfste Kritik nicht *Das Fräulein von Scuderi* selbst, aber der Ton in der Rezeption der späten Erzählungen wurde von diesen zwei Tendenzen vorgegeben: einerseits wurde Hoffmann als durchaus erfolgreicher Autor gefeiert und von den Herausgebern zahlreicher Almanache mit Aufträgen für Geschichten bestürmt, andererseits wurde ihm eine „Fabrikation“ von effektheischenden Texten angekreidet.²¹ Der springende Punkt der zeitgenössischen Kritik lag explizit im Vorwurf der bewussten Wahl trivialer Erzählstoffe und der Huldigung gegenüber dem Geschmack eines breiten Publikums.

Das Urteil der Zeitgenossen – das positive wie auch das negative – platzierte Hoffmanns Erzählung in der Abteilung „Unterhaltungsliteratur“, was mithin eine abgeschwächte Formulierung für „Trivilliteratur“²² ist. Die Frage, die damit nahe liegt – worin liegt nun das Triviale in der literarischen Fassung von *Fräulein von Scuderi*? – soll hier in der Analyse der Comicfassung beantwortet werden. Ich möchte jedoch einen kleinen Retardierungseffekt riskieren und noch vor der Comicuntersuchung einen Blick auf den Text von Hoffmann werfen, der, so meine These, das Triviale selbst aufs Korn nimmt.

III. Facetten des ‚trivialen Erzählens‘²³

In der Straße St. Honore war das kleine Haus gelegen, welches Magdalene von Scuderi, bekannt durch ihre anmutigen Verse, durch die Gunst Ludwigs XIV. und der Maintenon bewohnte.²⁴

²¹ In diesem Zusammenhang sei auf die Untersuchung Reinhard Wittmanns zu den Transformationen des literarischen Marktes und zum Status des Autors um 1800 zu verweisen, vgl. derselbe: *Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick*, München: Beck 1991, S. 143–170.

²² Matthias Harder kommt in seinem Lexikonartikel über das Triviale zum Schluss, dass sich „der Terminus trotz seiner starken Wertungsintention kaum präzise definieren und abgrenzen lässt. Er gehört zu einer fast nicht mehr überschaubaren Flut meist pejorativ benutzter Begriffe wie After-, Gebrauchs-, Populär-, Schema-, Schund-, Unterhaltungs-, Vulgärliteratur bzw. -kunst. All diesen Begriffen ist – zumeist unausgesprochen – gemeinsam, dass sie auf einer ästhetisierenden und/oder ideologisierenden Voreingenommenheit basieren.“ In: *Metzler Lexikon Ästhetik*. Hg. v. Achim Trebeß, Metzler: Stuttgart, Weimar 2006, S. 391f. Peter Nusser verweist auf differenzierte ästhetische Kriterien, die den Diskurs über das Triviale in der Literaturwissenschaft bestimmen, und stellt abschließend fest: „Die Vorstellung von der Zweiteilung der Literatur, der ‚guten‘ und der ‚schlechten‘, der ‚hohen‘ und der ‚minderwertigen‘, aufgebaut und gefestigt durch die einseitige und bewundernde Orientierung am literarischen Kunstwerk [...] ist bis heute im allgemeinen Bewußtsein wenig erschüttert.“ Vgl. ders.: *Trivilliteratur*, Stuttgart: Metzler 1991, S. 8.

²³ „Triviales Erzählen“ bedeutet hier den Rückgriff auf solche Genres, die zur Trivilliteratur gerechnet werden, hier explizit auf den Schauer- und Detektivroman. Vgl. die Kategorisierungen bei Peter Nusser: *Trivilliteratur*, Stuttgart: Metzler 1991; Walter Nutz: *Trivilliteratur und Populärkultur*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1998. Explizit zu E.T.A. Hoffmann notiert Nusser: „Insbesondere Tieck, E.T.A. Hoffmann, z.T. auch Jean Paul sind von der Schauerliteratur berührt, wie überhaupt auch hier das ästhetisch Hoch- und Minderwertige nicht immer leicht zu trennen sind.“ Ders.: *Trivilliteratur*, S. 66.

Im ersten Satz der Erzählung, der die Protagonistin samt zwei wichtigen Nebenfiguren und dem Handlungsort benennt, findet sich ein Verweis auf Scuderis „anmutige Verse“, durch die sie „bekannt“ war, und die ihr möglicherweise die Gunst des Herrschers gebracht haben. Dichtung, eine Tätigkeit, die auf einem kreativen Umgang mit der Phantasie und der Sprache beruht, wird von einem auktorialen Erzähler ins Spiel gebracht. Gleich auf diesen Satz folgt auch schon die Dichtung – es wird erzählt, wie spät in der Nacht an Scuderis Tür heftig geklopft wird, wie ein Unbekannter ins Haus eindringt, die Kammerfrau mit einem Stilet zu Tode erschreckt, ihr ein geheimnisvolles Kästchen überreicht und sich aus dem Staub macht. Diesen Vorfall erzählt die Kammerfrau kurz danach dem Bedienten Baptiste, der ihn gleich mit anderen unterm Volk kursierenden, schauerlichen Geschichten in Verbindung bringt. Gleich danach wechselt der Erzähler die Perspektive, um Baptistes Reaktion zu legitimieren – die folgende Binnenerzählung wird entsprechend eingeleitet: „Gerade zu der Zeit war Paris der Schauplatz der verruchtesten Greuelthaten, gerade zu der Zeit bot die teuflische Erfindung der Hölle die leichtesten Mittel dazu dar.“ (FS 82) Die Rede ist von einer Mordserie, die durch Erfindung eines „feinen Gifts“ in der französischen Hauptstadt Schrecken verbreitet und Dutzende Opfer hingerafft hat. Die mörderische Leidenschaft verbreitete sich wie ein Lauffeuer, der König ließ „einen eigenen Gerichtshof“, die *Chambre Ardente*, ernennen. Festnahmen häuften sich, „das Blut Schuldiger und Verdächtiger floß in Strömen“, ohne dass man dem blutigen Prozedere ein Ende setzen konnte. Der Erzähler ist offensichtlich gut informiert, er bietet neben der Aufzählung von Namen und Schauplätzen der grausamen Verbrechen auch eine Wiedergabe von Unterredungen, die die Funktionäre der Polizei intern abgehalten haben. Diese werden äußerst lebhaft und suggestiv geschildert, der Erzähler setzt in den Binnenerzählungen gekonnt Mittel der Zeitraffung und Zeitdehnung ein – kurz: er weiß, was das Publikum am meisten bewegt. Ja, er thematisiert es explizit:

Die Köpfe waren erfüllt von den Zaubereien, Geisterbeschwörungen, Teufelsbündnissen [...]; und wie es denn nun in unserer ewigen Natur liegt, daß der Hang zum Übernatürlichen, zum Wunderbaren alle Vernunft überbietet, so glaubte man bald nichts Geringeres, als dass [...] wirklich der Teufel selbst die Verruchten schütze, die ihm ihre Seele verkauft. (FS 90)

Der Erzähler reflektiert allerdings nicht nur die Vorlieben des Massenpublikums, er erwähnt auch die Strategien der Kolportage bei dergleichen Schauergeschichten im Volk.²⁵

²⁴ E.T.A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi*. Die folgenden Zitate stammen aus dem Abdruck der Erzählung, der an die Comicfassung angehängt wurde: Alexandra Kardinar und Volker Schlecht: *Das Fräulein von Scuderi*. Frankfurt am Main/Wien/Zürich: Edition Büchergilde 2011, S. 77. (In der Folge mit der Sigel FS und einfacher Seitenzahl zitiert.)

²⁵ Friedrich Kittler macht in seiner Analyse der Erzählung darauf aufmerksam, dass dergleichen „populären Diskurse“ des Verbrechens im absolutistischen Frankreich bereits zur Zeit des Ludwig XIV.

Man kann es sich denken, daß Desgrais' Geschichte mancherlei tollen Schmuck erhielt. Die Erzählung davon mit einem Holzschnitt darüber, eine gräßliche Teufelsgestalt vorstellend, die vor dem erschrockenen Desgrais in die Erde versinkt, wurde gedruckt und an allen Ecken verkauft. (FS 90)

Der Rezeptionseffekt entgeht nicht seinem Blick, der Erzähler verweist auf die Folgen der dichterischen Tätigkeit, indem er konstatiert, dass durch die kursierenden Geschichten das Volk und die Verfolger selber eingeschüchtert wurden. Die Erzählung verweist auf einen durch „tollen Schmuck“ als ‚trivial‘ charakterisierten Erzählstoff (von Desgrais), was indirekt die Frage nach dem Schauerlichen und Unheimlichen der Hoffmannschen Novelle aufwirft.

Auch die anfangs anvisierten „anmutigen Verse“ bekommen ihren Part in der Geschichte: Dem König wird ein Gedicht überreicht, in dem die höfischen Liebhaber klagen, sie könnten dem Gebot der Galanterie nicht mehr nachgehen, da überall die tödliche Gefahr lauert. Die Rhetorik des Poems wird folgendermaßen paraphrasiert:

Ludwig, der leuchtende Polarstern aller Liebe und Galanterie, möge hellaufstrahlend die finstre Nacht zerstreuen und so das schwarze Geheimnis, das darin verborgen, enthüllen. Der göttliche Held, der seine Feinde niedergeschmettert, werde nun auch sein siegreich funkelndes Schwert zücken, und wie Herkules die Lernäische Schlange, wie Theseus den Minotaur, das bedrohliche Ungeheuer bekämpfen, das alle Liebeslust wegzehre und alle Freude verdüstere in tiefes Leid, in trostlose Trauer. (FS 91)

Der König fühlt sich durch den panegyrischen Ton geschmeichelt – auch hier verfehlt das ausgeschmückte literarische Wort nicht seine Wirkung – er zaudert jedoch und bittet Fräulein Scuderi um Rat. Diese liefert eine pointierte Replik: „Un amant qui craint les voleurs n'est point digne d'amour“. Der König, „erstaunt über den ritterlichen Geist dieser wenigen Worte, die das ganze Gedicht mit seinen ellenlangen Tiraden zu Boden schlugen“ (FS 92), gibt ihr Recht.

Für einen Literaturwissenschaftler liest sich diese Riposte Scuderis als ein Verweis auf die historische Figur der Dichterin Madeleine de Scudéry²⁶, und explizit auf die Kunst der galanten höfischen Konversation, die in ihren Werken einen wichtigen Platz einnimmt. Die französische Autorin, dem Ideal der präziösen Dichtung ergeben, ist in die Literaturgeschichte als Repräsentantin eines Stils eingegangen, der in barocker Art manieristische Überhöhung und Pathos akkumulierte. Wurde der galant-höfische Roman, der den Ruhm von Mademoiselle de Scudéry versicherte, von manchen Zeitgenossen wegen seiner „wirklichkeitsfernen Idealisierungen“, wegen der „künstlichen, aufgeblasenen Sprache“, „überladenen, unübersichtlichen, wirren

verfolgt wurden. Vgl. ders.: *Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte*, in: ders.: *Dichter – Mutter – Kind*, München: Fink 1991, S. 197–218, hier S. 216f.

²⁶ Madeleine de Scudéry findet man u.a. im Metzler Autorinnen Lexikon, Hg. v. Ute Hechtfisher (et al.), Stuttgart/Weimar 1998, S. 484.

[...] Handlungen“ kritisiert und karikiert²⁷, so hat die literaturwissenschaftliche Forschung immer wieder auf die „lebensnahe[n] Konversationen, Porträts und Beschreibungen“ hingewiesen, welche die Romane als „Gesellschaftsbild, Sittenspiegel und Chronik“ ausweisen lassen.²⁸ Hoffmann allerdings schenkt seiner Dichterin Scuderi einen treffenden, pointierten Stil, und er lässt sie dadurch als eine der Ratio verpflichtete, weibliche Autorität glaubwürdig auftreten. Seine Scuderi äußert sich selten im schwelgerischen Ton, es ist vielmehr der auktoriale Erzähler, der sich häufig in pathetische Ausdrucksweise hineinsteigert.

Die galant-höfische Dichtung bekommt noch einen weiteren Auftritt in der Folge der Erzählung. In seltsamer Verwirrung überreicht der Goldschmied Cardillac dem Fräulein von Scuderi das Kästchen mit Schmuck. Seine Geste interpretiert die königliche Mätresse Maintenon als Ausdruck einer leidenschaftlichen Zuneigung – und sieht damit Scuderi durch das Prisma der Lektüre der galanten Romane. Daraufhin verfasst Scuderi in „anmutigen Versen“ und „mit lebendigen Farben“ (FS 103) die betreffende Szene mit sich selbst als „dreiundsiebzigjähriger Goldschmieds-Braut von uraltem Adel“ und Cardillac als Bräutigam, womit sie beim König wieder einmal Beifall erntet. Durch die „anmutigen Verse“ kann die Autorin das Erfahrene verharmlosen, indem sie es offensichtlich selbstironisch ins Humoristische zieht – „das ergötzliche Bild“, das sie so geschaffen, bringt den König zum Lachen, ja dieser versichert ihr, dass sie damit in den Rang des Dichters Boileau aufgestiegen sei. Mit der Gegenüberstellung dieser zwei historischen Figuren von unterschiedlicher Position in der Literaturlandschaft ihrer Zeit (der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts) konfrontiert Hoffmann zwei konträre literarische Diskurse, die man mit heutigen Kategorien als ‚Unterhaltungsliteratur-‘ und ‚hohe-‘ Literatur umschreiben könnte.²⁹ Es scheint, dass Hoffmann auf diese Weise auf die Unterschiede zwischen ‚hoher‘ und ‚trivialer‘ Literatur aufmerksam machen wollte. Ließe sich vielleicht die Protagonistin als sein *alter ego* lesen – eine vielgelesene und sehr produktive Auto-

²⁷ Die Geziertheit des präziösen Stils karikierte Molière in seiner Komödie *Die lächerlichen Präziösen* (fr. *Les précieuses ridicules*) 1659, die als „Sittenkomödie, in der Gebärden, Sprachduktus und Lebensgewohnheiten einer ganzen Epoche zur Debatte stehen.“ Vgl. der Artikel im Kindlers Literaturlexikon, Zürich 1965, S. 2478f. Boileau verspottete die Präziösen in seiner berühmten *Satire X* (1694). Einen Überblick über die Rezeption und Forschung zu Mlle de Scudery liefert das Buch von Gerhard Penzhofer: *L'art du mensonge. Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudery*, Tübingen: Narr 1998, bes. S. 9–19.

²⁸ Vgl. Gerhard Penzhofer: *L'art du mensonge*, S. 12.

²⁹ Die Verwendung dieser Kategorien für das 17. Jh. ist insofern sinnvoll als die klare Einteilung in ‚hohe-‘ und ‚niedrige-‘ Genres zu damaliger Zeit durch Boileaus Poetik kanonisiert wurde. Renate Kroll weist darauf hin, dass sich etwa nichtaristokratische schreibende Frauen den Weg ins literarische Leben über die niederen, der Unterhaltung dienenden Gattungen (Maxime, Memoiren, Porträt, Brief, „conversations“ und „entretiens“, Salonmärchen) bannen mussten. Vgl. dieselbe: *Femme poète. Madeleine de Scudery und die „poésie précieuse“*, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 65.

rin,³⁰ die wegen ihrem überladenen Stil und der Auswahl der Stoffe³¹ bloß zur „B-Literatur“ ihrer Zeit gerechnet wurde?³²

Die Macht der erzählerischen Fiktion wird in einigen weiteren Szenen explizit vorgeführt, etwa wenn der Goldschmied Cardillac seinem Schüler Olivier das finstere Geheimnis seiner Leidenschaft für Juwelen preisgibt. Dieser Aspekt wurde in der Forschung mit Verweis auf ein pränatales Trauma bzw. auf die Psychoanalyse ausgelegt³³, weniger Beachtung schenkte man dabei dem expositorischen Rahmen der betreffenden Passage. Dieser scheint mir bedeutend – man müsste stets vor Augen haben, dass es sich hier um eine diabolisch verschachtelte Erzählsituation handelt: der auktoriale/heterodiegetische Erzähler leitet eine Binnenerzählung eines homodiegetischen Ich-Erzählers (Olivier) ein, der wiederum eine weitere Binnenerzählung einschaltet, in der ein ebenfalls homodiegetischer Ich-Erzähler (Cardillac) seine Geschichte schildert:

Weise Männer sprechen viel von den seltsamen Eindrücken, deren Frauen in guter Hoffnung fähig sind, von dem wunderbaren Einfluß solch lebhaften, willenslosen Eindrucks von außen her auf das Kind. Von meiner Mutter *erzählte man mir eine wunderliche Geschichte*. (FS 129, Hervorhebung KK)

³⁰ Im Lexikon der *Hauptwerke der französischen Literatur* ist Madeleine de Scudéry mit ihrem zehnbändigen Roman *Artamene ou le grand Cyrus* vertreten, dessen „enormer Erfolg bei Lesern – Boileaus spöttischem *Dialogue des héros de roman* zum Trotz – bis ins 18. und 19. Jh. hinein anhielt.“ Vgl. *Hauptwerke der französischen Literatur*. Zusammengestellt von Wolfgang Rössig, München: Kindler Verlag 1996, Bd. 1., S. 281–282, hier S. 281. Auf die enorme Popularität der Romane Scudérys verweist auch Nicole Aronson in ihrem Buch *Mademoiselle de Scudéry ou le voyage au pays de Tendre*, Paris: Fayard 1986, S. 13 und *passim*. Ungeachtet dieses Publikumserfolgs konnte aber Scudéry, wie auch andere Autorinnen ihrer Zeit, von ihren Versen nicht leben. Vgl. Renate Kroll: *Femme poète*, S. 61.

³¹ Die außerliterarischen Faktoren – die Tatsache, dass die historische Scudéry als Frau und Nichtaristokratin sich innerhalb der gesellschaftlichen Konventionen der zweiten Hälfte des 17. Jhs nicht etablieren konnte – blende ich an dieser Stelle aus, da auch Hoffmann diesen Aspekt unbeachtet lässt, indem er seine Scuderi als durchaus souverän handelnde und denkende Figur darstellt.

³² Es ist bezeichnend, dass Hoffmann das Lob des Königs gerade über den Vergleich mit Boileau, einem der heftigsten Kritiker der präziösen Dichtung, formuliert. Boileau (eigentlich Nicolas Boileau-Despreaux) hat in seiner *L'Art poétique* als wichtigste Aufgabe der Dichtung den „Kult der Wahrheit“ genannt, wobei „Wahrheit“ als eine in der Natur sich offenbarende Qualität verstanden, und eine Nachahmung der Natur als Aufgabe der Dichtung nahegelegt wurde. Somit sollte „das Phantastische, Burleske, Präzise und Emphatische“ aus der Dichtung ausgeschlossen werden. Vgl. der Artikel zu Nicolas Boileau-Despreaux in: *Hauptwerke der französischen Literatur*, Bd. 1., S. 190–192, hier S. 190. Madeleine de Scudéry hat ihrerseits eine Polemik mit Boileaus *L'art poétique* aufgenommen, die allerdings wegen der damals herrschenden männlichen Dominanz in der Literaturkritik nur „auf spielerische und inoffizielle Weise“ sich manifestieren konnte. Vgl. Renate Kroll: *Femme poète*, S. 58.

³³ Siehe z.B. Burkhard Dohm: *Das unwahrscheinliche Wahrscheinliche. Zur Plausibilisierung des Wunderbaren in E.T.A. Hoffmanns. Das Fräulein von Scuderi*, in: Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1999, 73, H. 2, S. 289–318, bes. S. 307f. Auf die psychoanalytische Lesart macht u.a. Friedrich Kittler aufmerksam, vgl. derselbe: *Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte*, in: ders.: *Dichter – Mutter – Kind*, München: Fink 1991, S. 197–218, hier bes. S. 205f.

Die verschachtelte Erzählsituation, durch eine verwirrende Häufung von Binnenerzählungen erzeugt, demonstriert implizit die verführerische Kraft des Fabulierens und einen Sog, der am Anfang des Textes mit der Rezeptionshaltung der Leser in Verbindung gebracht wird: „und wie es denn in unserer ewigen Natur liegt, daß der Hang zum Übernatürlichen, zum Wunderbaren alle Vernunft überbietet.“ Der Text demonstriert durch seine verwickelte Struktur, dass die „Überbietung der Vernunft“ durchaus über einen bestimmten Modus des Erzählens zu erreichen ist – einzelne Binnenerzählungen bringen immer neue Elemente mit sich, die das finstere Geheimnis der Morde in der *ville de lumière* in geschickter Abwechslung und nach allen Regeln der *suspence* mal verdunkeln, mal enthüllen.³⁴

Und doch belässt es Hoffmann nicht bei einer bloßen *action*, wo Mord, Schicksal und Liebe den Plot (und den Ton) angeben. Er verweist immer wieder auf die Ebene des Fabulierens, auf die Fiktion, die im Akt des Erzählens wahrhaftig wird, was an einer anderen Stelle ausdrücklich genannt wird, wenn der prominente Advokat, den Scuderi um Hilfe bei der Befreiung Oliviers bittet, auf ihre Schilderung der Umstände antwortet: „Le vrai peut quelque fois n’être pas vraisemblable“³⁵ (FS 140). Der Satz ist ein Zitat aus Boileaus *L’art poétique* – und er kommt signifikanterweise aus dem Mund eines „Rechtsverständigen“, der damit die Unzuverlässigkeit einer rigiden Unterscheidung zwischen Wahrheit und Erfindung ausspricht.

Dass man sich einem solchen Erzählen kaum zu entziehen vermag, zeigt die Szene, die das *happy end* einleitet: Fräulein von Scuderi, fest entschlossen, Olivier Brussons Ehre zu retten, geht zum König, und – *erzählt*:

Sie schilderte Madelons wilden Schmerz, den tiefen Eindruck, den das Himmelskind auf sie gemacht, die Art, wie sie die Arme unter Zujachzen des Volks aus Desgrais’ Händen gerettet. Mit immer steigendem und steigendem Interesse begannen nun die Szenen mit la Regnie – mit Desgrais – mit Olivier Brusson selbst. Der König, hingerissen von der Gewalt des lebendigsten Lebens, das in der Scuderi Rede glühte, gewahrte nicht, daß von dem gehässigsten Prozeß des ihm abscheulichen Brussons die Rede war, vermochte nicht ein Wort hervorzubringen, konnte nur dann und wann mit einem Ausruf Luft machen der innern Bewegung. (FS 145)

Der König wird mit Scuderi „eigenen Eindrücken und Informationen, Vermutungen und Desinformationen“³⁶ in eine Falle gelockt, nicht „die Gewalt des lebendigsten Lebens“ packt ihn mit solcher Kraft, sondern die Gewalt der Rede, mit der es wiedergegeben wurde. Diese Szene wird auch im Text unmissverständlich mit den Worten „Falle“ und „Spiel“ beschrieben. (FS 147)

³⁴ Dieses Merkmal könnte ebenfalls als ein intertextueller Verweis auf die Werke der historischen Madeleine de Scudery gelesen werden, denen Gerhard Penzhofer „narrative Verschachtelung als Form der Textkomposition“ attestiert. Vgl. ders.: *L’art du mensonge*, S. 19.

³⁵ Deutsch: „Zuweilen wirkt selbst Tatsächliches unwahrscheinlich.“ (FS 140)

³⁶ Friedrich Kittler: *Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte*, S. 215.

Was führt *Das Fräulein von Scuderi* nun vor? In der Figur einer Dichterin, zugleich Protagonistin und Erzählerin – man möchte sagen: Protagonistin *weil* Erzählerin – konzentriert sich ein Gewebe von Anspielungen auf genuin literarische Diskurse. Fräulein von Scuderi ist es, die die ‚trivialen‘ Diskurse generiert – den der höfisch-galanten Dichtung, den der Detektivgeschichte –, sie weiß aber auch, die Macht der Diskurse zu instrumentalisieren. Mit den Anspielungen auf Boileau, den Verfechter der normativen Poetik und Befürworter einer strengen Reinigung des literarischen Stils von Einflüssen des ‚Trivialen‘, konstruiert Hoffmann eine poetologische Metaebene, auf welcher diverse literarische Diskurse präsentiert werden. Auf der Ebene des Erzählten verweist er zugleich auf das Wirkungspotenzial der „trivialen Diskurse“ des Grauens und des Verbrechens, sowie allgemeiner auf die verführerische Macht von Erzählungen, denen das ‚Triviale‘ eingeschrieben ist.³⁷ Und, nicht zuletzt, die Konstruktion seiner Erzählung – das Labyrinth von Binnenerzählungen, der Reigen von Erzählinstanzen, das wechselnde Tempo der aufeinander folgenden Binnengeschichten – lassen eine Arbeit an Spannungserzeugung erkennen.

IV. Intermediale Aspekte des Trivialen im Comic

Übersetzt? Übertragen? Nein: „nouveliirt und illuminiert“ wurde *Das Fräulein von Scuderi* von dem Duo Alexandra Kardinar und Volker Schlecht. ‚Nouvellieren‘ sucht man vergeblich in Wörterbüchern; wenn man assoziativ verfährt, kommt man auf das französische ‚nouvelle‘ bzw. ‚nouveau‘, womit man sich allenfalls im Bedeutungsfeld des ‚Neuen‘ befindet. ‚Illuminieren‘ dagegen, also: „festlich erleuchten“; „Handschriften ausmalen, Buchmalereien herstellen“; „erhellen“³⁸ lassen genug Spielraum für semantische Spekulationen. „Neue Buchmalereien herstellen“ wäre eine adäquate Lesart von „nouveliirt und illuminiert.“³⁹ Aber auch mit „aufs Neue erhellen, bzw. festlich erleuchten“ läge man nicht falsch – die Comicfassung

³⁷ In der Schlusszene der Erzählung lässt Hoffmann den König Ludwig XIV sagen: „Fräulein, ihr solltet Parlamentsadvokat sein und meine Rechtshändel ausfechten, denn, beim heiligen Dionys, Eurer Beredsamkeit widersteht niemand auf Erden.“ (FS 149) Damit pointiert er die Wirkung der „ersten Detektivgeschichte der Detektivgeschichte“ (Kittler) – Macht über andere hat derjenige, der sie mit seiner Rede umgarnen kann, ergo – derjenige, der beim Erzählen auf so manche erprobten Effekte setzt.

³⁸ *Das Fremdwörterbuch* Duden Mannheim Leipzig/Wien/Zürich 8 Auflage 2005, S. 439.

³⁹ E.T.A. Hoffmanns Werk gehört zu dem am häufigsten illustrierten in der Literaturgeschichte, die einzelnen Ausgaben der Erzählung bekamen auch jeweils eine andere Illustration. Hoffmann (der ja auch selbst gern zeichnete und auch seine Bücher zum Teil illustrierte), hatte diesbezüglich eigene Präferenzen: bestimmte Zeichner bzw. Zeichenstile lehnte er ab, aus seinen Bemerkungen zu diesem Thema lässt sich schließen, dass er sich über die Rezeptionssteuerung mittels Buchillustrationen durchaus bewusst war. Einen Hinweis darauf gibt die Comicfassung in einem Kommentar zu einer der letzten Szenen.

scheut nicht vor kontrastiver Verwendung von grellen Farben (pink, grün, gelb, rot), wodurch der Eindruck einer eigenartigen ‚Erleuchtung‘ des literarischen Stoffes entsteht.

Dem Stilprinzip dieser Übertragung kann man sich über die Verwendung der Farben nähern. Wenn nach Vilem Flusser „Farben die Art sind, wie uns Oberflächen erscheinen“⁴⁰, dann findet sich hier eine plakative Exemplifizierung.

Die Bildästhetik setzt auf Kombination von diversen inkompatiblen Elementen im Modus der Flachheit und zum Zweck der Vermehrung von Oberflächen. Bild- und Schriftzeichen sind collagenmäßig nebeneinander, übereinander, aufeinander gesetzt, was den Eindruck ihrer Nichtzusammengehörigkeit noch steigert. Bilder und Schriften entstammen verschiedenen Designstilen und Epochen, so dass die aufmerksame Lektüre zu einer (durchaus unterhaltsamen) Verfolgung von Motiven und Stilen wird. Der Gestus der Kompilation und der Häufung von (ikono)graphischen Bezugsebenen wird dezent signalisiert, was sich in einem minutiösen Studium offenbart – an einigen Stellen gucken unter den farbigen Flächen übermalte Text- und Bildfragmente hervor, die sich aber kaum entziffern lassen. Man erkennt darin das Palimpsest als kulturgeschichtlichen Topos, der hier die Produktionsästhetik benennt und zugleich auf die Textvorlagen hindeutet, die Hoffmann beim Verfassen der Erzählung nutzte.⁴¹

Die hier anfangs aufgestellte These suggeriert, dass es sich mit dieser Fassung von *Das Fräulein von Scuderi* um eine Rückgewinnung der trivialen Aspekte des Ursprungstextes handelt. Wie ich bereits gezeigt habe, lässt sich das Triviale auf der – von Hoffmann selbst indizierten – diskursiven Ebene verfolgen, etwa wenn auf das Genre des Schauerromans hingewiesen wird. Die diskursive Gegenüberstellung von Madeleine de Scudery, der Verfasserin der höfisch-galanten Romane des französischen Barock und Boileau, dem Autor der normativen Poetik, mag auch auf der Metaebene eine Thematisierung der Unterscheidung zwischen ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Literatur signalisieren. Ich möchte nun anhand der Schrift- und Bildästhetik genauer analysieren, welche Aspekte der Erzählung in der Comicfassung als trivial interpretiert werden. Besonders interessant erscheint mir dabei die Reflexion über das intermedial erschlossene Spektrum der Zurschaustellung des ‚Trivialen‘ auf der Bildebene.

Auffällig ist eine äußerst differenzierte Erschließung des schauerlichen Moments der Hoffmannschen Erzählung. In auktorial erzählten Passagen der Rahmen-

⁴⁰ Vilem Flusser: *Medienkultur*, Frankfurt am Main 2008, S. 21.

⁴¹ Hoffmann entnahm viele historische Informationen, die von ihm fiktional verarbeitet wurden, dem Werk Voltaires *Siècle de Louis XIV*. Anders als Voltaire allerdings „entwirft Hoffmann ein fast apokalyptisches Gesellschaftsbild des ausgehenden 17. Jahrhunderts in Frankreich; diese so charakterisierte Gesellschaft wiederum erweist sich als fruchtbarer Nährboden skrupelloser und ‚ruchloser‘ Verbrechen.“ Vgl. der Kommentar von Barbara von Korff-Schmising, in: *E.T.A. Hoffmann. Das Fräulein von Scuderi*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 103–106, hier S. 106.

erzählung erkennt man die Ästhetik des Thriller- oder Horrorfilms – das Grauen wird in den Gesichtern der Gestalten dramatisch in Szene gesetzt, die hier Papierpuppen sind und mit den Mitteln der filmischen Legetrickanimation ‚bewegt‘ werden. Die Farbgebung changiert zwischen rot, grau und schwarz, wobei Rot als Hintergrundfarbe und als Blutlachen auf der Oberfläche der Bildelemente erkennbar ist. Überdimensionale blutbeschmierte Folterinstrumente stehen im Zentrum, man sieht Skelette und Totenschädel. Auffällig ist, dass diese Passagen vielmehr in der Ästhetik der Bildgeschichte als der des Comics stehen – es fehlt jegliche Panelstruktur, die das Lesen ordnende Sequenzialität ist nicht gegeben, somit wird zuerst das ‚gelesen‘, was ins Auge springt – übergroße Schrift und spektakuläre (meistens grotesk überzeichnete) Bilder.

Das Schauerhafte wird in solchen Passagen über die Erzählung hinaus auf die behandelte Epoche übertragen – die im Blocktext stehenden Kommentare aus historischen Quellen liefern Informationen über den Einsatz von legendären Folterinstrumenten, „Daumenschrauben“, „Brustreißer“ und „Mundbirne“ sind abgebildet und beschriftet. Zu einer solchen ‚Atmosphärenmalerei‘ gehören auch Versatzstücke aus dem medizinischen Diskurs – blutiger Mord im Bild steht neben diskursiv angedeuteten (blutigen) Methoden der Behandlung von allerlei Beschwerden (etwa: dem Aderlass). Umgekehrt verweist eine Bildcollage, die eine Geburtsituation suggeriert, auf die Horrorästhetik – die Gebärende hat das Gesicht der schreienden Janet Leigh aus Hitchcocks *Psycho*.⁴² Historisch nachweisbare Schaueranekdoten aus der Epoche finden sich in Form von kurzen Kommentaren allerdings zerstreut im ganzen Buch neben Kommentaren anderen Inhalts verteilt.

Signifikanterweise sind die Binnenerzählungen, in denen bei Hoffmann das Grauen diskursiv ausgekostet wird, hier mit Mitteln äußerster Verknappung gestaltet. Die Giftaffäre zu Beginn der Erzählung, welche den Leser in die düstere Szenerie der geheimnisvollen Morde einführt, ist auf der Textebene stark gekürzt, auf der Bildebene markiert ein piktogramatisches Erzählen das Verfahren der Auslassung und Zusammenfassung. Die Bildkürzel reduzieren das kriminale Element auf Fakten, Namen und Zahlen. Damit rekurren sie auf eine Wende in der Kulturgeschichte, und sie legitimieren zugleich (implizit) die Umständlichkeit und Weitläufigkeit der Wege zur Wahrheitsfindung, die Fräulein von Scuderi zur Protagonistin der Erzählung gemacht haben. Wie Friedrich Kittler mit Verweis auf Foucault bemerkt, hat die Reform der Justiz im 19. Jahrhundert samt „Erfindung eines Individu-

⁴² Dies kann als Verweis auf die historische Realität gelten: Wie Renate Baader in ihrem Porträt der weiblichen Salonkultur des 17. Jhs. angibt „lag die allgemeine Müttersterblichkeit bei mindestens 10 Prozent.“ Vgl. dies.: *Die verlorene weibliche Aufklärung – die französische Salonkultur des 17. Jahrhunderts und ihre Autorinnen*, in: Hiltrud Gnüg/Renate Möhrmann (Hg.): *Frauen-Literatur-Geschichte*, Stuttgart: Metzler 1999, S. 53–71, hier S. 70. Dass die historische Realität sich in diesem Fall nur in der Bildästhetik manifestiert, kann als Verweis auf das Verschweigen solcher Themen in der Memoirenliteratur aus dieser Zeit gedeutet werden.

ums, dessen Rechte gewahrt bleiben mussten, dessen Pathologien in Produktivität umgemünzt werden konnten [...]“ dazu geführt, dass sich auch die Aufgabe des Detektivs von Grund auf verändert hatte: „Was Sherlock Holmes erforscht, sind nicht länger Individuen, sondern Zahlen. [...] Dem Detektiv fällt also die Aufgabe zu, Daten ohne jede Verstehbarkeit zum Steckbrief einer einzigen Person zu kombinieren.“⁴³ Das von Hoffmann stilistisch sorgfältig ausgemalte Szenario der Giftserie gerinnt zu einer schematisierten Folge von Piktogrammen mit einer Dosis subtilen Humors, der sich aus einer Verfremdung der bekannten Informationszeichen ergibt.

Die triviale Ebene der Hoffmannschen Erzählung – das pathetische Erzählen des Grauens – korrespondiert hier mit der Trivialität der Bildkürzel, die bereits zum Hintergrundbild unseres öffentlichen Alltags gehören, also aus unserer wachen Wahrnehmung so gut wie verschwunden sind. Verschiedene Erscheinungsformen des Trivialen werden damit zusammengeführt, was womöglich auf eine beinahe offensichtliche Erkenntnis hinausläuft – die der Redundanz einer realistischen bildlichen Darstellung des Grauens in unserer bildsaturierten Epoche.

Dagegen sind drei andere Binnengeschichten mit eindeutig schauerlichem Inhalt – die Ich-Erzählungen von Olivier und Cardillac sowie die von Madelon kolportierte Erzählung über Mord an Cardillac – in einer Ästhetik gestaltet, die Elemente von Comic und Storyboard kombiniert. In der Geschichte über den Mord an Cardillac wird das Erzählen im Erzählen auf der Textebene durch Fragmente der Erzählerrede und auf der Bildebene durch die Einbettung einer ganzen Panelreihe in zwei Bildblasen signalisiert: Als Erzählinstanzen identifiziert man Olivier und Madelon. Damit demonstriert die Bildebene die Schwierigkeit einer visuellen Wiedergabe von ineinander verschachtelten Binnenerzählungen – und bedient sich dabei der Ästhetik der Storyboards als Hilfsmittels. Dies erkennt man an typischen Markierungen, etwa Pfeilen, die die Bewegung der Gestalten aufzeigen und so verbale Anweisungen ersetzen. Auch Sprechblasen sind nicht vorhanden. Dient der Storyboard den Filmemachern dazu, Elemente der einzelnen Sequenzen räumlich darzustellen, und dabei Vorstellungen über das Aussehen der Handlungsabläufe visuell zu konkretisieren, so wird er hier offensichtlich dafür genutzt, die Komplexität der Erzählstruktur der literarischen Vorlage auf der visuellen Ebene beizubehalten. Nebenbei wird so auch eine Verknappung des Erzählten erreicht. Die Comicästhetik sorgt hier dafür, wofür das Medium ursprünglich bekannt wurde und woher auch der Name ‚Comic‘ kommt – ungezwungene Komik erscheint gerade dort am wirkmächtigsten, wo sie am wenigsten erwartet wird: den letzten Atem des sterbenden Cardillac suggeriert ein kleiner Pfeil mit der Angabe „21 g.“

In den zwei weiteren Binnenerzählungen (den Ich-Erzählungen von Olivier und Cardillac) kommt diese ‚komische‘ Ebene des Comics noch prägnanter zum Ausdruck. Hier wird die literarische Erzählerrede gänzlich verlassen: der Gestus des

⁴³ Vgl. Friedrich Kittler: *Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte*, S. 217.

Erzählens fehlt, eine dichte Panelfolge suggeriert eine Beschleunigung der Handlung. Worte (konsequent nur auf Französisch angeboten) sind auf das Notwendigste reduziert, Bilder erscheinen schematisch. Das Triviale der Vorlage – spannungbeladene Storys über Verbrechen, dunkle Begierden und düsteres Geheimnis – erkennt man zum einen in der ausdrücklichen Konzentration auf *action* (bei Rekursen auf die Populärkultur) und zum anderen in spielerischen Rückgriffen auf die Computersprache. Die Populärkultur meldet sich hier vor allem durch verbal markierte Zitate: das ersehnte Wiedersehen von Madelon und Olivier wird (ironisch) von einer Zeile aus dem Song *Je t'aime, moi non plus* untermalt, Cardillacs Mörder sagt beim Versetzen des tödlichen Stoßes „Hasta la vista baby“, Olivier trägt in einer entscheidenden Szene ein T-Shirt mit Superman-Zeichen. Verfremdend und dabei recht humoristisch wirkt die Verwendung von Tastaturzeichen – etwa wenn Cardillac Olivier bittet, mit ihm nach Paris zurückzukehren, und dies durch die im Apple-Wordprogramm benutzte Kürzel für „Rückgängig“ ausgedrückt wird. Ein Handlungsschema mit bruchstückhaften Mitteilungen, Stichworten und Computerkürzeln ersetzt hier also die ausdrucksstarke, zuweilen pathetische Rede, mit der Hoffmann die Binnengeschichten erzählt.

So manifestiert sich offensichtlich das anfangs anvisierte „Nouvellieren“: was aus der Sicht des heutigen Rezipienten nicht mehr als ‚trivial‘, sondern höchstens als *fad* oder gar unverständlich betrachtet werden könnte, wird in andere, dem zeitgenössischen Leser geläufigere Formen des Trivialen übertragen. Darunter in eine, die als eine universelle Figur der niederen Kunst gilt, nämlich die Grotteske. Dabei handelt es sich nicht um eine aktualisierte Version des Trivialen, sondern um die Hervorhebung dieser Aspekte des Trivialen, die Potenzial zum Grotesken haben.⁴⁴ Auch in diesem Moment bezeugt diese Fassung eine aufmerksame Lektüre der Hoffmannschen Erzählung, indem sie in ihrer Gestaltungsart den Grundzug der Hoffmannschen Prosa zitiert – einen „untergründigen Bezug zu unserer Wirklichkeit.“⁴⁵

Zum „formalen Strukturpotential der Grotteske“ gehört, wie Oesterle vorführt, „die Kombination heterogener Elemente“⁴⁶ – und diese ist bei Hoffmann vor allem

⁴⁴ Das Groteske und das Triviale erscheinen hier allein schon aus dem Grund als autonome und eindeutig unterschiedlich konnotierte Begriffe, als Groteske, als eine ästhetische Kategorie und nicht als Ergebnis der Wertungsdiskurse zu verstehen ist. Das Wesen der Grotteske explizit für das Erzählwerk von E.T.A. Hoffmann bringt Thomas Cramer folgendermaßen auf den Punkt: „Wir definieren also das Groteske als den Umschlag der Komik ins Irrationale durch das Zerreißen des Nexus zwischen Ursache und Wirkung.“ Vgl. ders.: *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann*, München: Fink 1970, S. 19 [Hervorhebung im Original].

⁴⁵ Vgl. Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Stauffenburg Verlag Göttingen 2004, S. 32.

⁴⁶ Siehe Günter Oesterle im Vorwort zum Nachdruck des Buches von Wolfgang Kayser's *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Stauffenburg Verlag Göttingen 2004. Vgl. ebd., Oesterle: *Zur Intermedialität des Grotesken*, S. VIII–XXX, hier S. XX.

im Durcheinanderwürfeln der literarischen Diskurse zu beobachten. Analog werden in der Comicfassung diverse Schrifttypen, Schriftgrößen, Bild- und Darstellungsstile kombiniert. Piktogramme aus den 1970er Jahren stehen so neben barocker Porträtkunst, barocke Emblemata neben den Puppen der Legetrickanimation; es entsteht ein Mix aus der Ästhetik des Films, der Animation, des Comics, der Bildgeschichte, der Buchillustration. Zugleich fließen in den Comic Funktionen der jeweiligen Darstellungsmodi mit ein: Erschrecken, Unterhalten, Amüsieren, Informieren. *Das Fräulein von Scuderi* in der Comicfassung illustriert das Groteske in seiner ganzen medialen Breite als „das Ausspielen des Gegensätzlichen und das Vexierspiel mit Zwitterdarstellungen zwischen Raum und Fläche, Bild und Muster, Statik und Schweben.“⁴⁷ Dabei exemplifiziert gerade das Ausspielen des Gegensätzlichen auf der visuellen Ebene das mehrfach betonte Erkenntnispotenzial der grotesken Ästhetik. Peter Fuß schreibt der Groteske eine wichtige Funktion bei der „Transformation kultureller Formationen“ zu und betrachtet diese demzufolge als „Indikator kultureller Veränderungen“, gar als „Medium des historischen Wandels und des Epochenwechsels.“⁴⁸

Wie gelingt es nun dem Comic, solch eine relevante kulturgeschichtliche Funktion zu erfüllen? Wenn ich am Anfang angedeutet habe, dass diese Fassung das Triviale der Hoffmannschen Erzählung visuell reflektiert, so müsste man in erster Linie untersuchen, wie hier die unterhaltende Funktion der literarischen Vorlage zum Tragen kommt. Der Comic nimmt vor allem die schwülstige Rhetorik mancher Passagen ernst, das heißt – er zeigt genau das, was im Text steht. In der galant-höfischen Dichtung wurde die Macht der Gefühle großgeschrieben – analog dazu erscheint im Comic das Herz als anatomisches Organ in doppelter Übertreibung: mal durch die monströse Größe, mal durch die Wiederholung des Motivs. In einer der Schlusszenen heißt es bei Hoffmann: „und beide küssten der würdigen Dame die Hände und vergossen tausend heiße Tränen“ (FS 150), im Comic sieht man die folgende Szene wortgetreu abgebildet, der Hintergrund ist grün und besteht aus einem Tränenmuster, auf jeder Träne steht eine Zahl, im unteren Teil der Seite findet man eine letzte Träne mit der Nummer 1000. Ebenso geschieht es mit den Metaphern „Unschuldslamm“ und „treue Taube“: sie werden ihrem Wortlaut entsprechend dargestellt, Madelons Kopf sitzt auf dem Rumpf einer Taube, ein Lamm hat Oliviers Gesicht.

Das Groteske zeigt hier aber auch sein anderes Gesicht – das Schauerliche –, impliziert vor allem durch die befremdende Präsenz der Papierpuppen. Diese betonen das Artifizielle der Gestaltungsart des Buches, ihren Collagecharakter, der beinahe auf jeder Seite die Flachheit der einzelnen Elemente zum Thema macht. Obwohl sie die agierenden Figuren der Erzählung verkörpern, stehen sie in dem Mit-

⁴⁷ Ebd., S. XX.

⁴⁸ Peter Fuß: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2001, S. 12.

und Nebeneinander der semiotischen Zeichen als bloß diese – zusammengebastelte, in einer zeichentrickhaften Bewegung erstarrte, zuweilen übertrieben hässliche (Cardillac) Papierartefakte, die die Bedeutung des erzählten Geschehens in demselben Maß tragen wie die grellen Farben, die sie umgeben oder mit denen sie bemalt sind, wie die Designschriften, exponierte Sprechblasen, eingestreute Blocktexte. Nicht ein Mitagieren der Charaktere erzeugt Bedeutung bei dieser Lektüre von Hoffmanns Erzählung, sondern ein Mitagieren der sichtbaren Elemente, die durch monströse Vergrößerung oder farbige Extravaganz in den Vordergrund gerückt werden. Und zugleich lassen die Puppen, wie auch andere Komponenten der Collage, Anspielungen aufscheinen. Solche können über die Kategorie des Grotesken recht aufschlussreiche historische Informationen liefern – so führt Karl Friedrich Flögel aus, dass das Puppenspiel seit 1670 in Frankreich (also in der Zeit, in der Hoffmanns Erzählung spielt) „als sündhaft“ verboten war.⁴⁹ Wolfgang Kayser benennt als eines der typischen Motive der Groteske eine Belebung der an sich leblosen Geräte bzw. Gegenstände, hierbei erwähnt er u.a. Puppen, Marionetten und Automaten.⁵⁰

Die Liste der Assoziationen ließe sich über Verweise auf visuelle Vorstellungen des Grotesken in der Kunstgeschichte weiterführen⁵¹ – ich möchte in diesem Zusammenhang noch auf ein letzteres, ebenfalls deutlich erkennbares visuelles Zitat hinweisen, das die erwähnte kulturgeschichtliche Funktion der Groteske veranschaulicht.

Die willkürliche Zusammenstellung heterogener Zeichenelemente aus diversen Stilen und Epochen bildet auch *das* Strukturelement der Ästhetik der Monty Python Group. Für Kenner dieser Ästhetik ist allein der Gebrauch der Legetrickanimation – der bevorzugten Animationstechnik der Monty Pythons – eine Erkennungsmarke. Die Papierpuppen sorgen etwa in den prominentesten Filmproduktionen der britischen Komiker (*The Life of Brian*, *The Meaning of Life*) für Verfremdungseffekte

⁴⁹ Flögel bemerkt allerdings zugleich, dass das Verbot nicht ausgeführt wurde, was Peter Fuß als eines der Indizien für die „marginale Position des Grotesken“ versteht, die sich im Lauf der Kulturgeschichte bemerkbar macht. Vgl. Karl Friedrich Flögel: *Geschichte des Grotesk-Komischen* (1788). Hier zitiert nach Peter Fuß: *Das Groteske*, S. 45.

⁵⁰ Als gemeinsames Prinzip erkennt hier Kayser „die Vermischung des Mechanischen mit dem Organischen.“ Vgl. ders.: *Das Groteske*, S. 197f.

⁵¹ Eine durchaus denkbare Fährte wäre etwa das Nachzeichnen der Korrespondenzen zu den Darstellungen des Grotesken bei Paul Klee. In der Comicfassung von Kardinar/Schlecht findet sich ein visueller Verweis auf Klees Lithografie mit dem Titel *Groteske* in einer der Figurationen des Cardillac. Es besteht außerdem eine visuelle Verwandtschaft zwischen der formalen Gestaltung der Comicfassung und der Lithografie von Klee mit dem Titel *Hoffmannesque Scene* (1921). Jürgen Glaesemer notiert in seiner Analyse: „Klee verschleiert die erzählenden Elemente oder erschwert zumindest deren *Lesbarkeit*, indem er nachträglich die gesamte Darstellung mit Schichtungen farbiger Flächen überzieht, die sich absichtsvoll nicht den Formelementen der Zeichnung einfügen, sondern diesen asynchron entgegenwirken.“ Vgl. ders.: *Klee und Jacques Offenbach*, in: *Paul Klee und die Musik*, Ausstellungskatalog der Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main 1986, S. 217–228, hier S. 225.

von hohem parodistischem Potenzial, das ja auch den Humor der Gruppe so unverwechselbar macht. Die Korrespondenzen zwischen der parodistischen Ästhetik und der Comicfassung liegen unter anderem in einer amüsierten Handhabung verschiedener ikonographischer Traditionen und Techniken – ein beliebtes und gern perpetuiertes Element ist die Kombination der barocken Emblematik mit der Legertrickanimation – jeder erinnert sich etwa an die überdimensionale Hand, die in Monty Pythons Filmen plötzlich aus einer Wolke erscheint, um in göttlicher Manier ins Geschehen einzugreifen. Ähnliche verwirrende Kombinationen sieht man oft bei Kardinar und Schlecht: auf der bereits erwähnten Seite, wo den Hintergrund die nummerierten Tränen bilden, ist das eigentliche Ereignis das spektakulär ins Bild gesetzte Lettering, die Farbgebung ist wieder einmal grell und willkürlich, ein laufender schwarzer Hund (bzw. Schatten eines Hundes) begleitet die Puppen, in der unteren rechten Ecke kopulieren zwei Kaninchen.

Es gibt den Versuch, die Groteske bei Monty Python auszuloten, dort findet sich in einem Beitrag über *nonsense* folgende Bemerkung: „In nonsense, hierarchies of relevance are flattened, inverted, and manipulated in a gesture that questions the idea of hierarchy itself – a gesture that celebrates an arbitrary and impermanent hierarchy.“⁵² Bei Kardinar/Schlecht wird auf *nonsense* angespielt, *ausgespielt* wird dabei die in diesem Zitat artikuliert Erschütterung der Evidenz der Hierarchien. So lässt sich die anfangs gestellte Frage nach der Trivialität der literarischen Vorlage und deren Comicfassung wieder ins Spiel bringen – denn was dieser Comic visuell auskostet, kann man ja sehr wohl als Entlarvung des arbiträren Moments bei Aufstellung der Hierarchien von trivial/nichttrivial betrachten. Der literarische Text Hoffmanns thematisiert es unterschwellig auf der diskursiven Ebene, indem es etwa die Wortkunst von Madeleine de Scudéry mit der von Boileau (erfolgreich!) konkurrieren lässt, oder durch eingestreute Indizien auf die im Menschen angelegte Neigung zu populären (und das heißt explizit: unvernünftigen) Erzählstoffen. Die Comicfassung vermehrt die Diskurse des Trivialen, indem sie zu der Hoffmannschen Ebene des Literarisch-Trivialen die Bildebene dazu dichtet. Der Comic potenziert das Literarisch-Triviale durch semiotische Verfremdung, als möchte er wissen, was aus einer Schauergeschichte wird, wenn man sie in Piktogrammen nacherzählt. Liegt das Triviale nun am Stoff oder an der Erzählweise? Der Comic liefert darauf keine Antwort, denn der Kern der Frage liegt tiefer, und er ist, wie die bereits zitierte Lexikondefinition andeutet, ideologischer Natur. Man kann *Das Fräulein von Scuderi* als eine Kriminalgeschichte lesen. Nur: indem man etwa das Triviale der anfangs erzählten Giftaffäre in Piktogramme und Zahlen übersetzt, bleibt die Lust am Schauerlichen auf der Strecke. Die Identifizierung der Piktogramme als eines Pendants zur blutigen Schauergeschichte mit *souspense* gehört nicht mehr zum populä-

⁵² John O. Thompson (Hg.): *Monty Python: Complete and utter theory of the grotesque*, London: BFI 1982, S. 31f.

ren Entertainment – zumindest nicht nach gängigem Verständnis der Unterhaltung. Nach einem solchen Verständnis der Unterhaltung müsste man den Comic von Kardinar/Schlecht als elitäres Denkspiel für Akademiker (oder: für Akademiker *und* Comicfreaks *und* Hoffmann-Kenner) bezeichnen.

Einer intermedialen Hinterfragung solcher dichotomischen Wertungen gilt *Das Fräulein von Scuderi* in der Comicfassung. Sie bezweifelt zugleich – in selbstreferenzieller Art – die Hierarchien, die innerhalb des Mediums Comic und auf dem Feld der Comicforschung wuchern. Denn sie durchspielt alle Register der Bildästhetik: von dem Story Board, über den Cartoon, die Graphic Novel, die Animationstechnik, die Bildgeschichte, und ist letztendlich mit keiner konform. Es scheint, als möchte der Comic hier auf eine Botschaft abzielen: dass zum Umwerfen der Hierarchien auch das Verweigern der Identifizierung mit *einem* Modell, ja das Flüchten vor *einer* Identität gehört.⁵³ Selbstironisch verabschiedet sich dieser Comic von seinen nicht näher definierten Lesern mit dem Bild der Justitia, die nichts sehen darf (und trotzdem urteilen muss). Im unteren Teil der Seite liegen zwei nackte Füße, die den Ernst der Justitia-Anspielung vernichten – wie der monströse Fuß in manchen Animationsfilmen von Terry Gilliam so manches Setting zerquetscht.⁵⁴

Literatur

- Aronson, Nicole: *Mademoiselle de Scudéry ou le voyage au pays de Tendre*, Paris 1986.
- Baader, Renate: *Die verlorene weibliche Aufklärung – die französische Salonkultur des 17. Jahrhunderts und ihre Autorinnen*, in: Gnüg Hiltrud, Möhrmann Renate (Hg.): *Frauen-Literatur-Geschichte*, Stuttgart 1999, S. 53–71.
- Becker, Thomas: *Legitimität des Comics zwischen interkulturellen und intermedialen Transfers*, in: ders. (Hg.): *Comic. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums*, Essen/Bochum 2011, S. 7–20.
- Cramer, Thomas: *Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann*, München 1970.
- Dohm, Burkhard: *Das unwahrscheinliche Wahrscheinliche. Zur Plausibilisierung des Wunderbaren in E. T. A. Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi“*, in: *Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1999, 73, H. 2, S. 289–318.
- Feldgesm, Brigitte/Stadler, Ulrich (Hg.): *E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1986.
- Flusser, Vilem: *Medienkultur*, Frankfurt am Main 2008.
- Frahm, Ole: *Die Sprache des Comics*, Hamburg 2010.
- Fuß, Peter: *Das Grotteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln/Weimar/Wien 2001.
- Genz, Julia: *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch*, München 2011.

⁵³ Diesen Gedanken formuliert Ole Frahm bei der Untersuchung der Identität diverser Comicfiguren. Nach Frahm vermittelt sich u.a. in einem solchen Verweigern *einer* Identität die strukturelle Ideologiekritik des Mediums Comic. Vgl. Ole Frahm: *Die Sprache des Comics*, Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 51–52, 76, 82 und *passim*.

⁵⁴ Vgl. John O. Thompson (Hg.): *Monty Python: Complete and utter theory of the grotesque*, London: BFI 1982, S. 8.

- Glaesemer, Jürgen: *Klee und Jacques Offenbach*, in: *Paul Klee und die Musik*, Ausstellungskatalog der Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main 1986, S. 217–228.
- Gorski, Gisela: *Das Fräulein von Scuderi in Schauspiel, Oper, Film und Fernsehen*, in: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 1980, H. 26, S. 76–87.
- Hauptwerke der französischen Literatur. Zusammengestellt von Wolfgang Rössig*, Bd. 1., München 1996.
- Hechtfisher, Ute (et al.): *Metzler Autorinnen Lexikon*, Stuttgart/Weimar 1998.
- Hoppeler, Stephanie/Etter, Lukas & Rippl, Gabriele: *Intermedialität in Comics. Neil Gaimans „The Sandman“*, in: Ditschke Stephan, Kroucheva Katerina, Stein Daniel (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld 2009, S. 53–79.
- Kayser, Wolfgang: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Göttingen 2004.
- Kittler, Friedrich: *Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte*, in: ders.: *Dichter – Mutter – Kind*, München 1991, S. 197–218.
- Kroll, Renate: *Femme poète. Madeleine de Scudery und die „poésie précieuse“*, Tübingen 1996.
- Lindken, Hans Ulrich (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1989.
- McCloud, Scott: *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Aus dem Amerikanischen v. Heinrich Anders*, Hamburg 2001.
- Müller, Hans von/Schnapp, Friedrich (Hg.): *E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel*, Bd. 2., Darmstadt 1968.
- Nusser, Peter: *Trivialliteratur*, Stuttgart 1991.
- Penzhofer, Gerhard: *L'art du mensonge. Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Madeleine de Scudery*, Tübingen 1998.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität ‚light‘? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung‘ des Altermedialen*, in: Roger Lüdeke, Erika Greber (Hg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, Göttingen 2004, S. 27–77.
- Schmitz-Emans, Monika: *Literatur-Comics zwischen Adaptation und kreativer Transformation*, in: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld 2009, S. 281–308.
- Schmitz-Emans, Monika/Christian Bachmann: *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*, Berlin 2012.
- Schüler, Martin: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*, Trier 2008.
- Spielmann, Yvonne: *Intermedialität und Hybridisierung*, in: Roger Lüdeke, Erika Greber (Hg.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, Göttingen 2004, S. 78–102.
- Thompson, John O. (Hg.): *Monty Python: Complete and utter theory of the grotesque*, London 1982.
- Toggenburger, Hans: *Die späten Almanach-Erzählungen E.T.A. Hoffmanns*, Bern/Frankfurt am Main/New York 1983.
- Trebeß, Achim (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik*, Stuttgart, Weimar 2006.
- Wittmann, Reinhard: *Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick*, München 1991.
- Wolf, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, in: Herbert Foltinek (Hg.), *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, Wien 2002, S. 163–191