Leseprobe

Helga Arend (Hg.)

„Und wer bist du, der mich betrachtet?“

Populäre Literatur und Kultur als ästhetische Phänomene

Festschrift für Helmut Schmiedt

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2010

Abbildung auf dem Umschlag:
Montage von Germano Wallmann unter Verwendung von „Goethe in der Campagna“, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1787) und „Winnetou“, Carl Lindeberg, Karl-May-Verlag.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2010
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-814-2
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Helga Arend
„Unterhaltung als ästhetisches Phänomen“.
Vorwort 9

Bilder – Betrachter – Realitäten

Gert Ueding
Wir Menschen in der Menge.
Streifzug durch Sempés Welt 17

Inge Pohl
Friedrich Schiller (1759-1805) – ein Comic-Held? 27

Dietrich Grünewald
Roman ohne Worte.
Lynd Wards *Gods' Man. A Novel in Woodcuts* (1929).
Rezeptionsanforderungen 47

Rudolf Lüthe
Wirklichkeitsfluchten?
In welcher Welt leben wir als Leser und Betrachter? 95

Thomas Metten
In Gedanken ein Bewohner des Mondes.
Annäherung an den Zusammenhang von Diskurs und Imagination 113

Sprache – Musik

Wolf-Andreas Liebert
Als die Geldquelle zu sprudeln begann.
Entstehung und Verbreitung der deutschen
Geld-Wasser-Metaphorik im 19. Jahrhundert 133

Hajo Diekmannshenke
Der Widerspenstigen unmögliche Zähmung.
Karl Valentins Theorie sprachlichen Scheiterns 153

Hartmut Vollmer
‚Ihr nennt es Sprache'.
Sprachskepsis und fotografischer Blick
in der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns 167

Georg Guntermann
„Feel like going home".
Blues – Ansichten einer musikalischen Form 189

Nina Mahrt
AWopBopaLooBopAlopBamBoom –
Musik im Comic 219

Narrative Strategien – Rezipientenperspektiven

Lothar Bluhm
Die Redaktion der *Kinder- und Hausmärchen*.
Zu den Popularisierungsstrategien der Brüder Grimm 231

Martin Lowsky
1, 2, 3, … oder Das lebendige Erzählen.
Über das Mathematische im Aufbau der Romane 245

Bernd Ulrich Biere
Was ist trivial?
Lieblich oder trocken 263

Helga Arend
Heinrich von Kleists *Der Findling* als triviale Schauergeschichte,
moralische Erzählung oder philosophischer Diskurs?
Die Befreiung von der Kategorie ‚Trivialliteratur' 279

Diachronie – Synchronie

W. Günther Rohr
„Ich sihe hie mangen Artûs“.
Der Artûshof im *Parzival* Wolframs von Eschenbach 297

Iris Meinen
Wertherland.
Krachts *Faserland* in der Tradition des *Werther* 313

Günter Scholdt
Alte Damen aus Güllen und Montevideo.
Zur Komödienpraxis von Curt Goetz und Friedrich Dürrenmatt 327

Marie-Luise Wünsche
Harry Potter und die Zauberkunst der Unterhaltung.
Kleine Ästhetik und Didaktik eines Weltbestsellers 339

Eva Lia Wyss
Der Liebesbrief zwischen Kunst, Alltagsschriftlichkeit
und populärer Kultur.
Zur Bestimmung und historischen Variation einer Textsorte 351

Karl May – Motive des 19. Jahrhunderts

Rudi Schweikert
Schutzengel – Karl Mays literarische Ausbeutung einer religiösen
Mode-Erscheinung und eines Motivs aus der Erbauungsliteratur.
Kitsch, Klischee und kleine Kunst in diversen Stadien 375

Johannes Zeilinger
Schurke oder Gentleman?
Der sudanesische Mahdi in der deutschsprachigen
Unterhaltungsliteratur 391

Ulrich Scheinhammer-Schmid
„Dämon“ contra „Herzle“.
Ein Versuch zur Rettung der „germanistischen Kleinkrämerei“ 405

Intermezzo misterioso – spiri(tis)toso

Martin Lowsky/Ulrich Scheinhammer-Schmid
„Geisterstimmen“.
Thema mit Variationen (nach alter Schelmenweise) 433

Schriftenverzeichnis von Helmut Schmiedt 443

Adressenliste der Beiträgerinnen und Beiträger 453

Helga Arend

„Unterhaltung als ästhetisches Phänomen“[1]
Vorwort

Aus Anlass des sechzigsten Geburtstages von Helmut Schmiedt am 25. September 2010 versammelt dieser Band Beiträge zur populären Literatur und Kultur. Das Forschungsthema ‚Unterhaltungsliteratur‘ hat Helmut Schmiedt seit Beginn seines wissenschaftlichen Publizierens mit einer Dissertation zu *Karl May: Studien zu Leben, Werk und Wirkung eines Erfolgsschriftstellers*[2] nicht mehr losgelassen; so entstanden bisher zehn Bücher, drei Studienbriefe und vierzig Aufsätze zur sogenannten Trivialliteratur und ihren intertextuellen Bezügen zur ‚Höhenkammliteratur‘, wie zum Beispiel *Ringo in Weimar. Begegnungen zwischen Hochliteratur und Popularkultur*[3], *Bühnenschwänke*[4] oder *Dr. Mabuse, Winnetou & Co. Dreizehn Klassiker der deutschen Unterhaltungsliteratur*.[5]

Zurzeit arbeitet er an einer umfangreichen Karl-May-Biographie, die 2011 im Beck-Verlag erscheinen wird. Das ausgeprägte Interesse für Karl May ist nicht nur ein zentraler Aspekt seiner Forschungstätigkeit[6], sondern auch seines privaten Engagements, da er seit vielen Jahren im Vorstand der Karl-May-Gesellschaft, dessen zweiter Vorsitzender er ist, mitwirkt. Seit

---

1 Helmut Schmiedt. *Dr. Mabuse, Winnetou & Co. Dreizehn Klassiker der deutschen Unterhaltungsliteratur*, Bielefeld 2007, S. 7.

2 Helmut Schmiedt. *Karl May: Studien zu Leben, Werk und Wirkung eines Erfolgsschriftstellers.* 1. Aufl. (Diskurs. Forschungen zur deutschen Literatur. Bd. 2, hg. v. Gerhard Kaiser), Königstein/Ts. 1979. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage: Frankfurt/M. 1987. Dritte, bearbeitete Auflage unter dem Titel: *Karl May. Leben, Werk und Wirkung*, Frankfurt/M. 1992.

3 Helmut Schmiedt. *Ringo in Weimar. Begegnungen zwischen Hochliteratur und Popularkultur*, Würzburg 1996.

4 Helmut Schmiedt (Hg.). *Bühnenschwänke: Der Raub der Sabinerinnen, Pension Schöller, Die spanische Fliege*, Würzburg 2000.

5 Schmiedt. *Dr. Mabuse, Winnetou & Co.* 2007.

6 Helga Arend (Hg.). Helmut Schmiedt: *Der Schriftsteller Karl May. Beiträge zu Werk und Wirkung.* Husum 2000.

1993 ist er Herausgeber des *Jahrbuchs der Karl-May-Gesellschaft*[7], zu dem er regelmäßig die Literaturberichte und zahlreiche Beiträge verfasst.

Obwohl die Unterhaltungsliteratur einen wesentlichen Gegenstand seiner Forschungen darstellt, hat Helmut Schmiedt in seiner Habilitationschrift Analysen zu einem ganz anderen Thema vorgelegt: *Regression als Utopie. Psychoanalytische Untersuchungen zur Form des Dramas*.[8] Neben Aufsätzen zu Gotthold Ephraim Lessing, Gottlieb Konrad Pfeffel, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Arno Schmidt, Peter Handke, Wolfgang Bauer, Jurek Becker, Hanns-Josef Ortheil[9] sind etliche Publikationen zum Sturm und Drang, zur Aufklärung, zur politischen Lyrik und zum Thema *Liebe-Ehe-Ehebruch*[10] erschienen; erkennbar wird eine enorme Bandbreite nicht nur in inhaltlicher Hinsicht, sondern auch in den methodischen Ansätzen, die von der Editionsgeschichte oder formalen und gattungstypologischen Analysen über die Motivgeschichte bis hin zu psychoanalytischen Untersuchungen reichen.

Helmut Schmiedt, der in Dortmund-Mengede geboren wurde, studierte von 1969 bis 1974 an der Universität Bonn Germanistik, Geschichte und Politische Wissenschaft; danach arbeitete er als wissenschaftlicher Angestellter am Bonner Seminar, wo er 1977 bei Prof. Pütz promovierte. Nach dem erfolgreich abgeschlossenen Referendariat in Siegburg erhielt er von September 1980 bis August 1982 ein Habilitandenstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft, 1984 wurde ihm von der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn die venia legendi für das Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft verliehen. Er lehrte an der Fernuniversität Hagen und als Vertretungsprofessor an der Universität/Gesamthochschule Paderborn, am Germanistischen Seminar in Bonn, an der Gesamthochschule Kassel und an der Universität Koblenz-Landau, Abteilung Koblenz, an die er 1995 einen Ruf auf eine C4-Professur in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft

7 Helmut Schmiedt (Hg.) 1993ff. mit Claus Roxin und Hans Wollschläger; 2000ff. mit Claus Roxin, Reinhold Wolff und Hans Wollschläger; 2003ff. mit Claus Roxin, Reinhold Wolff, Hans Wollschläger und Hartmut Vollmer, 2008ff. mit Claus Roxin, Hartmut Vollmer und Johannes Zeilinger: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft 1993-2009*, Husum 1993-2009.

8 Helmut Schmiedt. *Regression als Utopie. Psychoanalytische Untersuchungen zur Form des Dramas*, Würzburg 1987.

9 Die Titel sind im Schriftenverzeichnis am Ende des Bandes zu finden.

10 Helmut Schmiedt. *Liebe – Ehe – Ehebruch. Ein Spannungsfeld in deutscher Prosa von Christian Fürchtegott Gellert bis Elfriede Jelinek*, Opladen 1993.

erhielt. Dort hat er sich außer in seinen vielfältigen Forschungsaktivitäten und den Herausforderungen der Lehre auch in der Hochschulselbstverwaltung engagiert, indem er als Senatsmitglied, Prodekan, als Mitglied verschiedener Ausschüsse und langjähriger Institutsleiter bis heute tätig war und ist. Er lebt mit seiner Frau Dr. Monika Schmiedt- Schomaker und seinen beiden Söhnen Jacob und Hanno in Köln.

Helmut Schmiedt hat grundlegende Studien zur „Unterhaltung als ästhetisches Phänomen“[11] vorgelegt, wobei er konstatiert, dass es keine klare Trennungslinie zwischen ernster und unterhaltender Kultur gebe, obwohl immer wieder neue Begriffsdeutungen versucht würden:

> All diesen Bemühungen zum Trotz hat bis heute niemand verbindlich und präzise sagen können, was Unterhaltung ist, wie sie sich konstituiert, wo denn bei künstlerischen Erzeugnissen etwa die Grenze zur Nicht-Unterhaltung liegt...[12]

Aus diesem Grund hat Schmiedt die Grenze zwischen E- und U-Kultur in seinen Untersuchungen nicht gezogen, sondern hat mit dem Instrumentarium und den Methoden der Literaturwissenschaft die Texte, die Musik und die Filme, die zur populären Kultur gezählt werden, analysiert, so dass durch die Aufnahme des Gegenstands in den Forschungshorizont eine neue Wertigkeit geschaffen wurde, die er dann häufig mit den erzielten Ergebnissen bestätigen konnte, da deutlich wurde, dass die narrativen Strukturen und Erzählstrategien der U-Kultur denen der Hochliteratur sehr oft ausgesprochen nahe kommen. So hat er „Trivialliteraturforschung und Wertungsforschung ertragreich“[13] verbunden, indem er ein weites Repertoire der Unterhaltungskultur an unterschiedlichen Strukturen, Themen und Orientierungen aufzeigen konnte.[14]

Helmut Schmiedt hat damit wesentlich dazu beigetragen, dass die Kategorien Trivialliteratur oder populäre Kultur in den letzten Jahrzehnten zu Untersuchungsgegenständen einer immer breiter werdenden Forschung werden konnten und ihre leichtfertigen ästhetischen Negativ-Wertungen zur Diskussion gestellt wurden. Insgesamt kann festgehalten werden, dass außer

---

11 Schmiedt. *Dr. Mabuse, Winnetou & Co.,* 2007, S. 7.
12 Schmiedt. *Dr. Mabuse, Winnetou & Co.,* 2007, S. 7.
13 Schmiedt. *Dr. Mabuse, Winnetou & Co.,* 2007, S. 9.
14 Vgl. Schmiedt. *Dr. Mabuse, Winnetou & Co.,* 2007, S. 259.

solchen genuin literaturwissenschaftlichen Analysen auch die *culture studies* und die positive Wertung hedonistischer Einstellungen in den Medien dem Begriff „Pop" ein besseres Image verschafften. Die Einordnung unter den Begriff „Pop" wurde in den letzten zwanzig Jahren auch in bildungsorientierten Schichten zu einer Pop-Apologie. Diese Entwicklung des Pop-Konzeptes hat Thomas Hecken dokumentiert:

> Unstrittig dürfte hingegen der außergewöhnliche historische Erfolg des Pop-Konzeptes insgesamt sein. „Pop" ist dabei nicht von Interesse als Oberbegriff für verschiedene Sparten der zeitgenössischen populären Musik oder als Tonträger-Segment, sondern steht als lobender Titel für eine Vielzahl speziellerer Eigenschaften und Phänomene. Oberflächlichkeit, Künstlichkeit, Neurahmung von massenhaft hergestellten Gütern, starker Reiz, Glamour etc. sind dann Kategorien, deren Erfüllung eine hohe Wertschätzung garantiert; sie liegen als Klassifikationsschema gut ausgearbeitet und oft wiederholt bereit, sie prägen die Wahrnehmung und den Geschmack nicht weniger Künstler und Theoretiker.[15]

Eine eher negative Begriffsbestimmung hat sich von 1955 bis 2009 in ein positives Bild gewandelt und als neues Geschmackskonzept etablieren können. Bestimmte Teile der unterhaltenden Kultur, die dann jeweils von dem einzelnen Betrachter ausgewählt werden, können zu einer positiveren Einschätzung gelangen, indem sie in das Pop-Konzept integriert werden. Es kommt jeweils sehr stark auf den Geschmack und die politische Einstellung des Interpreten an, wie und warum er bestimmte Kategorien und Wertungen vornimmt. Kulturkritiker, wie zum Beispiel Botho Strauß, sehen den Untergang des Abendlandes nahen, weil die Massen sich vor dem Fernseher vergnügen:

> Wenn man nur aufhörte, von „Kultur" zu sprechen, und endlich kategorisch unterschiede, was die Massen bei Laune hält, von dem, was den Versprengten (die nicht einmal eine Gemeinschaft bilden) gehört, und daß beides voneinander durch den einfachen Begriff der Kloake, des TV-Kanals für immer getrennt ist...[16]

---

15 Thomas Hecken. *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009.* Bielefeld 2009, S. 469.

16 Botho Strauß. Anschwellender Bocksgesang. *Der Spiegel,* 47. Jahrgang, 8.2.1993, S. 207.

Strauß stellt dem Geschmack eines großen Publikums die ‚Kultur‘ entgegen. „Der große Einzelne steht gegen den Geist der Massen, der von den elitären Kunstästheten verachtet wird.“[17] An diesem Beispiel wird deutlich, dass die Unterscheidung in ernste und unterhaltende Kultur genau wie die Abwertung bestimmter Medien ein Kriterium für soziale Gruppenzuordnungen sein kann und die Gruppe, die die Massenkultur vertritt, damit eindeutig abgewertet wird.

Auf der anderen Seite hoffen avantgardistisch gestimmte Intellektuelle im Zeichen des ‚Pop‘ auf gegenkulturelle, hedonistische, ‚subversive‘ Lebensweisen und Stile.[18] Dieser Wunsch danach, die kulturellen Artefakte eines größeren ungebildeten Publikums, die man als weniger wertvoll erachtete, in einen höheren Rang zu heben, gab es in unterschiedlichen Zeiten immer wieder; so wertete zum Beispiel Herder den Begriff des Volkstümlichen im späten achtzehnten Jahrhundert auf, die Brüder Grimm sorgten für die Einbindung der Volksmärchen in den deutschen Bildungskanon, in den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhundert wurde die sogenannte Arbeiterliteratur propagiert und Comics, die lange als ein ästhetisch weniger gehaltvolles Medium betrachtet wurden, haben ein besseres Image bekommen.

Die Versuche, populäre Kultur zu definieren, orientieren sich immer wieder an dem Publikum, das die künstlerischen Artefakte genießt oder konsumiert. Ein semantisches Merkmal, über das bei der Einordnung zu dem Begriff ‚Populärkultur‘ Einstimmigkeit erreicht werden kann, besteht darin, dass damit „stets der Bezug auf eine große Anzahl an Menschen verbunden“ ist.[19] Über diesen Minimalkonsens hinaus „kann sich jedoch augenblicklich keine Konzeption so weit durchsetzen, dass ihr Inbegriff des Populären Wirklichkeit würde.“[20] Aus diesen Ergebnissen kann die zentrale Bedeutung des jeweiligen Betrachters für die Erforschung der populären Kultur

17 Helga Arend. *Mythischer Realismus – Botho Strauß’ Werk von 1963 bis 1994.* Trier 2009, S. 185.

18 Vgl. Thomas Hecken. *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies.* Bielefeld 2007, S. 193

19 Hecken. *Theorien der Populärkultur.* 2007, S. 192. Die Definition für ‚Trivialliteratur‘ im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft,* Band III, Berlin 2007 lautet: „Leichtverständliche, ein breites Publikum ansprechende Literatur“ (S. 691). Für ‚Pop-Literatur‘ wird folgende Begriffsbestimmung vorgeschlagen: „Postmoderne Textsorte, die medial geprägten Erwartungen der jugendlichen Massenkultur zu entsprechen sucht.“ (S. 123).

20 Hecken. *Theorien der Populärkultur.* 2007, S. 193.

abgeleitet werden. Deshalb wurde diesem Band ein Diktum vorangestellt, das Beat Takeshi Kitano, ein für seine bunten und amüsanten Filme bekannter japanischer Künstler, in seiner Ausstellung ‚Gosse de peintre'[21] verwendet. Hier wird eine „männliche Figur (der Künstler selbst?)" dargestellt, die ihr „Gehirn in der Hand"[22] hält. Der Sockel, auf dem die Figur postiert ist, hat die Inschrift: „Und wer bist du, der mich betrachtet?"[23] Durch die Darstellung wird aber nicht nur auf den außenstehenden Betrachter referiert, sondern auch auf die Figur, in der man eventuell den Künstler sehen kann. Der Künstler betrachtet wiederum in gewisser Weise sich selbst oder sein Inneres.

Dass unterhaltende Kunst wesentlich vom Betrachter her definiert werden sollte, wird in vielen Beiträgen des vorliegenden Bandes thematisiert. Zugleich liefert er Forschungsergebnisse im Sinne Helmut Schmiedts, indem populäre Artefakte mit dem Instrumentarium der jeweiligen Wissenschaft der Beiträgerinnen und Beiträger untersucht werden, wobei die Besonderheit der medialen Vermittlung in den Kapiteln *Bilder-Betrachter-Realitäten* und *Sprache-Musik* eine wichtige Rolle spielt. Im ersten Kapitel wird ausgehend von visuellen Eindrücken, wie sie die Bildgeschichte (Ueding), der Comic (Pohl), der Bildroman (Grünewald), der Film und die Dokumentation (Metten) liefern, die Ästhetik der Bilder analysiert und die Frage nach den Konsequenzen für den Betrachter gestellt, die bis zur Bedeutung dieser Artefakte für das philosophische Weltbild (Lüthe; Metten) verfolgt wird.

Das zweite Kapitel untersucht die Sprache, die in bestimmten Bereichen Popularisierungsmustern folgt (Liebert), um eingängigere Verstehensstrukturen zu schaffen, und die auf der anderen Seite ein Kommunikationshindernis sein kann, wenn sie allzu wörtlich genommen wird (Diekmannshenke). Eine ebenfalls kritische Sicht auf die Funktion der Sprache in der Popliteratur konstatiert Vollmer am Beispiel Rolf Dieter Brinkmanns. Welche

---

21 Beat Takeshi Kitano. Gosse de peintre. Paris, Fondation Cartier, März bis September 2010. Im Einladungstext wird die Ausstellung folgendermaßen vorgestellt: „Avec cette exposition, Kitano veut donner une définition du mot *art* qui soit *moins conventionnelle, moins snob, plus décontractée et accessible à tout le monde.* Quelle: http://culture.france2.fr/art-et-expositions/expos/kitano-gosse-de-peintre-a-la-fondation-cartier-61708257.html (22.3.2010)

22 Lena Bopp: *Ohne Rhythmus sterben die Arten.* FAZ Nr. 69, 23.3.2010, S. 32.

23 Beat Takeshi Kitano. *Gosse de peintre.* Paris, Fondation Cartier, März bis September 2010.

zentrale Rolle die Musik in der populären Kultur einnimmt und welche Darstellungsmöglichkeiten sie bietet, untersuchen Guntermann und Mahrt.

Die schriftstellerische Praxis bedient sich bestimmter narrativer Mittel, um ihre Erzählungen für ein größeres Publikum ansprechend zu gestalten. Solche Strategien der Popularisierung werden im Märchen (Bluhm), im Roman (Lowsky) und der Erzählung (Arend) nachgewiesen. Dass aber für die Einordnung in die Kategorie Populärkultur wesentlich die Haltung der Rezipienten maßgebend ist, wird in den Beiträgen von Biere und Arend thematisiert.

Entwicklungstendenzen älterer Texte (Rohr), Vergleiche mit neueren Adaptionen (Meinen; Scholdt; Wyss), die Untersuchung der gegenwärtigen Lage und mögliche Zukunftsperspektiven (Wünsche; Wyss) populärer Literatur werden in dem Kapitel *Diachronie – Synchronie* erforscht. Karl May als einem der wichtigsten Unterhaltungsschriftsteller des 19. Jahrhunderts wurde ein eigenes Kapitel (Schweikert; Zeilinger; Scheinhammer-Schmid) gewidmet. Der Band schließt mit einem ironischen Intermezzo misterioso (Scheinhammer-Schmid; Lowsky), das wichtige Karl-May-Forscher als „Geisterstimmen“ zu Wort kommen lässt.

Mein Dank gilt Frau Julia Silberer, die mich bei der Zusammenstellung des Bandes durch ihre umsichtige und sorgfältige Arbeit unterstützt hat. Der Universität Koblenz-Landau und dem Freundeskreis der Universität in Koblenz e.V. danke ich für die finanzielle Unterstützung, die das Projekt erst ermöglicht hat.

Koblenz, im August 2010 Helga Arend

Gert Ueding

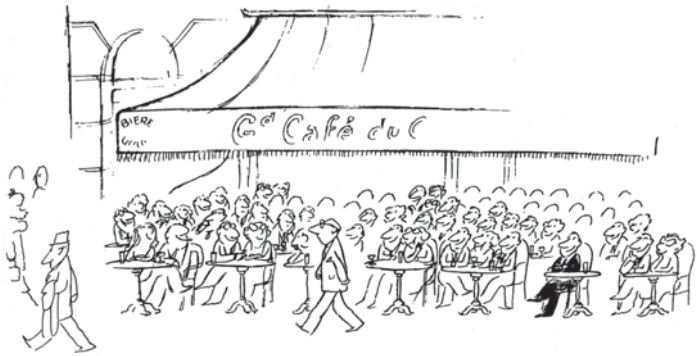
Wir Menschen in der Menge
Streifzug durch Sempés Welt

Wer mit Geduld und feinem Gespür durch die vielverzweigte Papierwelt des französischen Zeichners Jean-Jaques Sempé flaniert, wird schließlich auf eine kleine Bildergeschichte stoßen, die auf besondere Weise amüsiert: Da sehen wir auf der vollbesetzten Terrasse eines Straßencafés in der vordersten Reihe rechts in der Ecke, aber ein wenig von den Nachbarn abgerückt, eine einzelne Gestalt sitzen. Offensichtlich ein Herr im schwarzen Anzug und seine wie auch die Aufmerksamkeit aller anderen Café-Besucher gilt den vorübereilenden Passanten. Mal kommt eine größere Menge von ihnen von links, mal von rechts und jedesmal rucken die Köpfe in die Laufrichtung. Nach einigem Hin und Her bricht der einsame Beobachter auf, verlässt seinen Tisch, doch führt der Weg, den er wählt, nicht am Café vorbei, sondern um das Haus herum, obwohl er dabei einen Umweg in Kauf nehmen muss.

Das Manöver ist also leicht zu durchschauen. Der kleine Mann weicht selber den Blicken aus, in deren Chor er gleichsam eben noch eingestimmt hatte. Er tut das aus einer Scheu heraus, die wir alle gut kennen, und es gibt wohl niemanden, der sich nicht schon selbst einmal so ungereimt verhalten hätte. Da auch in Deutschland die Cafés immer mehr die Bürgersteige okkupieren, gleicht unser Gang manchmal einer Art Springprozession, wenn wir im Zickzack jedesmal die Straßenseite wechseln, um den neugierigen Blicken etwas weniger ausgesetzt zu sein.

Und die Pointe? Schopenhauer hat sie spöttisch, doch hellsichtig wie immer, auf eine kurze Sentenz gebracht. „Zu *sehen*", schreibt er, „sind diese Dinge freilich schön; aber sie zu *sein* ist etwas ganz anderes." Selber Gegenstand der Schaulust zu sein, ist sogar in unserem Zeitalter, dem Zeitalter einer alles durchdringenden Öffentlichkeit, wohl immer noch ein zweifelhaftes Vergnügen. Der Zeichner hat uns dabei ertappt, dass wir uns lieber unsichtbar machen, als uns den Blicken der anderen auszuliefern. Sobald Sempés Figur aus der Menge heraustritt, wird er ein anderer. Nicht aus Angst vor einer Blamage, er will überhaupt nicht erst zum Gegenstand, zum degradierten, abhängigen und starr gewordenen Gegenstand für andere werden. Deshalb greift er zur List des Umwegs, er taucht weg, verschwindet hinter dem Haus, und wird erst wieder sichtbar, als die Blicke ihm nicht mehr folgen können.

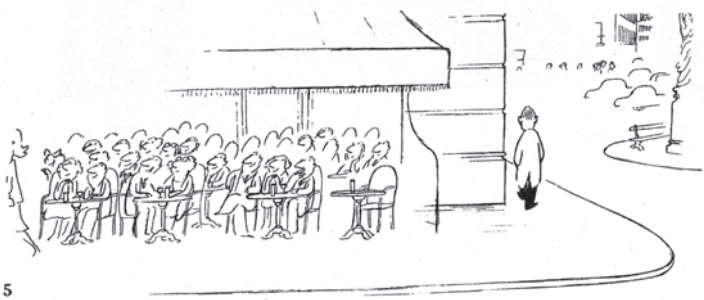
1



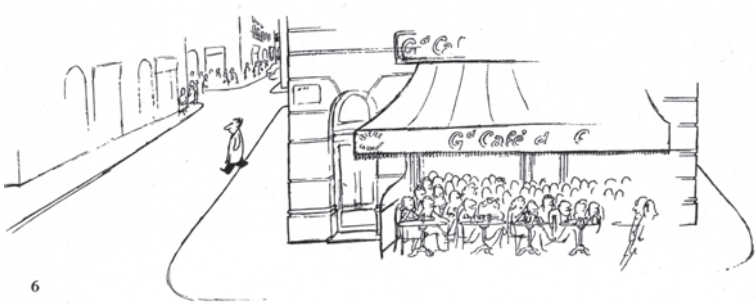
2

3

4



5



6

Copyright © 1968 Diogenes Verlag AG Zürich

Warum habe ich zum Eingang ausgerechnet diese in sechs kleinen Bildern entwickelte Geschichte ausgewählt? Um es kurz zu sagen: gerade weil diese Caféhaus-Geschichte ein Hauptmotiv von Sempés Werk reflektiert und den Zeichner höchst selbstironisch in Szene setzt. Denn Beobachter ist auch er, einer der zusieht und gerade deshalb nicht mitmacht. „Wer beobachten will, darf nicht mitspielen", warnte einer der großen Altvorderen Sempés, nämlich Wilhelm Busch; er „darf nicht mitspielen, er müsste ein heimliches Guckloch haben, möglichst tief am Boden; es gibt Leute, die mit den Füßen stricken, schreiben, malen und Klavier spielen können [...]."

Von dieser Art ist Sempés Beobachtungskunst freilich nicht. Ihn interessiert nicht wie den Autor der „Frommen Helene" oder der „Knopp-Trilogie", was verborgen ist und nicht sichtbar werden darf, also die privaten Regungen, die heimlichen Motive. Sempé hält die Szenen fest, die sich täglich vor seinen wie vor unser aller Augen abspielen; ihn fasziniert das Offensichtliche auf „Gottes Theater", wie Bacon die Welt nannte, und das darin besteht, dass wir einen für die anderen immer Theater sind: nicht hintergründig, sondern vorne an der Rampe und niemals allein, sondern immer in der Menge.

Und sie, die Menge, ist Sempés eigentliche Spezialität. Was immer dieser unermüdliche Beobachter der Oberflächen unseres Alltags gezeichnet hat, ist unser Dasein im Blickpunkt der anderen, der Menge, die Zuschauer und Akteur in einem ist. Ein Denker wie Jean-Jacques Rousseau hatte darin nur Anlass zur Kritik gefunden. „Der Wilde lebt in sich selbst", schwärmte er, „der zivilisierte Mensch dagegen ist immer sich selbst fern, und kann nur im Spiegel der Meinung der anderen leben." Ja natürlich, antwortet ihm der andere Jean-Jacques, gewiss doch! Aber wieviel interessanter ist dieses Spiegelspiel, diese Kreuz- und Querzüge der Blicke, diese Zusammenballung menschlichen Lebens in den Ornamenten der Menge. Sempés Zeichenstift hält die mal gegliederten, mal anarchisch zerfledderten Figuren fest: das Gewühl von Köpfen und Armen in einem riesigen Opernhaus, der Strom motorisierten Lebens, der sich durch die Straßen von Paris, über die ornamental geschwungenen Bänder der Autobahnen oder über die sich im Unendlichen verlierenden Schienen der Personenzüge wälzt – das ist Sempés Welt, das ist unsere Welt. In ihr entdeckt der Zeichner die auffälligsten Gestaltungen unserer Zeit, ohne sie zu richten oder abzuurteilen. Er schaltet und waltet mit ihnen, verfolgt fasziniert die Figuren, die aus der Verschmelzung des Menschen mit der Menge, des Einzelnen mit den Vielen entstehen.

Da zieht ein gewaltiger Demonstrationszug durch tiefe Straßenschluchten, der Zeichner beobachtet ihn von sehr weit oben, die unüberschaubare

Menge der Köpfe erscheint wie eine Schrift mit immer demselben Buchstaben, Transparente ragen daraus hervor mit der stets gleichen Botschaft: „Moi“ steht darauf, „C’est moi“ oder „Je suis moi“ – lauter ‚Iche‘, die niemand von den anderen unterscheiden kann. Szenenwechsel: Im Innenhof eines Klosters, dem Behälter einer Menge schwarzbekutteter Gestalten, unterhalten sich zwei Mönchsfiguren. Sagt der eine zum andern: „Ich bin in den Orden eingetreten, um der Gleichförmigkeit unseres heutigen Lebens zu entrinnen.“ Neuerlicher Szenenwechsel: Ein stressgeplagter Angestellter träumt im Büro, im vollgestopften Kino, zuletzt im zähen Fluss des Berufsverkehrs steckend vom Ski-Urlaub, von eleganten Schwüngen auf einsamer Piste und findet sich – kaum im weißen Paradies angekommen – im Gewimmel mit seinesgleichen wieder. Oder wieder ein anderer Schauplatz: Ein riesiges, bis auf den letzten Platz gefülltes Stadion, umgeben von weitläufigen Parkplätzen, auf denen ein wohlgeordnetes Autoheer wartet, und fünf kleine Gestalten laufen – warum? Um die Wette? Um die Ergötzung der Zuschauer? Um ihr Leben – oder um das alles zusammen?

So könnte man fortfahren, Szene um Szene, Buch um Buch, Blatt um Blatt und jedes neue Kapitel bekräftigt die Quintessenz des vorhergehenden: Die Menschenmenge ist unentrinnbar, ihre Gestalt wiederholt sich im Architekturornament der Hochhäuser, in den verschlungenen Girlanden der Hochstraßen und Autobahnen. Selbst der private, intime Raum wird zum Stadion von Massenfreiübungen. Da sehen wir eine Stehparty, dichtgedrängt stehen die Gruppen, Mimik, Gestik, Körperhaltung gerinnen zu einem gleichförmigen Muster; in einem eingeblendeten Schriftsatz beklagt ein Anonymus „diese Gelangweiltheit bei der Jugend von heute“. Ein anderes Blatt zeigt den riesigen, mit Stuck verzierten Wohnraum einer Villa; auf Boden und Möbeln wälzen und umschlingen sich die nackten Leiber von Party-Gästen anderer Art. Der Gesprächsfetzen, der am Rande hängen bleibt, lautet: „Ich weiß nicht, welche Veränderungen es in der Gesellschaft geben wird, aber ich werde immer ein Individualist bleiben ...“.

Das Liniensystem der Körper hat nichts Erotisches mehr, es gleicht organischen Wucherungen, die sich beliebig fortsetzen können: in andere Räume, andere Häuser, andere Städte. Die Steigerung der Szene bringt eine andere Zeichnung: Gejagt von den am Horizont zusammengeballten Sturmwolken ihrer Triebe rennen von rechts und links zwei riesige Heere von Stereotyp-Figuren aufeinander zu, links die Männer-Menge, rechts die Frauen-Menge. Aus der jeweils ersten Reihe ragt ein großes Transparent wie ein Heeresbanner hervor: „Love“ steht auf jedem. Den Zusammenprall mag

man sich gar nicht vorstellen: Dagegen wird Woodstock ein Frühstück im Freien sein.

Blättern wir noch ein wenig weiter auf unserer Spurensuche nach den Linien des Lebens, so entdecken wir bald eine Anzahl von Anachronismen: Ritterheere, die aufeinander losschlagen, ein kaum übersehbares Feld voller metallener Rüstungen lagert sich um die Zinnen einer Burg, zwischen Tempeln und Säulenhallen drängen sich Scharen alter Römer. Wenn wir die Szenen richtig lesen, wäre dann die Menge gar keine Erscheinung unserer modernen Welt? – Ja und nein, der Künstler wiegt den Kopf und spitzt den Zeichenstift. Wir sehen den üblichen Büroangestellten, wie er, gepeitscht durch das Gedränge seines Alltags, das Gewimmel seiner Zerstreuungen endlich das rettende Ufer, nämlich eine menschenleere Parklandschaft, erreicht mit Müh und Not. Erschöpft sitzt er allein auf seiner Bank. Kaum aber hat sich ein weibliches Wesen auf der Nachbarbank niedergelassen, als er, schon des Alleinseins überdrüssig, schleunigst den Platz wechselt. Hoffnungsvoller als dieser inkonsequente Zeitgenosse scheint uns ein Jüngling, der aus der Menge herausgehoben und scheinbar ganz für und bei sich durch die Großstadtstraße flaniert. Kommt er näher, erkennen wir an seinen verkabelten Ohren, dass er auf seine Weise mit den akustischen Massenornamenten unserer Welt verbunden geblieben ist.

Offenbar, so will uns der Zeichner bedeuten, gehört es zum Wesen des Menschen, dass er es nicht bei sich allein aushalten kann, dass er einem unstillbaren Drang vom Ich zum Wir folgt, sich am wohlsten fühlt als einer unter vielen. Von des anderen Jean-Jacques, nämlich Rousseaus, seliger Einsamkeit in unberührter Natur finden wir in Sempés Lebensbüchern keine Spur. Wo Landschaft einmal auftaucht, erscheint sie als Park, durch den Scharen von Joggern ihren Kurs verfolgen. Natur ist Kulisse und Requisit, ein künstliches Erzeugnis und den Ornamenten der Menge folgend gemodelt. Ein hintersinniges Beispiel dafür vermittelt ein anderes Blatt: Wir blicken von hinten in einen großen Theaterraum, die leeren Stuhlreihen zur Bühne hin geöffnet, auf ihr ein kleines Eiland inmitten des unendlichen Meeres. Unter der einzigen Palme sitzt eine zerlumpte Robinson-Gestalt, den Blick träumerisch in den leeren Raum vor sich gerichtet: „ach, wäre er doch bis auf den letzten Platz gefüllt!“

Wir verstehen wohl richtig: Das Dasein eines Robinson – ob auf der Bühne oder in leerer Parklandschaft – wird schnell zur unerträglichen Last. Und hatte nicht schon Defoes Robinson Crusoe eben dies lehren wollen? Dass nämlich der Drang nach Gemeinschaft menschliches Erbteil ist, schon

im Paradies sich bemerkbar machte, als Adam sich als einziger Gesellschafter seiner selbst so überdrüssig wurde, dass sogar der Herr ein Einsehen hatte? Oder in der Folgezeit, als es darum ging, sich gegen eine feindliche, übermächtige Umwelt zu behaupten: Was taten da die vereinzelten Einzelnen? Wir wissen es von dem großen Rhetor und Philosophen Protagoras aus dem 5. Jahrhundert vor Christus: Die Menschen schlossen sich zusammen, zuerst in Häusern, dann in Städten und entgingen so den lebensbedrohenden Gefahren der Wildnis. Ist es also, fragen wir weiter, nicht eigentlich das Glück des Menschen, in Gemeinschaft mit seinesgleichen zu leben, als einzelne mit den Vielen zu verschmelzen?

Wenn wir genau hinschauen, gibt es kleine Zeichen und Winke in Sempés Bildern, die uns zeigen: So einfach ist die Sache nicht. Die aus dem Meer der fast stecknadelkleinen Kopfsignaturen hervorragenden Transparente „Moi", „C'est moi" enthalten eine durchaus zweideutige Botschaft. So betrügt sich der Herdenmensch selber, lautet die eine Lesart; und sie ist sicher nicht falsch. Es sind aber auch Wunschbilder, ja sogar als Hilferufe kann man sie verstehen. Und auch diese Lesart ist richtig. Es ist eben nichts so einfach wie es aussieht in Sempés Welt. In ihr hat auch der anachronistische Sämann zwischen Hochhausfassaden recht; und wenn wir auf den kleinen Nicolas blicken (der dem großen im Elysee-Palast zum Glück nicht ähnelt), wenn wir auf diese populärste Figur Sempés blicken, so haben wir in ihr geradezu den Gegenentwurf zu der gleichförmig gemodelten Gesellschaft der Vielen. Ein liebenswürdiger, doch unermüdlicher Störer der geregelten Lebenslinien, der die Welt der Erwachsenen schon einmal auf den Kopf stellt, damit sie über sich selber erschrecke.

Mit dieser Figur ist unser Jean-Jacques dem anderen Jean-Jacques aus dem 18. Jahrhundert ziemlich nahe gekommen. „Alles ist gut, wenn es aus den Händen der Natur hervorgeht. Alles entartet unter den Händen des Menschen", lautet die zentrale Botschaft von Rousseaus Romantraktat „Emile". Dass Sempé seine Wunschphantasien im Rahmen eines Kinderbuchs ausmalt, erscheint so vielversprechend wie pessimistisch. Denn auch der kleine Nicolas wird ja älter werden ... Wir können übrigens in diesem Zusammenhang auch noch einen anderen Ahnherrn Sempés aus dem Beginn des Siècle des lumières, des Zeitalters des Lichts und der Aufklärung, zitieren: La Bruyère nämlich, den sarkastischen Kenner der menschlichen Natur. „Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul", es ist ein großes Unglück, nicht allein sein zu können.

Da haben wir nun den Zwiespalt offensichtlich vor Augen, der durch Sempés Welt, durch unsere Welt zieht. Die Gemeinschaft mit den anderen

ist Traum und Albtraum zugleich, in ihr verwirklichen wir unser menschliches Wesen, sie ist der Urquell der Zivilisation und des künstlerischen Genies, doch die Menschenmenge ist zugleich Gefahr, in ihr verlieren wir uns selbst, in der Gleichheit und Konformität der Masse gehen wir unter wie der Schiffbrüchige in endlosen Wasserfluten.

La Bruyeres Sentenz steht auch am Beginn einer der berühmtesten Erzählungen der modernen Weltliteratur: Edgar Allen Poes „Der Mann in der Menge". Man erinnert sich leicht an sie, wenn man durch Sempés Bildräume zu flanieren beginnt. Auch sie fängt mit einer Café-Szene an: Der Erzähler sitzt „am großen Bogenfenster des Kaffeehauses D... in London" und blickt hinaus. „Ich sah die Passanten erst nur *en masse* und dachte über sie als Herden-Ganzes nach", erinnert er sich. Dann vertieft er sich in Einzelheiten. Wenig später verdichten sie sich wieder zur gleichförmigen Bewegung der Menge, in der die Massenteilchen untergehen. In dieser amorphen Herde und durch sie hindurch hält aber ein merkwürdiger Mann seinen ungleichmäßigen Kurs, mal von ihr getrieben, mal von ihr aufgesogen. Das „Röntgenbild einer Detektivgeschichte" hat Walter Benjamin Poes Erzählung genannt. Auch Sempé malt Röntgenbilder, doch nicht von Kriminalhandlungen, sondern von Donquichotterien, von jenen Komödien also, die aus dem unheilbaren Widerspruch zwischen unserem Drang nach Gemeinschaft und dem Leiden an ihr leben. Sempés Bilder zeigen uns, zeigen den Menschen in seiner Alltagswelt und siehe: Er ist in tausend Gestalten immer der eine, der Zirkus-Clown. Der laut verkündet, er wolle leben und dann nur ein Buch macht, das in einer riesigen Bibliothek verschwindet. Der, mit Baskenmütze auf dem Kopf, Baguette und dem „Figaro" unter dem Arm klagt „wir amerikanisieren uns zusehends". Der sich vor monotoner Hochhaus-Kulisse Gedanken macht, wie er hier eine erotische Atmosphäre schaffen könnte. Der vor der ihn verfolgenden Masse davonrennt und sich abends vor dem Fernsehapparat an den Aktionen der Menge ergötzt. Der sich nach einem Tag im Großraumbüro in einer Sportler-Herde wiederfindet. Der angesichts einer Opern-Tragödie (vielleicht ist es Verdis „Othello") bemerkt: „Wie bedauerlich. Mit ein bißchen gutem Willen auf beiden Seiten hätte sich das alles doch noch ganz gut einrenken lassen."

Wir erkennen das Muster: den Don Quijote, den Münchhausen – kurz: den komischen Abenteuerroman, den Schelmenroman, der seine Helden durch alle Sphären der Gesellschaft führt: durch Städte und Parks, Büros und Fabriken, Kirche und Theater, Haus und Garten, Wohn- und Schlafzimmer. Die Naivität und Selbstsicherheit, mit der Sempés Protagonisten

sich und ihre Welt verkennen, die Ernsthaftigkeit, mit der sie den größten Unsinn von sich geben, die Intensität, mit der sie sich ein neues Leben wünschen und doch immer in ihr altes hineintappen: Das alles stammt aus dem Repertoire der lustigen Figuren, der Narren und Hallodris, die sonst in Romanen und Filmen, in der Manege oder sogar im Kasperletheater ihr komisches Wesen treiben. Sempés Geniestreich besteht darin, unsere Welt selber als den Schauplatz ihrer Clownerien zu entdecken, unseren Alltag als endlose Serie komischer Geschichten und uns selber darin als die Spaßmacher wider Willen, die eben deswegen so lustig sind, weil sie nichts davon merken. Die Situation erinnert an jene Szenen in Charlie Chaplins „Zirkus", wo der Tramp in Todesangst vor einem wildgewordenen Pferd unfreiwillig in die Manege flieht, dadurch eben das größte Entzücken der Zuschauer erregt; dann aber, als angestellter Spaßmacher, ihre Gunst verliert, weil auch er nur noch angelernte Witze zum Besten gibt.

Und der Zeichner, der Beobachter, der dem komischen Treiben zusieht und es festhält wie in einem Tagebuch, wie steht er zu dieser Welt, die ihm als Modell dient und auch nichts davon weiß? Kehren wir zum Schluss nach manchen Umwegen noch einmal in jenes Café zurück, von dem wir ausgegangen waren. Der Beobachter sitzt wie die anderen und frönt seiner Schaulust, doch hat er sich einen Eckplatz gewählt, etwas distanziert vom Nachbarn. Das ist ein erster Hinweis. Er gehört dazu und doch wieder nicht ganz. Er sieht, was die anderen sehen, und sieht doch noch etwas anderes, denn (wir haben seinen Abgang ja schon verfolgt) er nimmt nicht den kurzen, den einfachen Weg vor den Augen der anderen, er wählt einen Umweg, und wir müssen über diese kleine Finte lächeln.

Der Beobachter, so können wir nun unsere anfängliche Deutung ergänzen, nimmt sich nicht aus, er gehört dazu, ist selber Akteur des komischen Welttheaters auf seiner, des Zeichners und Beobachters Papierbühne. Deshalb fehlt satirische Schärfe, fehlen Bitterkeit und Selbstgerechtigkeit auf Sempés Blättern, die unsere Welt und seine Welt bedeuten. Deshalb geht Komik in Heiterkeit über, deshalb verlachen wir nicht, lachen niemanden aus, sondern lachen mit, so wie wir mitleiden und mitwünschen. Nebenbei und ganz unaufdringlich lernen wir noch etwas ganz Wichtiges aus diesen Bildern. An unserem In-der-Menge-sein können wir nichts ändern, aber die Art, wie wir zur Menge stehen, deren Teilchen wir sind – diese Art können wir ändern, können sie als immer sprudelnde Quelle des Scherzes und der Fröhlichkeit entdecken. Es ist der Karneval des kleinen, des menschlichen Stils, zu dem uns dieser große Zeichner verführt: dieser unvergleichliche

Artist der Heiterkeit und der curiösen Clownerien, die die unseren sind. Mit seinen Bildern liefert er den Treibstoff, der in unsere so unterernährte Phantasie greift – gerade in die schlichte Phantasie unseres Alltags und des gewöhnlichen Lebens, auf dass wir nicht darin untergehen.

Inge Pohl

Friedrich Schiller (1759-1805) – ein Comic-Held?

1. Die Problematik

„Ein deutscher Klassiker wird zum Comic Helden, ein Comic zu Literatur in Bildern. Zwei scheinbar unvereinbare Kunstformen verschmelzen." (Metropolis 30.4.2005) – Bewertungen des Schiller-Comics „Schiller! Eine Comic-Novelle" nehmen vorrangig auf diesen ‚Widerspruch' Bezug. Die Comic-Novelle (zum 200. Todestag Schillers am 9.5.2005 erschienen[1]) ist allerdings nicht der erste biographische Comic (Biopic) zu einem großen Dichter, bereits zum 250. Geburtstag J. W. von Goethes im Jahre 1999 war ein Comic in zweibändiger Edition beim Ehapa-Verlag in Kooperation mit dem Goethe-Institut erschienen. Während im Goethe-Comic das gesamte Leben des Dichters verarbeitet wurde, fokussiert der Autor Horus W. Odenthal zu Schiller einen biographischen Ausschnitt: Die Comic-Novelle wählt aus der Flucht Schillers, die am 22. September 1782 beginnt, den letzen Abschnitt des Fluchtweges, die Fahrt in einer Postkutsche von der Wormser Poststation bis zur Ankunft Schillers am 7. Dezember 1782 auf dem Gut der Henriette von Wolzogen in Bauerbach (Thüringen), wo er als Dr. Ritter leben wird.

Die vom Autor kreierte Genrebezeichnung ‚Comic-Novelle' ist weder in literaturwissenschaftlichen Lexika noch in gängigen Comic-Klassifikationen aufzufinden (vgl. Grünewald 1991), aufgrund der Motivation und des vorliegenden künstlerischen Ergebnisses erachte ich sie aber als äußerst gelungen. Das mit dem Determinativkompositum Bezeichnete – eine Novelle in der künstlerischen Ausdrucksform des Comics – sollte sowohl Comic- als auch Novellen-Eigenschaften besitzen. Mich interessiert vor allem, wie es dem renommierten Aachener Zeichner und Texter Horus W. Odenthal gelingt, Literarizität des erzählten historischen Stoffs zu erreichen. Auf die Frage nach der Zielgruppe hatte Horus W. Odenthal geantwortet: „Ich will keinen Comic für Schiller-Experten machen, ich will auch keinen Schiller für Anfänger machen, sondern ich wollte eine Geschichte machen, die einfach autark für sich stehen kann" (http://www.comicradio.com/PrintArticle 2133.html). Insofern vermittelt der Autor dem Leser mehr und Anderes, als

1 Im fortlaufenden Text zitiere ich den Schiller-Comic als SC:Seitenzahl.

dieser in Biographien zu Schiller dokumentarisch nachlesen kann (vgl. Safranski 2004).

1.1 Novellen (Neuigkeit von lat. novus) sind epische Kleinformen der schönen Literatur, der Schiller-Comic hat eindeutige Merkmale dieser narrativen Gattung: Er ist eine „Erzählung eines außergewöhnlichen Ereignisses, das sich in der Realität so zugetragen haben könnte" (Fieguth 2006:570). Der Handlungsablauf ist durch einen sich zuspitzenden Konflikt und dessen Auflösung durch eine überraschende Wendung gekennzeichnet. Das außergewöhnliche Ereignis besteht darin, dass sich der 23-jährige Regimentsarzt Schiller nach langer Zeit der inneren Zerrissenheit, von Selbstzweifeln geplagt, zwischen dem autoritären Karl Eugen von Württemberg und der Sehnsucht nach Menschenwürde für einen Selbstbefreiungsakt entscheidet: In einer dramatischen Flucht entzieht sich Schiller der Gehorsamspflicht dem Herzog gegenüber und bekennt sich zu seiner Sehnsucht, sich als schreibender Künstler frei entfalten zu wollen. Der Konflikt hatte sich bis zum Verbot literarischen Schreibens und der Androhung von Festungshaft durch den Herzog zugespitzt. „Was bist du denn, wenn du nicht mehr schreiben darfst?" (SC:26) ist die Leitfrage (des auktorialen Erzählers), die zur überraschenden Wendung führt. Die Handlungsstruktur der Comic-Novelle erweist sich aufgrund der Verschachtelung der Haupthandlung mit verschiedenen Rückblenden als kompliziertes, deautomatisiertes Erzählgefüge, die Komposition ist nicht vergleichbar mit rein illustrierendem Nacherzählen des biographischen Ausschnitts. Aufgrund der Zeittafel im Anhang lassen sich die Ereignisse in der Comic-Novelle zwar zeitlich erschließen, dennoch haben wir es im Erzählwerk nicht mit einer objektiven Dokumentation zu tun. Die erzählte Haupthandlung, die die Comic-Novelle inhaltlich umrahmt, ist auf den 1.-7.12.1782 zu datieren. Schiller befindet sich von der Wormser Poststation ohne seine Freunde weiter auf der Flucht durch das verschneite Deutschland nach Thüringen. Das sprachliche Motiv ‚weißes Fließen' zieht sich durch die gesamte Comic-Novelle und kann metonymisch-metaphorisch verstanden werden als die weiße, an den Fenstern der Postkutsche ‚vorbeifließende' Winterlandschaft oder auch metaphorisch als der ‚Bewusstseinsstrom', der rückblendend die Gedanken Schillers während der Fahrt in der Postkutsche durchfließt. Die Rückblende 1 fokussiert den Fluchttag, den 22. Sept. 1782. Von hier aus schiebt sich Rückblende 2 ein: Erzählt wird von der ersten Vorladung Schillers zum Herzog, wo er sich für seine heimliche Reise nach Mannheim am 25. Mai 1782 rechtfertigen

muss und mit Kerkerhaft bestraft wird (wahrscheinlich im Juni 1782). Die Rückblende 3 nimmt Schillers Biographie ab seinem 13. Lebensjahr auf: die strenge Erziehung in der Karlsschule, Studienfach- und Studienortwechsel, der Tod seiner Mitschüler Hiller und August von Hoven, die Depression des Mitschülers Grammont, die Uraufführung der „Räuber", die positive Resonanz bei Dalberg (Leiter der Mannheimer Schaubühne), zweite heimliche Reise nach Mannheim, Schreibverbot durch Karl Eugen unter Androhung von Festungshaft, Abweisung der Bitte Schillers um Minderung der Strafe, einziger Ausweg, den Schiller sieht: die Flucht aus Württemberg. Die nachfolgende ‚Vorblende' schwenkt auf die Rückblende 1: den Fluchttag am 22. Sept. 1782, und zwar mit einer anekdotischen Einblendung: Der ‚draufgängerische' Schiller packt zur Selbstverteidigung für die Flucht zwei Pistolen ein – allerdings eine ohne Hahn und eine ohne Feuerstein! Die Flucht, die in Situations- und Gedankenfetzen Schillers Bewusstsein durchfließt, führt über Mannheim, Frankfurt, Mainz, Worms, Oggersheim, Baden, zuletzt zu Fuß zur Wormser Poststation. In diesem Teil (SC:26-48) wird die Zerrissenheit Schillers besonders deutlich in der Zuspitzung des Konflikts zwischen ihm und Karl Eugen: Schiller schreibt vier Briefe (nicht 3!) an den Herzog mit der Bitte einzulenken, ihm Sicherheiten für seine eventuelle Rückkehr zu geben. Die vier Antwortbriefe des Herzogs steigern sich in der Tonlage, bis er „jede amtliche Korrespondenz mit Schiller verbietet" (SC:45). Gleichermaßen kann der Leser sehr gut den Entscheidungsprozess von Schiller mitempfinden: Schiller durchlebt wiederholt das Gespräch mit Schubart (SC:44) und mit dem Vater (SC:45). Er resümiert: „Wirklich einsam und allein, auf der Flucht. Auf dich selbst gestellt, ohne Freunde." (SC:48) Schließlich kehrt die Comic-Novelle zur Haupthandlung zurück, diese endet am 7.12.1782. Der Leser verlässt mit Schiller die Postkutsche, Schillers Gedanken sind selbstbewusst geworden, Zweifel und Ängste hat er besiegt.

1.2 Comics sind populäre Kunstformen. *Comic* ist die Kurzform zu *Comic Strip* und bedeutet in wörtlicher Übersetzung ‚drolliger Streifen' (Duden:190). Ich beziehe mich auf eine Definition nach Inhalt, Form und Funktion von McCloud (2001:13; dort mit Bezug auf Will Eisner), die besagt, dass es sich bei Comics um „als räumliche Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen handelt, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen". Comics werden gewöhnlich nach unterschiedlichen Kriterien geordnet, wie nach dem Inhalt bzw. zeichnerischen Stil (Funnies, Semi-Funnies, Genre-Comics; letztere als

Abenteuer-Comic, Action-Comic, Science-Fiction-Comic usw.), nach dem Umfang (Cartoon, Comic-Heft, Comic-Book usw.), schließlich nach ihrer strukturellen Gestaltung (Graphic Novel bzw. Comic-Roman, Seriencomic, Manga usw.). Die Projektgruppe der Hamburger Universität verwendet anstelle des Comic-Begriffs die Bezeichnung Grafische Literatur, weil Comics ihrer Meinung nach ‚gelesen' werden: „Comics kommunizieren in einer ‚Sprache', die auf einer visuellen Erfahrung basiert, die sowohl der Hersteller als auch der Leser gemeinsam haben" (Kossak 1999:62). Aufgrund des Miteinanders von Bild und Text könnte man meinen, schreibt Sackmann (2009:2),

> sei der Comic der geschriebenen Literatur überlegen, nicht umgekehrt. Das trifft allerdings nicht den Kern der Sache. Comics sind keine bessere und keine schlechtere, sondern eine andere Form von Literatur, die den ihr eigenen Gesetzmäßigkeiten gehorcht. Es stimmt, mit der beschreibenden Sprache des Romans kann der Comic nicht dienen. Daß hingegen bei einem ‚guten Buch' die Bilder erst im Kopf entstehen und beim Lesen des Comics nicht, ist ein Trugschluß.

Die Problematik mit dem Genre des Schiller-Comic haben unzählige Rezensenten, von einem ‚reißerischen Comic' ist die Rede, gar von einem ‚Thriller' und ‚Film-Storyboard' (B.Z. Berlin – Kultur. 25.7.2005) oder einem ‚Marbach-Manga' (Eisinger 2005), häufig wird der Schiller-Comic als ‚Graphic Novel' (Mediaculture online 20.9.2009) benannt. Ich gehe lediglich auf die im deutschen Sprachraum neueren Bezeichnungen *Manga* und *Graphic Novel* ein.

Deutlich wird aus der Fachliteratur, dass der Begriff *Graphic Novel* (dtsch.: illustrierter Roman), obwohl heute vom Buchhandel, von Lesern und Kritikern benutzt, nicht eindeutig zu definieren ist. Meist werden damit längere Comics in Buchformat erfasst, die ohne Seitenbeschränkung epische, teilweise komplexe Geschichten erzählen. Den Begriff selbst hat Will Eisner eingeführt – er schrieb 1978 vier Kurzgeschichten, die er in einem 178 Seiten starken Buch mit dem Titel „A contract with God" herausbrachte, dieses Werk nannte er auf dem Titelblatt Graphic Novel. In der deutschen Ausgabe wurde der Begriff 1980 vom Verlag *zweitausendeins* übersetzt als „Eine Geschichte in Bildern". Eisners Intention war bei diesem Begriff, ein Buch mit literarischem Wert zu schaffen, das sich von neutralen Benennungen, wie etwa *Comic Book*, abhebt. Gegenwärtig kreieren DVD-Hersteller

und Rezensenten, die den Anglizismus *Graphic Novel* vermeiden wollen, Eigenübersetzungen, wie ‚Grafik-Novelle' (Pannor 2004) oder ‚graphischer Roman' (Sarkos 2008), wobei zu bedenken ist, dass sich die epischen Genre Roman und Novelle merkmalhaft unterscheiden. Comicverlage, wie Panini und Carlsen, verwenden Eisners Originalbegriff. Legt man zugrunde, dass sich der Eisnersche Begriff inhaltlich wandelte, nicht mehr nur einen ‚graphischen Roman' meint und heute für alle ernsthaften Comics in Hardcover-Buchform verwendet wird, so könnte man auf den Schiller-Comic durchaus den Begriff ‚Graphic Novel' anwenden, zumal dieser Begriff auf Literarisches verweist, was bei der Benennung ‚Comic' nicht geschieht.

Der Begriff *Manga* (dtsch.: zwangloses, ungezügeltes Bild) hat sich in der japanischen Comic-Kunst entwickelt, wo er gleichberechtigt mit dem Begriff ‚Comic' für verschiedenste Comics, unabhängig von ihrer Herkunft, verwendet wird. Ähnlich wie beim westlichen Begriff ‚Comic' ist der Begriffsumfang recht unscharf, eingeschlossen sind neben statischen Bildergeschichten auch Zeichentrickfilme. In der westlichen Kultur verwendet man den Begriff ‚Manga' meist nur für Comics aus Japan oder für Comics aus anderen Ländern, die sich jedoch am japanischen Comic-Stil orientieren. Was man unter ‚modernem japanischem Comic-Stil' versteht, wird breit diskutiert, da sich die strengen Grenzen heute kaum mehr festhalten lassen. Angenommen wird zum Design der Figuren, dass diesen mit ihren großen Kulleraugen und vereinfachten Gesichtszügen (‚Kindchenschema') ein westliches Aussehen vermittelt werden soll, tatsächlich sind diese Darstellungen jedoch neutral und ohne Rassen- oder Regionszuordnung, es findet sich auch ein realistisches Figurendesign. Über die Größe der Augen inklusive ihrer Pupillen sollen Emotionen der Personen vermittelt werden, analog wird aufgrund der Nichtbedeutsamkeit der Nase für die Emotionsdarstellung diese sehr klein, ein Mund in der Regel klein, bei Wut und Zorn jedoch auch übertrieben groß gezeichnet. Als charakteristisch für Manga wird das ‚Super Deformed' (vgl. Drazen 2002:22) angesehen. Dieser Begriff besagt, dass Figuren entgegen einer anatomisch korrekten Form in denjenigen Körperteilen überzogen gezeichnet werden, die für den Ausdruck einer bestimmten Emotion oder eines bestimmten Charakters relevant sind.

Die erste Verwendung der Bezeichnung ‚Manga' in deutschsprachigen Medien als Kennzeichnung japanischer Comics datiert vom 30. Juni 1977 (vgl. Barkow 1977). International wird diskutiert, ob auch Werke nichtjapanischer Zeichner als Manga bezeichnet werden könnten oder ob dafür andere Begriffe einzutragen seien. In England hat sich der Begriff ‚original

English-language manga‘ eingebürgert. Auch wenn in Deutschland noch eine analoge Bezeichnung fehlt, ist der Schiller-Comic aufgrund der fehlenden manga-typischen Stilelemente keinesfalls als Manga zu verorten.

2. Welches ‚Bild‘ erhält der Rezipient von der Comicfigur Schiller?

Der 23-jährige Schiller vom Dezember des Jahres 1782 vermittelt sich dem Rezipienten als ein begnadetes literarisches Genie – am 13. Januar 1782 wurden bereits „Die Räuber“ mit riesigem Publikumserfolg in Mannheim uraufgeführt.[2] Er arbeitet besessen an seinem literarischen Erfolg, sucht nach ästhetischer Sprachgestaltung in seinen zur damaligen Zeit bearbeiteten Werken (Fiesko, Luise Millerin), ist jedoch auch im literarischen Schaffensprozess mitunter der Realität entrückt (schreibt eine Ode weiter, obwohl seine Flucht ansteht). In herzlicher Freundschaft ist er mit dem Musiker Andreas Streicher, seinem Kommilitonen und Fluchtbegleiter, verbunden. Er befindet sich in einem ernsthaften Konflikt mit dem Herzog Karl Eugen, was innere Zerrissenheit, auch Zerfahrenheit (unachtsam geht eine Kanne zu Bruch) und Existenzängste (muss finanziell auf Kosten des Freundes leben) nach sich zieht. Er nimmt Risiken (Verstöße gegen Anwesenheitspflicht im Regiment) und Strapazen bis zur körperlichen Erschöpfung auf sich (Fußmarsch von Mannheim nach Frankfurt/M.). Und er ist ein junger Mann, der die Mätresse des Herzogs (mit großem Kleidausschnitt) ansehenswert findet. Als Rezipient empfindet man Schiller als von Zweifeln und Selbstzweifeln Getriebenen, geplagt von Existenzängsten, mal ganz Stürmer und Dränger, mal zögernd und zaudernd, am Schluss jedoch absolut entschlossen und selbstbewusst: „Steh auf, Schiller!“ fordert der auktoriale Erzähler – Schiller ist voller Visionen in seine literarische Zukunft.

Man greift generell zu kurz, wollte man sich bei der Auseinandersetzung mit einem Comic lediglich mit Sprechblasentexten befassen. Vorschnell

2 Thomas Mann bewundert Schiller hinsichtlich der Entstehung der „Räuber“ in einer solchen Art, wie man sich den Comic-Held vorstellen könnte: „Ein Neunzehnjähriger greift es an, ein befuchtelter, zusammengestauchter, militärisch tyrannisierter, nach Freiheit und kühner Menschlichkeit dürstender Zögling fürstlichen Erzieherdünkels, in dessen persönlicher Not und Empörung wie in einer Sammellinse alles zusammenbrennt, was das Säkulum, was eine falsche Gesellschaft an Empörenswertem nur immer zu bieten hat“ (Mann 1964:o.S.).

und überheblich wird der Sprachgebrauch in Comics häufig als Sprechblasenkomik mit Inflektiven (*gähn!*) oder mit Onomatopoetika (*chrrrchrrr – chrrrchrrr* für schnarchen) abgetan. Im Schiller-Comic finden sich zudem diese Stilmittel nicht (Ausnahme ist ein Onomatopoetikon, als eine Kanne bei der Fluchtvorbereitung zu Bruch geht: KRESH[3]; SC:27; außerdem hier eine von wenigen Speed lines im Comic), sondern Horus hat stilistisch angemessene sprachliche Äußerungsformen gefunden, die historisches Kolorit konnotieren, Emotionalität einbringen, die Konfliktparteien, Schiller und den Herzog Karl Eugen, in ihrer sozialen Beziehung zu charakterisieren vermögen.

Die ‚Sprache' des Comic bzw. hier der Comic-Novelle kommt durch das Miteinander von Bild und Text zustande, so dass die Charakterisierung der Schiller-Figur auf verschiedenen Wegen erfolgt: Da sind (1) der auktoriale Erzähler, (2) die Sprachporträts als Teil der literarischen Porträts der handelnden Figuren – die ästhetische Funktion der Nebenfiguren sehe ich in der Feincharakterisierung Schillers – und (3) die Gestaltung der Panels und deren Verknüpfung. Es ist davon auszugehen, dass sich der fiktive Sprachgebrauch der Figuren (Sprechblasen im SC weiß unterlegt), der Sprachgebrauch des auktorialen Erzählers in Blocktexten (im SC in gelber Farbe) und die innere Stimme Schillers, in der er denkt und mitunter Briefe schreibt (im SC hellblau unterlegt), ganz wesentlich unterscheiden und aus diesem Grund unterschiedlich zur Charakterisierung Schillers beitragen.

2.1 Zur Funktion des auktorialen Erzählers

Die dominierende Rolle des auktorialen Erzählers (nachfolgend aE) äußert sich allein darin, dass die Gesamtmenge seines Textes in etwa der aller handelnden Figuren entspricht (vgl. Franze 2008:51). An seinen Texten lässt sich insbesondere die Literarizität des Comics, seine Funktion als den Fortgang der Handlung betreibenden Novellenerzählers und seine bejahende Anteilnahme am Schicksal Schillers nachvollziehen.

Der poetische Sprachgebrauch zeigt sich insbesondere in der gehobenen Stilschicht, die in den Redebeiträgen des aE überwiegt. Die vielfältige Ausnutzung lexikalisch-syntaktischer Stilfiguren prägt seine Texte, wie der Nachtrag: „Du reist mit Streicher ab, zurück in die Nähe von Mannheim."

3 Möglicherweise ist dies eine lautliche Anlehnung an das engl. *Crash* für *Zusammenstoß* oder *Unfall* (bes. bei Autorennen) (vgl. Fremdwörterbuch 1990:158).

(SC:42), die Prolepse: „[...] dich an die Mannheimer Schaubühne zu ziehen, das soll kein Problem sein." (SC:23), die Akkumulation von Ellipsen, die häufig als Isolierungen an einen Matrixsatz angeschlossen werden: „Am Morgen brichst du auf zu deiner Fahrt, die sieben Tage dauern wird. Mit der Postkutsche durch das winterliche Deutschland. Unter Freunden. Allein mit deinen Gespinsten und Gespenstern." (SC:49) Insbesondere die Ellipsen dynamisieren den Erzählfluss und geben ihm einen eigenen Rhythmus. Die Dichte der Stilfiguren verstärkt den Eindruck literarischen Erzählens. Beim Rezipienten entstehen mithilfe okkasioneller Metaphern anschauliche Bilder von der belastenden Situation: „Aber die Frömmigkeit, in der du aufgewachsen bist, ist von Zweifeln durchlöchert, vom Wurmfraß durchsiebt." (SC:13) und „Schwer zu ertragen, wenn der Geist fliegt." (SC:21) Synästhesien, wie „das weiße Fließen" (SC:3) und „weißes Strömen" (SC:4), eröffnen Polysemien: Sie können für den weißen Schnee der Winterlandschaft, in der sich die Postkutsche bewegt, stehen, aber auch für die Bewusstseinsaktivität Schillers, seine Reflexionen, das gedankliche Wiederauftauchen vergangener Lebenssituationen. Anaphern dienen der begründenden Hervorhebung von Sachverhalten: „Heute muss es sein. Heute ist der Tag der Flucht. Heute müssen sie fliehen." (SC:5) Die Rede des aE färbt wesentlich das historische Kolorit der Comic-Novelle, indem Lexik aus dem Sprachgebrauch des 18. Jh. verbalisiert ist (*Fracksausen haben*, *Argwohn erregen*, *Obrist*, *Festungshaft*, *Regimentsmedikus*, *das gemeinsame Mahl*, *Punktum* – eine veraltete Interjektion). Da historisches Kolorit ein Wesensmerkmal aller Redebeiträge sowie der Bild-Figurenausstattungen ist, kann man schließen, dass der Autor Horus W. Odenthal die Intention verfolgte, einen historischen Stoff in historischem ‚Gewand' umzusetzen.

Wenn auch die Stilschicht in den Redebeiträgen des aE dominant gehoben erscheint, so ändert sich diese in Korrespondenz zu den kommentierten Handlungsfiguren und den Kommunikationssituationen. Mitfühlende Zustimmung zum Schillerfreund Streicher wird umgangssprachlich-salopp initiiert: „Streicher hat das Fracksausen seines Lebens." (SC:5) Die Unnachgiebigkeit des Herzogs Schiller gegenüber bezüglich des Schreibverbots realisiert der aE durch die ironisierende Stilfärbung der imitierten Herrschersprache: „Bei Zuwiderhandlung Festungshaft. Punktum." (SC:6)

Der allwissende auktoriale Erzähler informiert über den Gang der Handlung und treibt diese begleitend voran, er verdeutlicht die Zusammenhänge der Konfliktentstehung und der Konfliktlösung. So leitet die antithetische Gestaltung seines Eingangstextes die Rahmenhandlung in die Bin-

nenhandlungen über: „Sie treiben rückwärts, seine Gedanken, so wie die schwingende Bewegung, die zum Strömen wird, ihn stetig vorwärtstreibt." (SC:4) Der aE beschreibt die Eingangssituation, Schiller in der Postkutsche sitzend: „Da sind Bilder, die aufsteigen aus dem weißen Strömen. Und Stimmen." (SC:4) Kataphorisch wird auf die sich anschließenden fiktiven Dialoge verwiesen, denn die aus dem Off aufsteigenden Dialogfetzen, wie „Fritz, bist du närrisch geworden?" (SC:4), können erst in der späteren Lektüre den Akteuren, dem Vater, dem Freund, dem Herzog, dem Kerkerhäftling Schubart u.a., zugewiesen werden – eine stilistisch außergewöhnliche Form der Kohärenzherstellung. Die durchweg antithetische Gestaltung der Rede des aE vermittelt dem Rezipienten die Konfliktsituation in besonderer Schärfe: „Die Räume (der Karlsschule – I.P.) sind hell, sauber und weit, aber das Leben in ihnen ist eng." (SC:11) Der Kommentar zur Vorladung Schillers nach Schloss Hohenheim „Hin mit dem Pferd, zurück zu Fuß." (SC:11) verweist auf die Willkür des Despoten. Einen Hinweis auf den Konfliktrahmen geben die beiden hier offensichtlich nicht zu vereinbarenden Fachwortschätze, die sowohl die Rede des aE als auch die der Figuren durchziehen: Lexik aus dem Fachwortschatz des Militärs (*Militärakademie*, *Wache halten*, *Lazarettdienst*, *Musterung*, *Rapport*, *Unteroffizier*, *Zögling*) gegenüber Lexik aus dem Fachwortschatz des literarischen Arbeitens (*Ode von Klopstock*, *Theaterhochburg*, *deutsches Nationalschauspiel*, *bürgerliches Trauerspiel*). Antithetische Zustände werden kompositorisch, lexikalisch, aber auch mit morphologischen Mitteln semantisch assoziiert, so der Wechsel von Aktiv und Passiv: „Und er [...] kann sich nicht bewegen [...]" vs. „Er wird bewegt." (SC:3/5); der Wechsel von Wortarten: „Das holpernde Rollen. Der große Wagen. Das Große wagen." (SC:52); Pronomenwechsel: „[...] das neue Schauspiel, es will etwas werden, er will etwas werden." (SC:52); Wechsel der Verbrektion: „Man erwartet dich. Man wartet auf dich." (SC:53) – Spannung und Lebendigkeit bestimmen den Gang der Handlung. Nicht zuletzt wird der gesamte Rahmen der Comic-Novelle durch die Aufforderung des aE bestimmt: Zu Beginn fordert er den in der Kutsche zusammengekauerten Schiller drastisch und nachdrücklich auf: „Schiller, du musst aufstehen!" (SC:3) – Auf der letzten Seite wiederholt der aE „Steh auf, Schiller!", hier ist im Panel Schiller bereits hochaufgerichtet, stehend neben der Kutsche zu sehen.

Der Eindruck des subjektiven Mitfühlens mit Schiller wird in umgangssprachlich-salopper oder auch umgangssprachlich-vulgärer Stilschicht in den Dialogen mit der inneren Stimme Schillers, mit dem Ich-Erzähler, verstärkt: „Der Kommandant hat die Reise gedeckt. – Was konnte da schon

schief gehen?“ (SC:7) oder „Schreiben im Verstohlenen, unter einengenden Verhältnissen, das kennst du, Schiller.“ (SC:10) Über den Hotelwirt in Oggersheim ist er mit Schiller einer Meinung: „Der Wirt ist ein Vieh. Frau und Tochter haben unter ihm zu leiden.“ (SC:43) Akkumulationen und Amplifikationen von wertender Lexik emotionalisieren den Rezipienten in besonderer Weise: „Die ersten Jahre auf der Karlsschule sind schlimm für dich. Militärischer Drill, ein rigides Regiment, Perückentragen, Uniformzwang: Kasernenleben.“ (SC:11) Anteilnehmend kommentiert der aE die Handlungen Schillers, so dass der Rezipient diese verstehend nachvollziehen kann: „Du legst falsche Spuren, um mögliche Verfolger zu täuschen.“ (SC:45) Der aE erleichtert dem Rezipienten die emotionale Anteilnahme an den Entscheidungen Schillers, indem er die innere Zerrissenheit, die Angst verbal beschreibt („mit dem Rücken zur Wand stehen“ – SC:4/5; „das Herz schlägt bis zum Hals“ – SC:5; „die Nerven flattern“ – SC:5). Witzig ist die Aufnahme von ‚modernen‘ Äußerungen, die es so mit hoher Wahrscheinlichkeit im 18. Jh. nicht gab: die Modifikation im Phraseologismus „Dieser Brief schlägt dem herzoglichen Fass den Boden aus“ (SC:45) oder gar die Verwendung jugendsprachlicher Lexik zur Bewertung des Schauspiels „Die Räuber“ in „Starker Stoff.“ (SC:21) – *stark* als Steigerungspartikel in jugendspezifischer Sprechweise oder „Karl Eugen ist jedenfalls schwer genervt.“ (SC:24) (*schwer genervt sein* in jugendspezifischer Bedeutung). Möglicherweise ist diese Verwendung eine Referenz auf das jugendliche Alter des Protagonisten.

2.2 Zu den Sprachporträts als stilistische Mittel der Figurenporträts

Es bietet sich für mich als Linguistin die Untersuchung des Sprachporträts der Konfliktfiguren (Schiller und Karl Eugen) sowie der Schiller beeinflussenden Figuren an. Es dominieren Gespräche Schillers mit dem auktorialen Erzähler, seinem Freund, dem Musiker Andreas Streicher, aber auch während seiner Haft mit der Kerker-Wachmannschaft. Die Originaldokumente geben Aufschluss über den schriftlichen Sprachgebrauch Schillers.

2.2.1 Zu den Originaldokumenten

Der Nachwelt überlieferte Originaltexte Schillers sind in mäßiger Zahl aufgenommen – sie demonstrieren die ästhetische Sprachgewalt des jungen Dichters, z. B. Auszüge aus dem entstehenden „Die Verschwörung des