

CLOSURE

Kieler e-Journal für Comicforschung

Autor_in

Robin-M. Aust (Düsseldorf)

Aufsatztitel

~~XXXXXXXXXXXX~~
XXXXXX

Journal

Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #5.5 (2019) – www.closure.uni-kiel.de

Empfohlene Zitierweise

Robin-M. Aust: ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~
XXXXXX

. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #5.5 (2019), S. 28–45.

Gastherausgeber_innen #5.5

Christian A. Bachmann, Sunghwa Kim

Redaktion

Constanze Groth, Kerstin Howaldt, Gerrit Lungershausen, Susanne Schwertfeger

Technische Gestaltung

Sandro Esquivel, Marie-Luise Meier

Kontakt

~~XXXXXXXXXXXX~~

Grenzfälle und das Fallen von Grenzen

Poetologische Reflexionen in Nicolas Mahlers Formexperimenten

Robin-M. Aust (Düsseldorf)

»Anyone may find a text:
the poet is he who names it,
>Text<.«
(Hollander, 215)

»Jaja... aber ist es KUNST?«
(LM, 51)

Thematisches und Poetologisches

Nicolas Mahlers Werk ist – das verrät spätestens ein Blick in seine Publikationsliste wie auch die vorliegende *Closure*-Sondernummer – umfangreich und breit gefächert: Neben »eigenständigen« Graphic Novels veröfentlichte Mahler u. a. autobiographisch-poetologische Comics, Cartoon- und Stripsammlungen, mehrere Literaturadaptionen sowie Gedichtbände. Er verantwortete weiterhin Kurzfilme, Theaterstücke, Ausstellungen und schuf Skulpturen – und auch ein *kleines Einschlafbuch für Große* fehlt in seinem Œuvre nicht.¹ Die in unterschiedlichen (Sub-)Gattungen angesiedelten Werke (hier ausschließlich von »Comics« zu sprechen ist aufgrund der stilistischen Bandbreite vermutlich irreführend) lassen sich dabei nur schwer einer bestimmten ästhetischen Richtung zuordnen. Ihnen sind dabei allerdings zweierlei Tendenzen gemein, die das Werk nicht chronologisch, sondern synchron und variiert durchziehen:

I. Thematisch wie ästhetisch stehen Mahlers Werke fast durchweg im Zeichen alltäglicher Monotonie, Lethargie, Tristesse. Die banale Existenz seiner Figuren liest sich als Kette zyklisch-repetitiver, fast schon ritualhafter Alltagshandlungen. Das regt – im Sinne Henri Bergsons – zum (Ver-)Lachen an: »Das ist nicht mehr Leben, das ist ein ins Leben eingebauter und das Leben imitierender Automatismus. Es ist Komik.« (Bergson, 30) Es wird in Mahlers Comics aber gleichzeitig zum Ausdruck einer absurden »inneren Leere« (Poppe, 22). Die

Figuren spielen eine »kleine Komödie, die eigentlich eine Weltkomödie ist« (Wirag, 45). Sie »wirken und gebärden sich ausgesprochen statisch, fast kataton« (Wirag, 44), die Dialoge sind o nur Scheindialoge, letztlich Ausdruck von »Inkommunikabilität« (Poppe, 23): Die »Menschen reden aneinander vorbei, ihre Worte werden nicht verstanden oder gehen ins Leere.« (Poppe, 23) Mahlers Werke stehen so einer Ästhetik des Absurden nahe:² Die Projekte, Anstrengungen, Hoffnungen der Mahler'schen Gestalten sind letzten Endes o vergebens, ohne Fortschritt. Mit Eugène Ionesco gesprochen: »Absurd ist etwas, das ohne Ziel ist« (Ionesco, 17, zit. nach Esslin, 14). Die visuelle Monotonie und Gleichförmigkeit des Gezeichneten und »Mahlers abbreviatorischer Zeichenstil« (Schmitz-Emans, 21) unterstreichen dies noch zusätzlich: Die minimalistischen Bilder,³ »die wenig ausgearbeiteten Hintergründe, fehlenden perspektivischen Extravaganzen und eine ausgesprochen sparsame Kolorierung« (Wirag, 42) verallgemeinern das Dargestellte aber ebenso im Sinne einer Ästhetik des Absurden: »Zeit läuft nicht mehr ab, sie wird zum fest fixierten Dauerzustand«, »[d]er Ort ist ein imaginärer Ort: er ist überall und nirgends« (Poppe, 22).

II. Der Großteil der Comics ist auf einer Metaebene als Ausdruck poetologischer und medientheoretischer Reflexionen lesbar. Diese Reflexionen lassen sich aber nicht nur auf das Selbstverständnis als Comic-»Künstler« beziehen, wie im Falle der zuerst einzeln und dann als *Goldgruber-Chroniken* wiederveröffentlichten autobiographischen/auto fiktionalen Metacomics.⁴ Mahlers fiktionale wie vorgeblich faktuale Werke reflektieren beide gleichermaßen über die Definition und Abgrenzung von Kunst zur Nicht-Kunst, vom Hohen zum Trivialen. Natürlich ist es hier der Comic als *das* vermeintliche Trivialmedium schlechthin, der zum Gegenstand wie auch Austragungsort dieser Auseinandersetzung über den »kunstrelevanten Kontext« (FG, 29) wird.⁵ Mahler zeichnet Comics »jenseits kastenförmiger Superhelden, draller Schwertschwingerinnen oder global uniformer Mausehrchen« (Wirag, 42), die wie »hastig hingekritzelt« (Gasser, 104) wirken. Er wendet sich auf diesem Wege provokant gegen herkömmliche Ästhetikvorstellungen und Darstellungskonventionen – nicht ohne Grund hat Mahler Kasimir Malewitschs Gemälde *Das schwarze Quadrat*, das »erste gegenstandslose Werk der Moderne« (Simmen, 6), gleich zweimal an zentraler Stelle in seine Arbeiten integriert.⁶

Dies ist aber nicht nur in den »großen«, primär narrativen Comics des Hauptwerks der Fall. Im Folgenden sollen nun einzelne mediale Grenzfälle in Mahlers Œuvre auf diese Punkte hin untersucht werden. Diese essay- oder etüdenhaften Formexperimente stehen an der Schnittstelle von Comic zur textuellen Literatur. Es soll herausgearbeitet werden, wie diese Vehikel einer Ästhetik der Entgrenzung, einer transgressiven Poetik, die Grenzen des »herkömmlichen« Comics dehnen, überschreiten oder negieren und inwiefern sich daraus ein inhaltliches wie ästhetisches Konzept der Grenzüberschreitung und übergeordnete, poetologische Reflexionen ableiten lassen. Diese Texte tendieren zu kurzen oder kürzesten Formen und bestehen aus einzelnen Szenen, kurzen Gedichten, Cartoons, selten knappen Strips

und stellen ihre Konzeptualität in den Vordergrund, hinterfragen Autorschaftskonzepte und reflektieren über den Zusammenhang von Sprache und Zeichen – und bleiben dabei nicht ohne Selbstironie sowie allumfassende Provokation von »Kunstidioten« und »Comicnerds« (FG, 77) gleichermaßen.

Sequenzen und Zeichen

Dick Boss (2010): 2010 erscheint bei Luerschacht in Wien *Dick Boss. 12 Stories*. Der den Erzählungen vorgeschaltete, kurze Text erläutert das Konzept des Bandes:

Inspiziert von der Figur des holländischen Privatdetektivs Dick Bos [sic], einer Comic-Serie [...], die in den Vierzigerjahren bis in die Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts in Holland sehr populär war, hat Nicolas Mahler eine Art »Kurzkrimi« in 16 Bildern geschaffen. Diese 16 Zeichnungen wurden an 12 Autorinnen und Autoren weitergegeben, welche sie beliebig anordnen konnten und mit Text versehen haben. (DB, [5])

In erster Linie handelt es sich hier um ein *storytelling*-Experiment: Die einzelnen, mahler-typisch minimalistischen, ganzseitigen Bilder repräsentieren bestimmte prägnante Einzelereignisse, die jeweiligen Autor_innen spielen mit den Beschränkungen der vorgegebenen Zeichnungen und stellen bisweilen ostentativ abwegige Narrationen aus den Einzelbildern zusammen.⁷

Mahler gibt in *Dick Boss* somit seine eigenen Zeichnungen von vornherein zur Appropriation durch andere frei und regt zu allgemeinen Reflexionen über das Konzept von Autorschaft an. Er stellt auf diesem Wege gleichzeitig die Bedeutung des Zeichners im für den Mainstream-Comic typischen Verhältnis zum Szenaristen in Frage, schließlich sind es nicht »seine« Geschichten, die aus seinen Bildern geformt werden. Zwölf andere Autor_innen haben die Bilder zu Sequenzen zusammengesetzt und vertextet. Sinn und Intention, die möglicherweise a priori in Mahlers Zeichnungen angelegt sein könnten, werden dadurch negiert, keine der Geschichten wirkt zwangsläufig inkohärenter oder »gestückelter« als die anderen.

Dick Boss reflektiert implizit auch über das Zusammenspiel von Text, Bild und Induktion in einer narrativen Bildsequenz wie dem Comic. Es ist in dem Falle nicht primär das auf den einzelnen Bildern Dargestellte, das die Bedeutung formt. Die einzelnen Zeichnungen sind untereinander von vornherein austauschbar und somit für sich genommen auch bedeutungslos. Das »Blut im Rinnstein«⁸ beginnt hier erst durch das textliche Dirigat und auf Seiten der Leser_innen zu wirken; erst das Zusammenfügen der Zeichnungen und die darauf aufbauende Deutung der Kombination aus Bild, Reihenfolge und Text konstituieren den dahinterstehenden Sinn. Die De- und Rekonstruktion von comicspezifischen Ausdrucks-

formen wird auf diesem Wege selbst zum Konzept.

Ebenso wird durch diese Rekombination die Arbitrarität comicspezifischer Indizes hervorgehoben. Das wird beispielsweise anhand einer Zeichnung und ihrer jeweiligen Verwendung in den unterschiedlichen Stories deutlich (Abb. 1). In Mahlers eigener Erzählung *Ich war Dick Boss* wird das Panel relativ konventionell verwendet: Die Zacken am Hinterkopf der Figur und die Schraffierungen im Hintergrund visualisieren plötzliche Gewalteinwirkung, einen »heimtückische[n] Schlag aus dem Hinterhalt.«⁹ Ähnlich funktionieren diese Elemente als Marker für das Einwirken von Gewalt auf den Kopf des Protagonisten in den Erzählungen von Wenzl,¹⁰ Sti /Amanshauser¹¹ und Setz.¹² Bei Rammstedt verbildlicht das Panel analog den zumindest metaphorischen ›Schlag ins Gesicht‹ einer plötzlichen Eingebung;¹³ bei Millesi steht es zweigeteilt, wenn auch ähnlich einerseits für die »mit einem Schlag«¹⁴ vernichtete Inspiration, andererseits für »etwas Finstres«,¹⁵ das sich hinter dem Protagonisten zusammenbraut. Bei Simon Froehling repräsentiert die gleiche Zeichnung ein gänzlich anderes Ereignis: Hier wird die Zackenlinie vor schwarzem Hintergrund als Marker für das plötzliche Wiederauftauchen des Protagonisten instrumentalisiert.¹⁶ Michael Stavaric interpretiert das Symbol schlicht als Index für den Kopfschmerz der Figur.¹⁷ Und Dietmar Dath nimmt das Bildelement in seiner Erzählung *Armer Irrer* dagegen erst wörtlich und überführt sie dann über den Umweg der Sprache wieder ins Metaphorische: »Die Scham [...] fühlte sich an wie weiße Zacken im Genick. / Weiße Zacken im Genick sind wie Erinnerungen aus Alufolie.«¹⁸ Dieses comicspezifische Ideogramm ist, durch den beigeordneten Text seiner konventionalisierten Bedeutung enthoben, als *signifiant* – wenn schon nicht völlig bedeutungslos – zumindest mehrdeutig und offen. Erneut wird eine plausible Bedeutung eines Zeichens erst durch die Verbindung von Text und Bild erzeugt und so einem konkreten *signifié* zugeführt – auch hier ist es somit der Rahmen, der die Bedeutung zu einem großen Teil mitbedingt.

Gedichte (2013): Die 2013 im Insel Verlag veröffentlichten *Gedichte* spielen, wie auch schon zuvor *Dick Boss*, mit einzelnen Bestandteilen des Comics. Hier wird jedoch weniger die



Abb. 1: *Ich war Dick Boss* (DB, 18).

Reflexion über die Sequenzialität zum übergreifenden Konzept, sondern erneut die Auseinandersetzung mit der Zeichenhaftigkeit der einzelnen Bildelemente. Mahlers Zeichnungen sind ohnehin stark reduziert und abstrahiert und werden von vornherein über jedwede realitätsmimetische Abbildung hinaus dekonstruiert und rekonstruiert. Mahlers ›Zeichen‹-›Sprache‹ weist so eine »lyrische[] Kondensierung« (Wirag, 43) auf: »Genauso wie die einzelnen Wörter, sogar Buchstaben eines Gedichts durch den sie einhegenden Weißraum besonders hervorstechen, so auch die belebten und unbelebten Objekte in Mahlers Zeichnungen.« (Wirag, 43) Körperlichkeit und Zeichenhaftigkeit gehen in Mahlers Comics Hand in Hand, und »den Zeichen [wird] eine eigene, von ihrem ursprünglichen Signifikat losgelöste intradiegetische Stofflichkeit zugeschrieben« (Aust, 122). Szenenelemente, Mobiliar, aber auch Figuren und ihre dazugehörigen Körperteile sind somit keineswegs als bloße ikonische Repräsentationen lesbar: »Nichts sieht aus, wie es aussehen könnte. [...] Nur windschiefe Kringel.« (König, 122) Mahlers Objekte nähern sich in ihrer Verwendung viel eher Indizes oder Symbolen an:¹⁹ »So lehnt die lange, dürre, stockharte Mahler-Figur in einer Schaupause wie ein weggelegter Besen gegen eine Wand, eine verbogene Wirbelsäule spiegelt sich in einer ebenfalls verbogenen Mahler-Figur.« (Aust, 122)²⁰

So auch in Mahlers *Gedichten*, die zwar auf den ersten Blick – sieht man von der deutlichen Anspielung auf Christian Morgensterns *Fisches Nachtgesang* (1905) ab – nicht viel mit lyrischen Texten zu tun haben und »ohne eine einzige sogenannte Gedichtzeile auskomm[en]« (Fellingner, 90). Sie sind dennoch ohne große Interpretationsakrobatik als Gedichte zu verstehen sind. Mahlers zwanzig paarweise angeordnete ›Gedichte‹ sind gewissermaßen viergeteilt:

Jede Einzelseite besteht aus dem Pol Sprache (Beispiel: »Einsamkeit«) und der Zeichnung (Beispiel: sechs Baumstämme, so steht zu vermuten), auf denen der langnasige Mensch verharrt. Die Sei-



Abb. 2: *Streben* (GE, 15).

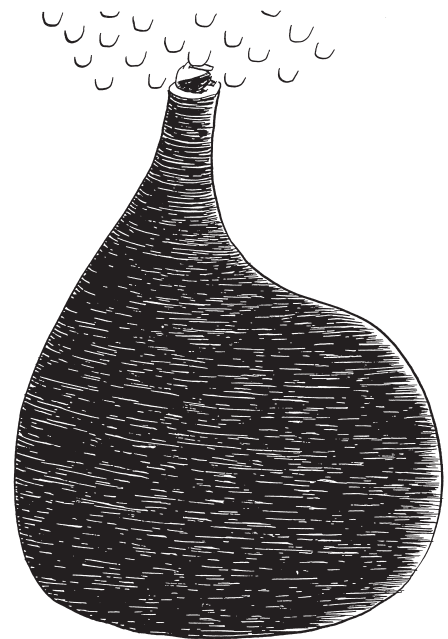


Abb. 3: *Erfolg* (GE, 17).

te zwei des betrachteten Paares besitzt strukturell denselben Aufbau, unterscheidet sich auf dem Pol Sprache (durch die Benennung »Gesellschaft«) wie auf der Zeichenebene von dem vorangehenden Bild (die Stämme haben sich aufgerichtet wie ein Wald, zwischen denen der Mensch seine Position bezieht). (Fellinger, 90)

Mahlers Figuren stehen zumeist ohnehin allein auf einer »sparsam arrangierten Comicbühne[]« (Wirag, 43). Auch in den *Gedichten* steht die gezeichnete »Menschenzwiebel« (ebd.) einsam im leeren Raum des Panels. Als einzige Accessoires gibt Mahler ihr surreal anmutende Objekte bei, die in ihrer Erscheinung mal wie Röhren, mal wie Baumstämme, mal wie Vasen daherkommen, ohne aber auf ein konkretes Objekt zu referieren. Sie instrumentalisieren somit die dem Comic eigene (Bild-)Sprache, aber abstrahieren diese – analog zur Funktion der Sprache in textlichen Gedichten – von ihrem herkömmlichen Gebrauch.

Wie auch in *Dick Boss* entsteht die Bedeutung gerade erst durch die Kombination von Bild und Text, aber auch durch die »minimale[] Differenz zwischen zwei Momenten«,²¹ die Minimalsequenz zweier sich voneinander unterscheidender Bilder und der daraus entstehenden Induktion. Erst wird so erst durch den Vergleich des ersten mit dem zweiten Bild die Bedeutung der dazugehörigen Titel und des gesamten Bild-Text-Paares deutlich.

Und auch wenn Mahlers »Gedichte« abgesehen vom Titel keinen Text enthalten – in gewisser Weise »reimen« sie sich dennoch: Die monotonen, »ständig modifizierten Wiederholungen« (Schmitz-Emans, 27) der einzelnen Bildelemente sind einerseits wiederum mahler-typisch, sie sind im Kontext dieses Werkes andererseits aber auch als visuelles Supplement eines wiederholten Gleichklangs, also eines Reims lesbar.²² Erneut bewegt sich *Gedichte* hier also an der Schnittstelle zwischen Schrift, Zeichen und Sprache.

Das Entsteigen »aus den Niederungen der »Low Art«« (FG, 90),²³ die Umwertung des trivialen Comics zur Kunst, wird noch um eine weitere Ebene ergänzt, wenn die Verlagswahl mit in den Blick genommen wird. Anders als viele Mahler-Comics erschien *Gedichte* nicht in einem für sein Comicprogramm bekannten Verlag à la Luerschacht, Edition Moderne oder Reprodukt. Nachdem Mahlers Literaturadaptionen bereits bei Suhrkamp ins Programm genommen wurden, erschien *Gedichte* als erster »Comic« in der Insel-Bücherei des zu Suhrkamp gehörenden Insel Verlags – als Nr. 1385 neben Werken der kanonischen Hochliteratur von u. a. Bachmann, Rilke, Stiller, Handke, Hesse oder Walser. Die *Gedichte* beenden sich also in hochkarätigster Gesellschaft – anders als ihr Protagonist, dem Mahler in keiner der Zeichnungen einen Gefährten oder Antagonisten beigibt. Wie Mahlers Kratochvil und diverse anderen Figuren bleibt dieses Männlein in der surrealen Umgebung also auf sich gestellt, selbst in diesem Vakuum der Narration bleibt »der Mensch (in allen Gedichten) [...] allein« (Fellinger, 92).

Längen und Kürzen (2009): Das 2009 bei Luerschacht erschienene *Längen und Kürzen*²⁴ ist als konzeptuelle Schnittstelle von Reflexionen über die Sequenzialität und Zeichenhaftigkeit des Comics sowie vor allem über die Definition von Kunst und Literatur im Allgemeinen lesbar.²⁵

Die zwischen Comic-Passagen²⁶ metadiegetisch eingebetteten Textpassagen bestehen zu einem Teil aus Briefen, Faxen und Postkarten eines Schri stellers mit dem bezeichnenden Namen ›M.‹ an eine im Text stumm bleibende Dorothee, die lediglich seiner Selbstbespiegelung dienen – Kommunikationsversuche eines narzisstischen, unfähigen Pseudo-Werthers, auf die bezeichnenderweise irgendwann keine Antwort mehr kommt. Den anderen Teil der Textpassagen machen die kläglichen, literarischen Versuche des ktiven Autors aus. So ist der Inhalt des – für ein Genie ›stilecht‹ fragmentarisch gebliebenen – ›Romans‹ voller vermeintlich hochliterarischer Klischees, aber in seiner Banalität nicht zu übertre en.²⁷ Auch an vorgeblich aufgefundenen Gedichten versucht sich dieser M. – noch dazu in der Alltagssprache des Wiener Dialekts:

BELAUSCHTES GEDICHT IM SUPERMARKT
AM 12. MAI 2004 (ZIELPUNKT)

i hätta liaba
a blonde
kassierin

so fongt des
scho amoi
o (LK, [95])

In diesen Gedichten verweist Mahler polemisch u. a. auf Gerhard Rühms oder Peter Handkes readymade-Lyrik der 1960er Jahre. Wenn er seinen M. ein derartiges aufgefundenes ›low e ort‹-›Gedicht‹ verö entlichen lässt, verweist Mahler u. a. polemisch auf Gerhard Rühms oder Peter Handkes readymade-Lyrik der 1960er Jahre:

NOCH EIN GUTER TITEL
FÜR EIN GEDICHT

u.s. feldhosen
in übergrössen
2XL bis 7XL (LK, [99])

Längen und Kürzen steht abgesehen von aller Polemik gegen die Kunst ebenfalls im Zeichen der Au ebung von Kunst- und Werkgrenzen und formuliert vorerst noch provokant und augenzwinkernd eine Poetik der Entgrenzung, die sich auch in Mahlers weiteren Werken fortsetzt: Alles kann Kunst sein, solange es den entsprechenden Rahmen bekommt – und wenn alles Kunst ist, ist auch der Autor Teil des Kunstwerks.²⁸ Natürlich ist dieser künstlerische, künstliche M. dennoch nicht der reale Nicolas Mahler – und versucht auch gar nicht, dies zu sein.²⁹ Dieses kaum verhohlene, kaum verwirrende Verwirrspiel überschreitet weiterhin sukzessive die ›handfesten‹, materialen Mediengrenzen und Fiktionsebenen in die andere Richtung. So wird auch der Schutzumschlag mit seinen dazugehörigen Paratexten

Teil der Narration: Das hier untergebrachte vermeintliche Autorenfoto zeigt nun keineswegs Nicolas Mahler.³⁰ Unter dem Schutzumschlag, auf dem eigentlichen Hardcover des Buches findet sich weiterhin – gewissermaßen als *easter egg* – ein zusätzliches Panel, das passenderweise erneut auf die Titelndungsproblematik referiert. Wenn die Kunst keine Grenzen hat, warum sollte dann der Autor kein Kunstprodukt sein? Und warum sollte sich die literarische Kunst nicht über die Buchdeckel hinaus ausbreiten?

Gefundenes und Geformtes

In gewisser Hinsicht handelt es sich bei den im Folgenden zu besprechenden Texten *Spam*, *Dachbodenfund*, *In der Isolierzelle* und *Solar Plexy* um konzeptuelle Komplementärstücke zu *Dick Boss* und Fortsetzungen der Reflexionen aus *Längen und Kürzen*: Während Mahler seine Zeichnungen in *Dick Boss* zur Appropriation und Recollage durch andere freigibt und die sinnstiftende Beteiligung des Autors/Zeichners am analen Werk zurücktreten lässt, nimmt er hier selbst die Rolle des Appropriierenden ein. Er wendet hierbei gleichzeitig die Mittel an, die er in seinem fiktionalen *Schriftstellerischen Gesamtwerk* persifliert: Mahler setzt das Spiel mit den Grenzen von Kunst, das in *Längen und Kürzen* noch ironisch gebrochen und fiktional verschachtelt betrieben wurde, auf einer immer affirmativeren Ebene fort, und die »Distanz von Kunst und Realität« wird explizit »zum Thema der Kunst gemacht« (ReiBer/Wolf, 117).

Dabei ist die Provokation natürlich das zentrale Stilmittel – ein von Mahler gemalter schwarzer Kreis »im Rahmen einer Gruppenausstellung« (ZM, 71) kann als teure Kunst deklariert werden; die darauf folgende Streifarbeit eines Anstreichers ist es nicht. In den gefundenen Gedichten aus *Längen und Kürzen* klingt bereits ebenfalls ein – wenn auch noch explizit parodistisches – Interesse am *readymade* an. Die Integration banaler Alltagselemente in einen künstlerischen Kontext avanciert in den nun folgenden Werken zum übergreifenden, provokanten Stilprinzip. Mahler setzt hier die unterschiedliche Kunstformen umfassende Tradition fort, die im frühen 20. Jahrhundert einerseits von den Dadaisten, andererseits aber vor allem durch Marcel Duchamp begründet wurde:

Das industriell vorgefertigte Massenprodukt, das schlicht reale Ding, wurde zum Kunstwerk erwählt, ohne sich etwaige Kriterien der Sublimierung bewusst zu machen. Es geschieht per Definition und zerstört die Ideologie des Kunstwerks. [...] Was Duchamp damit vorexerziert, ist, wie ein Objekt Kunststatus erhält, sodass Banalität in Signifikanz umschlägt. Das Ding selbst sich zu einem fast zwanghaft nach Interpretation heischenden Zeichen wandelt. Denn der zur Schau gestellte Kunstwerkcharakter suggeriert, dass die im Kunstwerk aufscheinende Wirklichkeit etwas anderes besagen muss als die schlichte Wahrnehmung der Alltagswelt. (ReiBer/Wolf, 117)

Dabei ist Mahler natürlich keineswegs der erste, der Duchamps *readymade*-Konzept der bil-

denden Kunst, »das banale Fundstück, de[n] Alltagsgegenstand [...] zum Objekt der Kunst« (Reißer/Wolf, 116) zu (v)erklären, auf die Literatur überträgt. Mahlers *readymade*-Lyrik ist beispielsweise direkt vergleichbar mit Rühms von Duchamps Konzept inspirierten *dokumentarischen sonetten* (1969) oder dem Konzept der ›Abwertung des Wertvollen‹ bzw. ›Aufwertung des Wertlosen‹, wie es bspw. Anja Pompe u. a. für die Lyrik Peter Handkes (*Deutsche Gedichte, Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, ebenfalls 1969) formuliert (vgl. Pompe, 59–71). In ganz ähnlicher Weise fasst es auch Nicolas Mahler in der Erzählung *Der heilige Bastard* selbst zusammen: »Bringt Dreck in die Tempel! / Blödsinn in die Literaturhäuser! / Und Intertextualität in die Comicshops! / Bringt das Seichte in das Tiefe! / Und das Tiefe ins Seichte! / Seid unrein!« (LM, 61)

Spam (2005/2009): Eine frühe Variante dieser ›found-poetry‹-Bände erschien zuerst 2005 als Kabinett-Heft und 2009 bei Reprodukt: *Spam* enthält, soviel verrät der Titel bereits, unerwünschte Werbenachrichten, die sich in der Mailbox des Autors fanden³¹ und die natürlich zumeist dubiose Potenzmittel anpreisen – in Mahlers Worten also ein »Zyklus zum Thema Penisverlängerung« (PG, 51).³² Im Falle dieses Werkes sind Bild und Text noch gleichberechtigt, bevor sich der Fokus in den darauffolgenden Werken auf den Textteil verschiebt. Die einzelnen Stücke in *Spam* wirken in ihrer Dreiteilung fast schon emblematisch. Mahler kombiniert die reißerischen Betreffzeilen und die teils bizarren Absendernamen mit einer grotesken Illustration in Form einer Figur, die die beiden textlichen Komponenten in sich vereint.³³

Die abstrusen, meist in gebrochenem Englisch vorgetragenen Versprechungen, ihre kuriosen Absender und die Präsentation von vulgärem Alltags-Text-Rauschen in einem Buch (einer mit Kultur und Kunst assoziierten Sphäre) erzeugen natürlich Komik. Dennoch steht auch diese Komik im Zeichen Mahler'scher, absurder Tristesse. Der scheinbar endlos vorgetragene Strom von Nachrichten über immer weiter potenzierte Potenzsteigerung und dem daraus hervorgehenden, unendlichem Erfolg beim anderen Geschlecht ist eingerahmt von vier Sätzen auf den Schmutzblättern des Bandes, die ebenfalls Spammnachrichten entnommen scheinen: »Love makes u stressed? / Happiness could be a moment away« (SP, Vorsatz) referiert auf ein Vakuum von Fröhlichkeit, das durch die im Hauptteil des Textes folgenden ›Verheißungen‹ gefüllt werden soll. Die Schlusssätze auf den hinteren Schmutzblättern negieren dies jedoch und lassen die Leser_innen erneut alleine



Abb. 4: SPAM (SP, 28)

stehen: »If only it was this easy / have a good day« (SP, Nachsatz) – was trotz einer Flut von Versprechungen also übrigbleibt, ist die Einsamkeit. So zeigt konsequenterweise auch die letzte Illustration nur eine schwarze Leere, es gibt keine amüsante Figur mehr, es bleibt lediglich die Textzeile »He could hear the blood pounding in his ears.« (SP, [41])

Mahler setzt hier in einem eigenständigen Werk die Tendenz zu aufgefundenen Gedichten fort, die sich bereits in den parodistischen ›low-e ort-found-poetry‹-Passagen von *Längen und Kürzen* abzeichnete: »[D]as Banale [wird] durch Anbindung an das Kulturisierte seiner ursprünglichen Gestalt enthaben« (Pompe, 56). Er hebt den wenig poetischen Ursprung des Textmaterials u. a. auch durch die den Illustrationen beigegebenen, nüchternen Sendedaten der jeweiligen Mails ostentativ hervor. An

einer Stelle endet sich auch – den vermeintlichen Automatismus dieser Form der Kunsterzeugung karikierend – schlicht und wie zufällig hereingerutscht, aber natürlich provokativ hineinmontiert eine »failure notice« (SP, [62]) des E-Mail-Servers.

Das Wertlose wird aufgewertet, im Gegenzug das Wertvolle abgewertet, wenn die alltäglich-trivialen, den Leser_innen leidlich bekannten Betreuzellen in den Rahmen eines ›künstlerischen‹ Buches gesetzt werden. Aus den wertlosen Spammnachrichten werden durch Deklaration und Kontextualisierung *readymades*, die allerdings als zentralen, ›kreativen‹ Aspekt noch die hinzugefügten Zeichnungen enthalten. Die Zeichnungen stehen bei *Spam* in ihrer zentralen Positionierung auf der Buchseite und aufälligen, detaillierten Ausgestaltung als komische Synthese der Textteile im Vordergrund. Das knappe Ursprungsmaterial selbst wird zumeist ungekürzt übernommen.

Dachbodenfund (2015), *In der Isolierzelle* (2017), *Solar Plexy* (2018): In den Gedichtsammlungen *Dachbodenfund*, *In der Isolierzelle* und *Solar Plexy*, die allesamt ab 2015 bei Luerschacht in Wien erschienen, lässt sich dagegen bereits an der Beiordnung und unauffälligeren stilistischen Inszenierung der Zeichnungen eine Verschiebung des Fokus auf den Textteil ausmachen: eine weitere Verschiebung also hin zu ›reiner‹ appropriativer found poetry, in welcher »der Eingriß des Künstlers« vermeintlich »auf ein Minimum beschränkt« (Reißer/Wolf, 117) bleibt. Erneut versammelt Mahler einzelne gefundene Gedichte, die diesmal vorgeblich aus vorgefundenem, aber rearrangiertem, gekürztem und somit rekontextualisiertem Textmaterial montiert worden sind. Alle drei Texte sind – beim gleichen

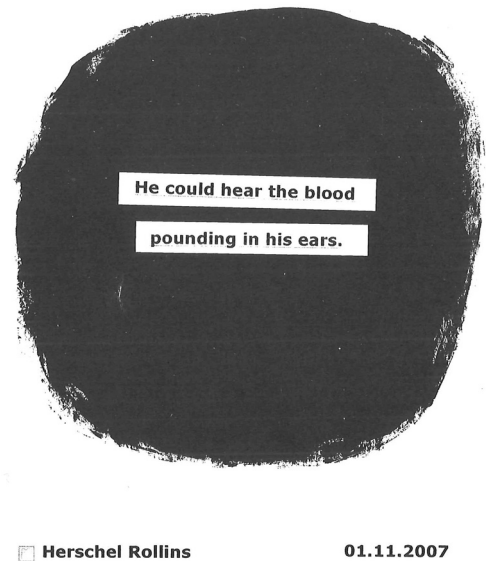


Abb. 5: SPAM (SP, 42)

Verlag im gleichen Format mit gleichem Konzept veröffentlicht – als Teil einer zusammenhängenden Reihe zu betrachten.

Die Quellen des jeweiligen Textmaterials verweisen bereits auf die zentralen Punkte der transgressiven Poetik – wobei Mahler allerdings keine eindeutig zu identifizierenden Quellen nennt.³⁴ Im Falle von *Dachbodenfund* verarbeitete Mahler Inserate aus Spielzeugauktionskatalogen, erneut also Texte, die für sich genommen erst einmal keinerlei literarischen Anspruch, sondern bloß nüchterne Zweckgebundenheit in sich tragen. Im Falle von *In der Isolierzelle* bedient sich Mahler v. a. an Hobby- und Technikmagazinen der Vor- und Nachkriegszeit. Er verweist somit nicht nur implizit durch das *readymade*-Konzept selbst, sondern durch die zentrale Weltraumthematik auch explizit auf Rühms vielleicht bekannteste Sonette *das raumschiff auf dem rueckflug zur erde, erschuetterungen auf dem mond, heute landet apollo* und *die ersten menschen sind auf dem mond* (allesamt 1969).³⁵ *Solar Plexy* ist dem Untertitel nach eine Sammlung ›erotischer Gedichte‹, wobei die ›Erotik‹ sich hier weniger aus dem Inhalt als eher aus den Bezugsquellen des Textmaterials speist: Diesmal verarbeitet Mahler Texte aus Erotikmagazinen der 1960er und 1970er Jahre. In diesem Quellenmaterial ist zwar ein literarischer Anspruch auszumachen, sowohl Science Fiction als auch erotische Fiktionen bewegen sich dennoch in der Sphäre des Trivialen.

Das Ergebnis sind in allen drei Fällen reim- und metrumlose »Sprachdestillate von absurder Komik«,³⁶ die gleichzeitig durchzogen sind von einer Melancholie, die mit Mahlers gewohnter absurd-tristen Ästhetik in Einklang steht. Mahler konstruiert auf diesem Wege (bisher) eine Trilogie der Sinnlosigkeit menschlichen Strebens und seiner Ausdrucksformen, die ästhetisch überhöht werden, eine eigene (Fach-)Sprache entwickeln und sich so der Lächerlichkeit preisgeben: Spiel, Fortschritt und Sexualität. Was wirkt schließlich hoffnungsloser als Astronauten, deren »kapseln / nur mehr / schrottwert« (IZ, 42)³⁷ haben und die im Falle eines Kontrollverlusts unauhaltsam »in die umgekehrte richtung / nämlich / nach oben« (IZ, 68)³⁸ in die Leere des Weltalls stürzen? Was nimmt sich trister aus als altes, verdrecktes, »stark / abgeliebt[es]« (DF, 5),³⁹ nun ungewolltes Spielzeug, dessen »antrieb / defekt« (DF, 17)⁴⁰ ist, das also keinen Zweck mehr erfüllt?

Nicht nur, dass das so beschriebene Spielzeug an sich schon reichlich trist daherkommt: Die Gedichte lassen sich darüber hinaus recht abgründig auf die *conditio humana* beziehen.⁴¹ Dies lässt sich beispielsweise komprimiert am Gedicht *3-gesichter-puppe* beobachten:

lachend
schlafend
schreiend

mit einem haken
am hinterkopf
zum auhängen (DF, 51)

Aus der »Menschenzwiebel« (Wirag, 43) seiner Comics wird in Mahlers Lyrik die *3-gesichter-puppe*, eine Chi re für die Tragikomik der menschlichen Existenz: entweder manisch lachend oder depressiv weinend – oder schlafend die Realität ausblendend. Zynischerweise ist so das »au ängen« (DF, 51) als Konsequenz bereits vorprogrammiert und praktischerweise durch den »haken / am hinterkopf« (DF, 51) direkt körperlich verankert – und also naturgemäß.

Ähnlich deutlich wird dies in *Solar Plexy*, das das Thema von *Spam* erneut aufgreift. Der Untertitel hält natürlich nicht, was er verspricht: Sinnliche Erotik suchen die Leser_innen hier vergebens. Stattdessen wird er mit tristen Beschreibungen pornografischer Produktionsprozesse und Berichten über sexuelles Versagen konfrontiert. Ein Gedicht, das fast schon programmatisch für den Band zu lesen ist, endet sich unter dem Titel *so toll treib ichs in meinen träumen*:

superliebe am strand
mit dem fotografen ocki

mit gierigen händen beginne ich
an seiner badehose zu zerren

sein penis vergrößert sich derart
dass er ein wägelchen konstruieren muss
um ihn vor sich herzuschieben

auf einmal sehe ich
dass er weint (SO, 9)

Dem in der Vorlage angelegten pornografischen Topos vermeintlicher ›Beichten‹ williger Aktmodelle folgend, wird hier ein weibliches Ich kreiert, das als Projektionsfläche und Vehikel männlicher Sexual- und Machtphantasien fungiert; das weibliche Ich des Textes ist lediglich Teil der »träume[]« (SO, 9) des männlichen Ichs des Titels. Doch der Traum sexueller Höchstleistungen kippt in einen grotesk-komischen Priapismus: Der ins unpraktisch-überdimensionierte angeschwollene Penis ist nur noch durch technische Hilfsmittel handhabbar, der in den Vorlagen suggerierte Traum sexueller Potenz und Lust ist in dieser Textreduktion so nicht mehr möglich. Die Quelle des Textmaterials muss somit bei der Deutung des Gedichtes mit berücksichtigt werden: Nach der Abschleifung aller erotisch aufgeladenen, sprachlichen Inszenierung bleibt lediglich der erwünscht gigantische, aber letztlich unbrauchbare Phallus übrig. Dieser tritt symbolisch an die Stelle der in pornografischen Medien inszenierten Hyperpotenz und eines damit einhergehenden männlichen Leistungsdruckes – und am Ende stehen selbst in diesem Traum vom ›tollen Treiben‹ nur die Tränen. Erneut tritt hier die Spannung zwischen trivial-unterhaltender Quelle und existenziell-abgründigem Transform in den Fokus: Wie Mahler durch Selektion aus Texten über eigentlich unterhaltendes Spielzeug

Abgründigkeit herauslöst, destilliert er aus von Männern verfassten Sexualphantasien Zweifel und Versagensängste – und nicht ohne Grund erschien einer von Mahlers pseudo-autobiographischen *Chronik*-Bänden unter dem bezeichnenden Titel *Pornografie und Selbstmord*.⁴²

Fazit: Material + Rahmen = Kunst?

Bei der Betrachtung dieser einzelnen ›Formexperimente‹ hat sich gezeigt: Inhaltlich sind die Texte von Abgründigkeit, Tragikomik und Absurdem durchzogen. Das Spiel mit der Begrenzung, Rahmung und Kontext werden bei Mahler Mittel der Subversion und Ausdruck der transgressiven Poetik: »Jede Form von Bastardisierung und Irritation ist zu befürworten!« (LM, 61) Dies schlägt sich performant auf unterschiedlich vermengten diegetischen, paratextuellen und ktonalen Ebenen nieder.

Gattungs- und Genregrenzen werden ebenso überschritten wie Mediengrenzen oder direkt Fiktionalitätsgrenzen. Selbst die Positionierung – erneut: Rahmung, Kontextualisierung – des physischen Buches im Buchladen kann auf diese Weise Teil der Performanz des Werkes werden: So ist es zumindest irritierend, wenn das subversive *Kleine Einschlafbuch für Große* neben anderen modekonform en masse auf den Buchmarkt geworfenen Entschleunigungs- und Erwachsenenausmalbüchern (ungewollt oder gewollt?) auf dem Geschenkbuchstisch ausliegt, aber für die Leser_innen anstelle von entspanntem Downshifting nur weitere triste Downer bereithält.

Inhalte und Strukturelemente können ebenso rekonstruiert und rearrangiert werden wie Gebrauchstexte. Gewollte Spannungen entstehen und Werkgrenzen verschwimmen: Der Autor ist Teil des Produktes, das künstlerische Produkt selbst kann auch trivial, vorgefertigt



*hier könnte auch stehen: FOUCAULT/BARTHES/DELEUZE

Abb. 6: Franz Kafkas *Nonstop Lachmaschine* (LM, 52)

und aufgefunden sein. Das provokante Spiel mit den Quellen verläuft aber in alle Richtungen: Während Mahlers *readymade*-Gedichte ›trivialste‹ Texte zu ›hoher‹ Lyrik aufwerten, wertet er Texte der vermeintlichen ›Hoch‹-Literatur (Proust, Bernhard, Musil, Artmann und Carroll) durch seine Adaptionen ins ›verruchte‹ Medium Comic ab.

In der Kunst kommt es Mahler zufolge zu sehr auf den Rahmen an, anders als im Comic (vgl. LM, 52) – und dennoch spielt er gleich in mehrfacher Hinsicht mit diesen ›Rahmen‹: »[B]eschissene Bilder« werden durch »ebenso geschmacklose Rahmen« (FG, 56) zum Kunstwerk oder durch die Deklaration und Kontextualisierung in einer Galerie; Mahlers schwarzer Kreis wird »im Rahmen einer Gruppenausstellung« (ZM, 71) zur Kunst, ein Comic durch seine Aufnahme als Theaterstück (vgl. FG, 90) – oder schlicht durch die Versicherungssumme (vgl. FG, 78). Dieses Spiel setzt Mahler in seinen Formexperimenten fort: Bei Comic-Bildern kommt es auf den textuellen Rahmen an, auf die Kontextualisierung eines Elements in einer Narration (vgl. LM, 52); bei Lyrik letztlich ebenso auf die Deklaration eines Textes als Gedicht im Rahmen eines Lyrikbandes. Den Leser_innen bleibt nur, mit Mahlers Frau Goldgruber zu sprechen: »Na das wird schon irgendwie ›Kunst‹ sein« (FG, 18). Oder: Alles kann schon irgendwie Kunst oder schon irgendwie trivial sein, je nach Rahmen. Dabei ist es ironischerweise der für den Comic wichtigste Rahmen – der Panelrahmen –, der bei Mahlers meist seitenfüllenden, gleichförmigen Bildern von untergeordneter Bedeutung bleibt.

Bibliografie

- DB Mahler, Nicolas (P)/div. (W): Dick Boss. 12 Stories, Wien: Luerschacht, 2010.
 DF Mahler, Nicolas (W/P): Dachbodenfund. Gedichte, Wien: Luerschacht, 2015.
 FG Mahler, Nicolas (W/P): Kunsttheorie versus Frau Goldgruber, Berlin: Reprodukt, 2007.
 GE Mahler, Nicolas (W/P): Gedichte, Berlin: Insel, 2013.
 IZ Mahler, Nicolas (W/P): In der Isolierzelle, Wien: Luerschacht, 2017.
 LM Mahler, Nicolas (W/P): Franz Kafkas nonstop Lachmaschine, Berlin: Reprodukt, 2014.
 LQ Mahler, Nicolas (W/P): Lulu und das schwarze Quadrat, Berlin: Suhrkamp, 2014.
 LK Mahler, Nicolas (W/P): Längen und Kürzen. Das Schriellerische Gesamtwerk, Bd. 1, Wien: Luerschacht, 2009.
 PG Mahler, Nicolas (W/P): Pornografie und Selbstmord, Berlin: Reprodukt, 2010.
 SO Mahler, Nicolas (W/P): Solar Plexy. Erotische Gedichte, Wien: Luerschacht, 2018.
 SP Mahler, Nicolas (W/P): Spam, Berlin: Reprodukt, 2009.
 ZM Mahler, Nicolas (W/P): Die Zumutungen der Moderne, Berlin: Reprodukt, 2007.

Aust, Robin-M.: »es ist ja auch eine Methode, alles zur Karikatur zu machen.« Nicolas Mahlers

- Literaturadaptionen nach H. C. Artmann und Thomas Bernhard. Würzburg: Ergon, 2016.
- Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Aus dem Französischen von Roswitha Plancherel-Walter. Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Luchterhand, 1988 [1940].
- Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006 [1961].
- Fellinger, Raimund: Des Zeichners Ironie. In: Nicolas Mahler: Gedichte. Berlin: Insel, 2013, S. 87–94.
- Gasser, Christian: Ein Mann, sein Humor und seine Klagen. In: Nicolas Mahler: Kunsttheorie versus Frau Goldgruber. Berlin: Reprodukt, 2007, S. 95–111.
- Hollander, John: Vision and resonance: two senses of poetic form. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- König, Ralf: Nachwort. In: Mahler, Nicolas: Die Zumutungen der Moderne. Berlin: Reprodukt, 2007, S. 121–124.
- McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Aus dem Amerik. von Heinrich Anders. Hamburg: Carlsen, 2001 [1994].
- Pompe, Anja: Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2009.
- Poppe, Reiner: Absurdes Theater, Beispiele und Perspektiven. Hollfeld: Joachim Beyer, 1979.
- Reißer, Ulrich/Wolf, Norbert: Nouveau Réalisme und das Prinzip Ready-made. In: ders./ders.: Kunst-Epochen. 20. Jahrhundert II. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 116–124.
- Riha, Karl: Apollo 11. zeit-sonette als zeitung-sonette. In: Gedichte und Interpretationen. Gegenwart I. Hg. von Walter Hinck. Stuttgart: Reclam, 1982, S. 179–187.
- Schmitz-Emans, Monika: Nicolas Mahlers Literaturcomics. In: Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literatur-Comics. Hg. v. Mara Stuhlfauth, Florian Trabert und Johannes Waßmer. Bielefeld: transcript, 2015, S. 19–42.
- Simmen, Jeannot: Das Schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne. Frankfurt a.M.: Fischer, 1999.
- Wirag, Lino: Die Fallsucht des Zwiebelmenschens. Drei Meditationen über Nicolas Mahler. In: Kritische Ausgabe 25 (2013), S. 42–46.

- 1] Vgl. hierzu den Beitrag von Christian A. Bachmann in dieser Ausgabe.
- 2] Vgl. zum Absurden bei Mahler den Beitrag von Sunghwa Kim in dieser Ausgabe sowie Wirag, 44f.; zur Melancholie in Mahlers Comics den Beitrag von Kalina Kupcynska in dieser Ausgabe.
- 3] Der Begriff ›Minimalismus‹ sollte jedoch zumindest mit einem Fragezeichen versehen werden, kann dessen Stil doch weder mit den tumben Bauklötzchenspielen eines Donald Judd oder Sol LeWitt in Verbindung gebracht werden, noch sollte man ihm unterstellen, er beschränke sich ›auf das Nötigste‹ (ein Verständnis, das beispielsweise der Duden unter Minimalismus verzeichnet).« (Wirag, 42; vgl. ebenfalls Fellinger, 88)
- 4] Vgl. zu Mahlers autobiographischen Comics Schmitz-Emans, 22f.
- 5] Zentral ist hier die Passage *Wenn die Hölle voll ist, kommen die Germanisten auf die Erde*

zurück (LM, 49–56) und *Der heilige Bastard* (LM, 57–62).

- 6] In der Literaturadaption *Alte Meister*, die wie Thomas Bernhards literarische Vorlage polemisch über den Repräsentationscharakter von Kunst verhandelt, taucht es als zentraler Endpunkt der Erzählung auf. (Vgl. hierzu Aust, 76–80 sowie Schmitz-Emans, 19–42) Im kurz darauf veröffentlichten Comic *Lulu und das schwarze Quadrat* tritt es gewissermaßen als zweite ›Hauptfigur‹ neben Frank Wedekinds *femme fatale* in Erscheinung. Interessanterweise geht es auch in diesem Comic um das »Ringens von Körperlichkeit und Abstraktion« (LQ, Verlagstext) – Wedekinds *femme fatale* und Malewitschs Gemälde fungieren als die zwei Seiten eines Zeichens. Im Ende 2018 veröffentlichten *Das Ritual* verknüpfen sich die thematischen und poetologischen Ebenen – Tristesse, der Wille zur Kunst und die aufgeweichten Grenzen zwischen Hohem und Trivialem – erneut, diesmal zu einem einfühlsamen Portrait Eiji Tsuburayas, dem Kopf hinter den *special effects* der *Godzilla*-Filme.
- 7] Mahlers eigene Story spielt in Anlehnung an die niederländische Vorlage beispielsweise mit den Klischees klassischer *film-noir-/hardboiled-detective*-Stories; Jürgen Lagger ergänzt in seiner Variante surreale, an David Lynchs Filme angelehnte Storyelemente; in der ebenso surreal anmutenden Kriminalerzählung von Tilman Rammstedt werden gezeichnete Objekte behelfsmäßig zu handelnden Protagonisten. Bei Linda Sti und Martin Amanshauser wird aus dem Privatdetektiv dann ein lungenkranker Ausragskiller; bei Michael Stavaric ein seinen Verleger ermordender »beschissener Poet« (DB, 155). Die Variante von Franz Adrian Wenzl erzählt dagegen die Geschichte eines gelangweilten Briefrägers, der sich seinen (männlichen) Traum erfüllt und zum Polizisten wird – leider nur im Innendienst: »Das ist um EINIGES weniger glamourös als es klingt...« (DB, 62) Gewissermaßen handelt es sich hier um die Inversion des Mahler'schen Stilprinzips der »ständig modifizierte[n] Wiederholungen« (Schmitz-Emans, 27) – die Panels innerhalb der jeweiligen Erzählung wiederholen sich ausnahmsweise nicht; dafür tauchen die immergleichen Panels in unterschiedlichen Reihenfolgen über die gesamte Erzählungssammlung auf.
- 8] So der Titel von Kapitel 3 über Panelübergänge und Induktion aus McCloud, 68–101.
- 9] Nicolas Mahler: Ich war Dick Boss, in: DB, 9–26, hier 18.
- 10] Vgl. Franz Adrian Wenzl: Letters from the dead, in: DB, 45–62, hier 61.
- 11] Vgl. Martin Amanshauser/Sti, Linda: Killen für Jody, in DB, 99–116, hier 113.
- 12] Clemens J. Setz: Der Tod ist ein Papagei, in: DB, 171–188, hier 174.
- 13] Vgl. Tilman Rammstedt: Lange Geschichte, in: DB, 63–80, hier 75.
- 14] Hanno Millesi: Big Black, in: DB, 207–224, hier 211.
- 15] Ebd.
- 16] Vgl. Simon Froehling: Beobachtungsprotokoll, in: DB, 27–44, hier 39.
- 17] Vgl. Michael Stavaric: Ich liebe ein Elektrokabel, in: DB, 153–170, hier 160.
- 18] Dietmar Dath: Armer Irrer, in: DB, 135–152, hier 139.
- 19] Vgl. hierzu ebenfalls Schmitz-Emans, 21f.
- 20] Die entsprechenden Stellen finden sich in FG, 59, 65 sowie LM, 66.
- 21] Monika Schmitz-Emans bezieht sich hier auf Mahlers *Längen und Kürzen* sowie seine

- narrativen Comics vor seinen *Gedichten*: »Was geschieht, spielt sich [...] in Mahlers Comicinszenierungen jeweils im Kleinen ab, in der minimalen Diferenz zwischen zwei Momenten, fast, aber nur fast gleichen zwei Aggregatzuständen.« (Schmitz-Emans, 23)
- 22] Vgl. zum ›Reim‹ in Mahlers *Gedichten* auch Fellinger, 91.
- 23] Das volle Zitat, das sich auf eine Puppentheateraufführung von Mahlers *Kratochvil* bezieht, lautet: »Ich war nun den Niederungen der ›low art‹ entstiegen und eine angesehene Geistesgröße geworden.« (FG, 90)
- 24] Der ganze Band wäre eine genaueren Analyse wert; da dies an anderer Stelle aber bereits geschieht, sollen an dieser Stelle nur einige wenige Bemerkungen folgen. Vgl. hierzu den Beitrag von Monika Schmitz-Emans in dieser Ausgabe.
- 25] Der Text präsentiert sich in gewohnt mahlerhafter, kaum ernst zu nehmender Autoktionalität als ›Das schriftstellerische Gesamtwerk. Band 1‹ – ohne dass es bisher einen Band 2 gegeben hätte oder Mahler bis dahin als eigentlicher Schriftsteller in Erscheinung getreten wäre. *Längen und Kürzen* ist mit Blick auf die beteiligten Medien und Ausdrucksformen dreigeteilt. Es enthält einerseits Comic-Passagen, andererseits ›schriftstellerische‹ Passagen, bestehend aus einem ›Roman‹ in Kurzkapiteln und einzelnen ›Gedichten‹, sowie vermeintlich autobiographischen Briefen, Postkarten und Faxen. Diese durch diese Mediengrenzen getrennten Ebenen überlassen auf diegetischer Ebene immer wieder ineinander; zusammengenommen erzählen sie die Geschichte des mal überheblichen, mal gefallsüchtigen Schriftstellers M., der versucht, sein *magnum opus* ›Längen und Kürzen‹ an den Mann zu bringen. Allerdings interessieren ihn der Titel oder die (niedrigen) Verkaufszahlen, aber auch das Autorenfoto (»Ich finde mich eigentlich auf ALLEN Fotos zu klein.« (LK, 71)) und sogar das Lesebändchen oder Gewicht des Papiers (»Wenn ich einen Verlag finden würde, der hinreichend dickes Papier verwendet, könnte man meine bisherigen Zeilen schon binden!« (LK, 55)) ökonomisch mehr als der Inhalt, der augenscheinlich aus wahllos zusammengestellten Textfragmenten besteht. Oder, ein wenig argumentativer formuliert: M. ist ein Künstler, der über die zwanghafte Wahl des richtigen Rahmens für seine Kunst das eigentliche Schauen von Kunst außer acht lässt.
- 26] Erneut wird mit der Sequenzialität gespielt: Die Comic-Passagen bestehen aus identischen Zeichnungen und Handlungen (der Verleger hinter dem Schreibtisch liest und bewertet das Manuskript des Autors), die in einem ersten Teil gar nicht, in einem späteren zweiten, ›experimentellen‹ Teil lediglich durch Spiegelung und Rotation variiert wird – komplementär zum Formexperiment in *Dick Boss*.
- 27] Das komplette zweite Kapitel des ›Romans‹ sei zur Veranschaulichung an dieser Stelle samt Überschriften wiedergegeben: »2. Kapitel / Vor dem Postamt / Ärgerlicherweise hatte das Postamt schon geschlossen.« (LK, [46])
- 28] Das Spiel mit echter Person und öfentlicher Persona des Autors endet sich bei Mahler ebenso wieder wie z. B. bei den von ihm adaptierten Bernhard und Artmann (vgl. hierzu u. a. Aust, 113–118).
- 29] Der äußerste Marker hierfür endet sich im Comic-Teil – so verwendet Mahler für den Schriftsteller M. eine kaum individualisierte Figur, nicht aber den aus den *Goldgrübler-Chroniken* hinlänglich als Mahler-Avatar bekannten »lebenden [...] Zauberstab, aus dem unten Füßlein sprießen« (Wirag, 44).
- 30] Außer – wer weiß? – ›zu klein‹ im Hintergrund?

- 31] Vgl. auch den kurzen Hinweis zu Beginn von SP, [5].
- 32] Die Erzählung *life is short, bang hard* (PG, 51f.) kontrastiert anhand einer Ausstellung der in *Spam* abgedruckten Zeichnungen auf tragisch-komische Art medial inszenierte Sexualeiden mit real existierender Vergänglichkeit und Altersgebrechlichkeit.
- 33] So präsentiert sich beispielsweise ›Autumn Weber‹ und ihre Mail mit dem Titel »It was very bad« (SP, [9]) in Form einer traurigen Figur inmitten von Herbstlaub; eine Wahrsager-Figur und ihr Ausspruch »can you fuck for hours? i dont think so« (SP, [13]) heißt Klischees entsprechend ›Olga Zorka‹; der Abender › u y‹ und sein Hinweis »It's time you became proud of your willy!« (SP, [22]) wiederum manifestiert sich als ausschiger Pudel auf einem Siegereppchen und ein ›Aldo Dunlap‹ präsentiert sich in Anspielung auf die Sportartikel firma Dunlop als wenig sportlicher Tennisspieler – natürlich mit einer Hose voller Bälle (SP, [29]).
- 34] In der *Isolierzelle* und *Solar Plexy* führen zwar unterschiedliche Magazine als Quelle an, aber weder die appropriierten Texte noch gar Seitenzahlen werden genannt, sodass eine Prüfung sich hier schwierig gestaltet und das Maß der Einmischung des Autors in seine vorgefundenen Texte nicht verifizierbar ist – was erneut provokant vermerkt wird: »Die genaue Zuordnung der Textpassagen ist aus Gründen mangelnder Organisation des Verfassers leider nicht möglich. Der Autor bittet die Urheber der Originaltexte um Verständnis.« In *Dachbodenfund* fehlt eine derartige Angabe komplett.
- 35] Eine multimediale Steigerung erfahren Rühms Apollo-Gedichte in Mahlers dreiteiligem Gedicht *landung auf dem mond livesendung, wdr 1969*: Wie auch Rühm bedient sich Mahler an der Berichterstattung über die Mondlandung; Rühm konnte hier jedoch auf zeitgenössische, tagesaktuelle Zeitungsartikel zurückgreifen (vgl. zu den einzelnen Quellen z. B. Riha, 179–187); Mahler verweist fast 50 Jahre später auf eine Aufzeichnung der TV-Übertragung, hochgeladen auf Youtube (vgl. die Notiz am Ende von IZ, [95]).
- 36] Umschlagtext zu IZ.
- 37] Der Titel des Gedichts lautet *astronauten beim frühstück*.
- 38] Der Titel des Gedichts lautet *clipper 214*.
- 39] Der Titel des Gedichts lautet *zwerger puck*.
- 40] Der Titel des Gedichts lautet *clown aus fass steigend*.
- 41] Christian Gasser rückt Mahlers narrative Comics ebenfalls in die Nähe einer tragikomischen Auseinandersetzung mit der *conditio humana* (vgl. Gasser, 106).
- 42] Verwiesen sei in diesem Kontext ebenfalls auf die in *Pornografie und Selbstmord* abgedruckte Titelerzählung (PG, 101f.) sowie die Passage *Philosophie des Begehrens* (PG, 15f.).