

# CLOSURE

Kieler e-Journal für Comicforschung

## **Autor\_in**

Christian A. Bachmann (Bochum)

## **Aufsatztitel**

»Irgendwann ist mir das halt selber aufgefallen, dass es verdichtet ist, was ich mach.«  
Nicolas Mahler zur Einführung

## **Journal**

Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #5.5 (2019) – [www.closure.uni-kiel.de](http://www.closure.uni-kiel.de)

## **Empfohlene Zitierweise**

Christian A. Bachmann: »Irgendwann ist mir das halt selber aufgefallen, dass es verdichtet ist, was ich mach.« Nicolas Mahler zur Einführung. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #5.5 (2019), S. 3–21. <<http://www.closure.uni-kiel.de/closure5.5/bachmann>>. 15.05.2019.

## **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**

Homepage: <http://www.closure.uni-kiel.de> – E-Mail: [closure@email.uni-kiel.de](mailto:closure@email.uni-kiel.de)

»Irgendwann ist mir das halt selber aufgefallen, dass es verdichtet ist, was ich mach.«

Nicolas Mahler zur Einführung

Christian A. Bachmann (Bochum)

Nicolas Mahler ist einer der bekanntesten deutschsprachigen Comiczeichner unserer Zeit. Der Wiener wurde 1969 geboren und feiert folglich heuer seinen 50. Geburtstag. Wir nehmen dies zum Anlass, um sein umfangreiches Werk erneut zu würdigen und ihm eine breitere Betrachtung zuteil werden zu lassen, als dies bislang der Fall war. Nicht zuletzt soll Mahler dabei (im Gespräch mit Angela Guttner) selbst zu Wort kommen. Der vorliegende Beitrag will eine erste Orientierung geben in einem Œuvre von über dreißig Büchern, das in beeindruckender Geschwindigkeit anwächst. Viele seiner Werke können hier nur erwähnt oder anzitiert werden. Nur drei werden etwas ausführlicher diskutiert, seine *Gedichte* sowie *Alice in Sussex* und *Längen und Kürzen*, weil sie dem Verfasser als Schlüssel zu Mahlers Werk erscheinen. Die Darstellung versucht dabei besonders jene Bereiche hervorzuheben, die diskursiv besonders viel Aufmerksamkeit erregt haben.

Erste Comics veröffentlicht Mahler 1988 während der Matura in der sozialdemokratischen *Arbeiter-Zeitung* (vgl. Reiterer). In den 1990er Jahren tritt er mit Veröffentlichungen im Eigenverlag auf den Plan. Seit dem Ende dieses Jahrzehnts erscheint mit *Flaschko. Der Mann in der Heizdecke* (1999ff.) sein wohl bekanntester Comic. Es folgen zahlreiche weitere Buchpublikationen, genannt seien hier zunächst nur *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber* (2003), *Planet Kratochvil* (2004), *Die Zumutungen der Moderne* (2007) und *Engelmann. Der gefallene Engel* (2010). Daneben zeichnet Mahler Karikaturen, die er in Sammelbänden u.a. bei edition moderne vorlegt (darunter *Die Smalltalkhöhle*, 2014; *In Zukunft werden wir alle alt aussehen*, 2017), nachdem sie zuvor (wie auch einzelne Comicstrips) in Zeitschriften und Zeitungen erschienen sind (darunter *Titanic* und *chrismon*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und *Neue Zürcher Zeitung*). Sie behandeln Alltagsthemen wie Burnout, Migration, das Fernsehen und den Immobilienmarkt, die vielen zugänglich sind. Mahler hat zudem diverse Zeichentrickfilme realisiert und Bücher illustriert; einzelne seiner Comics wurden für die

Bühne adaptiert und von ihm selbst als Hörspiele bearbeitet. Auf seiner Website *www.mahlermuseum.at* gibt der Zeichner einen gut aufbereiteten Überblick über sein Schaffen und dessen ›Derivate‹.

Die einschlägigen Preise – darunter der deutsche Karikaturenpreis (2007) sowie der Max- und-Moritz-Preis für den besten deutschsprachigen Comic (2006), für den besten Comic-Strip (2008) und als bester deutschsprachiger Comic-Künstler (2010) – mit denen Mahler in den vergangenen Jahren immer wieder bedacht wurde, bezeugen seine Bekanntheit und den Erfolg seiner Werke. Für *Flaschko* erhielt Mahler 1999 noch den ICOM-Independent Comic-Preis, womit der Comic gleichermaßen als herausragende Leistung gewürdigt und als Teil der Independent-Szene markiert wurde. Seitdem ist Mahler, auch dies zeigen die angeführten Auszeichnungen, von größeren Kreisen auch außerhalb der ›Indie-Szene‹ rezipiert worden. Übersetzungen u.a. ins Französische, Englische, Spanische und Polnische haben dazu ebenso beigetragen wie mehrere Ausstellungen u.a. in Österreich, Deutschland, Frankreich, Kanada und Japan. 2013 erhielt Mahler als erster und bislang einziger Comiczeichner das Sepp-Schellhorn-Stipendium, mit dem vornehmlich Schriftsteller\_innen gefördert werden, darunter arrivierte Autoren wie Thomas Glavinic und Norbert Gstrein. Im Hotel der Eheleute Schellhorn zeichnet er Thomas Bernhards *Weltverbesserer*. 2015 folgte mit dem Preis der Literaturhäuser, der Mahler ebenfalls als erstem und bislang einzigem Comicautor verliehen wurde, eine noch dezidiierter im literarischen Feld verankerte Auszeichnung, die sich namentlich der Förderung der Literaturvermittlung verschrieben hat. Mahler erhielt den Preis denn auch, weil er »sich in innovativer Form mit der Literatur auseinandersetzt und in sehr eigenständigen und kunstvollen Formen der Vermittlung das Publikum dafür zu gewinnen weiß«, so die Begründung der Jury (Anon. 2015a, unpag.) – und durfte damit eine Lesereise durch alle beteiligten Literaturhäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz antreten.<sup>1</sup> Eine »richtige Lesung konnte es ohnehin nicht werden«, liest man über seinen Auftritt in Rostock (Czarkowski, unpag.), doch abgesehen von diesem Detail gibt es keinerlei Kritik an der Auszeichnung des Zeichners. Zu seiner experimentellen Anthologie *Dick Boss* (2010) tragen u.a. die bekannten Autoren Dietmar Dath, Tilman Rammstedt und Clemens J. Setz bei.<sup>2</sup> Keine Frage: Mahler ist angekommen.

Sein Vordringen in die ›Mitte‹ des Systems Literatur verläuft parallel zum insgesamt seit der Jahrtausendwende zu beobachtenden gesellschaftlichen Aufstieg des Mediums Comic in den deutschsprachigen Ländern (vgl. Ditschke). Parallel zu dieser Aufwertung wird auch Mahler tentativ zum Philosophen verklärt – so im Metropolis Magazin des Senders arte.

Was spricht jedoch dagegen, Mahler als Humoristen zu betrachten, als humoristischen Zeichner, im Sinne Fritz Mauthners. Für Mauthner ist der Humor, den es in seinen Augen nur in adjektivischer Form gibt (als humoristisches Werk), »die schönste Art des Lachens, das heilige Lachen, das Lachen des Weltüberwinders, der lachend auch sich selbst überwunden hat« (Mauthner, 111). Und weiter: »das Gefühl der Weltüberwindung lacht am heiligsten

über die Alltäglichkeit, zu der der Lacher [= der Lachende, Anm. Ch.B.] selbst gehört, wie er recht gut weiß« (ebd., 112). Mauthner verwehrt sich zu Recht gegen die Idee, »den Humor als einen Unterbegriff des Komischen« verstehen zu wollen, nur »weil der Humor Lächeln oder Lachen bewirken kann, und weil das Lachen bei den Alten einzig und allein durch die Mittel der *Komik* erregt wurde.« (Ebd., 104, Herv. i. Orig.) Dies sei deshalb »so falsch, weil der Humor dem Pathos, dem Gegensatze der Komik, gerade so nahe steht wie der Komik selbst. Man denke an die lachende Träne, die der Humor im Wappen führt.« (Ebd., 105) So läßt beispielhaft am Ende von *Das Ritual* (2018) der Humorist Mahler mit seinem humoristischen Comic – ein Medium, das gerade nicht mehr mit Komik gleichzusetzen ist – dazu ein, über die stumpfsinnige Alltäglichkeit darin zu lachen, dass der intradiegetische Eiji Tsuburaya darauf zu bestehen müssen glaubt, sein Name dürfe nicht genannt werden und die von ihm in Szene gesetzten Kaijū müssten verändert werden: »montieren Sie oben ein Auge drauf oder so was ... / wissen Sie, die Rechte an den Kreaturen liegen nicht bei mir ... / Das ist alles Eigentum des Studios. Nichts davon gehört mir. / Nichts. Da muss man aufpassen ... / Japanische Rechtsanwälte sind erbarmungslos.« (Mahler, *Ritual*, unpag.) – »Natürlich war alles ziemlich sinnlos. / Aber was ist das nicht?« (Ebd.)

Die Ironie ist ein wichtiges Mittel des Humoristen und auch und gerade die Melancholie, die hier und in anderen Stellen zum Ausdruck kommt, ist ihm nicht fremd, denn der Humor als das ›Lachen der Weltüberwindung‹ hat durchaus einen melancholischen Zug oder kann ihn haben.

## Stilfragen

Seit mindestens zwei Jahrzehnten – schon das 1999 erschienene Buch *Lone Racer* zeigt das deutlich – pflegt Mahler einen Zeichenstil, der zum beherrschenden Thema für den Mahler-Diskurs im Feuilleton geworden ist. Immer wieder wird dort die Frage gestellt nach dessen »reduzierte[m] und mehrfach ausgezeichneten Strich« (Deckert, unpag.), seinem »eher reduzierten, sparsamen, zumeist schwarzen Strich« (Bartels, unpag.), »la ligne minimaliste« (Hojlo, unpag.), dem »reduzierte[n] Strich, der Mahler als Comic-Zeichner international bekannt gemacht« habe (Huber, unpag.), nach seiner »zwischen Subversion und Reduktion angesiedelten Verdichtungs-Methode« (Anon. 2015b, unpag.). Dass ist schon deshalb bemerkenswert, weil im Feuilleton oftmals den Inhalten von Comicgeschichten mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird als ihrer zeichnerischen Inszenierung. Lino Wirag hat Mahlers Strich bislang die intensivsten Überlegungen gewidmet. Er erläutert:

Da Journalisten von Journalisten von Journalisten abschreiben, könnte der bereits erwähnte Richtspruch, Mahler sei Minimalist, perpetuiert werden – er 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). Das Nötigste des Comics, es wäre in ausdruckslosen Strichmännchen, dominosteinern aufeinanderfolgenden Panels und simplen Handlungskausalitäten zu finden: Aspekte, von denen Mahler lediglich die fixierte Panellierung regelmäßig einsetzt. Mahlers Kunst ist nicht minimalistisch, sie ist lakonisch. Von seinen Arbeiten wäre vielmehr als Kondensaten zu sprechen, von dem Künstler mithin als Komprimateur (Wirag, 43).

Der ›Künstler als Komprimateur‹ lässt nicht bloß etwas weg, er verdichtet das Übrige. In diesem Sinne ist Mahler gleichsam als visueller (Ver-)Dichter zu verstehen, und es verwundert nicht, dass Mahlers Œuvre auch Lyrik umfasst. Mit *dachbodenfunde* (2015), *in der isolierzelle* (2017) und *solar plexy* (2018) hat er drei Gedichtbände im engeren Sinne vorgelegt.<sup>3</sup> Sein Band *Gedichte* erschien 2013 in der einschlägigen *Insel-Bücherei*. Wenn etwas so ostentativ als Gedicht auftritt, sollte man jedoch skeptisch werden. Verleger Raimund Fellingner bekräftigt im Nachwort – unter Rückgriff auf Scott McCloud:

Bei der Beschreibung der Eigenheiten des Nicolas Mahler, um den Stil seines Werkes und seine bevorzugten Arbeitsfelder im Rahmen der sich in Untergattungen ausdifferenzierenden Kunstform zu situieren, ist unter allen Umständen das Etikett zu vermeiden, das ihm Hinz und Kunz bei jeder Gelegenheit aufkleben. »Unverwechselbar in der graphischen Reduktion« sei er, ein »unverwechselbar reduzierter Zeichenstil« seine Spezialität, er pflege den ›minimalistischen Stil‹, kurz und ungut, für die, die es immer noch nicht begreifen wollen: »Der Stil ist also gewohnt minimalistisch und reduziert.« Jeder Cartoon, also Einzelbilder, ist notwendigerweise [...] geprägt von der Reduktion auf das Einfache, von der ›Betonung durch Vereinfachung‹ (Fellinger, 88).

Mahler selbst betont, die »Entscheidung für einen reduzierten Stil war eine bewusste, und steht auch in einer Tradition von klassischen Humorzeichnungen zum Beispiel der 50er-, 60er-Jahre oder unter dem Einfluss früher amerikanischer Comicstrips, wie zum Beispiel Krazy Kat von George Herriman« (Mahler: 5 Fragen, 16). Man denke z.B. an Sol Steinberg oder Osvaldo Cavandoli.

An den *Gedichten* lässt sich *en nuce* zeigen, wie Mahlers visuelle ›Verdichtung‹, seine »Kunst der Verdichtung« (Mahler: Alice, 64) im Groben funktioniert (ohne dass damit alle seine Werke erschlossen wären).<sup>4</sup> Ziehen wir als Beispiel das zweiteilige Gedicht *Schicksal* heran (Mahler: Gedichte, 59, 61; Abb. 1 und 2). In seiner emblematischen Anlage sind Bild und Wort »aneinandergeschmiedet« (Fellinger, 90). Mit dem Schicksal wählt Mahler hier wie in den anderen Gedichten ein Thema von großer Reichweite, langer Diskursgeschichte und prinzipieller Unauslotbarkeit.<sup>5</sup> Schon deshalb sind Mahlers Gedichte in hohem Maße interpretationsbedürftig, wie Fellingner mit Blick auf »traditionelle Gedichte« herausstellt: »Dies resultiert aus dem verknüpften Charakter der lyrischen Sprache, ihren Assoziationen, ihrer Uneindeutigkeit, die letztlich nur jeder für sich in Eindeutigkeit verwandeln kann.« (Ebd., 91) Schicksale, erklärt Adelung nach wie vor gültig, sind »Begebenheiten und Veränderungen eines Dinges, welche nicht in dessen Willkühr stehen, welche ohne dessen Zuthun in einer unbekanntem Ursache außer ihm gegründet sind« (Adelung, 1439). Je verdichteter das

SCHICKSAL



SCHICKSAL



Abb. 1: *Schicksal* (Mahler: Gedichte, 59).

Abb. 2: *Schicksal* (Mahler: Gedichte, 61).

Werk, desto weiter der Assoziations- und Interpretationsraum, den es eröffnet. *Schicksal* zeigt einen von Mahlers »Zwiebelmensch« (Wirag, 42) mit sechs angedeuteten Armen und zwei Beinen befestigt an einem Faden-Strich über seinem angedeuteten Schatten schwebend. Dem Verfasser kommt ohne viel Reflexion die antike Arachne (Ovid, 264–273) in den Sinn, deren Schicksal es ist, von Athene verwandelt, ihr Leben als Spinne fristen zu müssen. Ebenso plausible Assoziationen sind die arachniden Protagonisten zahlreicher amerikanischer Horrorfilme (bspw. *EARTH VS. THE SPIDER*, USA 1958; *THE GIANT SPIDER INVASION*, USA 1975) sowie Kumonga, das Spinnen-Kaijū aus Jum Fukudas *FRANKENSTEINS MONSTER JAGEN GODZILLAS SOHN* (Japan 1967). Solche populärkulturellen Monster spielen in Mahlers Werk eine signifikante Rolle, wie Karin Krichmayr gezeigt hat, diese Assoziationen sind also im Werkkontext keineswegs abwegig. Im bereits erwähnten *Ritual* widmet sich Mahler jüngst Tsuburaya, dem Verantwortlichen für die Spezialeffekte in den Godzilla-Filmen, in *Alice in Sussex* tritt Frankensteins Monster auf, in *Der fremde!* Dracula usw. Im Kontext des Mediums Comic liegt darüber hinaus die Verknüpfung mit Stan Lees und Steve Ditkos Spider-Man nahe. Peter Parker wird bekanntlich durch den Biss einer radioaktiven Spinne unfreiwillig zum Superhelden – ein Schicksal, das in der vielzitierten Phrase »with great power there must also come -- great responsibility« (Lee/Ditko, 11) kondensiert ist.

Das zweite Bild des *Schicksal*-Gedichts zeigt das gleiche »Zwiebelspinnenwesen« auf den Boden gestürzt, den Faden zurückschnellend (Abb. 2). Auch ein Schicksal, aber ein banales, alltägliches, das dem Pathos des Begriffs »Schicksal« nicht gerecht wird und eben deshalb

humoristisch ist. Die individuell betitelten Gedichte bzw. Gedichtteile lassen sich einzeln oder in Verbindung betrachten – es ergeben sich unterschiedliche Assoziationen und Interpretationen. Mahlers Gedicht ist im Sinne Umberto Ecos als ›offenes Kunstwerk‹ zu verstehen, d. h. »als Konfiguration von mit substantieller Indeterminiertheit begabten Reizen, so daß der Perzipierende zu einer Reihe stets veränderlicher ›Lektüren‹ veranlaßt wird« (Eco, 154). Die interpretative Offenheit entsteht folglich nicht zuletzt aus der semantischen Unterbestimmtheit dieses Spinnen-›Zwiebelmenschens‹, denn die meisten Merkmale gewöhnlicher Figurengestaltung bleiben unausgeführt und erlauben nicht nur Zuweisungen seitens der Leserinnen und Leser, sondern laden geradezu dazu ein. Mahlers Figuren sind beinahe alle auf ähnliche Weise unterbestimmt; ihre potentiell ausdrucksstärksten Teile, ihre Gesichter, sind komprimiert auf Umriss, Nase und ggf. Frisur sowie Barttracht. Stellt Mahler bei einer Figur zeichnerisch eine Ähnlichkeit zu einer historischen Person her (bspw. in *Partyspaß mit Kant*, 2015), geschieht dies nur mit diesen Mitteln. Diejenigen Gesichtsteile jedoch, die hauptsächlich die Mimik tragen – Mund, Augen und Augenbrauen – bleiben selbst dann ausgespart. Rodolphe Töpffer betont in seinem *Essai de Physiognomonie*, als Vorzug der Strichzeichnung »la liberté entière qu'il laisse quant au choix des traits à indiquer, liberté que ne permet plus une imitation plus achevée« (Töpffer, 7). Töpffer selbst beschränkt sich demnach auf solche grafischen Zeichen, die besonders gut dazu geeignet sind, Emotionen auszudrücken: »je me borne aux signes graphiques qui expriment ces affections en les dégageant de tous les autres qui s'y associeraient ou qui en distrairaient dans une imitation plus complète« (ebd.). Töpffer führt vor, welche fein abgestufte Aussagekraft selbst gezeichnete Nasenflügel und Mundwinkel haben können (ebd., 12).<sup>6</sup> Dass Mahler selbst auf diese Zeichen verzichten kann, erklärt Töpffer an einigen eigenen Zeichnungen (Abb. 3):



Abb. 3: Töpffer, 7.

Voilà, et des têtes, et un monsieur et une dame, qui présentent au plus haut degré des traits rompus, des discontinuités de contour pas mal monstrueuses, et néanmoins tandis que, pour le dessinateur, ce sont là tout autant de formes abrégées qui dissimulent avantageusement son ânerie en fait de dessin correct et terminé, sans nuire beaucoup à la vie, à l'expression ou au mouvement de sa figure, ce sont pour le regardant, tout autant de blancs que son esprit peuple, remplit, achève d'habitude, sans effort et avec fidélité. (Töpffer, 7)

Mahlers ›monströse‹ »formes abrégées« bieten den Leser\_innen eben jene Leerstellen (›blancs«), die für Interpretationen und Assoziationen öffnen. In diesem Sinne sind Mahlers

Werke lakonisch, wie Wirag herausgestellt hat: »die wenig ausgearbeiteten Hintergründe, fehlenden perspektivischen Extravaganzen und eine ausgesprochen sparsame Kolorierung sind künstlerische Verfahren, die häufig dazu dienen, nicht nur ein streng gerichtetes Lesen zu erzwingen, sondern auch die (wenigen) bedeutungstragenden Elemente besonders prominent hervortreten zu lassen« (Wirag, 43). Das Lakonische lenkt demnach die Aufmerksamkeit der Leser\_innen (Betrachter\_innen etc.) auf das Wenige, das es damit umso schärfer vor Augen stellt. Schmitz-Emans (2015, 21) schreibt, »Mahlers abbreviatorischer Zeichenstil nähert das gezeichnete Motiv tendenziell schriftlichen Figurationen an. [...] Und so ähneln Mahlers Helden und Requisiten Schriftzeichen«. Obwohl es nie völlig gleichgültig ist, wie ein Schriftzeichen aussieht, dominiert doch (beinahe) immer seine Semantik die grafische Darstellung, und vergleichbar ist es auch bei Mahlers Zeichnungen.

Die lakonische Offenheit seiner Zeichnungen erleichtert zugleich die Mahler-Lektüre, denn sie umgehen die Notwendigkeit vertiefender Kenntnisse der Comichistorie, des Bildaufbaus oder der Bildrhetorik. Auch mit wenig Übung sind sie leicht zu lesen und zu verstehen, denn nur selten arbeitet Mahler mit komplexen Techniken grafischer Narration, bspw. mit aufwendigen Panellayouts. Das ist freilich die grundlegende Eigenschaft der meisten Karikaturen (bspw. der politischen), die auf Verständlichkeit angewiesen sind. Auch darin mag ein Grund dafür gesehen werden, dass Mahlers Werke gesellschaftlich anschlussfähig sind, also konsumierbar auch von Leser\_innen, die gewöhnlich keine Comics lesen.

## Literatur und Adaption

Ein weiterer Grund für Mahlers Erfolg sind fraglos die Themen seiner Arbeiten. In jüngerer Zeit befasst er sich mit der Adaption literarischer Texte. Der Schwerpunkt liegt bei österreichischen Autorinnen und Autoren: Thomas Bernhard (*Alte Meister*, 2011; *Der Weltverbesserer*, 2014), H. C. Artmann (*Alice in Sussex*, 2012ff.), Robert Musil (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 2013), Elfriede Jelinek (*Der fremde!*, 2018). Darüber hinaus finden sich in seinem Werk Adaptionen zu Frank Wedekinds Tragödien *Der Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora* (in *Lulu und das schwarze Quadrat*, 2014) und Marcel Proust (*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, 2017). Die Literatur spielt bei Mahler aber nicht nur als Vorlage für eigene interpretierende Adaptionen eine Rolle, sie dient ihm auch als Bezugspunkt für Bildwitze. So ersinnt er mit *Alice hinter den Darmspiegeln* eine parodistische Fortsetzung von Carrolls Buch, und mit *Dr. Jekyll and Mr. Heidi* ein humoristisches Mash-up von Johanna Spyris *Heidi* und Robert L. Stevensons bekannter Erzählung (Abb. 4). Es finden sich darüber hinaus u.a. Verweise auf Samuel Becketts *Warten auf Godot* (Mahler: *Urknall*, 46; Mahler: *Smalltalkhölle*, 24), Daniel Defoes *Gulliver's Travels* (ebd., 36), Herman Melvilles *Moby Dick* (ebd., 51) und den Maquis de Sade (Mahler: *Herrenwitz-Variationen*, 74).



Da sich die Literaturwissenschaft qua ihres Gegenstandes besonders für Adaptionen interessiert, verwundert es nicht, dass diese Veröffentlichungen Mahler größere Aufmerksamkeit seitens der Forschung eingebracht haben. In der bisherigen Forschung zu Mahler, die angesichts seiner Bekanntheit überraschend schmal ausfällt, sind die Literaturadaptionen das zentrale Thema. Unter diesen stehen wiederum vor allem die Bernhard-Comics im Fokus (Frist; Kaiblinger; Schmitz-Emans 2015; Aust; Kupczyńska; Sterling), gefolgt von H. C. Artmann (Schmitz-Emans 2015; Reichmann; Aust). Mit den Illustrationen zu Antoine de Saint-Exupéry's *Kleinem Prinzen*, die 2015 zusammen mit einer Übersetzung von Peter Sloterdijk bei Insel erschienen sind, befasst sich Vera Elisabeth Gerling. Brett Sterling, der sich mit Mahlers Adaption von Bernhards *Alten Meistern* auseinandergesetzt hat, geht soweit, deren Veröffentlichung zuzusprechen, dass der Verlag damit Comicgeschichte geschrieben habe, da Suhrkamp damit 2011 erstmals als großer deutscher Belletristikverlag einen Comic veröffentlicht habe. »This marked a watershed moment for the critical acceptance of comics in the German-speaking world«, so Sterling (237). Das stimmt zwar einerseits nicht, denn Rowohlt, ein fraglos ebenso einschlägiger Verlag, hatte 1982 Keiji Nakazawas *Barfuß durch Hiroshima*, 1987 Ralf Königs *Bewegten Mann* und 1989 Art Spiegelmans *Maus* veröffentlicht. Andererseits ist Sterling aber insofern zuzustimmen, als Suhrkamp u.a. mit Mahlers *Alte Meister* ein Comicsegment ins Programm aufgenommen hat, das bisher dort keinen Platz hatte. Damit ist in den frühen Jahren des 21. Jahrhunderts in der Tat ein Zeitpunkt markiert, ab dem unter dem Marketingbegriff ›Graphic Novel‹ vermarktete Bücher auch im deutschsprachigen Literaturmarkt einen kulturellen und ökonomischen Stellenwert erreicht haben, der sie nicht nur für die spezialisierten Comicverlagshäuser, wie Reprodukt und avant, interessant macht, sondern auch für renommierte Literaturverlage.

Diese reagieren damit auf die bereits angesprochene Tendenz im deutschsprachigen Feuilleton seit den frühen Nullerjahren, Comics mehr Aufmerksamkeit und das heißt redaktionelle Zeit und Platz auf der Seite zu schenken (vgl. Ditschke). Dabei ist anzumerken, dass Suhrkamp die Rechte für Adaptionen zumindest teilweise schon im Haus hat, das betrifft u.a. Thomas Bernhard und Marcel Beyer, dessen Roman *Flughunde* Ulli Lust 2013 eine Adaption gewidmet hat, so dass eine Zweitverwertung auch ökonomisch konsequent erscheint. Die Entscheidung, dass diese Art der Verwertung legitim und wünschenswert ist, ist jedoch für

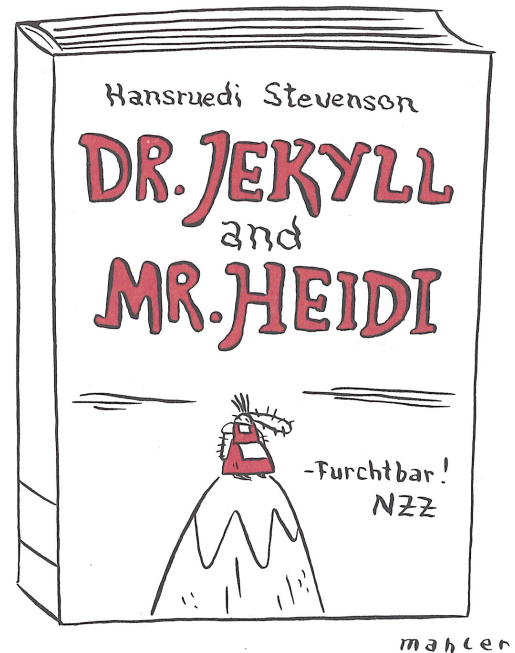


Abb. 4: *Dr. Jekyll and Mr. Heidi*  
(Mahler: *Der Urknall*, 15).

sich genommen signifikant, drückt sich darin doch die Beobachtung des Markt- und Kulturgeschehens aus. Für den kleinen deutschen Comicmarkt birgt das Auftreten eines großen Hauses auf einem immer noch überschaubaren Markt, auf dem selten mehr als Auflagen von 3000 Exemplaren zu realisieren sind, zugleich das keineswegs nur latente Risiko, bei Verhandlungen über Rechte von den größeren Budgets ausgestochen zu werden. Wie dem auch sei, der profilierte Verlag hinter Mahlers Adaptionen gibt ihnen eine besondere Prominenz in einem Feld, das in den vergangenen zwei Jahrzehnten stark gewachsen ist. In der deutschsprachigen literaturwissenschaftlichen Comicforschung sind Literaturadaptionen seit einigen Jahren ein beherrschendes Thema (bspw. Schmitz-Emans 2009; Schmitz-Emans 2012a; Schmitz-Emans 2012b; Blank; Trabert et al.), deshalb wundert es nicht, dass Mahler hier besonders sichtbar ist. Dazu kommt, dass seine Adaptionen kanonischen Texten der Weltliteratur gewidmet sind, die literaturwissenschaftlichen Lektüren besonders zugänglich sind. Gleichzeitig begünstigen sie das Interesse einer breiten Leserschaft und ermöglichen ihr den Zugang zu seinen Comics vermittelt über die bereits bekannten Hypotexte – sowie umgekehrt einen Zugang zu den literarischen Werken über den komprimierenden Comic.

Stehen Comic-Adaptionen literarischer Texte grundsätzlich in einem Spannungsverhältnis zu ihren Hypotexten, stellt sich die Frage nach dem quantitativen Verhältnis von Ausgangstext und Adaption bei Großwerken wie Musils *Mann ohne Eigenschaften* oder Prousts *Recherche* besonders pointiert. Mahler scheut nicht die extreme Komprimierung, die nötig ist, um Großromane wie diese auf wenige Seiten einzudampfen. So legt er seinen Proust-Comic (wie auch seine anderen Adaptionen) ganz bewusst nicht als Versuch an, den Hypotext vollständig oder gar ›adäquat‹ (was immer man im einzelnen Fall darunter verstehen möchte) zu adaptieren, sondern wählt freimütig Handlungselemente und Figuren aus allen Bänden aus und arrangiert daraus eine neue Erzählung. Diese ist nicht nur viel kürzer, Mahler unterwirft sich auch wissentlich den Beschränkungen des eigenen Zeichenstils, wie er in Interviews wissen lässt. Die Komprimierung der Figuren auf einige wenige Striche erlaubt es vielmehr überhaupt nicht, wie er im Gespräch mit Lars von Törne anlässlich der Veröffentlichung der Proust-Adaption beim *internationalen literaturfestival berlin 2017* anmerkt, eine Salonszene mit einer großen Zahl von Figuren darzustellen, weil diese von den Leser\_innen nicht auseinandergelassen werden könnten. Ein Roman der ein so reiches Personal hat wie Prousts, muss entsprechend stark kondensiert werden (vgl. allgemein auch Blank, 94ff.).

Ein Schlüsselwerk, an dem sich Mahlers Verfahren der komprimierenden Adaption erkunden lassen, ist *Alice in Sussex*. Ursprünglich seit 2012 serialisiert in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* veröffentlicht, liegt Mahlers *Alice* seit 2013 als Buchausgabe vor. Für diese hat Mahler die 65 querformatigen Strips aufgelöst, die Panels neu gezeichnet, neu gelettert und neu arrangiert, wobei er zahllose Veränderungen vorgenommen und die Schmuckfarbe Blau hinzugefügt hat (vgl. auch Reichman, 134). Diese Abweichungen müssten im Einzelnen in einem ausführlichen Fassungsvergleich herausgearbeitet werden, der hier nicht geleistet

werden kann. Schon die erste Zeitungsepisode dehnt Mahler im Buch über sechs Seiten aus, wodurch der Erzählrhythmus vollständig verändert wird. Manches Schmankerl geht in der Buchausgabe verloren, nicht zuletzt die Titel-Panels der Episoden, die in der Zeitung den Anschluss an die Serie herstellen. In die Passage, in der die falsche Suppenschildkröte ihre Unterrichtsfächer aufzählt (Mahler: *Alice*, 83), integriert Mahler in der Zeitungsausgabe den Hinweis: »Quelle: Vorlesungsverzeichnis der Universität Wien, Wintersemester 2012/2013« (ebd.). Und in der Tat: Das Seminar über die »Performativität von Krankheit und Geschlecht« (ebd.) unterrichtete Bettina Zehetner im fraglichen Semester im Studienfach Philosophie und mit dem »Dehnen, Kräftigen, Mobilisieren [in der Praxis]« (ebd.) konnte man sich in der Sportwissenschaft in diesem Semester befassen.<sup>7</sup> Aus der Buchausgabe wird der Hinweis zwar nicht getilgt, jedoch in einen Quellenapparat am Ende des Buches verbannt (ebd., 139–141), auf den noch zurückzukommen ist. Die Arbeit mit Quellen ist der Ausgangspunkt jeder Adaption eines literarischen Textes, unabhängig davon, wie eng sich der Hypertext am Hypotext letztlich orientiert. Bei *Alice in Sussex* sind dies Lewis Carrolls Romane *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) und *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871) sowie H. C. Artmanns *Frankenstein in Sussex* (1968). Doch damit hat es freilich kein Ende, denn schon diese Texte verweisen wiederum auf andere (vgl. Reichmann, 125), die zum Teil von Mahler aufgegriffen und ergänzt werden. So entstammen Victor Frankenstein und sein ›Monster‹ Mary Shelleys Roman, Humpty Dumpty einem *nursery rhyme* aus dem 18. Jahrhundert, und die Maus, welche Alice ihre Lebensgeschichte erzählt, wird von Mahler mit Melvilles Ishmael eingeführt. Hinzu kommt Frau Holle aus dem bekannten Märchen der Brüder Grimm – und Mahlers Kaninchen findet in seiner Bibliothek Bücher von Emil M. Cioran, Robert Poulet oder Prentice Mulford, die namentlich erwähnt werden oder aus denen zitiert wird, wie auch mehrfach Voltaires *Candide*.

»Mit der äußersten inhaltlichen und visuellen Verdichtung und verknappenden Komprimierung und Kombination von Stoffen, Motiven und Figuren [...] geht eine ausufernde intertextuelle und intermediale Häufung und Wucherung der Quellen einher«, so Reichmann (127). In seiner Verdichtung ist Mahlers *Alice in Sussex* ein Cento: ein sorgfältig verwobener ›Flickenteppich‹, dessen Teile keineswegs zufällig nebeneinander stehen (vgl. auch ebd., 138). Mahlers *Alice*-Cento bezieht seine Quellen aus beiden Feldern: der Populärkultur und der ›Hochkultur‹, speziell der Literatur mit großem L. Dabei schafft Mahler einen Comic, der sich in beiden Feldern platziert und so diese Spaltung unterläuft.<sup>8</sup> Denn einerseits ist der Comic zwar originär ein populäres Medium, andererseits werden Comics (nicht zuletzt unter dem *nom de guerre* ›Graphic Novel‹) zunehmend selbst als Teil der Literatur diskursiviert, wie Mahlers einleitend erwähnte Auszeichnungen verdeutlichen. Das gilt insbesondere für Comicadaptionen literarischer Werke, zumal so einschlägig ›literarischer‹ Werke wie die von Mahler bearbeiteten: Jelinek, Bernhard, Musil, Proust. Allenfalls Carroll (wegen seiner Rezeption) und Artmann (wegen seiner eigenen Interessen) stehen dem

Populären nahe, und deshalb bilden sie eine Kontrastfolie für die Zitate aus Voltaire, Cioran, Melville und Nietzsche.

## Metamedialität

Die Wissenschaften gehören, so hat es den Anschein, zu Mahlers bevorzugten Gegenständen. Mit *Der Urknall* widmet er ihnen einen ganzen Band, in *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine* kommen sie vor und auch an anderen Stellen: Archäologie, Gender Studies, Germanistik, Physik, Psychologie, sie und die Schrullen weiterer Disziplinen nimmt er aufs Korn. Die Spaltung zwischen einem populären Feld der Comics und einem ›hochkulturellen‹ Feld, dem auch die Wissenschaften angehören, wird von Mahler in Interviews und seinen Comics unterstrichen. Die Aufzählung der falschen Suppenschildkröte (Mahler: *Alice*, 83) ist in diesem Zusammenhang bezeichnend. Bei Carroll lernt sie »Reeling and Writhing [...] and then the different branches of Arithmetic—Ambition, Distraction, Uglification, and Derision« (Carroll, 85). Dass es sich hierbei um eine satirische Verzerrung des viktorianischen Schulkanons handelt, liegt auf der Hand (vgl. Anm. 15 in Carroll, 317). Entsprechend ist das Curriculum der Mahler'schen Schildkröte als Parodie der Studieninhalte an der Universität Wien und wohl auch darüber hinaus zu verstehen: »Also, wir hatten 2 Stunden Unzuverlässiges Erzählen ... 4 Stunden Performativität von Krankheit und Geschlecht ... / 8 Stunden Literarisierung von Kindheit und Jugend im transkulturellen Kontext ... / 16 Stunden empirische Datenerhebung und -auswertung ... / 32 Stunden Dehnen, Kräftigen, Mobilisieren ... / 64 Stunden Fernsehästhetik ...« (Mahler: *Alice*, 83, Herv. i. Orig.). »So etwas Wirres hab ich mein Lebtag noch nicht gehört« (ebd.), kommentiert Alice in der Buchausgabe, nachdem sie in der Zeitung noch dazu geschwiegen hatte. Als Alice die Schildkröte bittet, etwas über die Königin zu erzählen, verfällt diese – als Stellvertreterin der ›Hochkultur‹ – in eine Tirade über typische Gegenstände populärer Medien: »Ach, ihr Gören und euer ewiges Interesse an Königshäusern, Märchenhochzeiten und Hutmode! [...] Und schlimmer noch: Knaben, mit ihrer instinktiven Begeisterung für Maschinenpistolen / und allradgetriebene Autos ...« (ebd., 85f.).

In die namentliche Richtung stößt auch das sechste Kapitel von Mahlers autobiografisch angelegter *Lachmaschine*. Unter dem bezeichnenden Titel »Wenn die Hölle voll ist, kommen die Germanisten auf die Erde zurück« diskutiert Mahler seine Schwierigkeiten mit »VERTRETER[N] DES KUNSTBETRIEBS« (Mahler: *Lachmaschine*, 51) und »GERMANIST[EN]« (ebd., 54), die aus unterschiedlichen Gründen Comics nicht zu rezipieren verstanden. Ihnen stellt er »VERTRETER DER COMICSZENE« (ebd., 56) gegenüber, zu denen er sich selbst zählt und die verstanden hätten, »dass Comics der Kunst **und** der Literatur überlegen sind, weil sie eine komplexe Verbindung von Wort und Bild darstellen und nicht

auf eines von beiden reduziert werden dürfen« (ebd.). Sie litten jedoch an »prinzipielle[r] LEBENSUNFÄHIGKEIT« (ebd.; alle Herv. i. Orig.). Mahler, der Geisteswissenschaften nicht studiert hat, ist in der Schildkröten-Passage nicht Humorist, sondern Zyniker, speziell im Vergleich zu Carroll, der als Professor für Mathematik selbst auch ein Ziel der Spitzen ist, die er verschießt, erklingt in der *Lachmaschine* »das Lachen des Weltüberwinders, der lachend auch sich selbst überwunden hat« (Mauthner, 111).

Gleichwohl bedient sich Mahler der Techniken der Geisteswissenschaften und der ›Hochkultur‹: Wenn er *Alice* ein Quellenverzeichnis anhängt und der *Lachmaschine* »Materialien« (Mahler: *Lachmaschine*, 109–126). Und mehr noch in *Längen und Kürzen* (2009). Schmitz-Emans (2015, 22) fasst das Buch mit dem lakonischen Titel wie folgt zusammen: »Längen und Kürzen, ambitioniert untertitelt als Das schriftstellerische Gesamtwerk. BAND 1, erzählt solche Episoden, die sich in ironisch-monotoner Weise zwischen einem Zeichner und seinem Verleger abspielen; es geht dabei u.a. um ›Längen‹ und ›Kürzen‹ als Projekttitel und Werk-Konzept. Als eine Bilderzählung über Rhythmik von Bilderzählungen ist *Längen und Kürzen* ein selbstbezüglich-poetologischer Comic, der die in knappen Dialogen thematisierten verschiedenen Rhythmisierungsverfahren von Bildgeschichten an und durch sich selbst demonstriert.« Von den 128 Seiten des Buches ist nicht einmal die Hälfte mit grafischer Narration bedruckt. Im Vordergrund scheint vielmehr der Objektcharakter des Buches zu stehen, bei dem die äußere Erscheinung keine zufällige Zutat ist, sondern gedruckter ›Inhalt‹ und materielle ›Form‹ so aufeinander abgestimmt sind, dass sich ihre Semantik auch materiosemiotisch kommuniziert wird (vgl. hierzu allgemein Bachmann, 17–61).

Betrachten wir also das Buch: Es handelt sich um einen Oktavband mit einem Buchblockformat von 130 × 189 mm, Abmessungen, die man tendenziell weniger mit Comics als mit literarischen Publikationen in Verbindung bringen würde. Auch die Ausstattung entspricht belletristischen Konventionen: Schutzumschlag, Lesebändchen, glattes, zartgebrochenes Werkdruckpapier. Der Schutzumschlag, der in der heutigen Buchkultur als aufhebens- und schützenswertes Teilobjekt des Buches gilt, längst nicht mehr als das umgehend zu entsorgende Werbemittel, als das es im frühen 20. Jahrhundert etabliert wird, gibt, Schwarz und Rot auf weißem Grund, folgende Informationen: »Mahler / Längen und Kürzen / Das schriftstellerische Gesamtwerk / BAND 1 / °Luftschacht«. Im unteren Drittel ist eine Zeichnung Mahlers platziert, die einen lesenden Mann im Sessel an einem Schreibtisch zeigt, vor dem ein schwächere Figur steht und offenbar wartet. Die Rückseite gibt weitere Informationen, ebenso der Buchrücken, auf die hier nicht im Einzelnen eingegangen werden braucht. Nimmt man nun den Schutzumschlag ab, präsentiert sich ein deutlich anderes Bild. Schwarz auf Weiß steht nun hier: »Mahler / Roman, Briefe, Postkarten, Faxe und Gedichte.« Darunter die identische Zeichnung, nun aber ergänzt um einen Diskursbeitrag des Mannes im Sessel, der wissen lässt: »Auf den Schutzumschlag kommt mir DIESER Titel aber nicht.« (Abb. 5a und 5b)



Abb. 5a: Mahler: *Längen und Kürzen*, Schutzumschlag.

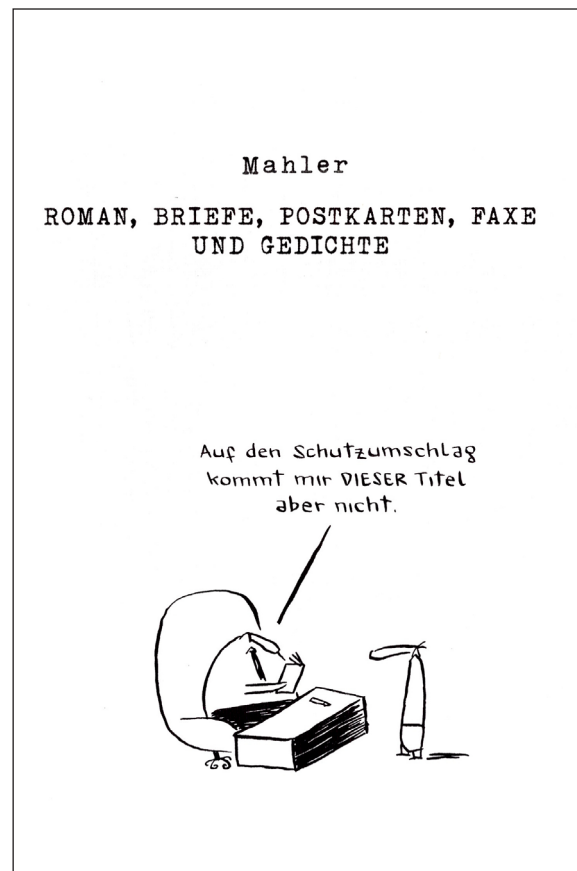


Abb. 5b: Mahler: *Längen und Kürzen*, Einbandbezug.

Dieser Titel – »Roman, Briefe, Postkarten, Faxe und Gedichte« – ist zugleich die Inhaltsangabe des vorliegenden Buches, das außer zweier Comicpassagen eben einen Roman, Briefe, Postkarten, Faxe und Gedichte enthält, oder doch zumindest Texte, die in dieser Weise deklariert sind. In dem sieben kurze Kapitel umfassenden Roman geht es um einen Schriftsteller und das Schreiben von Briefen, Gedichten und anderen Texten. »Er betrachtete seine Briefe als Teil seines literarischen Schaffens und feilte an ihnen genauso gewissenhaft wie an seiner Prosa«, heißt es da (Mahler: *Längen*, unpag.). Aus den durchweg mit »M.« signierten Briefen sind die Gedanken eines (desselben?) Schriftstellers über sein im Entstehen begriffenes Buch zu entnehmen; unter anderem geht es um die Frage nach dem Titel, der »Roman, Briefe, Postkarten, Face und Gedichte« lauten soll. Dorothee, die Adressatin der Briefe, deren Antworten nicht enthalten sind, reagiert nach einer Weile nicht mehr, und so wird M.s Brieffolge zum Monolog, in dem er erst die Überzeugung des Verlegers kritisiert, das Manuskript sei zu dünn, um es zu binden; später, nach Erscheinen des Buches, sich fragt, warum er es nur in Ramschkisten finden kann. Daran schließen sechs Postkarten an, die zwar auf die bildlichen Motive eingehen, diese aber vorenthalten. Es folgen zwei Faxe und zehn Gedichte. Im darauffolgenden Comiceil werden diese Gedichte explizit thematisiert. Insgesamt geht es in den heterogenen Texten um Autorenfotos auf dem Buchumschlag, um

Literatenpartys, Buchmessen, um Papierstärken, Vertriebswege, um Titelfindung, Stipendien, Zuschussverlage und die Platzierung im Buchhandel, um Literaturklischees – eine große Vielzahl von Aspekten des Buchmarktes wird umspielt und andiskutiert. Nur um die Literatur, ihre Inhalte und Formen im engeren Sinne geht es nicht, ihr Vorhandensein wird als Zentrum der Betriebsamkeit vorausgesetzt. In Mahlers Buch wird ihre Abwesenheit zur spürbaren Leerstelle; sie ist umlagert von Stellvertretern. Der Titel von Mahlers Buch, *Längen und Kürzen*, bringt dies auf den Punkt, indem er Textteile nennt, die als überflüssig betrachtet werden bzw. einen Teil der Schreibearbeit, der als lästig und mühselig gilt, also eben nichts Substantielles anführt, sondern Akzidentielles und Triviales.

Zwar lassen sich die Comicpassagen auch als Meta-Kommentar zum Comic lesen, speziell als performative Vorführung der Funktionsweise von Rhythmus und dem Wechselspiel von Gleichem und Anderem, von Wiederholung und Variation, im Kern scheint es sich jedoch nur um den geringeren Aspekt des Buches als Ganzes zu handeln, in dem es vordringlicher um das System ›Literatur‹ geht und das dieses System bespiegelt, indem es sich ihm auch materiell anverwandelt. In einem der Briefe schreibt das naive Schriftsteller-Ich über den »Zwang, den Regeln des Marktes zu genügen« (ebd., unpag.). Genau diesem Zwang unterwirft sich auch Mahler, wenn er ein *Buch* über Bücher macht und darüber, wie sie in die Welt kommen. In diesem Sinne ist *Längen und Kürzen* ein Meta-Buch, das sich lediglich streckenweise grafischer Narrationen bedient. Das Buch ist so verstanden zugleich »Dr. Jekyll« und »Mr. Heidi«: Satirisch kondensiert in ein Buch über das Kürzen kritisiert der humoristische Komprimateur Mahler das ganze System ›Literatur‹ – einschließlich der Rolle des Schriftstellers. Er affirmiert und stabilisiert das System zugleich aber, indem er sich seiner Vorgaben unterwerfen muss, um ein Buch zu produzieren, mit dem er das System kritisiert.

Ebenso verhält es sich mit dem *Kleinen Einschlafbuch für Große* (2016). Das *Einschlafbuch* enthält Aufgaben, die die Ausweglosigkeit, Grundlosigkeit und Unerträglichkeit der *conditio humana* Mahler'scher Prägung ausstellen sollen. So lautet die erste Aufgabe: »Zähle deine Sorgen«, die zweite: »Du brauchst mehr Platz? Hier haben wir NOCH eine Seite für dich!«. Und die dritte dann: »Liege STILL, horche auf deinen Körper und erspüre mögliche KRANKHEITSHERDE! [...] Zeichne sie!« (Mahler: *Einschlafbuch*, unpag.) Das *Einschlafbuch* parodiert die in den letzten Jahren in Mode gekommene ›Kreativbücher‹, in denen Leser\_innen Seite für Seite Anleitungen für kleine kreative Übungen finden (bspw. Keri Smiths *Wreck this Journal*, 2007). Man wird Mahler kein Unrecht antun, wenn man das Einschlafbuch in erster Linie als ein Geschenkbuch versteht, ein Produkt, das vor allem an einem bestimmten ökonomischen Umfeld ausgerichtet ist und sich nicht mit dafür irrelevanten Ansprüchen beschwert. Im gleichen Zuge, in dem es sie kritisiert, affirmiert es diese Produkte auch. Diese kritische Dimension in Mahlers Werk, die viel pointierter noch in seinen Cartoons zum Ausdruck kommt, ist nur ein Aspekt, der einen genaueren Blick verdienen würde.

## Bibliografie

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Leipzig: Breitkopf Verlag, 1793–1801, Bd. 3, S. 1439f.
- Anon. 2015a: Preis der Literaturhäuser 2015. Nicolas Mahler erhält den Preis der Literaturhäuser. In: literaturhaus.net, <<https://www.literaturhaus.net/projekte/preis-der-literaturhaeuser-2015>>. Letzter Zugriff am 30.12.2018.
- Anon. 2015b: Nicolas Mahler erhält Preis der Literaturhäuser. In: Der Standard, <<https://derstandard.at/2000012755598/Nicolas-Mahler-erhaelt-Preis-der-Literaturhaeuser>> (10.03.2015). Letzter Zugriff am 30.12.2018.
- Aust, Robin-M.: »Es ist ja auch eine Methode, alles zur Karikatur zu machen.« Nicolas Mahlers Literatur-Comics *Alte Meister* und *Alice in Sussex* nach Thomas Bernhard und H. C. Artmann. Würzburg: Ergon 2016.
- Bachmann, Christian A.: Metamedialität und Materialität im Comic. Zeitungscomic – Comicheft – Comicbuch. Berlin: Bachmann, 2016.
- Bartels, Gerrit: Das Genie steckt im Details. In: Der Tagespiegel, <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/comic-adaption-das-genie-steckt-im-detail/5889498.html>> (25.11.2011). Letzter Zugriff am 30.12.2018.
- Bernhard, Thomas: Der Weltverbesserer. Gezeichnet von [Nicolas] Mahler. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Bernhard, Thomas: Alte Meister. Komödie. Gezeichnet von [Nicolas] Mahler. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Blank, Juliane: Literaturadaptionen im Comic. Ein modulares Analysemodell. Berlin: Bachmann, 2014.
- Brake, Michael: Die Metaebene lacht herzlichst. In: Zeit Online, <<https://www.zeit.de/kultur/literatur/2014-05/nicolas-mahler-portraet>> (14.05.2014). Letzter Zugriff am 30.12.2018.
- Brunetti Ivan: Cartooning. Philosophy and Practice. New Haven/London: Yale University Press 2011.
- Byrd, Vance: Cultural Legitimacy and Nicolas Mahler's Autobiographical Comics. In: Lynn Marie Kutch (Hg.): Novel Perspectives on German-Language Comics Studies. History, Pedagogy, Theory. Lanham u.a.: Lexington Books 2016, S. 215–235.
- Carroll, Lewis: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There. The Centenary Edition. Edited with an Introduction and Notes by Hugh Haughton. London u. a.: Penguin, 1998.
- Czarkowski, Thorsten: Comic-Autor mit Witz und viel Tiefsinn. Der Österreicher Nicolas Mahler war am Mittwochabend im Literaturhaus Rostock zu Gast. In: Ostsee-Zeitung, <<http://www.ostsee-zeitung.de/Mecklenburg/Rostock/Comic-Autor-mit-Witz-und-viel-Tiefsinn>> (17.04.2015). Letzter Zugriff am 30.12.2018.
- Deckert, Sarah-Maria: Wo das weiße Kaninchen im Pfeffer liegt. In: Der Tagespiegel, <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/nicolas-mahlers-alice-in-sussex-wo-das-weiße-kaninchen-im-pfeffer-liegt/8008784.html>> (02.04.2013). Letzter Zugriff am 30.12.2018.
- Ditschke, Stephan: »Die Stunde der Anerkennung des Comics«? Zur Legitimierung des Comics



- im deutschsprachigen Feuilleton. In: Comic. Intermedialität und Legitimität eines populären Mediums. Hg. von Thomas Becker. Essen/Bochum: Bachmann, 2011, S. 21–44.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Übers. von Günter Memmert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.
- Frist, Clayton Robert: Adaptation in the German-Speaking Comic Book Genre: Perspectives on the Austrian Comic Book Author Nicolas Mahler. M.A.-Thesis, Bowling Green 2015.
- Gerling, Vera Elisabeth: »Übersetzung von Bild und Text. Nicolas Mahler und Peter Sloterdijk auf der Suche nach dem Wesentlichen in *Der Kleine Prinz* von Antoine de Saint-Exupéry.« In: Angela Weber/Katharina Moritzen (Hg.): Tausend Bilder und eins. Comic als ästhetische Praxis in der postmigrantischen Gesellschaft. Bielefeld: Transcript 2017, S. 262–271.
- Hausmanning, Thomas: Die Hochkultur-Spaltung. »Graphic Novels« aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: Dietrich Grünewald (Hg.): Der Dokumentarische Comic. Reportage und Biografie. Essen: Bachmann 2013, S. 17–30.
- Hojlo, Frédéric: Nicolas Mahler, la ligne minimaliste, In: Actuabd.com. <<https://www.actuabd.com/Nicolas-Mahler-la-ligne-minimaliste>>. 31.12.2018. Letzter Zugriff am 30.12.2018.
- Huber, Christoph: Comic: Hegel und Häkeln, Musil und Mahler. In: Die Presse, <[https://diepresse.com/home/kultur/literatur/1492259/Comic\\_Hegel-und-Haekeln-Musil-und-Mahler](https://diepresse.com/home/kultur/literatur/1492259/Comic_Hegel-und-Haekeln-Musil-und-Mahler)>. 28.11.2013. Letzter Zugriff am 30.12.2018.
- Jelinek, Elfriede/Nicolas Mahler: Der fremde! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs. Hamburg: Carlsen, 2018.
- Kaiblinger, Stephan: Thomas Bernhards *Alte Meister* und *Der Weltverbesserer* als Graphic Novel. Diplomarbeit. Uni. Wien 2015.
- Knigge, Andreas C.: Art. Mazure, Alfred. In: Andreas C. Knigge: Comic Lexikon. Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein, 1988, S. 319.
- Krichmayr, Karin: Das komische Horrorkabinett des Nicolas Mahler. Monster und Helden, wie sie im wirklichen Leben sind. In: Barbara Kainz (Hg.): Comic.Film.Helden. Heldenkonzepte und medienwissenschaftliche Analysen. Wien: Löcker, 2009, S. 153–166.
- Kupczyńska, Kalina: Die Rede *zeigen*/Die Rede *nicht* zeigen. Tragödie und Komödie in Bernhard-Comics von Nicolas Mahler. In: Text + Kritik 43 (2016), S. 107–125.
- Lee, Stan/Ditko, Steve: Spider-Man! In: Amazing Fantasy 15 (1962), S. 1–11.
- Mahler, Nicolas: 5 Fragen – 5 Antworten. In: allmende. Zeitschrift für Literatur 38.102 (Dez. 2018), S. 16–19.
- Mahler, Nicolas: Alice in Sussex. Frei nach Lewis Carroll und H. C. Artmann. Hg. von Andreas Platthaus. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- Mahler, Nicolas: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Mahler nach Marcel Proust. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- Mahler, Nicolas: Dachbodenfund. Gedichte. Wien: luftschacht, 2015.
- Mahler, Nicolas: Das kleine Einschlafbuch für Große. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Mahler, Nicolas: Das Ritual. Berlin: Reprodukt, 2018.
- Mahler, Nicolas: Der Urknall. Zürich: edition moderne, 2015.
- Mahler, Nicolas: Dick Boss. 12 Stories, Wien: luftschacht, 2010.

- Mahler, Nicolas: Die Herrenwitz-Variationen. Zürich: edition moderne, 2008.
- Mahler, Nicolas: Die kleine Unbildung. Liessmann für Analphabeten. Gezeichnet von Mahler. Wien: Zsolnay, 2018.
- Mahler, Nicolas: Die Smalltalkhöhle. Zürich: edition moderne, 2014.
- Mahler, Nicolas: Die Zumutungen der Moderne. Berlin: Reprodukt, 2007.
- Mahler, Nicolas: Engelmann. Ein Superheldencomic <grafische novelle!> von mahler. mit zahlreichen fussnoten des autors. Hamburg: Carlsen, 2010.
- Mahler, Nicolas: flaschko. der mann in der heizdecke. Zürich: edition moderne, 2016.
- Mahler, Nicolas: Franz Kafkas nonstop Lachmaschine. Berlin: Reprodukt, 2014.
- Mahler, Nicolas: Gedichte. Berlin: Insel, 2013.
- Mahler, Nicolas: In der Isolierzelle. Wien: luftschacht, 2017.
- Mahler, Nicolas: Kunsttheorie versus Frau Goldgruber. Berlin: Reprodukt, 2007.
- Mahler, Nicolas: Längen und Kürzen. Das Schriftstellerische Gesamtwerk, Band 1. Wien: luftschacht, 2009.
- Mahler, Nicolas: Lulu und das schwarze Quadrat. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Mahler, Nicolas: Partyspaß mit Kant. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Mahler, Nicolas: Planet Kratochvil (der komplette kratochvil). Zürich: edition moderne, 2010.
- Mahler, Nicolas: Pornografie und Selbstmord. Berlin: Reprodukt, 2010.
- Mahler, Nicolas: Solar Plexy. Erotische Gedichte. Wien: luftschacht, 2018.
- Mahler, Nicolas: Spam. Berlin: Reprodukt, 2009.
- Mauthner, Fritz: Humor. In: Fritz Mauthner: Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Zweite, vermehrte Aufl. Leipzig: Meiner, 1924, Bd. 2: Gott bis Quietiv, S. 104–116.
- Minima(h)lismus à la Nicolas Mahler. In: Metropolis Magazin. Deutschland, arte, Erstaussstrahlung: 14.04.2012.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Gezeichnet von [Nicolas] Mahler. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- Nüchtern, Klaus: Zwischen Ofenrohr und Schwedenbombe. In: falter.at, <<https://www.falter.at/archiv/wp/zwischen-ofenrohr-und-schwedenbombe>> (08.12.2015). Letzter Zugriff am 30.12.2018.
- Ovid (d.i. Publius Ovidius Naso): Metamorphosen. Hg. und übers. von Gerhard Fink. 2. Aufl. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2007.
- Reichmann, Wolfgang: »Was lesen wir denn da?« – Über Nicolas Mahlers visuelle Verdichtung und intertextuelle Fortschreibung von H.C. Artmanns Frankenstein in Sussex. In: Florian Trabert/Mara Stulfauth-Trabert/Johannes Wassmer (Hg.): Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics. Bielefeld: transcript 2015, S. 125–141.
- Reiterer, Martin: »Tragödie ist mir zu fad«. In: Wiener Zeitung, <[https://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wz\\_reflexionen/zeitgenossen/657751\\_Tragoedie-ist-mir-zu-fad.html](https://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/657751_Tragoedie-ist-mir-zu-fad.html)>. 05.09.2014. Letzter Zugriff am 30.12.2018.
- Schmitz-Emans, Monika und Christian A. Bachmann: Literatur-Comics. Adaptationen und

- Transformationen der Weltliteratur. Berlin/New York: De Gruyter 2012.
- Schmitz-Emans, Monika: Literatur-Comics zwischen Adaptation und kreativer Transformation. In: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hg.): Comics. Zur Theorie und Geschichte eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: transcript 2009, S. 281–308.
- Schmitz-Emans, Monika: Nicolas Mahlers Literaturcomics. In: Florian Trabert/Mara Stulfauth-Trabert/Johannes Waßmer (Hg.): Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics. Bielefeld: transcript 2015, S. 19–42.
- Schwaner, Brigitte: Nichts als ein Spiegelkabinett? Zur Kunst- und Kulturkritik in Thomas Bernhards »Alte Meister«. Diplomarbeit. Universität Wien, 1993.
- Sterling, Brett: The Perfection of Imperfection. Nicolas Mahler's *Alte Meister*. In: Lynn Marie Kutch (Hg.): Novel Perspectives on German-Language Comics Studies. History, Pedagogy, Theory. Lanham u.a.: Lexington Books 2016, S. 237–258.
- Töpffer, Rodolphe: Essai de Physiognomie. Genf 1845.
- Trabert, Florian/Mara Stulfauth-Trabert/Johannes Waßmer (Hg.): Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics. Bielefeld: transcript 2015.
- Weber, Nico: Die Kunst der Verdichtung. ORF, Erstausrstrahlung: 23.11.2014.
- Weber, Nico: Big in Japan. ORF, Erstausrstrahlung: 25.04.2015.
- Wirag, Lino: Die Fallsucht des Zwiebelmenschen. Drei Meditationen über Nicolas Mahler. In: Kritische Ausgabe 17.25 (2013), S. 42–46.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Schicksal (Mahler: Gedichte, 59).
- Abb. 2: Schicksal (Mahler: Gedichte, 61).
- Abb. 3: Töpffer, 7.
- Abb. 4: Dr. Jekyll and Mr. Heidi (Mahler: Der Urknall, 15).
- Abb. 5a: Mahler: Längen und Kürzen, Schutzumschlag.
- Abb. 5b: Mahler: Längen und Kürzen, Einbandbezug.

- 1] Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass die Jury sich in ihrer Begründung explizit auf die Begründung für die Zuerkennung des Max-und-Moritz-Preises 2006 bezieht (vgl. anon. 2015): »Die Figuren von Nicolas Mahler haben keine Augen, keine Ohren, keine Münder – aber sie haben zweifellos Charakter. Stets gelingt es Mahler, mit minimalistischen Zeichnungen und marginalem Humor seine wenigen Striche auf den Punkt zu bringen. Dabei pendelt er virtuos zwischen banal, absurd und kafkaesk«, so hieß es in der Begründung für den Max und Moritz-Preis 2006.«
- 2] Für *Dick Boss* zeichnet Mahler, wie einleitend erläutert wird, 16 Bilder, die er mit der Aufforderung, sie beliebig aufzureihen und basierend darauf eine Bildergeschichte zu erzählen, an zwölf Autor\_innen weitergibt. Strukturell erinnert das Experiment an sur-

realistische und oulipistische Produktionspraktiken. Inhaltlich rekurriert es auf Alfred Mazures *Dick-Bos-Comics*, die zwischen 1940 und 1968 in den Niederlanden in über 70 Folgen erscheinen. In kleinformatischen Heften erzählt Mazure unter dem Pseudonym MAZ actionbasierte Kriminalgeschichten über den Detektiv Dick Bos. Wie Mazure – und wie in einigen seiner anderen Comicbücher – verwendet Mahler für *Dick Boss* seitenfüllende Panels. Stilistisch orientiert sich Mahler an seinen eigenen früheren Comics, namentlich durch die Verwendung von Rasterfolien für Schattierungen sowie durch eine naturalistischere Darstellung der Figuren. Vgl. zu Mazures *Dick Bos* Knigge, 319 sowie zu Mahlers *Dick Boss* den Beitrag von Robin M. Aust in der vorliegenden Ausgabe.

- 3] Vgl. hierzu die Beiträge von Monika Schmitz-Emans und Robin M. Aust in dieser Ausgabe.
- 4] *Kunst der Verdichtung* lautet auch der Titel von Nico Webers Dokumentation über Nicolas Mahler (ORE, 2014), der das Zitat entnommen ist, das den Titel dieses Beitrag bildet.
- 5] Andere Themen sind u.a. Erfolg, Hölle, Glaube, Alter und Wahn.
- 6] Vgl. Ivan Brunetti zum semantischen Spielraum, den allein Augenbrauen ermöglichen (Brunetti, 46f.)
- 7] Vgl. das digitale Vorlesungsverzeichnis der Universität Wien <<https://ufind.univie.ac.at>>.
- 8] Dass diese Spaltung von der Forschung längst nicht mehr aufrecht gehalten wird, heißt nicht, dass sie auch im allgemeingesellschaftlichen Diskurs schon irrelevant wäre (vgl. insges. Hausmanninger).