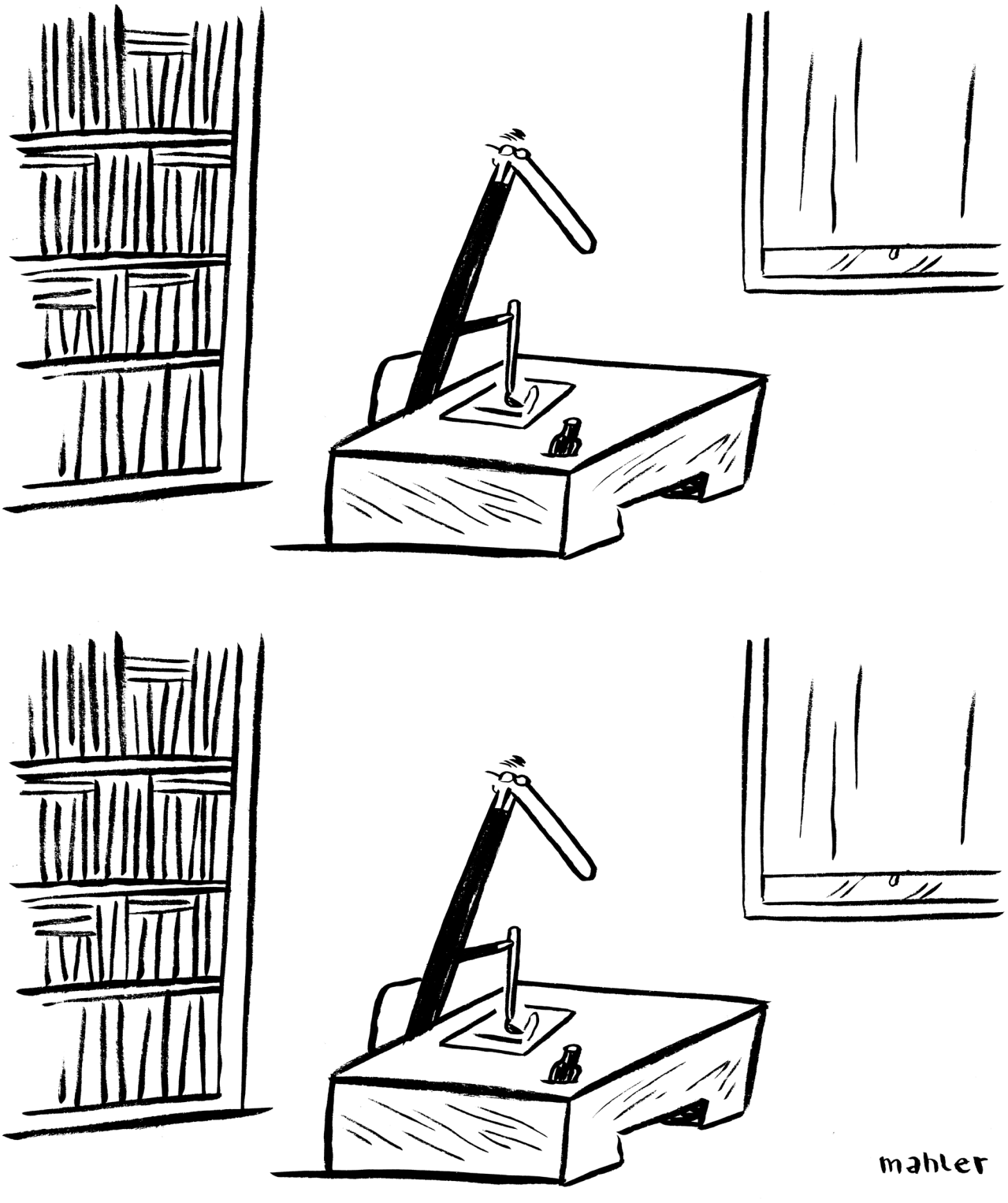
CLOSURE

Kieler e-Journal für Comicforschung

5.5



CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Gastherausgeber_innen
Christian A. Bachmann, Sunghwa Kim

Redaktion
Constanze Groth
Kerstin Howaldt
Gerrit Lungershausen
Susanne Schwertfeger

Technische Gestaltung
Sandro Esquivel, Marie-Luise Meier

Cover & Illustrationen
Nicolas Mahler

Kontakt
Homepage: http://www.closure.uni-kiel.de
E-Mail: closure@email.uni-kiel.de

1 Über diese Ausgabe
Die Herausgeber_innen

Aufsätze

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

22 Es geht eh immer um die Wurst
Nicolas Mahler im Gespräch mit Angela Guttner
Angela Guttner / Nicolas Mahler

28 Grenzfälle und das Fallen von Grenzen
Poetologische Reflexionen in Nicolas Mahlers Formexperimenten
Robin-M. Aust

46 »It's a beautiful story. You made me a very happy man«
Über Melancholie in Comics von Nicolas Mahler
Kalina Kupczynska

59 »Alles nichts als Karikatur«
Nicolas Mahlers Bernhard-Adaption *Alte Meister* und die Anti-Mimesis-Kunst
Sunghwa Kim

69 Ernst Jandl und Nicolas Mahler: Variationen über ›das Gedicht‹
Monika Schmitz-Emans

86 Das kleine Schwarze
Wedekind, Mahler und die nackte Ikone einer Zeit
Daniela Kaufmann

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Über diese Ausgabe

»Made in Austria – aha, von altem Käse ist die Rede« (Kraus, 91),[1] spottete vor 100 Jahren Karl Kraus, wer sonst. Nein, nicht auf geronnene Milch soll hier die Sprache kommen, sondern auf den Comiczeichner Nicolas Mahler: ›made in Austria‹ im Jahre 1969, vor fünfzig Jahren also und schon deshalb geeigneter Gegenstand einer Sonderausgabe zu seinen Ehren. »Jeder Wiener steht allein im Weltenraum und bietet sich der Betrachtung« (ebd., 92), spottet Kraus weiter, jeder Wiener, soll das heißen, ist ein Original: »›Der Wiener geht nicht unter.‹« Hoffnung oder Drohung? Vielleicht nur eine Höflichkeit, für ›Unkraut verdirbt nicht‹« (ebd., 94). Kein Zweifel, Kraus konnte einen Schmäh führen, vor allem gegen die Wiener und die Österreicher. Wie Kraus (Helmut Qualtinger, Thomas Bernhard, Josef Hader, Wolf Haas …) ist Nicolas Mahler ein Vertreter des bissig-schwermütigen, aber immer charmanten Wiener Humors. Mahler pflegt ihn jedoch nicht nur in Worten (dort auch!), sondern vornehmlich in Bildern und Bildergeschichten. Die Beiträge in dieser Ausgabe versuchen dem nachzugehen: Sie stellt ihn jedoch nicht allein in den »Weltenraum« (wie Mahler seine Figur Kratochvil), sondern betrachtet den vielseitigen Künstler im Kontext.

Christian A. Bachmann gibt einleitend einen Überblick über das bisherige Schaffen des Wiener Comiczeichners und die bisherige Mahler-Forschung.

Die Schriftstellerin **Angela Guttner** hat sich anlässlich des 18. Internationalen Comic-Salons 2018 in Erlangen mit Nicolas Mahler getroffen, um mit ihm für diese CLOSURE-Ausgabe ein Gespräch über Comics, Literaturadaptionen und die nächsten 50 Jahre seiner Arbeit zu führen.

Robin-M. Aust geht in seinem Beitrag *Grenzfälle und das Fallen von Grenzen* »poetologischen Reflexionen in Nicolas Mahlers Formexperimenten« nach, also jenen Werken Nicolas Mahlers, die nicht ohne Weiteres mittels gängiger Kategorien wie ›Comic‹ oder ›Cartoon‹ zu fassen sind. Er spürt dabei den Rahmen nach, die Mahler in seinen experimentellen Wer-

ken setzt bzw. auf die er sich bezieht: Gattungs- und Genregrenzen, Buchmedialität, Paratextualität, Poetizität usw.

Kalina Kupczynska betrachtet unter dem ironischen Titel *»It's a beautiful story. You made me a very happy man«* die Melancholie des *Homo viennensis* Mahler und seiner Comics am Beispiel der Einsamkeit, des Fiaskos und der Liebe.

Im Kontext von Thomas Bernhard untersucht **Sunghwa Kim** Mahlers Literaturadaptionen; der Comic (als Form wie als Werk) erscheint darin als konsequente Fortführung einer Anti-Mimesis-Kunst, die bereits bei Bernhard artikuliert wird.

Der komparatistische Ansatz von **Monika Schmitz-Emans**' Beitrag *Ernst Jandl und Nicolas Mahler: Variationen über ›das Gedicht‹* eröffnet eine Forschungsperspektive, die bislang Comics kaum berücksichtigte: Schmitz-Emans stellt den Comiczeichner Mahler und den Schriftsteller Ernst Jandl als ›ebenbürtige‹ Produzenten von ›Gedichten‹ einander gegenüber und zeigt dabei, wie beide dichterisch auf den Hund gekommen sind.

Daniela Kaufmann schließlich unterzieht in *Das kleine Schwarze. Wedekind, Mahler und die nackte Ikone einer Zeit* Mahlers Wedekind-Adaption *Lulu und das schwarze Quadrat* (2014) einer genauen Lektüre, die sie durch die Linse von Kasimir Malewitschs gleichnamiger Malerei-Ikone perspektiviert.

Die hier versammelten Beiträge kratzen zwar nicht nur an der Oberfläche des bislang kaum erforschten Werks von Nicolas Mahler. dennoch sollen sie auch als Indikator dafür verstanden werden, dass eine genauere Betrachtung von Mahlers Werken sinnvoll ist – und weit davon entfernt, abgeschlossen zu sein.

Der Dank der Herausgeberin und des Herausgebers gilt der Redaktion der CLOSURE, insbesondere Gerrit Lungershausen. Gedankt sei auch denjenigen Beteiligten, die einen Beitrag schreiben wollten, aber aus dem einen oder anderen zwingenden Grund nicht konnten. Svenja Engelmann-Kewitz sei für ihre Hilfe bei der Korrektur gedankt. Nicolas Mahler gebührt Dank für die freundliche Überlassung der Publikationsrechte für das Titelbild. Zum 50. Geburtstag sei ihm von Herzen gratuliert und für die Zukunft alles Gute gewünscht.

Berlin und Seoul, April 2019
Christian A. Bachmann
und Sunghwa Kim

1] Kraus, Karl: Nachts. 2. Aufl. Leipzig. Verlag der Schriften von Karl Kraus (Kurt Wolff), 1918.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

About this Issue

"Made in Austria – ah, right, so we're talking about old, smelly cheese" (Kraus, 91, our translations),[1] mocked Karl Kraus – who else but him? – a hundred years ago. Yet, it is not curdled milk that concerns us now, but comics artist Nicolas Mahler, who was, himself, '*made in Austria*' in 1969. With it being fifty years since his birth, it is timely to have a special issue in his honour. Moving on from "old, smelly cheese," Kraus continues in a scornful vein, informing us that "Each Viennese stands alone in the wide world, ready to be seen" (ibid., 92). This can be understood as each Viennese being unique: "The Viennese does not flounder" (ibid., 92). Aspiration or threat? Maybe just a polite phrasing to say 'ill weeds grow apace'" (ibid., 94). No doubt, Kraus was adept at 'Schmäh,'[2] particularly against Austrians and Viennese. Similarly to Kraus (Helmut Qualtinger, Thomas Bernhard, Josef Hader, Wolf Haas …), Nicolas Mahler is an exponent of the biting, yet melancholic, but always charming Viennese humour. Mahler is not only able to express this particular sense of humour in words (although he does so with aplomb!) but is also superb at capturing this wit in images and graphic narratives alike. The contributions in this issue aim to develop an understanding of Mahler, but not by making him "stand alone in the wide world" (as Mahler does with his character Kratchovil), but by contextualising this versatile artist and his work.

As an introduction, **Christian A. Bachman** provides an overview of the work produced by the Austrian comics artist and how this has been discussed in contemporary, academic comics research.

For this issue of CLOSURE, the writer **Angela Guttner** met with Nicholas Mahler at the 18th international Comic-Salon 2018 in Erlangen for a conversation about comics, literary adaptations and his plans for the next fifty years.

In his contribution *Grenzfälle und das Fallen von Grenzen*, **Robin-M. Aust** discusses Mahler's 'borderline comics' that test the conventional categories of the medium. Aust traces

frameworks that Mahler draws or refers to in his experimental pieces, such as genre boundaries, book mediality, paratextuality, and poeticity.

With the ironic title *It's a beautiful story. You made me a very happy man*, **Kalina Kupczynska** observes the melancholia of the 'Homo Viennensis' Mahler, as depicted in his comics focusing on the themes of loneliness, fiasco and love.

Sunghwa Kim discusses Nicolas Mahler in respect of Thomas Bernhard, taking a close look at Mahler's adaptations of Bernhard's texts. She argues that the comics form is the consistent continuation of anti-mimeticart that is already articulated by Bernhard.

In her comparative piece, *Ernst Jandl und Nicolas Mahler: Variationen* über *'das Gedicht'*, **Monika Schmitz-Eman** takes a novel approach in comics studies, comparing the work of the renowned writer Ernst Jandl with that of comics artist Nicolas Mahler as 'poems'.

As a concluding contribution, *Das kleine Schwarze. Wedekind, Mahler und die nackte Ikone einer Zeit*, **Daniela Kaufmann** close-reads Mahler's adaptations of Frank Wedekind's Lulu-plays, *Earth Spirit* (1895) and *Pandora's Box* (1904), which she frames through Kazimir Malevich's *Black Square* (1915) painting.

Despite the range of approaches assembled for this issue, this collection of articles marks a beginning of research into the work of Nicolas Mahler and should be read as an indicator for further and more detailed research into his comics.

The guest editors wish to thank CLOSURE's editorial team, in particular Gerrit Lungershausen. We would also like to thank all those who have contributed to this special issue , including those scholars that intended to write a contribution but for various reasons were not able to. Thank you to Svenja Engelmann-Kewitz for her help with copy editing. And finally, we want to thank Nicolas Mahler who kindly consented to the use of one of his drawings for the cover of this issue.We would like to extend our heartfelt congratulations on his 50th birthday and wish him all the best.

Berlin and Seoul, April 2019
Christian A. Bachmann
and Sunghwa Kim

1] Kraus, Karl: Nachts. 2. Aufl. Leipzig. Verlag der Schriften von Karl Kraus (Kurt Wolff), 1918.

2] A characteristic aspect of Viennese humour, being a somewhat odd and paradoxical mixture of charming and endearing insincerity and unfriendliness.

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

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

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

»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 Smalltalkhölle*, 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 dezidierter 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.[1] 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.[2] 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 lädt 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.[3] Sein Band *Gedichte* erschien 2013 in der einschlägigen *Insel-Bücherei*. Wenn etwas so ostentativ als Gedicht auftritt, sollte man jedoch skeptisch werden. Verleger Raimund Fellinger 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).[4] 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.[5] Schon deshalb sind Mahlers Gedichte in hohem Maße interpretationsbedürftig, wie Fellinger mit Blick auf »traditionelle Gedichte« herausstellt: »Dies resultiert aus dem verknappten 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 unbekannten Ursache außer ihm gegründet sind« (Adelung, 1439). Je verdichteter das

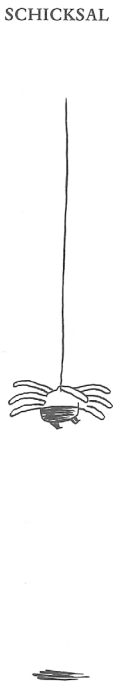


Abb. 1: *Schicksal* (Mahler: Gedichte, 59).

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

Werk, desto weiter der Assoziations- und Interpretationsraum, den es eröffnet. *Schicksal* zeigt einen von Mahlers »Zwiebelmenschen« (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-›Zwiebelmenschen‹, 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).[6] 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 monstreuses, 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).

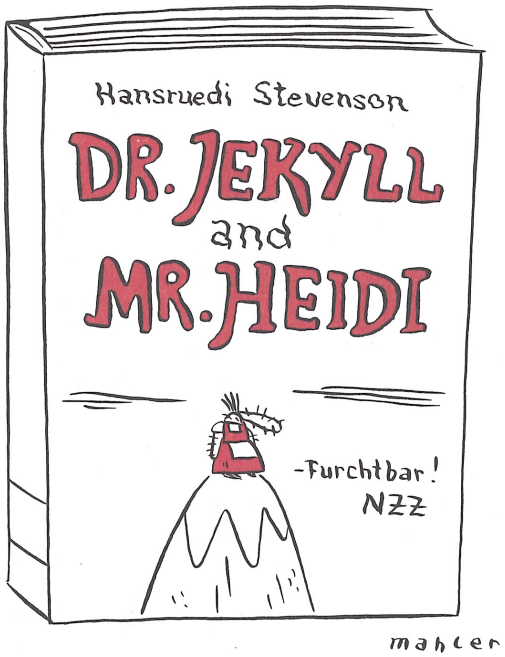


Abb. 4: *Dr. Jekyll and Mr. Heidi* (Mahler: Der Urknall, 15).

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-Exupérys *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 crictical 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

sich genommen signifkant, 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 auseinandergehalten 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.[7] 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 enggeführt. 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.[8] 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 verstünden. 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 schmächtigere 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 Comicteil 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 Schreibarbeit, 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 Ligitimacy 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 Tagesspiegel, 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 popkulturellen 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.

Hausmanninger, 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>. 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 Smalltalkhölle. Zürich: edition moderne, 2014.

Mahler, Nicolas: Die Zumutungen der Moderne. Berlin: Reprodukt, 2007.

Mahler, Nicolas: Engelmann. Ein Superhelden~~comic~~ <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, Erstausstrahlung: 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>. 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 Physiognomonie. Genf 1845.

Trabert, Florian/Mara Stuhlfauth-Trabert/Johannes Waßmer (Hg.): Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics. Bielefeld: transcript 2015.

Weber, Nico: Die Kunst der Verdichtung. ORF, Erstausstrahlung: 23.11.2014.

Weber, Nico: Big in Japan. ORF, Erstausstrahlung: 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 einführend 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 kleinformatigen 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 (ORF, 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).

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Autor_in
Angela Guttner (Berlin), Nicolas Mahler (Wien)

Aufsatztitel
Es geht eh immer um die Wurst. Nicolas Mahler im Gespräch mit Angela Guttner

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

Empfohlene Zitierweise
Angela Guttner / Nicolas Mahler: Es geht eh immer um die Wurst. Nicolas Mahler im Gespräch mit Angela Guttner. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #5.5 (2019), S. 22–27. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure5.5/guttner_mahler>. 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

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Es geht eh immer um die Wurst

Nicolas Mahler im Gespräch mit Angela Guttner

Wir treffen uns am 18. Comicsalon in Erlangen. Welchen Stellenwert hat diese Veranstaltung für dich und deine Karriere? Wie hat sich der Salon über die Jahre verändert?

Auf dem Comicsalon war ich das erste Mal 1992 beim Comiczeichner-Seminar, als alles noch von großen Verlagen dominiert war. Damals hatte ich mit den Sachen, die ich machte, eine echte Außenseiterposition. Das wurde damals eher abschätzig als die kleine ›Kunstscheiß‹-Abteilung neben der ›richtigen‹ Mainstream-Comicszene gesehen. Dann kamen immer mehr Kunst-Unis auf den Salon. Heute haben sich die Szene, aus der ich komme und die Mainstream-Szene angenähert. Mittlerweile ist es ausgeglichen zwischen großen und kleinen Verlagen, der Zugang ist offener.

In deinen Erzählungen spielt die Kunst-/Literaturwelt immer wieder eine Rolle. Wie ist die Beziehung zwischen dem Comic und den klassischen Künsten?

Mittlerweile gibt es ja eine positive Öffnung, der Comic wird als manchmal schon als eine Art Kunst wahrgenommen, aber natürlich gelten bei den klassischen Künsten immer noch gänzlich andere Maßstäbe. Für mich ist die Kunst bzw. die klassische Literatur eigentlich nur ein Thema, weil sie viel Stoff für lustige Anekdoten hergibt. So richtig beschäftigen tut mich das Ganze eigentlich nicht.

Förderungen sind in der Comicwelt ja auch ein umstrittenes Thema. Flix hat ja die umstrittene Aussage gemacht, dass Comickünstler_innen ohne Förderungen zurecht kommen sollten.

Das ist ein schwieriges Thema. Einerseits verstehe ich Flix. Er spricht aber natürlich auch sehr aus seiner persönlichen Warte. So gesehen stimmt natürlich, was er sagt, aber wenn man natürlich die Position eines/einer schlecht verdienenden Nachwuchskünstler_in einnimmt, schaut es wieder ganz anders aus. Flix hat das Glück, dass sich sein persönlicher Geschmack und sein Interesse sich mit dem eines größeren Publikums decken. Ich denke, er muss sich nicht groß verbiegen und wird trotzdem seine Käufer finden. Wenn man nicht so

Abb. 1: *Lassen Sie mich durch, ich bin POPULÄR-wissenschaftler* (Nicolas Mahler: *Der Urknall.* Zürich: edition moderne, 2015, 39).

massenkompatibel arbeitet, wird es natürlich schwieriger. Nach seiner Logik dürfte es dann auch fast keine Theater, keine kleinen Filmproduktionen etc. geben.

Natürlich gibt es auch die negativen Seiten von Förderungen. Dass nämlich Dinge *nur* entstehen, weil es Förderungen dafür gibt. Aber das ist glaub ich trotzdem die Minderheit, das muss man in Kauf nehmen, um ein vielfältiges Kulturschaffen zu ermöglichen. An sich ist die Comicszene aber ein angenehmes Umfeld: Keiner nimmt dem anderen etwas weg, weil es halt nix zum Wegnehmen gibt. Das ist wahrscheinlich der einzige Vorteil von geringen Fördermitteln. Ich glaube, in der Kunst oder im Film ist die Konkurrenz schon manchmal grauslich. Wenn man da die Förderung nicht bekommt, kann es ja unter Umständen so gehen, dass drei Jahre des Lebens, die man in die Vorarbeit gesteckt hat, sinnlos sind, weil es den Film gar nicht geben wird.

Du hast mittlerweile zahlreiche Preise und Würdigungen erhalten und veröffentlichst in den renommiertesten Verlagen. Leidest du in irgendeiner Form unter der generellen Geringschätzung des Comics? Und: Ist das Streben nach Anerkennung eigentlich etwas sehr Österreichisches?

Das Streben nach Anerkennung ist nichts Österreichisches. Ein Comicpreis ist in Österreich allen erstmal wurscht. Typisch österreichisch ist aber zum Beispiel, dass die eigene Arbeit, sobald es eine Würdigung aus dem Ausland gibt, plötzlich doch wahrgenommen wird. Dann ist, was man macht, halt doch nicht der totale Schas, der es schon immer war. Aber wahrscheinlich ist auch das überall so.

Literaturadaptionen richten sich ja an ein bildungsbürgerliches Publikum. Unterwirft man sich als Comickünster damit der kanonisierten Einteilung in Trivial- und Hochkultur? Wertet man durch diese Ausrichtung den Comic als Kunstform ab?

Ja, die Literaturadaption als Umweg zur Anerkennung. Das sagen dann die kritischen Stimmen. Da heißt es, man schleimt und schleicht sich über diesen Umweg in den Kulturbetrieb ein. Vielleicht ist da ja auch was dran, ich weiß es nicht. Aber ich hab es im Vergleich auch leicht, ich mache ja nicht ausschließlich Literaturadaptionen und bin auf diese Szene zum Glück nicht angewiesen. Da ich ja nicht meine ganze Existenz in die Literaturadaptio-

nen lege, kann mir eigentlich egal sein, wie die Leute das beurteilen und ob es verrissen wird. Ich muss das zum Glück nicht so ernst nehmen. Außerdem: Der Comic ist als Kunstform stark genug, der Comic muss sich nicht in die Hochkultur einschleimen. Vielleicht ist es ja andersherum und man sollte sich fragen: Warum akzeptiert die sogenannte Hochkultur den Comic jetzt auf einmal? Ist das jetzt ein Armutszeugnis für die Hochkultur? Vielleicht hat die Hochkultur den Comic nötig und nicht umgekehrt.

Was muss ein Buch haben, dass es dich so fasziniert, dass du es als Comic adaptieren willst?

Damit ein Stoff mich interessiert, muss er auf jeden Fall einen Witz haben. Einen Witz, einen Rhythmus, und nicht zuviel Handlung. Es darf nicht zu viele Personen geben, das Setting muss überschaubar sein. Der Witz vom Bernhard ist mir zum Beispiel sehr nah, da sind der Musil oder der Proust schon weiter weg. Bei diesen Stoffen war es eher die Absurdität des Unterfangens, das mich fasziniert hat. Dass der Ursprungstext eigentlich schon absurd ist und diese Absurdität dann in den Comic zu übertragen, das wollt ich machen.

Unterscheidet sich das ›normale‹ Lesen eines literarischen Werkes von dem Leseprozess eines potentiell zeichnenden Lesers? Wo beginnt die Produktion?

Der zeichnende Leseprozess unterscheidet sich schon vom normalen Lesen. Man geht das anders an. Bei Bernhard hab ich das Buch zum Beispiel schon gekannt und es nicht noch einmal gelesen, bevor ich es dem Verlag vorgeschlagen habe. Und wie es dann so weit war, hab ich gemerkt: Uh, das wird schwierig. Bei Musil hab ich das Buch quergelesen und dann entwickeln sich währenddessen schon die ersten Erzählstränge im Kopf. Dann schlag ich das einfach dem Verlag vor, und sicher: Da schwitzt man auch. Man hofft dann, dass sich das ausgeht und dass der Autor auch ein paar gute Zitate liefert, die man in den Comic einbauen kann. Sobald ich dann das Okay für das Projekt hab, les ich mir den Originaltext genauer durch – und lustigerweise ändert sich dann oft gar nicht mehr so viel zum Konzept, dass man nach dem ersten groben Lesen hatte. Dann mache ich erste Skizzen, hole die wichtigen Zitate rüber und dann verfeinert man das so lange, bis es eine Art Drehbuch gibt. Es kann schonmal sein, dass man 14 Fassungen skizziert, bis das Konzept definitiv steht.

Was ist deiner Auffassung nach eine Adaption? Warum sind deine Literaturcomics (k)eine?

Wie man das nun nennt, ist mir eigentlich egal. Von mir aus kann man meine Werke gerne Adaptionen nennen, ich finde das nicht schmälernd. Mir ist vor allem wichtig, dass ich machen kann, was ich möchte. Man hört natürlich immer wieder mal von Kolleginnen und Kollegen, die bestimmte Vorgaben bekommen, wie so eine Adaption auszuschauen hat, damit es genau den Geist des Ursprungswerks abbildet und dem Leser einen Einstieg zum Originalwerk bietet. Das möchte ich nicht machen. Da bekommt man als Zeichnerin oder Zeichner dann so eine Vermittlerfunktion, wenn es den Anspruch gibt, die Lesenden durch den Comic

eigentlich nur an den Originaltext heranzuführen. Ich bin da viel hedonistischer, ich nutze diesen Ursprungsstoff für mich und meine Zwecke, ich ordne mich dem Original nicht unter.

Das nennt man dann eigenständige Transformation.

Ich nenn das Verwurstung. Man presst alles Mögliche in so einen Wurstdarm hinein und hofft, dass es schmeckt.

Kannst du dir auch vorstellen, einen klassichen Comicstoff zu adaptieren? So was wie Krazy Kat *oder* The Yellow Kid*?*

Das ist eh eine interessante Frage. Ich stell es mir reizvoll vor, *Krazy Kat* zu zeichnen, dabei wäre man ja recht frei. Man könnte eine Figur in einem ähnlichen Stil zeichnen und damit Bezug auf das Original nehmen. Das wäre dann so eine Art Hommage. Denkbar ist ja viel. Bei mir ist es auch oft so, dass ich einen Stoff ablehne und sag, dass ich das nicht machen will; dann geh ich heim und merk, dass ich das eigentlich eh machen will.

Ich hab ja auch einen Stil entwickelt, mit dem relativ viel machbar ist. Wenn man jetzt einen aufwändigeren Stil hat, kann man natürlich nicht so viel ausprobieren. Man hat dann auf einmal diese Wurst und wenn die einem nicht schmeckt, hat man fünf Jahre umsonst gekocht. Ich bin ja eher der metaphorische Fastfood-Stand: Ich kann ja alles mal ausprobieren und dann schauen, ob es mir schmeckt oder nicht.

Welche deiner Arbeiten war im Nachhinein gesehen ein Blödsinn? Was war eines zu viel?

Eines zu viel war zum Beispiel *Flaschko* Band 3. Das war so eine finanziell bedingte Wurst, die ich hab rauspressen sollen. An sich bin ich aber sonst eigentlich nicht so unzufrieden mit meinen Büchern. Lustig ist halt teilweise die Rezeption. Dass man sich bei einem denkt, dass wird jetzt ein Hit und dann floppt es – oder umgekehrt. Interessant ist auch, für was sich die Leute im Ausland interessieren. *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber* ist zum Beispiel mein erfolgreichstes Buch in Frankreich. Und ich hab mich gewundert, weil ich mir denk: Was interessiert die Frau Goldgruber die Franzosen? Gleichzeitig blieb das Thomas Bernhard-Buch dort hinter den Erwartungen zurück.

Wie hat sich dein Arbeiten in den letzten Jahren verändert?

Ich hab den Vorteil, dass ich es mir mittlerweile leisten kann, beim einzelnen Buch relativ entspannt zu sein. Durch meinen einfach gehaltenen Stil geht das Zeichnen ja mittlerweile recht schnell. Wenn man hingegen sein gesamtes Einkommen an die dicke 5-Jahres-Wurst hängen muss, ist das schon stressiger. Man muss dann eben alles daran setzen, dass diese eine Wurst funktioniert. Als dieses Jahr zum Beispiel *Die Unheimlichen* von mir erschien, hatte ich schon wieder zwei weitere Projekte fertig.

Ich habe mittlerweile das Privileg, dass ich mir ziemlich sicher sein kann, für jedes Pro-

jekt einen Verlag zu finden. Damit kommt eben auch das Privileg, dass ich künstlerisch frei sein und mich ausprobieren kann. Das war natürlich nicht von Anfang an so. Jahrzehntelang hat in dem Bereich nix für mich funktioniert. Ich habe mir eben nach und nach über Eigenverlag die Trademark so aufgebaut, dass sich irgendwann auch die Verlage für meine Arbeit interessiert haben. Heute ist es selbstverständlich, dass mir niemand mehr reinredet. Wenn wer reinredet, erscheint das Buch eben woanders.

Abb. 2: *Wissenschaft am Scheideweg* (Nicolas Mahler: *Der Urknall*. Zürich: edition moderne, 2015, 13).

In Franz Kafkas nonstop Lachmaschine *(2014) kritisierst du die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Comic. Vertreter des Kunstbetriebes hätten demnach »fehlende narrative Intelligenz«, Vertreter des Literaturbetriebs »mangelnde visuelle Intelligenz« und die Geeks zeichnen sich wiederum durch mangelnde soziale Kompetenz aus. – (Wie) nimmst du als Zeichner die Comicforschung wahr? Können sich Zeichner_innen und Forscher_innen gegenseitig bereichern?*

Mittlerweile bekomme ich immer wieder Anfragen, die etwas mit der Forschung zu tun haben. Da ich aber nie studiert habe, sind das halt oft Ansätze, mit denen ich selbst nichts anfangen kann. Ich weiß, dass von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern ziemlich viel geschrieben wird über meine Comics. Da gibt es mittlerweile ja sogar in Amerika Doktorarbeiten über meine Literaturadaptionen. Ich kann mir schon vorstellen, dass die Analyse einladend ist, komparatistisch interessant. Es gibt viele Quellen, die man vergleichen kann usw. Bei den Comicwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern ist es ja wahrscheinlich das Gleiche mit den Förderungen von kultureller Seite. Ich nehme an, es ist dort auch einfacher, man vergleicht einen Musil-Comic mit dem Original, als man beschäftigt sich mit einem völlig neuen Thema.

Aber ich muss schon ehrlich sagen, so einen großen Nutzen hat man als Künstler selbst jetzt nicht von der Comicforschung. Es macht Spaß, so etwas zu lesen und ich hab auch schon einige Dissertationen in der Hand gehabt, bei denen ich mir gedacht hab, dass da viel drinnensteckt. Schön ist natürlich, dass man dadurch merkt, dass das, was man auf künstlerischer Ebene versucht, schon wahrgenommen wird. Beim Comicjournalismus ist es ja oft so, dass zu 99 Prozent nur der Inhalt besprochen wird.

Vor fünfzehn Jahren wäre es ja noch undenkbar gewesen, dass es von Seiten der Wissenschaft soviel Interesse für Comic-Projekte gibt. Es ist schon gut zu wissen, dass es Leute gibt, die sich so genau und intensiv mit der Analyse beschäftigen. Das ist nicht selbstverständlich. Vor ein paar Jahren hab ich zum Beispiel den Preis der Literaturhäuser bekommen und damals hab ich schon gemerkt, dass man noch viel Aufbauarbeit für den Comic leisten muss. Es gibt ja Institutionen, Literaturhäuser, die dem Comic zwar offen gegenüberstehen, aber oft auch relativ verloren sind. Es gibt dann eine gewisse Faszination, aber man muss immer von vorne anfangen. Es kommen oft dieselben Fragen. Man schaut dann zum Beispiel nur auf den Inhalt, und die Bildsprache wird überhaupt nicht wahrgenommen. Klassisch aus der Literatur kommende Leute sind eben nur auf Lesen eingestimmt und beim Comic lesen sie dann einfach nur den Text. Oder die Kunsthistoriker_innen schauen sich nur die Bilder an. Dann gibt es wieder Veranstaltungsorte, die künstlerisch teilweise völlig abstruse Dinge machen, aber von der Gleichwertigkeit von Bild und Text völlig überfordert sind.

Ich stell mich dann auf das Publikum ein, wenn ich merk, es kommt mit Comics überhaupt nicht zurecht. Dann halte ich so einen aufbauenden Vortrag. Da mach ich dann gewissermaßen ein bisschen den Wissenschaftler.

Mit der CLOSURE-Ausgabe feiern wir 50 Jahre Mahler. Was dürfen wir in den nächsten 50 Jahren erwarten?

Ja, das wird gerne gefragt, wie man sich seine Arbeit in fünf oder zehn Jahren vorstellt. Und das wird einem dann in zehn Jahren wieder unter die Nase gerieben, ob man recht gehabt hat oder nicht. Ich muss sagen, ich merke schon langsam eine gewisse Comic-Ermüdung. Die Schrift in meinen Comics wird auch mit jedem Jahr größer.

Du bist vielleicht mittlerweile als Künstler einfach schon so gereift, dass du dich mit sehr einfachen Mitteln sehr präzise ausdrücken kannst.

Nein, nein, das ist schon eine Ermüdungserscheinung. Das Kleinteilige ist mir zu anstrengend. Ich möchte im Arbeitsprozess eigentlich noch lockerer und schneller werden, vielleicht gröber mit Pinsel malen oder einfach insgesamt mehr dastehen lassen. Stehen lassen ist vielleicht mein Ziel, den ersten Ausdruck stehen lassen. Wahrscheinlich ist das bei vielen Künstlern so, man sehnt sich nach einer Lockerheit und Unperfektion, und wenn man es erreicht hat, sagt das Publikum: Na, das ist jetzt nix mehr, aber früher war er gut.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Autor_in
Robin-M. Aust (Düsseldorf)

Aufsatztitel
Grenzfälle und das Fallen von Grenzen. Poetologische Reflexionen in Nicolas Mahlers Formexperimenten

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

Empfohlene Zitierweise
Robin-M. Aust: Grenzfälle und das Fallen von Grenzen. Poetologische Reflexionen in Nicolas Mahlers Formexperimenten. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #5.5 (2019), S. 28–45. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure5.5/aust>. 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

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

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 veröffentlichte Mahler u. a. autobiografisch-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 oft 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 oft 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 autobiografischen/autofiktionalen 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 Mauseöhrchen« (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 luftschacht in Wien *Dick Boss. 12 Stories.* Der den Erzählungen vorgeschaltete, kurze Text erläutert das Konzept des Bandes:

> Inspiriert 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, mahlertypisch 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 fließen; 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] Stift/Amanshauser[11] 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.

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

***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

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 rekonfiguriert. 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, stockhafte Mahler-Figur in einer Schaffenspause wie ein weggelegter Besen gegen eine Wand, eine verbogene Wirbelsäule spiegelt sich in einer ebenfalls verbogenen Mahler-Figur.« (Aust, 122)[20]

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

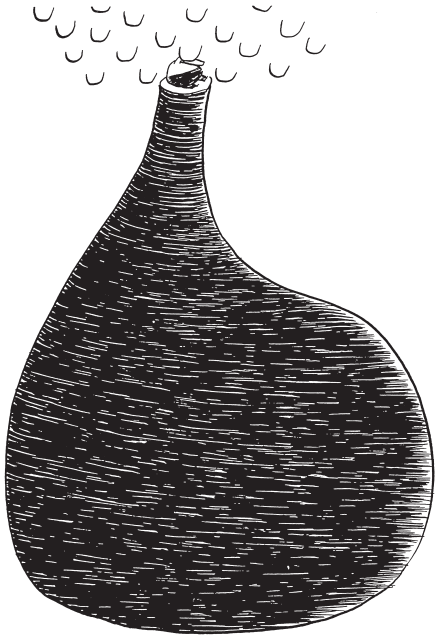


Abb. 3: *Erfolg* (GE, 17).

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]« (Fellinger, 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-

> 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. Oft 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 mahlertypisch, 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 á la luftschacht, 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, Stifter, Handke, Hesse oder Walser. Die *Gedichte* befinden 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 luftschacht 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-Passagen[26] metadiegetisch eingebetteten Textpassagen bestehen zu einem Teil aus Briefen, Faxen und Postkarten eines Schriftstellers 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 Testpassagen machen die kläglichen, literarischen Versuche des fiktiven Autors aus. So ist der Inhalt des – für ein Genie ›stilecht‹ fragmentarisch gebliebenen – ›Romans‹ voller vermeintlich hochliterarischer Klischees, aber in seiner Banalität nicht zu übertreffen.[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 effort‹-›Gedicht‹ veröffentlichen 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 Aufhebung 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 Titelfindungsproblematik 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 finalen 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« (Reißer/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 darauffolgende Streicharbeit eines Anstreichers ist es nicht. In den gefundenen Gedichten aus *Längen und Kürzen* klang 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. (Reißer/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 fanden[31] 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]

Abb. 4: *SPAM* (SP, 28)

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 Spamnachrichten 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

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])

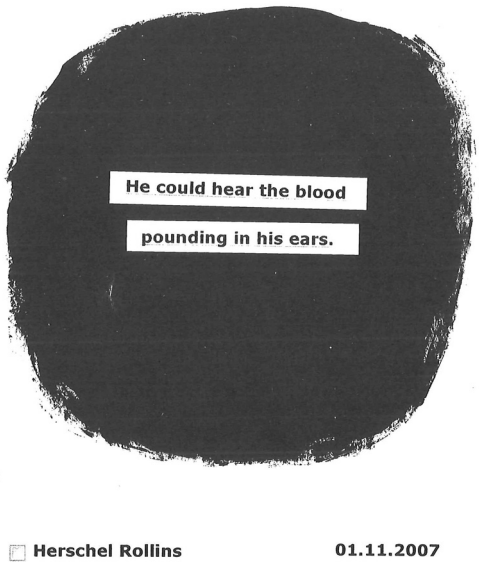


Abb. 5: *SPAM* (SP, 42)

Mahler setzt hier in einem eigenständigen Werk die Tendenz zu aufgefundenen Gedichten fort, die sich bereits in den parodistischen ›low-effort-found-poetry‹-Passagen von *Längen und Kürzen* abzeichnete: »[D]as Banale [wird] durch Anbindung an das Kulturisierte seiner ursprünglichen Gestalt enthoben« (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 findet 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 Betreffzeilen in den Rahmen eines ›künstlerischen‹ Buches gesetzt werden. Aus den wertlosen Spamnachrichten 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 auffälligen, 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 luftschacht 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 Eingriff 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

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 unaufhaltsam »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 aufhängen (DF, 51)

Aus der »Menschenzwiebel« (Wirag, 43) seiner Comics wird in Mahlers Lyrik die *3-gesichter-puppe*, eine Chiffre für die Tragikomik der menschlichen Existenz: entweder manisch lachend oder depressiv weinend – oder schlafend die Realität ausblendend. Zynischerweise ist so das »aufhängen« (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, findet sich unter dem Titel *so toll treib ichs in meinen träumen*:

> superliebe am strand
> mit dem fotografen flocki
>
> 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-autobiografischen *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 fiktionalen Ebenen nieder.

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

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 Geschenkbuchtisch ausliegt, aber für die Leser_innen anstelle von entspanntem Downshifting nur weitere triste Downer bereithält.

Inhalte und Strukturelemente können ebenso rekonfiguriert 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

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 Aufführung 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: luftschacht, 2010.

DF Mahler, Nicolas (W/P): Dachbodenfund. Gedichte, Wien: luftschacht, 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: luftschacht, 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 Schriftstellerische Gesamtwerk, Bd. 1, Wien: luftschacht, 2009.

PG Mahler, Nicolas (W/P): Pornografie und Selbstmord, Berlin: Reprodukt, 2010.

SO Mahler, Nicolas (W/P): Solar Plexy. Erotische Gedichte, Wien: luftschacht, 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: Noveau 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 zeitungs-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 Zwiebelmenschen. 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 autobiografischen 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 Literaturadaptation *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 »Ringen 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 effect*s 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 Stift und Martin Amanshauser wird aus dem Privatdetektiv dann ein lungenkranker Auftragskiller; bei Michael Stavaric ein seinen Verleger ermordender »beschissener Poet« (DB, 155). Die Variante von Franz Adrian Wenzl erzählt dagegen die Geschichte eines gelangweilten Briefträgers, 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/Stift, 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 Differenz zwischen zwei Momenten, fast, aber nur fast gleichen zwei Aggregatszuständen.« (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 Autofiktionalität 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 autobiografischen Briefen, Postkarten und Faxen. Diese durch diese Mediengrenzen getrennten Ebenen fließen 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)) offenkundig mehr als der Inhalt, der augenscheinlich aus wahllos zusammengestellten Textfragmenten besteht. Oder, ein wenig affirmativer formuliert: M. ist ein Künstler, der über die zwanghafte Wahl des richtigen Rahmens für seine Kunst das eigentliche Schaffen 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 öffentlicher Persona des Autors findet 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 auffälligste Marker hierfür findet sich im Comic-Teil – so verwendet Mahler für den Schriftsteller M. eine kaum individualisierte Figur, nicht aber den aus den *Goldgruber-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 Sexualleiden 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 ›fluffy‹ und sein Hinweis »It's time you became proud of your willy!« (SP, [22]) wiederum manifestiert sich als flauschiger Pudel auf einem Siegertreppchen und ein ›Aldo Dunlap‹ präsentiert sich in Anspielung auf die Sportartikelfirma 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 *zwerg 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.).

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Autor_in
Kalina Kupczynska (Łódź)

Aufsatztitel
»It's a beautiful story. You made me a very happy man«. Über Melancholie in Comics von Nicolas Mahler

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

Empfohlene Zitierweise
Kalina Kupczynska: »It's a beautiful story. You made me a very happy man«. Über Melancholie in Comics von Nicolas Mahler. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #5.5 (2019), S. 46–58. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure5.5/kupczynska>. 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

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

»It's a beautiful story. You made me a very happy man«

Über Melancholie in Comics von Nicolas Mahler

Kalina Kupczynska (Łódź)

Im sechsten Kapitel von *Die Zumutungen der Moderne* »Hell is also life« beobachtet ein schwarzer dünner Strichmann die sogenannte Finnendrehung, vollzogen in genau sieben Panels von dem finnischen Comiczeichner Jyrki Heikkinen. Wie die Zeichnung nahelegt, steht die Finnendrehung im unmittelbaren Zusammenhang mit dem übermäßigen Alkoholkonsum des offensichtlich sympathischen Comic-Kollegen an einem Abend in Angoulême, den Nicolas Mahler aufzeichnet (Abb. 1).

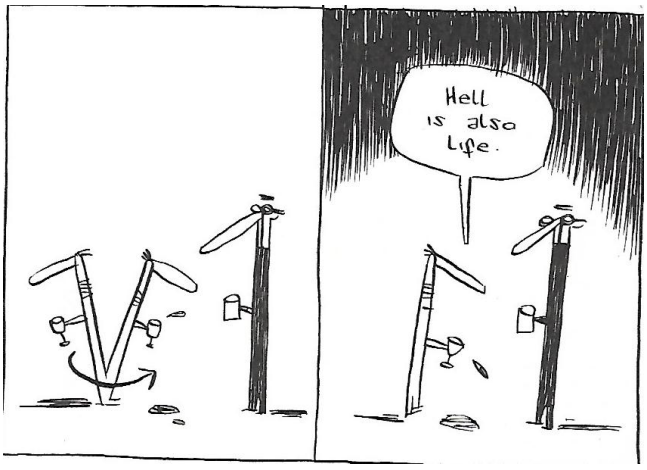


Abb. 1: Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*, S. 48.

Im sechsten Kapitel, in »The part I love« beobachtet der schwarze dünne Strichmann den Koloristen Jose Villarubia, »eine schillernde Erscheinung« (ZdM, 49), beim Anfertigen von Zeichnungen für die ›Fanboys‹. Im zweiten Kapitel desselben Bandes, »Die Zeit und das Schaben«, beobachtet der schwarze dünne Strichmann den polnischen Animationsfilmer Pavel, Spezialist in Gipsplattenanimation, in dessen stoischem Verhältnis zur Zeit, die dieser zur Herstellung seiner Filme benötigt. Auch diese Figur ist ihm wegen des eigenartigen Habitus »eigentlich sympathisch« (ZdM, 26; Abb. 2). In der Geschichte »Ist hier noch frei?« beobachtet der schwarze dünne Strichmann Craig Thompson, wie dieser »seine zart-poetischen Zeichnungen« (ZdM, 51) in die Kundenexemplare des Comicromans *Blankets* hinschreibt. Er beobachtet die Schlange vor Thompsons Tisch, solange ihm der Manager des amerikanischen Comiczeichners den Stuhl nicht wegnimmt.

Die ersten Comics, in denen der schwarze dünne Strichmann als Beobachter und Akteur fungiert, erschienen 2003 im Band *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber* – der Inhalt lässt

sich grob auf das Stichwort ›Kulturpessimismus‹ reduzieren. Der Prolog »Original und Fälschung« führt bereits das Typische an Mahlers Ich-Comics vor – das Harmlose des Erzählgegenstands und das Gravierende des Erzählkommentars, das in der Pointe meistens melancholisch-resignativ ausklingt. In der Selbstreferenzialität antizipiert dieser Prolog-Comic einen wichtigen Wesenszug von Mahlers Poetik, der zugleich ein Strukturmerkmal des Comics thematisiert[1] – anders als die Kunst will der Comic »eine Veröffentlichung in Heft- oder Buchformat in möglichst grosser Verbreitung«, folglich ist die »Originalzeichnung wertlos« (KvFG, 30). Um diese spezifische ›Wertlosigkeit‹ des Comics kreisen die Reflexion des Mahler-Avatars und dessen Beobachtungen. Ob er sich und seine »›Kunst‹« (KvFG, 21) mit einer Finanzbeamtin, einem Zollbeamten, einem Comicfan oder mit Kunstexperten konfrontiert, der schwarze dünne Strichmann bleibt ein Outsider, ein meistens deprimierter Eigenbrötler. Dass er wegen seiner institutionell so schwer einzuordnenden und gesellschaftlich nicht hochangesehenen Tätigkeit des Comiczeichnens permanent unter Legitimationsdruck steht, ist keineswegs Auslöser einer kreativen Krise, im Gegenteil: Gerade das Skurrile an dem Beruf des Comiczeichners generiert Missverständnisse und gelegentlich Verwirrung, aus denen sich Mahlers Schaffen speist. Hier kommt auch das Dialektische der Melancholie zum Einsatz, die Harmut Böhme als ein »wesentliches Paradox« bezeichnet, das die Geschichte der Melancholie uns lehrt: Der Melancholiker »hält sich in Distanz zur gesellschaftlichen Praxis. Aber er ist produktiv« (Böhme, 166). Wenn es bei Böhme weiter heißt, dass »der Genius der Melancholie streng« sei, dass er »den selbstmitleidigen Jammer oder die masochistische Faszination der Schwäche« (ebd., 167) nicht dulde, dann muss das auf Mahler bezogen heißen: Er duldet Selbstmitleid genauso wie Schwäche, solange diese in seinen kleinen Comic-Formaten produktiv gemacht werden können. Und das bedeutet, karikatureske Zeichnungen zum Ausdrucksmittel einer melancholischen Ingeniosität werden zu lassen, d.h. den Blick so zu richten, dass aus kritischer (Selbst-)Beobachtung Humor entsteht. Wie minutiös die Beobachtung ist, zeigt sich an der Reduktion der Darstellung auf

Abb. 2: Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*, S. 26.

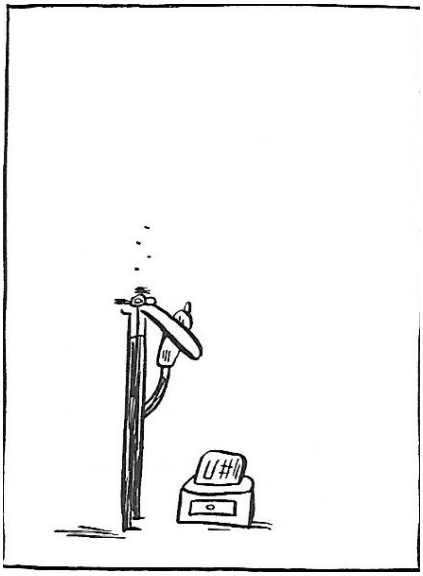


Abb. 3: Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*, S. 76.

kleinste Zeichen – diese wollen Punkt für Punkt gelesen, ja studiert werden. Der Emotionsausdruck der Figuren ist dafür das beste Beispiel, seine semantische Uneindeutigkeit hat unverkennbar humoristisches Potenzial, dieses kann aber nur genossen werden, wenn jeder Strich und jeder Punkt wie Schrift gelesen werden (Abb. 3). Der melancholische Humor entsteht aber auch aus der Reduktion des Erzählten, weil sich das Resignativ-Passive in den Pointen zum komischen Effekt kumuliert. Die Kürze der erzählten Geschichten bündelt den zur Schau gestellten Pessimismus des Beobachters, so dass seine Vorliebe fürs Skurrile – auf den zweiten Blick – mitunter als der Clou der Comics und Quelle des Komischen erscheint.

Abb. 4: Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*, S. 85.

Die selbstreferentiellen Ich-Comics dominieren auch in den späteren Comic-Bänden *Die Zumutungen der Moderne* (2007) und *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine* (2014) – Mahlers Avatar beobachtet auf Comicfestivals, auf Literaturmessen, in Buchhandlungen. Dabei markiert er die Distanz zum Beobachteten durch Ich-Erzählkommentare im Blocktext; wenn der schwarze dünne Strichmann sich verbal mittels der Sprechblasen am Geschehen beteiligt, entsteht durch den Erzählkommentar der Effekt der diegetischen Doppelstimmigkeit. Wenn der Zeichenstil »als wirkmächtige Form des ›framing‹« gilt und damit signalisiert, dass ein »ernsthafter bzw. abenteuerlicher oder humoristischer Stoff geboten wird« (Schüwer, 369), so nutzt Mahler diese Eigenschaft, um einen melancholisch-komischen Effekt zu erzeugen, und zwar wegen der Inkongruenz zwischen dem nüchternen Ton des Kommentars und der äußerst reduzierten, karikaturesken Zeichnung (Abb. 4).[2] Die Ausführlichkeit des Erzählkommentars im Verhältnis zum Volumen der Figuren verstärkt den Effekt – man fragt sich zuweilen, ob Mahler deswegen einen reduzierten Zeichnungsstil präferiert, weil er so gern schreibt. In den (recht seltenen) Fällen, in denen der Erzählkommentar fehlt, ist es interessant zu beobachten, wie der Raum durch das Schweigen des Avatars bzw. Sprechblasen seiner Figuren gefüllt wird. So ist es im siebten Kapitel von *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber,* wo Mahlers Comichefte von Zollbeamten begutachtet werden, oder im elften Kapitel der *Zumutungen der Moderne* in den Comics

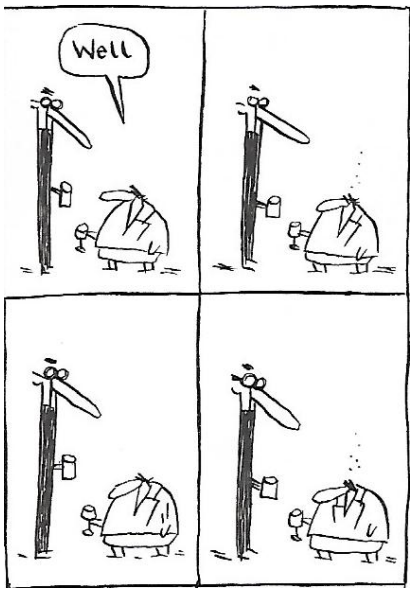


Abb. 5: Mahler: *Die Zumutungen der Moderne*, S. 53.

über das Fumetto-Festival, wo Mahlers Avatar u. a. den französischen Zeichner Killoffer und einen deutschen Komplettsammler anschweigt (Abb. 5). Insgesamt ist der Blocktext in den Panels in den genannten Comic-Bänden auffällig präsent – Mahler lässt eher seinen Avatar schweigen und die Figuren reden. Dabei hat er seit *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber* durch die Erzählkommentare nicht nur einen eigenen Sound entwickelt, sondern auch seinen Avatar verlässlich als einen Misanthropen und Melancholiker charakterisiert, der tiefgehende Skepsis gegenüber der Welt allein in seiner Gestalt des schwarzen Strichmanns ausdrückt.

Definitionen der Melancholie weisen auf ihre Nichteinheitlichkeit, ja Widersprüchlichkeit hin – der Ursprung in hippokratischer Viersäftelehre verortet sie in der Negativität eines somatischen Zustands, der auf die Psyche (schwarz) abfärbt. Bereits die Aristotelesschule deutet diese negative Prägung um und lässt Melancholie »Bezeichnung einer außerordentlichen Begabung werden« (Bader, 18; auch: Benjamin, 325). Bis in die Renaissance hinein wird Melancholie von Acedia (profangriechisch »Trübsinn, Teilnahmslosigkeit und Verdrossenheit« (Bader, 5), auch »Trägheit des Herzens« (Benjamin, 332)) nicht getrennt. Dass seitdem Melancholie als Begriff und Phänomen Acedia abgelöst hat, führt man etwa auf die semantische Unbestimmtheit der Melancholie zurück; das Schwinden des religiösen Kontextes und damit eines Auslösers der Acedia-Erfahrung spielt dabei auch eine Rolle.[3] Eine ikonografische Studie der bis zur Renaissance dominanten Bedeutungen der Melancholie findet sich in Dürers *Melencolia I* von 1514: Die mythische und astrologische Komponente des Melancholie-Komplexes findet sich bei Dürer neben der eminent humanistischen Ebene, signalisiert durch Attribute der Wissenschaft, allen voran der Geometrie.[4] *Melancholia generosa* wird dann für Walter Benjamin zu einer modernen Figur, die, gekennzeichnet durch Alienation und Selbstverlust, in einer denkerischen Versenkung zur Erkenntnis gelangt.[5] Wie in Benjamins Traktat über den Ursprung des deutschen Trauerspiels, wo »mentale und historische Prozesse als konzeptuelle Tableaux aufgefasst werden«,[6] d. h. wo Melancholie als dialektische Folie einer Geschichtskonzeption gilt, so entwickelt sich Melancholie bis ins 21. Jahrhundert hinein gerade durch ihre Ambivalenz zu einer Chiffre, die je nach der Perspektive als eine anthropologische Disposition, eine ikonografische Pathosformel, eine jeweils kulturhistorisch geprägte Konstellation Relevanz erlangt. Aus dem Blickwinkel der Literaturgeschichte fungiert Melancholie »als eine Art Maske […], die zu verschiedenen Zwecken gebraucht werden kann« (Wagner-Egelhaaf, 2) zwischen Literatur und Melancholie ließen sich »gemeinsame Strukturen der Repräsentation« finden, ja es gäbe eine »Melancholie *der* Literatur« (ebd., 4). Im Kontext von Mahlers Comics ist die diskursive *und* ikonografische Prägung des Phänomens zu betonen: »Charakteristisch für den Diskurs der Melancholie ist, dass es sich in augenfälliger Weise um einen Bilddiskurs handelt.« Der »darstellende Bildcharakter der Melancholie (reflektiert) auch und gerade ihre diskursiv motivierte Präsenz« (ebd., 10)

Mahlers Comics greifen die Chiffre Melancholie auf und durchschreiten einige ihrer Register – die Figur des schwarzen dünnen Strichmanns ist eine der melancholischen Repräsentationen, sie eignet sich besonders gut für die Rahmung der Galerie der Spezialmelancholien Mahlers. Dass der einsame Beobachter kulturgeschichtlich eine melancholische Prägung erfahren hat, zeigt etwa ein Blick auf die Bilder Füßlis, die das Motiv des Beobachters mit »der christlichen Melancholie-Deutung seit dem Pietismus« (Mattenklott, 30) gemeinsam hat, wie Gert Mattenklott bemerkt. In seiner solitären Distanz zur offensichtlich als aberwitzig empfundenen Wirklichkeit fokussiert der schwarze Beobachter Personen, Szenen, Mikro-Situationen, in denen »das lustige Element an den Menschen in ihrer Qual am anschaulichsten zum Vorschein« (Bernhard, 169) kommt, wie es in Thomas Bernhards *Verstörung* heißt.

Melancholie der Fiaskos

»Der traurige Herr Kralik« ist eine solche Personifikation, ein Typus des *Homo viennensis* wie man ihn aus Helmut Qualtingers *Herrn Karl* oder aus Ulrich Bechers und Peter Preses *Der Bockerer* kennt, »dessen Vorfahren in der Altwiener Komödie zu suchen sind« (Haider-Pregler, 367). Auch bei Mahler hat er einen ausgeprägten resignativen Touch, aber auch eine morbid-kreative Ader à la H. C. Artmann. Symptomatisch ist, dass Herr Kralik seine spontane Erfindung – den ersten Selbstmordautomaten – als Alternative zu Mahlers Comicautomaten anbietet, der ein unternehmerisches Fiasko war (ZdM, 67f.). Fiaskos üben auf Mahler eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus, das Bedürfnis, sie narrativ zu verarbeiten, erzeugt nahezu eine manische Lust und resultiert in einer Flut von Fiasko-Comics. Bereits in *Kunsttheorie versus Frau Goldgruber* werden allerlei Fiaskos genüsslich ausgebreitet. »In einem Anfall besonderer Langeweile« (KvFG, 40) unternimmt Mahlers Avatar den Versuch, Comicunterricht zu geben, der offensichtlich am Desinteresse und Unfähigkeit der Adepten scheitert – das Wesen dessen, was Humor ist, kann ihnen nicht vermittelt werden. Der Versuch, mit dem Kollegen Neuwinger eine Ateliergemeinschaft zu gründen, scheitert: Sie hatten beide »keine Lust« und gingen lieber etwas trinken, was dem Zeichner Mahler später als Inspiration für sein »Epos« *Lone Racer* diente (KvFG, 45f.). Der kleine Comicverlag, den Mahler Ende der 1990er gründet, scheitert an mangelnder Begeisterung der Vertriebe und Buchhändler. Wenn das Trickfilmvorhaben *Flaschko* in Österreich doch eine Förderung bekommt, ist es ein Grund zur »grossen Verbitterung« angesichts dessen, dass »in ›diesem Land‹ die Witzzeichnung überhaupt keinen Wert hat« (KvFG 58). In der »Überreaktion« auf die positive Entscheidung der Jury kommt der sonst bei Mahler seltene Typus des »Raptus melancholicus« (Schmitt, 16) zum Vorschein.

Fiaskos erlebt nur, wer Pläne hat (Brakensiek/Claridge, 7) – hier demonstrieren Mahlers Comics die Ambivalenz der Melancholie, denn: Einer der Topoi der melancholischen Repräsentationen ist eine Überzeugung von der Vergeblichkeit alles Tuns; Trägheit und Passivität zählen zu den Charakteristika des melancholischen Charakters. Ein Gelingen ist nur scheinbar und oberflächlich möglich, Oberfläche und Schein degoutieren den Melancholiker, er bleibt unversöhnt mit der Welt. Wenn Walter Benjamin den Melancholiker einen »Grübler über Zeichen« (Benjamin, 370) nennt, so ist Mahlers Avatar dies in doppelter Hinsicht – als Grübler über die materielle Erscheinung des zu Erzählenden im Comic, und als Grübler darüber, warum sein Grübeln misslingt und missfällt. Und wenn die Effekte seines Grübelns dann doch gefallen, missfällt Mahler derjenige, dem sie gefallen. Die Bilanz der eigenen Popularität zweifelt der Erzähler von vorneherein an, wie im zehnten Kapitel der *Zumutungen der Moderne,* »Mein Pressespiegel«: »Schätzungsweise 80 % aller von mir gegebenen Interviews wurden nie gedruckt bzw. ausgestrahlt. Vielleicht liegt es an mir« (ZdM, 75). »Berichte über Comiczeichner sind IMMER beschämend« (ZdM, 77), und wenn sich Mahler trotzdem entscheidet, an einem mitzuwirken, besteht der Dreh »größtenteils aus grotesken Spielszenen« (ZdM, 78) und der Bericht wird wegen »enorm aktuelle[r]« News (»Eine Wienerin hat mit Robbie Williams eine Affäre gehabt«) nicht ausgestrahlt. Auch für das fehlende Interesse an seinem Comicwerk hat der Erzähler zahlreiche Beispiele parat: In der ersten Begegnung mit Frau Goldgruber wird Mahler mit Ironimus, »einem geriatrischen österreichischen Zeichner mit Zipperlein« (Jahrgang 1928) verglichen (KvFG, 16), in *Franz Kafkas Nonstop Lachmaschine* vergleicht eine Nachbarin ihn mit dem Comiczeichner Kafka, der dann doch Kauka heißt, der erfolgreiche Schöpfer von *Fix und Foxi* (FKNL, 9f.); nach einem Comicfestival wird Mahler ausgerechnet mit Marjane Satrapi verwechselt (ZdM, 53). Wenn eine Leserin ins Schwärmen kommt, dann klingt das Lob so: »Sie zeichnen genauso wie mein Enkel. Er wird jetzt sieben.« (KvFG, 90)

Die Ablehnung seitens einer breiten Leserschaft, die *mainstream* bevorzugt, der sogenannten »Comicnerds« (KvFG, 77), oder seitens der »Kunstidioten«, d.h. der selbsternannten Experten, die Kunst von Nichtkunst anhand dubioser Kriterien kategorisch zu unterscheiden wissen, stellt Mahler den sogenannten Kunstbetrieb samt Kunsttheoretikern gegenüber, wo er sich ebenfalls missverstanden fühlt, denn: »In der Kunst ist Comic nur dann akzeptiert, wenn es als trashiges Modeversatzstück daherkommt … Dabei ist es ein ernsthaftes erzählendes Medium!« (KvFG, 29)

Solitäre Melancholie: Thomas Bernhard

Melancholiker sind einsam, sie bevorzugen den Rückzug, in der solitären Versenkung ist die meditative Neigung ungestört.[7] Daher auch die distanzierte Beobachterposition des schwar-

zen Strichmannes und ihre Realisierung in der autofiktionalen Inszenierung des Zeichners – eine Zusammengehörigkeit zu welcher Umwelt auch immer wird mit sichtbarer Skepsis markiert. So auch die Kommunikation, die sich schwierig gestaltet, allein weil, wie oben gezeigt, eine Unfähigkeit zur Affirmation mit einem allgemeinen Unwillen und Unbehagen in Erscheinung tritt. Eine kleine Kostprobe liefert etwa das Kapitel »Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt«, wo Mahler in einem Telefonat mit seiner Mutter über seine Arbeit an der Adaption von *Alte Meister* berichtet, bzw. nicht berichtet, weil die Mutter sich darüber ausbreitet, wer alles im Jahr 2010 gestorben ist. An und für sich ist die Frage »wer ist gestorben?« für die spezifisch wienerische Befindlichkeit nichts Ungewöhnliches, interessant ist hier deswegen eher der Leerlauf des Gesprächs – das Interesse der Mutter an dem Arbeitsprozess Mahlers hält sich sehr in Grenzen, da sie offensichtlich über Bernhard Bescheid weiß: »Ja ja … Der Bernhard. Der hat am Schluss auch nicht gut ausgeschaut« (FKNL, 18). Wenn Mahler später seine *Alten Meister* auf einer Buchmesse präsentiert, gestalten sich die festgehaltenen Gespräche mit Leser_innen nach demselben Schema: »Ah! Thomas Bernhard. Den kenne ich. Schreibt der jetzt für Sie?« (FKNL, 44) »Ah, Sie arbeiten jetzt mit einem Texter zusammen! Eine gute Idee. Wie in Amerika! ›Thomas Bernhard‹. Das sagt mir sogar was! Das ist ein Titanic-Autor, stimmt's?« (FKNL, 118) Das Schema kann man gewissermaßen als eine Variation der Kommunikationsstruktur lesen, die in Bernhards Texten vorgegeben ist: Wo bei Bernhard der manische Redefluss eines Reger oder eines Weltverbesserers die Unmöglichkeit der Kommunikation in der typischer Übertreibung demonstriert, tönt bei Mahler das Schweigen des schwarzen Strichmannes, untermalt durch spärliche sarkastische Kommentare des Erzählers.

Mahler ist ein Bernhard-Leser, so wird die Bernhard-Lektüre gewissermaßen »zum Katalysator seiner eigenen Melancholie«.[8] In Bernhards Werk wurde die Melancholie in der Grunddisposition der Charaktere – ihrer Neigung zur Nörgelei, in ihrer Isoliertheit, ihrem Erstarren in immer wiederkehrenden Verhaltens- und Denkgewohnheiten – aber auch in der sie einschließenden Landschaft bzw. Architektur gesucht.[9] Wenn die »melancholische Erfahrung der Sinnlosigkeit ihr semiotisches Pendant im Bewußtsein eines universellen sprachlich-repräsentationellen Bedeutungsverlusts« (Wagner-Egelhaaf, 16) hat, so findet sich in Bernhards Werk oft – etwa in *Der Weltverbesserer* – eine allmähliche Auflösung der Sinnkoordinate, und zwar ohne dass die Figuren aktiv dazu beitragen. Die melancholische Grunddisposition greift Mahler in seinen Bernhard-Adaptionen etwa in der Transformation der stilistischen Eigenarten Bernhards – Übertreibung, Wiederholung – auf, aber damit ist die melancholische Liaison Mahler-Bernhard noch nicht erschöpft. So wie Bernhard in Mahler einen kongenialen Übersetzer seiner Melancholie in die Spannung von Text und Bild bekommen hat, so findet Mahler in Bernhard den radikalen Vordenker eines Humors, der Melancholie zu seiner Entfaltung benötigt. W.G. Sebald, der jene spezifische Variante der Melancholie bei Bernhard untersuchte, hat auch eine Erklärung für Bernhards manisch-me-

Abb. 6: Mahler: *Flaschko. Der Mann in der Heizdecke*, S. 23.

lancholisches Festhalten am »uniformen Schwarz« seiner Satire vorgeschlagen (Sebald, 113):

> Im leidenschaftlichen Nachvollzug der irrwitzigsten Aspekte des gesellschaftlichen und natürlichen Lebens erneuert der Satiriker darum immer wieder die Gebundenheit an die Gegenstände seiner Aversion, eine klassische Situation des *double bind*, wie sie sich in der Ätiologie aller sogenannten Geisteskrankheiten findet. Dieser Zusammenhang bringt den Satiriker nicht selten in den Ruch, eine zweifelhafte Symbiose mit den von ihm denunzierten Zuständen zu kultivieren (ebd., 111).

Mahlers Satire ist keineswegs uniform schwarz, aber auch sie verharrt (melancholisch) bei einigen bevorzugten Themen, und variiert im Comic ein topisches Formelreservoir der Melancholietradition. So zeigt sich explizit in Flaschko-Comics wie auch in *Der Weltverbesserer* ein Festhalten an einer Ordnung des Dargestellten, die sich vor allem in der Reduktion der visuellen Elemente in Panels und der Wiederholung der zentralen Bildmotive manifestiert. In *Flaschko* hängt in der weißen Leere der Panels der Sessel mit der Heizdecke und Flaschko, die Steckdose, der Fernsehapparat und gelegentlich die Mutter (Abb. 6). In *Der Weltverbesserer* steht der »hohe Sessel« mit dem kleinen Weltverbesserer immerhin auf einer Bühne, die anfangs durch einen Vorhang signalisiert wird, sonst sind die Panels leer, gelegentlich füllt sie die einsame Rede des Weltverbesserers, selten erscheint die Frau mit diversen Requisiten (Buch, Hörrohr, Ehrenkette; Abb. 7). Die Monotonie, die dadurch entsteht, ist zugleich eine Ordnung, die in der Melancholietheorie einen festen Platz aber auch unterschiedliche Deutungen erfahren hat. Der Psychiater und Melancholieforscher Hubertus Tellenbach charakterisierte den Melancholiker als ordnungsfixiert, sein »spezifische(s) Verhältnis zur Ordnung zeigt sich als ein sich in die Grenzen der Ordnung Einschließen. Damit ist gemeint ein Sich-Einordnen, Aufgehen und Verweilen in einem bemessenen und durch feste Verweisungsbezüge gegliederten Raume.« (Tellenbach, 195)

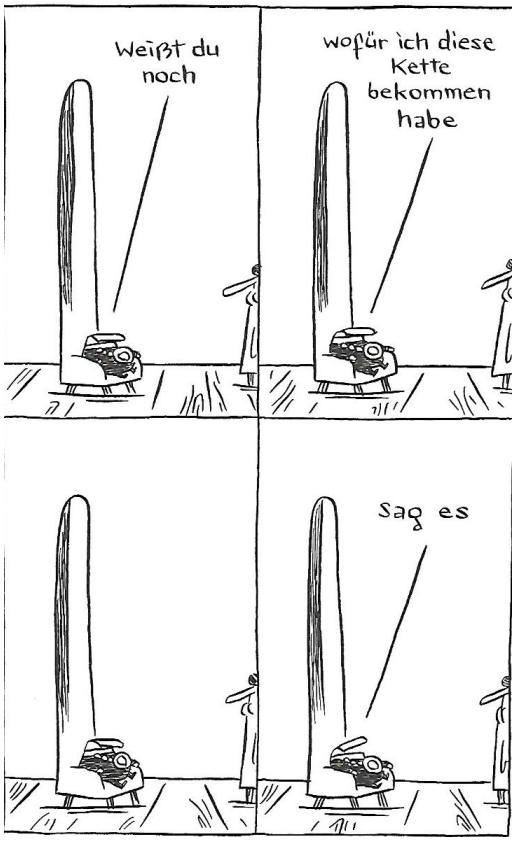


Abb. 7: Mahler: *Thomas Bernhard: Der Weltverbesserer*, S. 32.

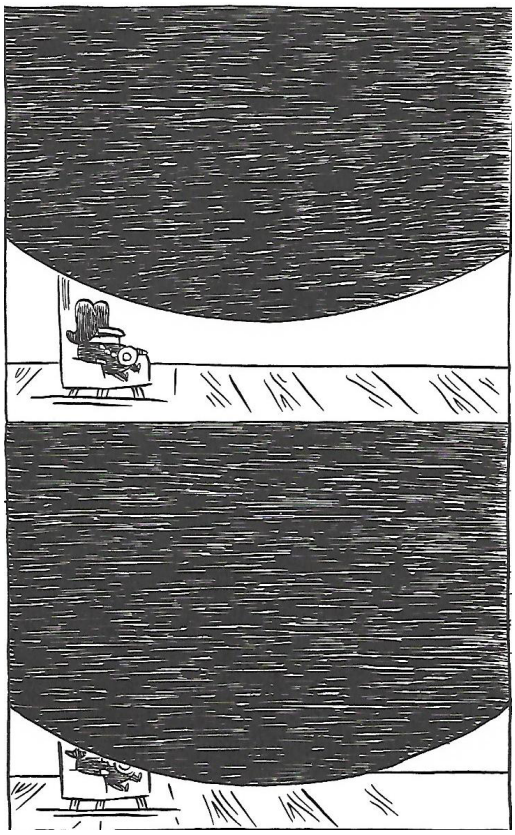


Abb. 8: Mahler: *Thomas Bernhard: Der Weltverbesserer*, S. 123.

Bei Mahler übernimmt die comicspezifische Struktur die Funktion des Eingeschlossenseins im Raum, sonst kennzeichnet die meisten der erwähnten Comics ein Fehlen von räumlichen Koordinaten bzw. eine Ordnung der Unordnung, wie explizit in *Flaschko.* Dass der junge Mann in der Heizdecke wie auch der alte Weltverbesserer als Charakter alle Anzeichen von melancholischen Typen aufweisen – emotionales und intellektuelles Erstarren bis zum Stupor (Schmitt, 15), Verstimmung, Zwangsdenken und Zwangshandlungen, Rückzug (ebd.) – ergänzt das Erscheinungsbild der Melancholie auch auf der inhaltlichen Ebene.

Metaphorische Figurationen finden sich in Mahlers Comics auch in der Farbgebung; allein die schwarze Farbe evoziert den »Ursprungsmythos der Melancholie, jenen obskuren Körpersaft der schwarzen Galle« (ebd., 18) – die schwarze Tinte ist die Uniform des Avatars wie auch des Weltverbesserers und Regers aus *Alte Meister*. Schwarz vereinnahmt für sich zahlreiche Comicpanels, ohne dass es direkt durch den Inhalt der Geschichten motiviert wäre. Für den Maler Strauch, eine Figur aus Bernhards Roman *Frost*, ist die Welt »ein stufenweiser Abbau des Lichts« (Bernhard, 305), was für den Bernhard-Leser Mahler eine Referenz sein könnte. Eine sehr konkrete Figuration erfährt dieses Motiv in *Der Weltverbesserer* – der Vorhang in Form einer enormen schwarzen Kugel senkt sich langsam auf die Bühne und

erdrückt bzw. verhüllt den Sessel mit dem Weltverbesserer (DW, 122–124; Abb. 8). Durch die schwarze Kugel vollzieht sich, was im Motto des Stücks bei Mahler gesagt wird: »Wir können die Welt nur verbessern, wenn wir sie abschaffen« (DW, [5]).

Amouröse Melancholie

Weniger morbide ist die amouröse Melancholie, die letzte Spezialmelancholie, die ich hier anführen möchte. *Désir*, erschienen 2007, dem Untertitel nach ein »graphischer Roman«, hat ein Verlangen zum Thema, das in vier Kapiteln in einem vielsagenden Schweigen nicht gestillt wird. Dass *Désir* ganz ohne Worte auskommt, ist nur konsequent – das Verlangen erscheint aus melancholischer Sicht als Warten und Wunschvorstellung. Was bei Begegnungen einsamer Vertreter des schwachen und des starken Geschlechts verbal zum Ausdruck kommt, bedarf nicht argumentativer Vermittlung, es kann ohne weiteres auf das Zeigbare reduziert werden. Es bedeutet allerdings nicht, dass *Désir* zynisch die wohlbekannten Rituale perpetuiert – die Reduktion der Erzählung auf Bilder vermittelt vielmehr eine Mehrdeutigkeit, die bei den dargestellten Szenen, wie auch beim Verlangen an sich, mitschwingt. Was in der eminenten Wiederholbarkeit der Szene in der Bar banal erscheinen würde, bekommt durch die Aussparung der Worte einen zärtlich-melancholischen Touch. Wenn im vierten Kapitel die unbeholfenen Versuche einer Kontaktaufnahme den *running gag* ›Haben Sie Zucker?‹ perpetuieren (Abb. 9a–c), so endet die Geschichte (und damit das Buch) mit einem Panel, in dem unklar bleibt, wer den Wunsch (er und sie dann doch zusammen im Bett) träumt (Abb. 10). Es gehört zu dem paradoxalen und widersprüchlichen Konzept der Melancholie,

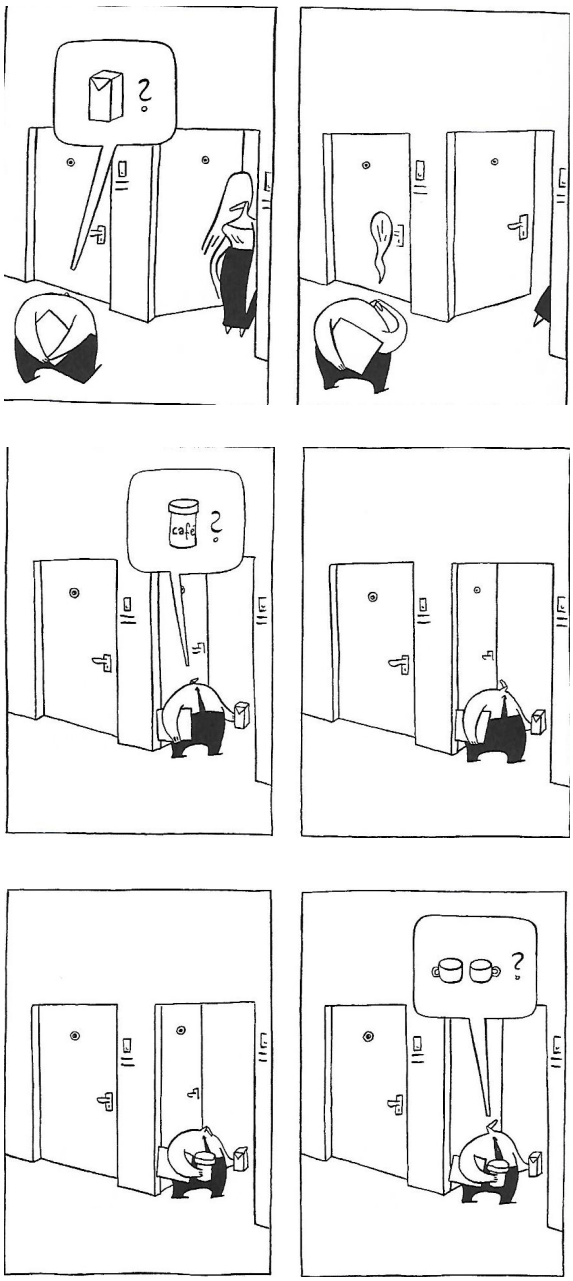


Abb. 9a–c: Mahler: *Pragnienie*, o.S. [78; 80; 81].

dass sie die Sinnlichkeit und eine gewisse Glückfähigkeit des Melancholikers nicht ausschließt. In der Melancholietradition wird dem Melancholiker »neben dem Hang zur Kontemplation« auch »eine starke Einbildungskraft« zugeschrieben, diese »eröffnet den Reichtum der Phänomene, an denen sie sich darstellt« (Mattenklott, 34), Liebe, Eros und Verlangen sind auch solche Phänomene.

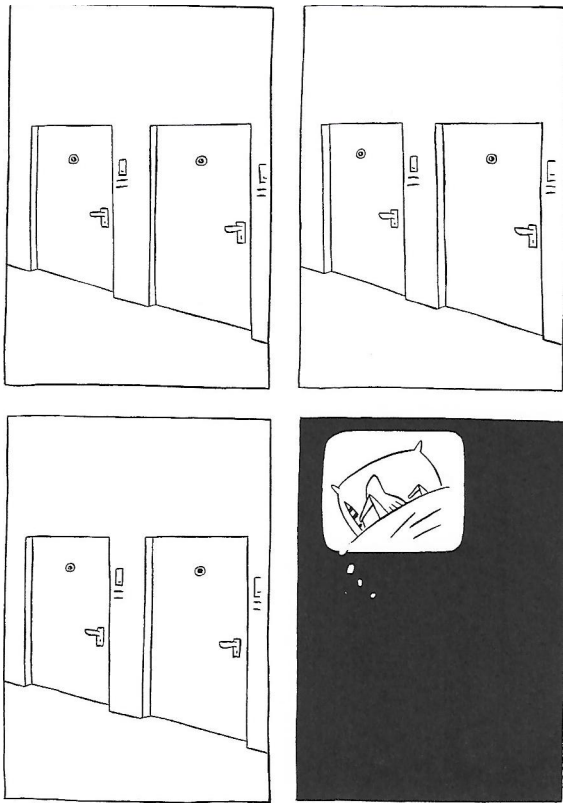


Abb. 10: Mahler: *Pragnienie*, [90].

Mit der Melancholie der Fiaskos, der Einsamkeit und des Verlangens ist das Repertoire der Melancholie-Repräsentationen in Mahlers Comics nicht ausgeschöpft, allein in den Konstellationen in *Lone Racer* und *Planet Kratochwil* ließen sich weitere Beispiele für Figurationen der Melancholie ausmachen. Für die angeführten Topoi der melancholischen Disposition in Mahlers Werk – die Figur des distanzierten Beobachters, die Fiasko-Narrative, das Scheitern der Kommunikation, die manische Ordnung der Erstarrung, das drohende Schwarz, den schweigenden und dennoch vieldeutigen Eros – gilt, dass sie in der Diskrepanz zwischen dem Ernst des Erzählkommentars und der karikaturesken Zeichnung eine Komik hervorbringen, die einerseits aus der österreichischen Satiretradition erwächst und andererseits den aktuellen Kulturpessimismus spielerisch aufgreift. Bezeichnend ist im Kontext des Letzteren Mahlers zeichnerischer Kommentar zu Konrad Paul Liessmanns kulturkritischen Studien in *Die kleine Unbildung. Liessmann für Analphabeten* (2018) – Mahler schneidet Liessmanns Kritik an der heutigen Medien- und Wissensgesellschaft auf das Maß seiner kleinen Karikaturen zu, überlässt also dem Kulturphilosophen die Rolle des distanzierten Beobachters und überführt Liessmanns Zeitdiagnosen in den Bereich des Aperçus – und gerade dadurch trotzt er (melancholisch) dem Gespenst der Unbildung.

Bibliografie

Primärwerke

Mahler, Nicolas: Pragnienie. Nowela graficzna. (Désir) Warszawa: Ladida Books, 2007.
Mahler, Nicolas: Kunsttheorie versus Frau Goldgruber. Berlin: Reprodukt, 2007.

Mahler, Nicolas: Die Zumutungen der Moderne. Berlin: Reprodukt, 2007.

Mahler, Nicolas: Franz Kafkas Nonstop Lachmaschine. Berlin: Reprodukt, 2014.

Mahler, Nicolas: Der Weltverbesserer nach Thomas Bernhard. Gezeichnet von Mahler. Berlin: Suhrkamp, 2014.

Mahler, Nicolas: Flaschko. Der Mann in der Heizdecke. Zürich: Edition Moderne, 2016.

Mahler, Nicolas: Die kleine Unbildung. Liessmann für Analphabeten. Wien: Zsolnay, 2018.

Sekundärliteratur

Bader, Günter: Melancholie und Metapher. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990.

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Gesammelte Schriften. Hg v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.

Bernhard, Thomas: Frost. In: Werke. Bd. 1. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.

Bernhard, Thomas: Verstörung. In: Werke. Bd. 2. Hg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

Böhme, Hartmut: Natur und Subjekt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.

Brakensiek, Stefan/Claudia Claridge (Hg.): Fiasko. Scheitern in der Frühen Neuzeit. Beiträge zur Kulturgeschichte des Misserfolgs. Bielefeld: transcript, 2015.

Frahm, Ole: Die Sprache des Comics. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.

Haider-Pregler, Hilde: *Der Bockerer* und die Folgen. Varianten und Mutationen des «*Homo viennensis*». In: Jeanne Benay (Hg.): Österreichische Satire (1933-2000). Bern (et al.): Peter Lang, 2003.

Hanssen, Beatrice: Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky). In: MLN, 114/5, (December 1999), S. 991–1001.

Mattenklott, Gert: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Königstein: Athenäum, 1985.

Schmitt, Wolfram: Zur Phänomenologie und Theorie der Melancholie. In: Melancholie in Literatur und Kunst. Hg. v. Udo Benzenhöfer, Hürtgenwald: Pressler, 1990. S. 14–28.

Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2008.

Sebald, W. G. : Wo die Dunkelheit den Strick zuzieht. Zu Thomas Bernhard. In: Die Beschreibung des Unglücks. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994.

Sontag, Susan: Introduction. In: Walter Benjamin: One-Way-Street and Other Writings. London: New Left Books, 1979 .

Tellenbach, Hubertus: Melancholie-Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik. Berlin u. a.: Springer, 1983.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Die Melancholie der Literatur. Münster: Universitäts- und Landesbibliothek der Westfälischen Wilhelms-Universität 1997.

1] Ole Frahm schreibt über die »strukturelle Parodie« des Comics, die »Schrift und Bild als wechselseitige Wiederholungen ohne Original wirksam werden« lässt. Ders.: Die Sprache des Comics. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010, S. 37.

2] Martin Schüwer zufolge »treten nur die grundlegenden Darstellungsmittel wie Bewegungs- und Fließlinie und die verschiedenen Formen der Einbindung von Text (Sprechblase, Gedankenblase, Erzählerblock) regelmäßig in ernsteren Comics auf«. Schüwer bezeichnet als »ernstere Comics« solche, die sich nicht in die Tradition der »Funnies« bzw. »Semi-Funnies« (*Astérix*) einreihen. Schüwer: Wie Comics erzählen, S. 369.

3] Vgl. Bader, S. 35.

4] Siehe Beatrice Hanssen: Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky). In: MLN 114/5 (December 1999), S. 991–1013, hier S. 1001f.

5] Vgl. Hanssen: Portrait of Melancholy, S. 1003f.: »Under Benjamin's gaze, melancholy revealed itself to be an existentialist mode, not simply, then, an overwhelming indeterminate mood (Stimmung), but, fundamentally, a technique of disclosure and knowledge that replaced the old rationalistic epistemological model.« Hartmut Böhme macht auf die Pathologisierung der Melancholie in der Aufklärung aufmerksam: »indem die Melancholie um den Formenkreis der Manie erweitert wird, wird das Kernstück der *melancholia generosa* pathologisiert. […] Die Melancholie wird zum Diabolos der Vernunft, der Melancholiker ist der Mensch im Status des Sündenfalls wider die universale Ordnung der Vernunft« (Böhme: Natur und Subjekt, S. 159).

6] Siehe Susan Sontag in der Einführung zur englischen Übersetzung von *Einbahnstraße*: »Mental and historical processes are rendered as conceptual tableaux; ideas are transcribed in extremis and the intellectual perspectives are vertiginous. His style of thinking and writing, incorrectly called aphoristic, might better be called freeze-frame baroque.« In: Walter Benjamin: One-Way Street and Other Writings. London: New Left Books, 1979, S. 7–28, hier S. 24.

7] Susan Sontag: »The need to be solitary – along with the bitterness over one's loneliness – is characteristic of the melancholic.« In: Walter Benjamin: One-Way Street and Other Writings. London 1979, S. 7–28, hier S. 23.

8] So beschreibt Martina Wagner-Egelhaaf Anton Reisers Lektüre der *Insel Felsenburg* von Johann Gottfried Schnabel. Ebd., S. 27.

9] Vgl. Fatima Naqvi: How We Learn Where We Live: Thomas Bernhard, Architecture, and Bildung. Evanstone, IL: Northwestern University Press, 2016.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Autor_in
Sunghwa Kim (Seoul)

Aufsatztitel
»Alles nichts als Karikatur«. Nicolas Mahlers Bernhard-Adaption *Alte Meister* und die Anti-Mimesis-Kunst

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

Empfohlene Zitierweise
Sunghwa Kim: »Alles nichts als Karikatur«. Nicolas Mahlers Bernhard-Adaption *Alte Meister* und die Anti-Mimesis-Kunst. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #5.5 (2019), S. 59–68. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure5.5/kim>. 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

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

»Alles nichts als Karikatur«

Nicolas Mahlers Bernhard-Adaption *Alte Meister* und die Anti-Mimesis-Kunst

Sunghwa Kim (Seoul)

Nicolas Mahlers *Alte Meister*: Die Literaturadaption im Comic

Nicolas Mahlers Comic *Alte Meister* (2011), der den gleichnamigen Roman von Thomas Bernhard (1985) ins Grafische umsetzt, gilt im deutschsprachigen Literaturbetrieb als Meilenstein und ist der erste Comic, der vom Suhrkamp Verlag publiziert wurde. Mahler wurde mit dem Preis der Literaturhäuser 2015 ausgezeichnet und als ein Autor gewürdigt, »der sich in innovativer Form mit der Literatur auseinandersetzt und in sehr eigenständigen und kunstvollen Formen der Vermittlung das Publikum dafür zu gewinnen weiß« (Anon. 2015).

Abb. 1: Nicolas Mahler: *Alte Meister*, 34.

Dass ein Roman Bernhards als Comic adaptiert wurde, dürfte für seine Leserschaft eine ebenso große Überraschung dargestellt haben wie die Tatsache, dass dieser Comic ausgerechnet in einem für die Publikation von Literatur und wissenschaftlichen Arbeiten bekannten Verlag erschienen ist. Eine ereignisarme, also für Bernhard typische Handlung, eine nicht-lineare Plotstruktur, die als ›Geschichtenzerstören‹ bekannten absatzlosen Texte: All dies in einen Comic umzusetzen, stellt eine enorme Herausforderung dar, die zu der Frage Anlass gibt, *ob* bzw. *wie* der Comic als Form überhaupt in der Lage ist, den Bernhard'schen Text zu ›re-präsentieren‹. In einem von mir geführten Interview weist Mahler selbst auf diese Problematik hin: »Es gibt die Leute,

die sagen, wieso man überhaupt eine Literaturadaption braucht, sowieso gibt's schon den Originaltext. Wozu?«

Ob die Literaturadaption im Comic eine ›Re-präsentation‹ bzw. ›Illustration‹ zum literarischen Prätexts darstellt, lässt sich im Rahmen der Adaptions- und Comicforschung beleuchten. Wie die Forschung in den letzten Jahrzehnten zeigt, stehen Adaptionen nicht mehr im untergeordneten Verhältnis zum Ur-, Original- bzw. Prätext. Dies gilt insbesondere für filmische Adaptionen, die in der Vergangenheit als nur sekundäre Produkte betrachtet wurden, denen es nicht gelang, die Originalität und Authentizität der literarischen Vorlage zu repräsentieren. Die Literaturadaption im Comic wurde anfangs als Illustration im Sinne einer ergänzenden Nachbildung, eines visuellen Zusatzes verstanden, wobei die literarische Vorlage den Vorrang behielt: Der schriftliche Text verhielt sich zum Bild wie das Original zur Nachbildung.

In *A Theory of Adaptation* (2006) erwähnt Linda Hutcheon die Problematik des »fidelity criticism«, die die kritische Orthodoxie besonders bei der Behandlung der kanonischen Werke in der älteren Adaptionsforschung beherrschte. Hutcheon sieht dagegen die Adaption als »*formal entity or product*« an und definiert sie als »repetition, but repetition without replication« (Hutcheon, 7). Die Bezeichnung »entity« impliziert die Individualität der Adaption. Als ›Wiederholung ohne Nachbildung‹ ist die Adaption eine »(re-)interpretation and creation« und eine »form of intertextuality« (ebd., 8). Auf die ›intertextuelle‹ Beziehung der Adaption im Comic weist auch Schmitz-Emans hin. Ihr zufolge bezieht sich der »Literatur-Comic« »auf einen literarischen Text (oder mehrere)« und zwar in einer Weise, »die der Beziehung zwischen Hypertext und Hypotext im Sinne Gérard Genettes analog ist« (Schmitz-Emans, 11f.). Unter dieser Voraussetzung wird der literaturbezogene Comic nicht mehr nur auf solche Werke eingeschränkt, die den literarischen Prätext handlungsspezifisch ›werktreu‹ illustrieren.

Das heißt, diese Konzeption für die Literaturadaption im Comic stellt weder eine Zusammenfassung bzw. ein Ersatzmittel zur Erfassung des komplexen literarischen Texts dar, noch ein sekundäres Produkt, das aus dem Originaltext lediglich abgeleitet ist. In diesem Sinne lässt sich an Mahlers *Alte Meister* exemplarisch die Möglichkeit des Comics als einer autonomen Kunstgattung und als einer Adaption zeigen, die sowohl die ästhetischen und stilistischen Komponenten als auch die Thematik der literarischen Vorlage übernimmt, sich zugleich aber vom Prätext abhebt. Im Folgenden werden deshalb die kompositorischen Mittel in der Comicgestaltung hinsichtlich einiger ausgewählter Aspekte des Bernhard'schen Erzählstils analysiert und selbstreferenzielle bzw. metafiktionale Komponenten in der Bearbeitung Mahlers behandelt.

Die grafische Umsetzung der Bernhard'schen Sprachkunst und Metafiktionalität im Comic

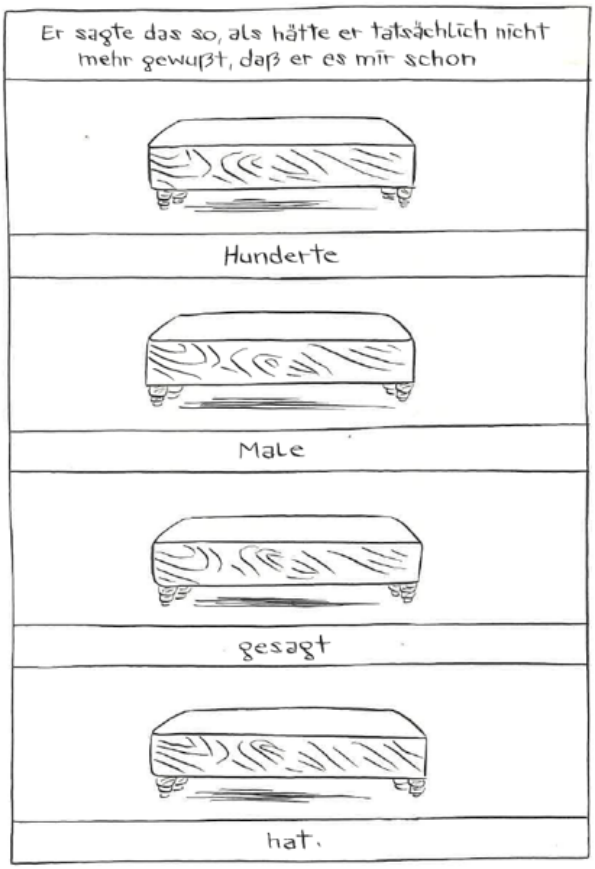


Abb. 2: Nicolas Mahler: *Alte Meister*, 103.

Der Roman *Alte Meister* wird durch den beobachtenden Ich-Erzähler Atzbacher erzählt, »der selbst dem Geschehensraum angehört, in einem durchgehenden Erinnerungsmonolog, […], in episodischer, achronischer Folge von seinem Erlebnis mit einem Künstler, das ihn zur Aufzeichnung veranlaßt hat« (Huntemann, 46). Der Privatgelehrte Atzbacher verabredet sich mit dem Musikkritiker Reger für halb zwölf Uhr im Kunsthistorischen Museum, kommt aber eine Stunde früher, um Reger zu beobachten. Reger sucht seit 36 Jahren jeden zweiten Tag das Kunsthistorische Museum auf, »um auf der Sitzbank im Bordone-Saal Platz zu nehmen« (TB, 22) vor dem Bild *Weißbärtiger Mann* von Tintoretto. Der Museumbesuch ist für Reger über die Zeit eine »*Geistesgewohnheit*« (TB, 26), »*eine Gewohnheit zum Überleben*« (TB, 25) geworden, die ihn nach dem Tod seiner Frau gerettet hat. Den ganzen Roman hindurch übt er konsequent rückhaltlose Kritik an der Kunst, »*armselig ist diese Kunst, weiter nichts*« (TB, 63). Nach der ununterbrochenen kritischen Tirade über die Verabsolutierung der Kunst wird der eigentliche Beweggrund des Treffens erst am Ende des Romans genannt: Reger wollte mit Atzbacher zum Anschauen von Heinrich von Kleists Theaterstück *Der zerbrochene Krug* ins Burgtheater gehen. Vom Kunsthistorischen Museum gehen die beiden dorthin, verlassen aber nicht den Orbit der Monotonie des Lebens. Der letzte Satz des Romans – »Die Vorstellung war entsetzlich« (TB, 311) – impliziert, dass Kunst zum Überleben unentbehrlich ist, aber keine endgültige Erlösung bieten kann.

Nach Markwardt liegt das Charakteristikum Bernhard'scher Poetik in *Alte Meister* darin, dass sie »nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern gleichzeitig auf motivischer, textstruktureller und stilistischer Ebene performativ vorgeführt wird« (Markwardt, 403). Hierbei ist auffällig, dass Bernhards Stil auch die Adaption Mahlers betreffen, die die ästhetischen und narrativen Charakteristika des Bernhard'schen Texts in die comicspezifischen Formen mit kompositorischer Präzision umsetzt. Hier sind der ereignisarme Handlungsablauf, die dis-

soziierte Chronologie, das extrem zeitdehnende Erzählen und die Inquit-Form zu nennen. Die Wartezeit von halb elf bis halb zwölf Uhr, die Atzbacher Reger beobachtend verbringt, nimmt die Hälfte des Romans ein. Die Handlung entwickelt sich ereignisarm, ist auf den inneren Bewusstseinstrom von Atzbacher fokussiert und besteht aus seinem Monolog der freien Assoziation ungeordneter fragmentarischer Erinnerungen. Die mit dem rhythmisch wiederholten Wort »lebenslänglich« hervorgehobene Verschlossenheit und Monotonie von Regers Leben ist unter Bezugnahme auf den Bordone-Saal als allegorischer Raum zu interpretieren, der in der Comicgestaltung die Verschlossenheit und die Monotonie des Lebens durch die einförmig wiederholte Komposition des Panels und die gleiche Größe und Positionierung der Figur dargestellt wird (NM, 33–39).

Die ›Bordone-Saal-Sitzbank‹, die motivisch auf das Leben Regers anspielt, wird mit den Worten »Hunderte / Male / gesagt / hat« (NM, 103) in Wiederholung gezeichnet, wodurch die Zeit im Bordone-Saal als ›ewige Wiederkehr des Gleichen‹ visualisiert wird (Abb. 2). Hinsichtlich der verzögerten Zeit erzeugt die ganzseitige Panelform den Effekt, die Erzählzeit auszudehnen, wohingegen die mehrfache Verwendung der Panels auf einer Seite das Tempo zu erhöhen scheint. Zudem spielt der im Comic durchgehend verwendete Blocktext eine wichtige Rolle im Narrativ, die sich zum einen für den extradiegetischen Erzählerstandpunkt und seinen Monolog in der Erinnerung ausspricht. Zum anderen spitzt der Blocktext teilweise die Indirektheit der Beobachter-Distanz zur Figur Reger zu, was im Prätext durch die Inquit-Form »so Reger/sagte Reger« in Wiederholungen stilisiert ist. Entspricht die Sprechblase in der Comicform dem Anführungszeichen, wodurch die Rede der Figur unmittelbar mitgeteilt wird, so setzt der Blocktext die Distanz zur Diegese als inneren Monolog um.

Hinzu kommen selbstreferenzielle bzw. metafiktionale Komponenten in der Bearbeitung Mahlers, die hier in Bezug auf »die Bloßlegung der Artifizialität« und »die illusionsabbauende Narrativik« (Wolf, 220) betrachtet werden können. Wolf weist hinsichtlich der illusionsabbauenden Narrativik auf folgende vier Aspekte hin (ebd., 212–214):

a. Autoreferentialität und Metafiktion
b. Entwertung der Geschichte
c. Auffälligkeit der Vermittlung
d. Tendenz zur Komik

Die Kategorien b bis d lassen sich auf den Bernhard'schen Prätext beziehen. Das ›geschichtenzerstörende‹ Erzählen mit den rhetorischen (Wiederholungen, Parallelismen, Übertreibungen) und stilistischen (die überlagerte Erzählinstanz, die Inquit-Form, die achronologische Zeit, die Selbstironie des Protagonisten) Mitteln beeinträchtigt die Konzentration auf ›histoire‹, wobei die ereignisarme Plotstruktur und das hochkünstliche Narrativ in Übereinstimmung mit der Thematik des Romans den gesteigerten ästhetischen Effekt erzeugen.

In der Adaption Mahlers lässt sich die Kategorie »Autoreferentialität und Metafiktion«

Abb. 3: Lucas Cranach d. Ä.: *Adam und Eva im Garten Eden,* 1530.

an der typischen Figur des Comiczeichners Mahler belegen, die an Stelle des Erzählers Atzbacher im Comic auftritt. Der Comiczeichner setzt sich selbst als Figur beobachtend, berichtend und begegnend in Bezug zur Figur Regers; die Begegnungsszene am Ende wird im Comic auf 16 Seiten ohne Blocktext gezeichnet und stellt die spannungsvolle Klimax der letzten drei Seiten des Romans dar. Neben der Autoreferenz im Comic kann der explizit betonte Bearbeitungsprozess des Comiczeichners als repräsentativ für die metafiktionalen Elemente erachtet werden. Die klassischen Werke des Wiener Kunsthistorischen Museums, die im Prätext teilweise nicht erwähnt sind, werden im Comic unmittelbar veranschaulicht, der sie rückhaltlos ›karikiert‹ bzw. absichtlich in eine unvollständige, fragmentarische Form setzt. Die Motive im Roman wie »Umblättern« (TB, 39), und »Alles zur Karikatur zu machen« (TB, 117) werden gespiegelt im Bearbeitungsprozess, den ›beliebig‹ in verkürzter Form von Mahler zitierten Bernhard'schen Text und die in Verzerrung gezeichneten Gemälde (vgl. Abb. 3 und 4). Die ›umblätternde Adaption‹ Mahlers, das Zitieren des beliebig ausgewählten Prätexts, korreliert mit dem relevanten Motiv des Romans und setzt zugleich Mahlers eigenen Bearbeitungsprozess in Szene.

> Ich bin mehr Umblätterer als Leser, müssen Sie wissen, und ich liebe das Umblättern genauso wie das Lesen, ich habe in meinem Leben millionenmal mehr umgeblättert, als gelesen, aber am Blättern immer wenigstens so viel Freude und tatsächliche Geisteslust gehabt, wie am Lesen. Es ist doch besser, wir lesen alles in allem nur drei Seiten eines Vierhundertseitenbuches tausendmal gründlicher als der normale Leser, der alles, aber nicht eine einzige Seite gründlich liest [...]. Wer alles liest, hat nichts begriffen (TB, 39f.).

Abb. 4: Nicolas Mahler: *Alte Meister*, 61.

Gemäß einer »gründlichen Lektüre der drei Seiten« werden die verschiedenen Thematiken im Prätext (Österreich / Wien-Kritik, Erinnerung an die Kindheit etc.) in der Adaption reduziert auf Kunst, alte Meister und das Leben Regers, mit denen sich der Comic intensiv beschäftigt. Dies Konzept gilt für die gesamte Umsetzungsstrategie der Adaption, die nicht den ganzen Prätext illustrativ wiedergibt, sondern durch Auswahl und Rekonstruktion spezifische Motive pointiert und nach eigener Logik darstellt. Die Leseart »Umblättern« bezieht sich auf die Aussage, aus »sogenannten vollendeten Kunstwerken ein Fragment zu machen« (TB, 42), was mit der Intention »alles zur Karikatur zu machen« (TB, 117) korrespondiert. Die Bildzitate des »Alten Meisters« in »Fragmenten« sind in verschiedenen Teilen vorgenommen, unter denen zum einen die zwei symmetrischen Zeichnungen zu finden sind (NM, 44f., 56f, 58f, 70f.), die durch die selektive Schilderung eines Bildelements bzw. die Vergrößerung eines Teils im gleichen Bild (NM, 68f.) einen Kontrast aufbauen und den Bearbeitungsvorgang explizit bewusst machen. Zum anderen finden sich auch Bildzitate, die einen Bildausschnitt als Ganzes im Panel wiedergeben (NM, 61; Abb. 3 und 4). Die selbstreflexiven Darstellungen in der Adaption weisen darauf hin, dass die Adaption prinzipiell auf dem ästhetischen Verständnis des Romans basiert, aber keine Nachbildung zum Prätext ist; ihre Eigenheit als eine reflexive Stilisierung und Bearbeitung wird hervorgehoben. Die autoreferenzielle Inszenierung und die grafische Visualisierung der literarischen Motive sind visuelle Verweise, wodurch die eigentümliche Identität der Literaturadaption akzentuiert wird – »Comic ist Comic« (intellectures 2014), wie Mahler sagt.

Anti-Mimesis-Kunst: Manierismus – Karikatur – Comic

Zur Karikatur als Anti-Mimesis-Kunst argumentiert Gombrich: »alle Entdeckungen auf dem Gebiet der Kunst sind nämlich nicht Entdeckungen von Übereinstimmungen, sondern von Äquivalenzen oder Entsprechungen, die es uns ermöglichen, die Realität als Bild und ein Bild als Realität zu sehen« (Gombrich, 292). In Anbetracht dessen lässt sich hier zum einen der Sinn des Kernmotivs Karikatur als »Überlebenskunst« (TB, 301) mit Blick auf die im Roman thematisierte Anti-Mimesis-Kunst erörtern und zum anderen die Literaturadaption Mahlers an sich reflektieren.

In Analogie zur Anti-Mimesis-Kunst stehen die Überlegungen in Bezug auf die Absurdität der Verabsolutierung von Kunst und Wahrheit im Bernhard'schen Text sowie die absurde Problematik von »Original–Fälschung« bzw. »Wahrheit–*Ver*fälschung«.[1] Ebenso wie es unmöglich ist, die absolute Wahrheit mitzuteilen, bleibt es ausgeschlossen, die Natur als »das Ganze und das Vollkommene« (TB, 42) nachzubilden. Demzufolge sind »die *sogenannten* Meisterwerke und Alte Meister« bei Reger nichts mehr als »eine Lüge« (TB, 65), denn die absolute mimetische Kunst als exakte Nachbildung der Natur sei von Anfang an unmöglich, und deren Verehrung eine ›Geschichte der Verfälschung‹. Daraus wird die Folgerung hergeleitet: »Selbst das außerordentlichste Kunstwerk ist doch nur eine armselige völlig sinn- und zwecklose Mühe, die Natur nachzumachen, ja nachzuäffen« (TB, 63). Aus dieser Vergeblichkeit ergibt sich die Idee Regers, »alles zur Karikatur zu machen« anstatt an die perfekte Kunst zu hängen: »es ist ja auch eine Methode, sagte er, alles zur Karikatur zu machen. Ein großes bedeutendes Bild, sagte er, halten wir nur dann aus, wenn wir es zur Karikatur gemacht haben« (TB, 121). Die Karikatur als »einzige Überlebenskraft« (TB, 121f.) interpretiert Mittermayer als »die Abwehr dieser Bedrohung, indem sie das Phantasma von absoluter Vollkommenheit, aus dessen Bann sich Bernhards Figuren nicht befreien können, als von keinem erreichbare Chimäre zu entlarven sucht« (Mittermayer, 129).

Historisch gesehen wird die Karikatur in der *Ästhetik des Häßlichen* (1853) von Rosenkranz zum ersten Mal dem ästhetischen Diskurs subsumiert,[2] der insistiert, »daß ein selbstbewußtes Abweichen der Kunst von den durch die Natur gegebenen Formen behufs eines besonders ästhetischen Eindrucks oder in phantastischen Bildungen nicht als Inkorrektheit gelten darf« (Rosenkranz, 61). Die Karikatur wird legitimiert als »nicht nur die Negation allgemeiner ästhetischer Bestimmungen, sondern spiegelt als Zerrbild eines erhabenen, eines reizenden oder schönen Urbildes die Qualitäten und Formen desselben auf individuelle Weise in sich ab« (ebd., 66f.). Aus dem »selbstbewußten Abweichen« der ästhetischen Norm von der klassischen mimetischen Kunst wird der Karikatur eine spezifische Charakteristik verliehen.

Vor dem Hintergrund der Beschaffenheit der Karikatur – Asymmetrie, Disharmonie und Künstlichkeit – ist die Kunst des Manierismus und das Interesse Bernhards an Tintorettos Bild *Weißbärtiger Mann* zu betrachten, was eines der bedeutendsten Motive in *Alte Meister* ist. Rie-

gel sieht die manieristische Kunst als »eine Zersetzung der Renaissance«, wie einem Bewußtsein entspringt, »das mit voller Absicht auf organische Natürlichkeit verzichtet und Vorbilder aus einer früheren Zeit entlehnt, ohne deren innere Einheit anzustreben« (Riegel, 153). Die Entlehnung der ästhetischen Normen für das Schöne aus der Renaissance, die nach der Gesetzmäßigkeit der Natur die Einheit, die Harmonie und die Proportion der Gestalt anstrebt, ist auch in den Bildern Tintorettos vorhanden. Ebenfalls zeigt sich die folgende markierte Passage in Lesematerialien Bernhards für *Alte Meister* einen Knotenpunkt für die »Auflösung des schönen Bilds«: »Tintorettos Bildnisse kennzeichnen den Ausbruch aus der Ausgewogenheit der Renaissance und den Beginn einer neuen Betrachtungsweise, *die betont einseitig das schöne Bild auflösen will und erschreckend Finsternis einbrechen läßt*« (TBW 8, 211).

Unter der Bezugnahme auf die Anti-Mimesis-Kunst als Auflösung des klassischen Schönen die und Künstlichkeit kann Mahlers Comic in Analogie zu Manierismus und Karikatur betrachtet werden, denn er geht von der »selbstbewussten Abweichung« der mimetischen Kunst aus. Mahlers Stil ist von den in hochgradigen Abstraktionsprozessen entstandenen ›Cartoons‹[3] geprägt, was sich in der reduzierten Darstellung und der konzeptionellen Weltwahrnehmung des Comiczeichners äußert und als anti-mimetisch zu bezeichnen ist. Insbesondere ist es in *Alte Meister* bemerkenswert, dass die Figurendarstellung des Bildzitats die Worte der Romanvorlage – »das Lächerlichmachen und die Karikatur« (TB 119) – wortwörtlich visualisiert. Die Figurenzeichnung in den Bildern in *Alte Meister* unterscheidet sich von den typischen gesichtslosen Protagonisten Mahlers durch einen unterschiedlich hohen Grad der Abstraktion. Die 15-seitige Sequenz von Bildzitaten (NM, 56–71), die im Prätext nicht auftauchen und von Mahler ausgewählt sind, werden auf verschiedene Weise – Auslassung, Fragmentierung, und Vergrößerung– stilisiert. Die Panels im Comic werden wie Rahmen einer Ausstellung verwendet, und die karikierten Bilder visualisieren dem Prätext gemäß: »in der Kunst kann *alles lächerlich* gemacht werden, jeder Mensch kann lächerlich und zur Karikatur gemacht werden« (TB, 118). Die zitierten Meisterwerke von Tizian, Rubens, Velázquez usw. manifestieren in ihrer Verzerrung zum einen die Thematik des Prätextes, zum anderen hebt die Künstlichkeit der Comicform als anti-mimetische Kunst die Freiheit des Comiczeichners hervor. Es lässt sich konstatieren, dass Mahlers Literaturadaption die thematische und stilistische Ebene des Prätexts in Text-Bild-Form in intime Verbindung bringt – und die Karikatur als »die höchste Kraft des Geistes« (TB, 121) und als Charakteristikum des Comics darlegt, die Freiheit der anti-mimetischen Kunst.

Fazit

Nicolas Mahler transformiert Bernhards *Alte Meister* in eine comicspezifische Erzählform und weist dadurch auf ein neues Potenzial im Verhältnis von Literatur und Comic hin, wel-

ches über eine analoge Wiedergabe des Prätextes hinausgeht. In diesem Sinne ist die Literaturadaption ein ›Dialog‹ mit der literarischen Vorlage, ein komplexes Verweisverhältnis auf der motivischen und stilistischen Ebene. ›Anti-Mimesis-Kunst‹ und ›Geschichtenzerstören‹ als inhaltlich thematisierte Elemente der Bernhard'schen Ästhetik in *Alte Meister* werden auch in Mahlers Darstellungsprinzipien bzw. -verfahren gestalterisch reflektiert. Die selbstreflektiven Analogien zur Thematik des Prätexts stehen zum einen in Einklang mit dem ästhetischen Substrat des Manierismus und der Karikatur als »selbstbewusste Abweichung« vom klassischen Kanon, zum anderen sind sie eine eindeutige Implikation der gattungsspezifischen Eigentümlichkeit des Comics. Ebenso hinsichtlich Adaption im Comic gilt es auch für die ›absurde‹ Beschaffenheit der Literaturadaption die Mahler selbst angesprochen hat: »Wieso braucht man überhaupt eine Literaturadaption, sowieso gibt's schon den Originaltext. Wozu gibt es die Literaturadaption?« Das entspricht der Ausgangsfrage des Romans: »warum malen die Maler eigentlich, wo es doch die Natur gibt« (TB, 63). Aus dieser Absurdität lässt sich die Literaturadaption Mahlers *Alte Meister* als Befreiung von einer Nachbildung und als Freiheit für eine Anti-Mimesis-Kunst verstehen.

Bibliografie

NM Mahler, Nicolas (W/P): Alte Meister. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2011.

TB Bernhard, Thomas: Alte Meister. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2015 [1988].

TBW Bernhard, Thomas: Werke. Bd. 8. Hg. von Martin Huber u. Wendelin Schmitdt-Dengler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

Anon. 2015: 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.

Bernhard, Thomas: Der Keller. Salzburg: Residenz, 1976.

Gombrich, E. H.: Kunst & Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Übers. von Lisabeth Gombrich. Berlin: Phaidon, 2004.

Huntemann, Willi: Artistik & Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990.

Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation. London: Routledge, 2006.

Intellectures: In: <http://www.intellectures.de/2014/05/15/comic-ist-comic-und-damit-aus/>. 15.05.2014. Letzter Zugriff am 14.08.2018.

Lachnit, Edwin: Zur Geschichtlichkeit des Manierismusbegriffs. In: Hofmann, Werner: Zauber der Medusa. Europäische Manierismen. Hg. von Wiener Festwochen. Wien: Löcker, 1987.

Markwardt, Nils: Mit der Kunst leben. Thomas Bernhards Poetik der (Ver-)Fälschung im Ro-

man »Alte Meister« In: Weimarer Beiträge 58.3 (2012), S. 394–408.

McCloud, Scott: Understanding Comics. New York: William Morrow Paperbacks, 1993.

Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1995.

Nünning, Ansgar (Hg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2004.

Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Häßlichen. Stuttgart: Reclam, 2007 [1853].

Schmitz-Emans, Monika: Literatur-Comics. In Zusammenarbeit mit Christian A. Bachmann. Berlin: De Gruyter, 2012.

Stadler, Wolf (Hg.): Lexikon der Kunst. Bd. 6. Erlangen: Dörfler, 1998.

Stam, Robert: The dialogics of adaptation. In: Filmadaptation. Hg. von James Naremore. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Max Niemeyer, 1993.

<https://www.literaturhaus.net/projekte/preis-der-literaturhaeuser-2015>. Letzter Zugriff am 02.08.2018.

Unpubliziertes Interview mit Nicolas Mahler geführt am 06.06.2018, Wien.

1] »Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner. Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein, also sind immer nur Fälschungen und *Ver*fälschungen mitgeteilt worden. Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und zur *Ver*fälschung eines Sachverhalts« (Bernhard, 42f.).

2] Für »Karl Rosenkranz (›Die Ästhetik des Häßlichen‹, 1853) war Karikatur der Sammelbegriff alles Häßlichen. Seine Publikation, die ›nunmehr auch die Schattenseite der Lichtgestalt des Schönen‹ in die ästhetische Betrachtung einzog, stand am Anfang der Erforschung des künstlerischen Problems der Karikatur, die lange Zeit nur als Möglichkeit des Bildpamphletes, der Scherz- und Zerrbilder gegolten hatte« (Stadler, 307).

3] McCloud zufolge ist »By de-emphasizing the *appearance* of the *physical* world in favor of the *idea* of form, the cartoon places itself in the world of concepts. Through traditional *realism*, the comic artists can portray the world *without* – and through the *cartoon*, the word *within* […] in emphasizing the *concepts* of objects over their *physical appearance*, much has to be *omitted*« (McCloud, 41).

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Autor_in
Monika Schmitz-Emans (Bochum)

Aufsatztitel
Ernst Jandl und Nicolas Mahler: Variationen über ›das Gedicht‹

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

Empfohlene Zitierweise
Monika Schmitz-Emans: Ernst Jandl und Nicolas Mahler: Variationen über ›das Gedicht‹. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #5.5 (2019), S. 69–85. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure5.5/schmitz-emans>. 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

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Ernst Jandl und Nicolas Mahler: Variationen über ›das Gedicht‹

Monika Schmitz-Emans (Bochum)

Daß es Comics gibt, die Gedichte, und Gedichte, die Comics sind, ist spätestens mit Dino Buzzatis Comic-Poem *Poema a fumetti* (1969) demonstriert worden, einer längeren Comicerzählung, deren Textanteile an Gedichte oder Lieder erinnern. Dargestellt wird die Geschichte einer Figur namens Orfi, eines Rocksängers, auf der Suche nach seiner verlorenen Geliebten Eura, anknüpfend an einen wichtigen poetologischen Mythos, mit dem selbstbewußt die Poetizität des Comics signalisiert wird. Neben Buzzatis Comic-Poem gibt es seit der Zeit der jüngeren Avantgarden andere Indizien einer Annäherung zwischen dem Gedicht und dem Comic, etwa diverse Hybridformen aus Texten und Comicelementen, aber auch Gedichte, die sich *sprechblasen* nennen, wie in einem Lyrikbändchen Ernst Jandls (1979). Comicadaptationen von oder Comicparaphrasen zu lyrischen Texten sind in den letzten Jahrzehnten in größerer Zahl entstanden.

Die Affinität zwischen Comic und Gedicht ließe sich unterschiedlich akzentuieren. Genannt (aber nicht weiter erörtert) seien nur einige wichtige Aspekte: (a) Daß auch für Gedichte oft ihre visuelle Dimension konstitutiv ist, verbindet sie evidenterweise mit dem Comic als einer visuellen Darstellungsform. (b) Comics und Gedichte sind normalerweise durch einen gattungsspezifisch hohen Strukturierungsgrad charakterisiert; sie haben einen Rhythmus, eine Form, eine Architektur; die ›poetische Funktion‹ (Jakobson) der jeweiligen ›Botschaft‹ ist ausgeprägt. (c) Eine tragende Rolle spielen Wiederholung und Variation, wobei deren Effekte ein breites Spektrum zwischen der Akzentuierung tragischer Unausweichlichkeit (erinnert sei an Poes *The Raven*) und Komik abdecken. (d) Für Comics und Gedichte charakteristisch sind schließlich Strategien der Reduktion, der Komprimierung, der Konzentration; Knappheit, Prägnanz, Pointierung erscheinen als wichtige Merkmale des Comics, der meist mit wenig Textraum auskommen muß und will, und des Gedichts (dessen Name zwar irrigerweise, aber nicht ganz unsinnig gelegentlich vom Akt des ›Verdichtens‹ abgeleitet worden ist).

Die Frage nach Nicolas Mahlers Beziehung zum Gedicht stellt sich von verschiedenen Ausgangspunkten her. Seine Bildergeschichten kehren erstens ihre Strukturiertheit besonders deutlich hervor. Sie nutzen vor allem das Prinzip der Wiederholung besonders ostentativ. Vielfach erinnert ihr repetitiver bzw. zyklischer Aufbau an Reime und Refrains in Gedichten und Liedern, an strophische Formen, an Textzyklen. – Zweitens ist Mahler in beiden Bereichen produktiv bzw. verbindet diese Bereiche: Er hat Bändchen mit ›Gedichten‹ veröffentlicht, in denen sich neben Texten auch Bilder finden, die seinen Comics und Cartoons stilistisch nahestehen (*dachbodenfund. gedichte* und *in der isolierzelle. gedichte*). Der Band *Längen und Kürzen*, untertitelt *Das schriftstellerische Gesamtwerk. Band 1* (2009), enthält Texte verschiedener (nicht immer eindeutig bestimmbarer) Gattungen sowie Comics. Der Band *Gedichte* enthält Zeichnungen mit jeweils prägnanten Ein-Wort-Titeln, deklariert also die Zeichnungen selbst zu ›Gedichten‹ oder doch zu konstitutiven Teilen von Gedichten, wenn denn das jeweilige Titelwort ebenfalls zum Gedicht selbst gehört.

Einen Anlaß zur Frage, wie Mahler es mit Gedichten hält, bietet drittens auch seine Affinität zu Literarischem, die sich in diversen Literaturcomics niedergeschlagen hat. Zu den in Comicform adaptierten oder re-inszenierten Texten gehören Romane (*Der Mann ohne Eigenschaften*, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, *Alte Meister*), Stücke (*Frankenstein in Sussex*) sowie lockere Reminiszenzen an prominente Autoren (*Kafkas Lachmaschine*). Aber spielen Gedichte für Mahlers Arbeit eine Rolle? Und wenn ja, welche könnten es sein?

Sucht man nach einem Lyriker, bei dem sich ein Vergleich lohnt, so kommt man an Ernst Jandl kaum vorbei – einem Österreicher wie Musil, Thomas Bernhard, H. C. Artmann, Jelinek (und in gewissem Sinn auch der in der Donaumonarchie geborene und aufgewachsene Kafka), also die Autoren, mit denen Mahler sich bisher hauptsächlich auseinandergesetzt hat. Für den Vergleich mit Jandl sprechen verschiedene Dinge: dessen in verschiedensten Formen dokumentierte Tendenz zur Überschreitung von Gattungsgrenzen, zur Verbindung von Poesie mit visueller und mit musikalisch-akustischer Darstellung, sein Interesse am Populärkulturellen (siehe *sprechblasen*), sein Wiener Humor. Jandl ist ein Meister der Reduktion und der Pointe. Hier vor allem bestehen Parallelen zu Mahler. Daneben – und dies ist wohl mehr als eine bloße Äußerlichkeit – zeigt sich bei Jandl wie bei Mahler eine besondere Vorliebe für die Schreibmaschinenschrift *Courier*, die jeweils auch in gedruckten Büchern eingesetzt wird (bei Mahler in *Längen und Kürzen*, bei Jandl an vielen Stellen), gegen die Gepflogenheiten – aber als Hinweis auf die materiellen Arbeitsbedingungen des tippenden Dichters. Gedichte haben Gesichter – so eine Leitidee Jandls, die für einen Comiczeichner und Cartoonisten anschlußfähig erscheinen muß. Die folgenden Gegenüberstellungen von Arbeiten Mahlers und Jandls sollen nicht auf die These hinauslaufen, Mahler habe Jandl in analoger Weise rezipiert wie Musil, Proust, Bernhard und Artmann; es geht um Konvergenzen und Nachbarschaften.

Grundlagen: Alltagsleben, Alltagssprache

Für einen Dichter, der das Volkstümliche, Populärkulturelle, ja Triviale als Material- und Themenressource seiner Arbeit betrachtet, liegt es nahe, sich im Raum der Alltagssprache umzusehen. Viele Jandl'sche Texte beruhen auf dem Registrieren von Alltagskommunikation, auf dem Sammeln von Bruchstücken aus dem Klangteppich des täglichen Lebens. In seiner Frankfurter Poetikvorlesung hat Jandl das Gedicht *16 Jahr* zu einem Fundstück erklärt, das ihm der günstige Zufall in der Straßenbahn zugetragen habe; er habe es nur noch aufschreiben müssen, samt dem Lispeln der Frau, der er auf der Fahrt Richtung Südostbahnhof zugehört habe (»thechdthen jahr / thüdothdbahnhof / wath tholl / wath tholl / der machen«; Text und Kommentar in Jandl 1985b, 68). Man mag an der Fundstück-Geschichte zweifeln; der Text, poetisch überstrukturiert, wirkt eher wie eine Reihe von Variationen über klangliches Ausgangsmaterial als wie ein protokolliertes Stück alltäglicher Kommunikation. Aber auf letztere soll als Grundlage poetischen Sprechens offenbar verwiesen werden. Mittels einer stilisierten Alltagssprache halten viele Gedichte Jandls deren Benutzern einen Spiegel vor – einen verzerrenden, aber eben darum deutlichen. Hier redet jemand verdächtig gern und viel über andere.

Mahlers Texte loten die vielfältigen Facetten der Alltagskommunikation nicht auch nur annähernd in dem Maße aus wie die zahlreichen Gedichte Jandls. Aber auch er verortet die Szenen, Episoden und Figuren, die er zeichnet, ostentativ in Alltagswelten. Trivialitäten und Banalitäten, deren Witz, oft aber auch deren heimliche (oder offene) Aggressivität gehören zu seinen Spezialitäten. Auch hier wird gern geredet, genörgelt, getratscht.

Der Dialekt als poetische Ressource

Sich im Raum der Alltagssprache umzusehen, heißt für einen Wiener Dichter immer auch: einer dialektalen oder dialektal gefärbten Sprache, wie man sie auf der Straße hört und spricht. Jandl hat eine erhebliche Zahl von Dialektgedichten verfaßt. (Analoges gilt etwa für verschiedene Mitglieder der Wiener Gruppe, darunter Gerhard Rühm und H. C. Artmann.) Die Motive dafür sind wohl vielschichtig: Das Interesse an der klanglichen Dimension von Texten und am Verfremdungseffekt gehört dazu, aber auch die dezidierte Hinwendung zum Volkstümlichen als dem Gegenstück der gerade in Österreich florierenden Hochkultur. Der Lyrikband *stanzen* gewinnt dem Dialekt eine Fülle an Ausdrucksoptionen ab:

> i was da wiaggli nimma wos i sogn soe
> mir is maunchmoe scho gaunz schlechd
> wäu i so oft wos sogn dua
> wos i goaned sogn mechd (Jandl 1992, 63)

Dialektales findet sich (man darf unterstellen: aus vergleichbaren Motiven) auch bei Mahler – so in dem Band *Längen und Kürzen*, der selbstironisch und parodistisch als *Band 1* des *schriftstellerischen Gesamtwerks* publiziert wurde. Der Titel eines solchen Dialektgedichts suggeriert, es handle sich um ein Stück aufgefangenen und protokollierten Alltagsgeredes (analog zur angeblichen Genese von Jandls *16 jahr*).

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

i hätta liaba
a blonde
kassierin

so fongt des
scho amoi
o (Mahler 2009, [89])

Voraussetzungen (a): Elementares

Nicht nur mit der Hinwendung zum Dialekt geht es bei Jandl um Voraussetzungen von Dichtung (konkreter: um die Sprache des Alltags als die Grundlage poetischer Arbeit und das Alltagsleben als Kernthema). Auch in anderen Formaten werden die eigenen Voraussetzungen reflektiert: so vor allem mit Gedichten, die sich (auf welch spezifische Weise auch immer) dem ›Elementaren‹ sprachlicher Artikulation oder schriftlicher Fixierung von Texten zuwenden. Gedichte über die Laute und über die Buchstaben sind in diesem Sinn Elementar-Gedichte – und bei Jandl dienen sie unter anderem der Demonstration multipler Kombinationsmöglichkeiten. Was läßt sich aus den einzelnen Bausteinen der mündlichen Artikulation und der Schrift nicht alles machen! Sind Gedichte, etwa Sonette, jemals mehr als Kombinationen aus Buchstaben?

sonett
das a das e das i das o das u
das u das a das e das i das o
[…] (GW 1, 443; die Zeilen summieren sich auf insgesamt 14, untergliedert in je zwei Quartette und Terzette, entsprechend der Sonettform)

Nicolas Mahlers Bändchen *Gedichte* (2013) basiert, auch wenn es hier nicht um Buchstaben und ihre Kombinationsmöglichkeiten geht, auf einer vergleichbaren Idee. Hier sind es anstelle der Vokale bestimmte wiederkehrende geometrische Körper, die zur Basis kombinatorischer Spiele werden, welche dann *Gedichte* heißen: eine Röhre, eine Halbkugel, ein Körper mit einer gewellten Kante, ein unvollständiger Kasten, eine Stange. Daraus besteht das

Inventar der *Gedichte* im Wesentlichen. Dieses Inventar wird verschiedenen Modifikationen unterzogen und in verschiedenen Kombinationen gezeigt. Hinzu kommt noch ein kleiner Mann, der selbst aber letztlich eine Kombination aus dem geometrisch-sphärischen Repertoire des Zeichners ist.

Spielerisch entfaltet Mahler in seinen ›Gedichten‹ die Idee, auf ›Elementares‹ zu verweisen und so das Gedicht selbst zum Demonstrationsobjekt elementarer Figuren zu machen – und zwar durch den ständigen Rekurs auf geometrische Figuren, insbesondere durch deren Verwandlung in die Hauptfiguren der ›Gedichte‹.

Eine analoge Idee taucht – in anderer Form umgesetzt – auch bei Jandl auf, hier in Gestalt von Figuraltexten, die an geometrische Figuren erinnern und diese modifizieren. So etwa wird in dem Gedicht *tohuwabohu* (GW 1, 110–113), das aus Variationen über ein bestimmtes Ausgangsmaterial an Sprachbausteinen besteht, aus einem ersten listenartigen Text mit den untereinander platzierten Bausteinen (einer Art Text-Säule) in einer ersten Variation eine Fläche, die wie ein deformiertes Dreieck aussieht; die folgenden Variationen sind nicht nur Variationen über die Sprachbausteine, sondern auch über die Grundformen Liste (Säule), Rechteck und Dreieck (vgl. auch *moral*, GW 1, 401).

Voraussetzungen (b): Wiederholung und Variation als gestalterische Prinzipien

Jandls *sonett* und Mahlers *Gedichte* verweisen aber nicht nur auf die Elemente, aus denen sie bestehen, ja machen sich zum Spielraum dieser Elemente, zu deren Theater – sie verweisen auch auf die fundamentalen Prinzipien dichterischer und künstlerischer Gestaltung: auf Wiederholung und Variation. Besonders sinnfällig wird dies in Beispielen poetischer Permutation, in denen sich das Moment der Wiederholung und der Variation eng verbinden. In permutativen Texten, aber auch in deren bildlichen Analoga, demonstriert das ästhetische Gebilde, daß es nach einer Spielregel entstanden ist. Das Ergebnis kann monoton, es kann aber auch ulkig sein – oder beides. Repetitionen und das (mehr oder weniger) systematische Durchspielen einer Spielregel werden bei Jandl immer wieder auf ostentative Weise zum Konstruktionsprinzip von Texten. Auf dem Prinzip der Kombination einer begrenzten Zahl von Elementen (einer sehr begrenzten: es geht um zwei) beruht Jandls autoreferentielles Gedicht *talk*, das auf typische Weise zwischen eher trister Monotonie und Komik changiert, vor allem, wenn man es (wie vom Titel nahegelegt) als Darstellung einer Gesprächssituation interpretiert. Was ist trauriger als ein derart monotones Reden? Und was ist komischer?

blaablaablaablaa
blaablaablaa
blaablaablaablaa
blaablaablaa

bäbb
bäbb
bäbbbäb […] (GW 1, 115)[1]

Die beiden Silben »blaa« und »bäbb«, in Jandls Poetikvorlesung modellhaft als die Protagonisten des poetischen Geschehens interpretiert, finden ein gezeichnetes Analogon etwa in Variationen über die Stange und den kleinen Mann in Mahlers *Gedichten* (Mahler 2013, 39, 41).

Auch hier gehen wenige unterschiedliche Partner wechselnde Verbindungen ein, treten in einen merkwürdigen Dialog – einen Dialog, den der Rezipient nicht ganz versteht, dem Bedeutung zuzuschreiben er aber geneigt ist. Ein Indiz dafür, daß es mit Mahlers *Gedichten* auf spielerisch-parodistische Weise um ›Dichtung‹ geht, wir es also mit Meta-Gedichten zu tun haben, liegt bereits in der Betitelung von ›Gedichten‹ mit ästhetisch-literaturtheoretischen Begriffen wie *Drama* oder *Humor*. Unter dem Titel *Humor* sieht man eine hochgestellte Säule mit (Katzen-)Schwanz neben einem sie betrachtenden Männchen (Mahler 2013, 39; Abb. 1); unter dem Titel *Drama* zeigt die folgende Zeichnung, wie der Schwanz nun unten aus der Säule herauslugt, wiederum vom Männchen betrachtet (Mahler 2013, 41). Was ist da passiert? *Glaube* heißt ein ›Gedicht‹, in dem ein wurstförmiges Kinderfigürchen in eine schwarze Kiste wie in eine Krippe (oder einen Sarg) gebettet ist (Mahler 2013, 43). *Wahn* zeigt ein ebensolches Figürchen in einem schrankartigen Kasten (Mahler 2013, 45; Abb. 2). In *Neugierde* und *Blödheit* treffen sich das Männchen und die Röhre (wieder) (Mahler 2013, 47, 49); und so geht das Spiel; auch mit den anderen Formen, weiter – ein Spiel der kalkulierten Monotonie mit ebenso kalkulierten komischen Effekten (Mahler 2013, 38–45).

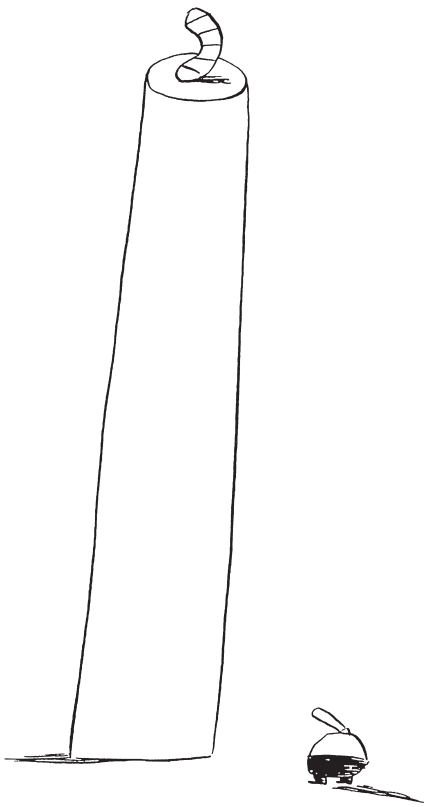


Abb. 1: *Humor* (Mahler 2013, 39).

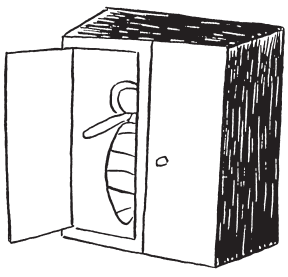


Abb. 2: *Wahn* (Mahler 2013, 45).

Voraussetzungen (c): Reduktion als Verfahrensweise

Wo die gestalterischen Verfahrensweisen beim Verfassen von ›Gedichten‹ selbst zum Thema der Gedichte werden, wo es ums ›Elementare‹, Grundlegende geht, da ist mit Blick auf Jandls wie auf Mahlers Œuvre das Prinzip der Reduktion von besonderer Signifikanz. Zielen doch beide – mit je eigenen, teils mit konvergenten Mitteln – darauf ab, ihre ›Gedichte‹ und Zeichnungen in möglichst komprimierter Form zu schreiben, reduziert auf das Wesentliche, auf die nötige Substanz.

Viele Texte Jandls wirken auf programmatische Weise reduktiv: wie Skizzen zu einer Szene, einer Idee, einem Gedanken, einer Geschichte.

der englische botschafter

such
a
mess

at
my
age

what
a
message (GW 1, 481)

Einmal abgesehen von dem kalauernden Wortspiel um das/die eigene »mess-age«, das/die diesem Text zugrundeliegt, lädt er doch auch ein sich auszumalen, in welche Art von Situation eine solche Äußerung passen könnte; er wirkt – anders gesagt – maßgeblich durch all das, was hier nicht gesagt wird, durch die Aussparung eines bedeutungsdeterminierenden Kontextes. Ein Stück von der Ratlosigkeit des »englischen botschafters« überträgt sich auf den Leser.

Mahler ist als Zeichner wie als Verfasser von Gedichten ein ähnlich konsequenter Reduktionist:

3 märchenbücher

was
wir
tun

was
wir
treiben

und
so
weiter (Mahler 2015, 92, ohne Zeichnung)

Wiederum bleibt es dem (ratlosen) Leser überlassen, sich Anlaß und Kontext dieser Äußerung zu denken. Wie verschiedene der gezeichneten ›Gedichte‹ auch, vor allem die zu Sequenzen arrangierten (erinnert sei an den Schwanz am unteren Rand einer Säule), wirft der *dachbodenfund* die Frage auf: Was ist denn hier los?

Inventarisierungen von ›Welt‹ – in Stücken

Verfahren der Reduktion, der Komprimierung, der Wiederholung und Variation werden nicht nur um ihrer selbst willen ausprobiert; es geht, wie indirekt auch immer, Experimentaldichtern wie Jandl und Mahler implizit auch um die Formen, mittels derer sich so etwas wie ›Welt‹ erfassen und darstellen läßt. Die Frage nach der Beziehung zwischen ›dem Gedicht‹ und ›der Realität‹ bildet einen Leitfaden durch Jandls Poetikvorlesungen, wobei er sie aber charakteristischerweise nicht abstrakt-allgemein beantwortet, sondern buchstäblich durchspielt. Eine der dabei vorgeschlagenen Antworten lautet, daß der Sprachstoff, mit dem der Dichter arbeite, eben ein der Realität selbst entnommener Stoff sei und insofern ein Gedicht über Sprache dazu disponiert sei, ein Gedicht über ›Realität‹ zu sein (vgl. Jandl 1985b, 49). Eine andere Antwort lautet, daß sich in der poetischen Verfremdung der Sprache stets ein Moment der Kritik artikuliert: Kritik an Normen, Regeln, Einengungen, Macht. Poesie ist Sprach-Kritik – und auf diesem Weg zugleich Realitäts-Kritik. Eine dritte Antwort ließe sich aus den listenartigen, den enumerativen Texten ableiten, die aus Reihungen von einzelnen Wörtern oder kleinen Wortgruppen bestehen: Gedichte sind (auch) eine Form, die Bausteine der Realität am Leitfaden von Sprach-Bausteinen zu erfassen, um sie zunächst einmal schlicht der Reihe nach oder in anderen einfachen Kombinationsformen auszubreiten. Nicht nur Sprachliches wird in seine Bausteine zerlegt – sondern auch die Welt: Diese Grundidee findet sich bei Jandl in verschiedenen Modifikationen umgesetzt:

kleine auswahl

orangen und
bananen und
äpfel und
birnen und
zitronen und
pampelmusen
und (GW 2, 472)

Aus Reihungen von Dingen ergeben sich ganz konsequent alltagsdialogische ›Reihen‹ von Äußerungen, Szenen aus einer alltäglichen Welt also. Der Titel *realistisches gedicht* klingt zunächst vielleicht parodistisch, verweist aber doch auf eine spezifische Konzeption dichterischer Realitätsbezüge:

realistisches gedicht

was will
der herr
ich hätte
gern
orangen
wieviel
der herr
nun ja
vielleicht
ein kilo
[…] (GW 2, 473)

Auch Mahler hat eine Affinität zu Listen, zu einfachen Reihungen der Namen einfacher Dinge. Bei ihm belegen vor allem die Aufzählungen des *dachbodenfunds* eine gewisse Vorliebe für die Inventarisierung von ›Welt‹. Die auf dem Dachboden abgelegte nutzlose Spielzeugwelt wird einer Sichtung unterzogen – ihre Bestandteile präsentieren sich aufgereiht in Bildern und Texten – und erscheint als verkleinertes Modell der großen ›wirklichen‹ Welt. Nicht nur der Gedichtband als ganzer beruht auf der Aufzählung von Bausteinen einer Dachbodenwelt (in der sich ›die Welt‹ bespiegelt, vor allem, insofern sie defizient, abgenutzt, kaputt oder grotesk ist). Sondern auch innerhalb der Texte werden oft ›Elemente‹ gereiht, wird also deutlich gemacht, wie die Dinge, die Bewohner und die Gesellschaften zusammengesetzt sind (und in was sie folglich auch zerlegt werden können):

3 hunde nummeriert jagen einen hasen

blech

dazu
2 bäume
12 holzhäuser
3 holzgespanne
3 straßenbahnen
1 taxi
1 omnibus
1 wildwestkutsche
1 weltraumbahn

nicht 100% passend (Mahler 2015, 78)

verwandlungshase

erschreckt
schauend

kopf wurde
weggebrochen

und
wieder
angeklebt (Mahler 2015, 86)

Gedichte über ähnlich abseitige, skurrile und dabei doch auf seltsame Weise ›poetisch‹ wirkende, mit Bedeutung aufgeladene Objekte finden sich bei Jandl wiederholt. Die hier jeweils evozierten Dinge erinnern teilweise an die Bestände in Mahlers *dachbodenfunden*, vor allem die leise-gruseligen Spielzeugfiguren, die wirken, als hätten sie seltsame Geschichten hinter sich. All diese Beispiele von nutzlosem und abgelegtem Krimskrams scheinen auf rätselhafte Weise mit dem Betrachter zusammenzuhängen und blicken ihn an wie seinesgleichen.

hampelmann

der hampelmann bedingt
ist von der schnur.
ebenso der amtmann
der amtsvorstand, der amtsrat.
[…]. (GW 2, 523)

kasperltheater

ein kasperlkopf – der tag taucht auf
ein keulenhieb – die nacht schlägt drauf (GW 2, 232)

Selbstbezügliches – oder: was ist nun eigentlich ein Gedicht?

Wer Gedichte aus aufgeschnappten Rede- oder Dialogbruchstücken macht, überspielt programmatisch die konventionelle Grenze zwischen dem, was zur Kunst gehört, und dem, was keine ›Kunst‹ ist. Aber was macht ein Gedicht aus Alltags-Redestoff eigentlich zum Gedicht? Was macht einen buchstabenkombinatorischen Text zum Gedicht? Warum ist ein reduktionistischer Text ein Gedicht? Was ist überhaupt ein Gedicht?

Mahlers Bändchen *Gedichte* signalisiert (unter anderem) die Entschlossenheit, mit geläufigen Auffassungen darüber, was ein Gedicht sei, zu brechen. Für einen Gedichtband nicht untypisch ist die Präsentationsform der Inhalte im Buch selbst: pro ›Gedicht‹ eine Doppelseite, also Raum zur optischen Entfaltung – das entspricht durchaus Konventionen des

Lyrik-Layouts. Desgleichen die Betitelung: Mahlers *Gedichte* heißen, wie Gedichte heißen könn(t)en – sie sehen nur nicht so aus.

Auch Jandl hat allerlei ›Gedichte‹ verfaßt, die auf irritierende Weise nicht wie ebensolche aussehen. (Vgl. etwa *der gewichtheber / und seine nichte*; GW 2, 171 – *gedicht in wr. mundart*; GW 2, 212 – *mißlungenes gedicht*; GW 2, 213). Und auch er ist ein Meister der lakonischen und seltsamen Titel, die zum übertitelten Gedicht in einem vom Leser allererst einmal zu erschließenden Bezug stehen.

schinkenbruch

oin dn-dn-dn-dn-dn-dn
oin dn-dn-dn-dn-dn-dn
[…] (GW 1, 776)

Manchmal wird explizit die Frage aufgeworfen, was ein Gedicht denn eigentlich charakterisiere – nicht ohne gewollte Provokation an die Adresse derer, die zu wissen meinen, was Lyrik ist:

ist das a) lyrik?
ist a) das lyrik?
a) ist das lyrik?
ist das lyrik a)?
[…] (GW 2, 97)

Diese Art von Selbstreferenz ist von einer Komik, die vor allem aus der Variation von Gleichartigem (d. h. aus Wiederholungseffekten) resultiert – also aus einem Prinzip, das Mahler etwa in seinem Bändchen *Gedichte* zeichnerisch einsetzt: So wie Jandls *lyrik*-Gedicht aus wenigen Bestandteilen (drei Wörtern und einem »a«), diverse Kombinationen herstellt, so arbeitet Mahler im Wesentlichen mit Schachteln, Schalen (oder Halbkugeln) und Stangen oder Röhren. Immer wieder fast dasselbe – allein die Idee, dies könne ein ›Gedicht‹ sein, klingt vor dem Hintergrund einer Poetik der Originalität und Innovation auf humoristische Weise provokant. Beim Durchblättern der gesammelten Werke Jandls, aber auch beim Blick auf viele einzelne Texte wird man oft darüber verunsichert, was ein Gedicht ist. Aber genau das will – bei Jandl – das Gedicht. Gezielt irritierend wirken auch Texte, die nicht nach dem Gedicht fragen, sondern sich darüber äußern, was ein Gedicht ist – etwa indem sie ein wichtiges Formprinzip des Gedichts (den Reim) bis zum Überdruß einsetzen und dabei – wie ›ungeschickt‹ – deformieren.

ich sag das ist ein gedicht
und gefällt es dir auch nicht
ist gefallen ja nicht pflicht

auch mir selbst gefällt es nicht
aber schreiben ist mir pflicht
[…] (*was ein gedicht ist*, GW 2, 543)

Grenzüberschreitungen: Gedichte fürs Auge

Bei Jandl und bei Mahler, so könnte man zwischenbilanzieren, wird immer wieder darüber verhandelt, was das denn eigentlich sei: ein Gedicht – respektive: wie weit man mit der Etikettierung von geschriebenen und gezeichneten Arbeiten als ›Gedichte‹ eigentlich gehen könne. Dies gilt vor allem dort, wo der Ausdruck ›Gedicht‹ in irritierender Weise auf Gebilde angewendet wird, die normalerweise nicht so heißen.

Eine (bei Jandl über Jahrzehnte hin permanente, bei Mahler in einzelnen Arbeiten erkennbare) Aushandlung dessen, was »ein Gedicht« eigentlich »ist« (ebd.), erfolgt immer schon dort, wo Gedichte unkonventionelle Erscheinungsformen aufweisen – etwa in der Visualpoesie, oder im poetischen Buchstabenspiel. Hier gibt es zwar eine Tradition, aber gleichsam eine nicht-kanonische, eine, die historisch stets ›nebenher‹ gelaufen ist und ihren Weg in den Kanon des Mustergültigen und ›Klassischen‹ nie gefunden hat. Bei Autoren wie Jandl (und Mahler knüpft hier an) wird das Nicht-Kanonische zum Anti-Kanonischen. Visualtexte und verwandte graphische Phänomene bieten hier ein besonders ergiebiges Feld.

Vergleichbar mit Mahler, der seine Zeichnungen als *Gedichte* veröffentlicht, experimentiert auch Jandl mit Gedichten fürs Auge, mit Texten, die primär oder sogar ausschließlich visuell wahrgenommen werden wollen. Visualpoetisches taucht in seinem Œuvre in vielen Variationen auf: vom Typus des noch an traditionell visualpoetische Formen erinnernden Figurengedicht bis hin zu diversen Formen abstrakter Visualpoesie – von Visualtexten, die aus Wörtern, Silben, Buchstaben oder doch aus typographischen Zeichen bestehen, bis hin zu Figurationen, mit denen Bewegungsabläufe auf eine nicht-mehr-›alphabetische‹ Weise dargestellt erscheinen – bis hin zu einer Poesie, die gar nicht mehr auf dem Papier sichtbar wird, sondern allein am Körper des Rezitators, wie etwa die *visuellen Lippengedichte*.

Anders als bei Mahler sind Jandls visuelle Gedichte keineswegs immer durch einen humoristischen Grundzug charakterisiert. Aber es gibt doch Beispiele für Visualtexte, die witzig wirken, ja denen sogar eine Art Pointe zugeschrieben werden kann, insofern man zweimal hinschauen muß, um zu verstehen, was man da sieht.[2] Mahlers Affinität zu ›Strichmännchen‹-Figuren dokumentiert sich anders als bei Jandl und viel weitläufiger, aber hier bestehen doch immerhin Konvergenzen. Denn ›Strichfiguren‹, wie sie Mahler zum Basisbestand seiner Cartoons und Bildergeschichten macht, und wie sie Jandl auf eigene (und verschiedene) Weisen gestaltet, sind eine Ausprägungsform jenes ›Elementaren‹, das hier jeweils durch konsequente und einfallsreiche Reduktionen erkundet werden soll.

Gedichtkritisches

Bei so viel Selbstreferenz, wie sie sich in den Jandl'schen Texten und Graphien, bei Mahler in Texten und Zeichnungen entfaltet, liegt es nahe, auch Gedichtkritisches zum Thema von Gedichten zu machen. Jandl schreibt eine Reihe verschiedener gedichtkritischer Gedichte (vor allem selbstbezügliche; vgl. *urteil*, s. u.). Auch diese Spielform des Poetischen trägt auf eigene Weise bei zur Verhandlung darüber, was denn ein ›Gedicht‹ überhaupt sei:

urteil

die gedichte dieses mannes sind unbrauchbar.

zunächst
rieb ich eines in meine glatze.
vergeblich. es förderte nicht meinen haarwuchs.

daraufhin
betupfte ich mit einem meine pickel. diese
erreichten binnen zwei tagen die größe mittlerer kartoffeln.
[…] (GW 1, 642)

Die Pannen und Unfälle, denen Mahler'sche Figuren regelmäßig ausgesetzt werden, bilden ähnliche Serien wie die Mißgeschicke dieses lyrischen Ichs. Reserve gegenüber Gedichten äußert sich bei Mahler jedoch eher auf indirekte Weise:

MEDIENKRITISCHES GEDICHT

das fernsehprogramm
wird immer
schlechter

es ist nicht
zum aushalten

und was die
zeitungen schreiben

lauter
blödsinn

da sind ja
gedichte
noch
besser (Mahler 2009, [87])

Das Ich des ›Dichters‹ …

Jandl thematisiert auf verschiedene Weisen das eigene Ich. Diverse Gedichte gelten einem schreibenden Ich, das sich abmüht, das seine Texte kritisiert, womöglich sogar verwirft und vernichtet. In der Sprechoper *Aus der Fremde* (Jandl 1985a) steht ein Dichter im Mittelpunkt, der als Indikator seiner Selbstentfremdung von sich selbst in der dritten Person spricht, also nur in grammatikalisch verfremdeter Form zu Wort kommt – und bei der Aufführung des Textes zudem einen betont künstlichen Artikulationsstil anwenden soll (dazu GW 3, 352).

Dargestellt werden die Produktionskrise eines alternden Dichters (der ein literarisches Alter Ego Jandls ist), seine Selbstquälerei, seine Flucht in den Alkohol und seine verzweifelten Bemühungen, trotzdem etwas Brauchbares zu schreiben. Manche Gedichte Jandls sprechen nicht minder drastisch von Identitätskrise, Sprachverlust und der Selbstauflösung des Dichter-Ichs, so etwa *fortschreitende räude* (Jandl 1985b, 22).

Mahlers stilisierte Selbstporträts wirken weniger drastisch, wenngleich auch hier schwarzer Humor und gründliche Verfremdungsstrategien eine wichtige Rolle spielen, bei denen sich das künstlerische Ich in eine clowneske Gestalt verwandelt. Selbstporträts (in diesem Sinn) finden sich bei Mahler sogar ganz besonders oft: Variationen über die Gestalt eines stangenartig hochgewachsenen bebrillten Strichmännchens mit weit herausragender Nase. Diese Figur, die u. a. auch in *Alte Meister* (2015) in der Rolle des Bernhard'schen Ich-Erzählers mitspielt, ist grotesk, nicht nur durch ihr Erscheinungsbild, sondern auch durch ihre werkübergreifende Dauerpräsenz; so abgründig wie manche der verzeichneten und verfremdeten Ich-Figurationen bei Jandl ist sie nicht. *Längen und Kürzen* bietet eine Reihe von Variationen über den ›verkannten‹ und erfolglosen Dichter, über die an ihn gerichteten Zumutungen – aber stoisch wie Mahlers Figuren so sind, läßt der Dichter all dies an sich abprallen wie Slapstickfilmhelden die Sahnetorte, wie George Herrimans Protagonistin in *Krazy Kat* den ihr nachgeworfenen Stein. Wo Jandl die Zeitlichkeit, Gebrechlichkeit, Unzulänglichkeit und Auflösung des Ichs in Variationen durchspielt (freilich: um daraus Gedichte zu machen), da präsentiert Mahler sein gezeichnetes Alter Ego als robust, als widerstandsfähig, unwandelbar im Angesicht noch der übelsten Mißgeschicke: ein Stehaufmännchen, wie Herrimans *Krazy Kat*, den auch der soundsovielte Stein, den die boshafte Maus nach ihm wirft, nicht endgültig zu Boden strecken kann. Immer wieder neu aus den kleinen und mittleren Katastrophen des Lebens, den Demütigungen und Mißerfolgen des Künstlers hervorzugehen – das ist auch eine Facette, die das Prinzip der Wiederholung (mit Variationen) bei Mahler hat.

… und der Hund als poetischer Begleiter

Anschließend an den ›Dichter‹, dem ›Dichter‹ in mehr als einer Hinsicht folgend, nun aber noch ein letztes, das Jandl'sche und das Mahler'sche Œuvre verbindendes Motiv, nicht wirklich heiter, aber doch lebensnah – menschenlebensnah: der Hund. Der Hund, das ist bei Jandl die Verkörperung einer milden, aber doch unbeugsamen Subversivität im Alltag, eines Eigensinns, der sich Regeln nicht beugt – ein kleiner, reizvoller, erschreckender Störfaktor. Schon dies verbindet den Hund mit dem Gedicht. Der berühmteste aus Jandls Hundesammlung ist zweifellos »ottos mops«. Dieser Mops hat viele poetische Gefährten, so etwa jenen »hunp«, der unter Verdrehung von Buchstaben leidet und darum »quellt / wepelt / dißt / unp / schnuddert« (*hünpisch* , GW 1, 323). In der *hundeshymne* wird eine ganze Hundewelt evoziert; die sich wiederholende Pointe ist, daß deren Bestandteile sich auf die ›Bundes‹-Welt der Republik Österreich reimen:

> hundesamt f eich- u vermessungswesen / hundesamt f zivilluftfahrt / hundesanstalt f bienenkunde / […] / hundesbahnen / hundesdenkmalamt / […] / hundesverlag / hundialek / hundics / hundil (GW 2, 136)

Zu Mahlers Bestandsaufnahmen von Welt gehören ebenfalls allerlei Hunde. Schon die Titelzeichnung von *dachbodenfund* zeigt einen Hund: eine kleine Bulldogge mit Kaktusohren.

Und im Buch selbst begegnen dem Leser dann weitere Exemplare:

> rauchverzehrender hund
>
> hechelnder
> männchen
> machender
> hund
>
> alt
> elektrifiziert
>
> ein wenig
> verschossen (Mahler 2015, 60f.: Zeichnung eines Vierbeiners mit Menschengesicht)

Ein ›Gedicht‹ trägt den Titel *hund als handttasche*; sein Text besteht aus einem einzigen Wort: »selten« (Mahler 2015, 23). Darunter ist ein skifahrendes Tier gezeichnet, das aber eher wie ein Hase aussieht: ein verdrehter Hund wie Jandls »hunp«? Ein anderes Gedicht heißt *sambatanzende hunde*:

Abb. 3: Nicolas Mahler: *dachbodenfund* (2015).

ohne
antrieb

dazu
ein winziger briefträger
mit kinderbriefen

füße fehlen
ab den knien (Mahler 2015, 71; daneben die Zeichnung eines Spielzeugelefanten)

Mahlers Hunde sind grotesk, aber harmlos; Jandls Hunde erwecken manchmal Unbehagen; sie erinnern nicht nur an die Alltagsfreundschaft zwischen Mensch und Hund, sondern auch an Verfall und Verwesung. Insofern ließe sich die Differenz zwischen dem Mahler'schen und dem Jandl'schen Œuvre exemplarisch an den Hundesammlungen beider illustrieren. Jandl weiß über Hunde allerlei Komisches zu sagen, aber Hunde sind auch assoziiert mit der Idee des ›Auf-den-Hund-Kommens‹, des radikalen körperlichen Verfalls – wie vor allem das Gedicht *fortschreitende räude* zeigt.

him hanfang war das wort *hund* das wort war bei
gott *hund* gott war das wort *hund* das wort hist fleisch
geworden *hund* hat hunter huns gewohnt

him hanflang war das wort *hund* das wort war blei
flott *hund* flott war das wort *hund* das wort hist fleisch
gewlorden *hund* hat hunter huns gewlohnt
[…] (Jandl 1985b, 22, Herv. d. Autorin)

Mahlers Hunde sind so haltbar wie seine zwar biegsamen, aber doch unbeugsamen Männchen:

strupp

ohne knopf
ohne schild
ohne fahne
mohairverlust

bespielt (Mahler 2015, 8)

Poetisch-grafische Korrespondenzen – im Überblick

Für das Œuvre Mahlers wie Jandls prägend ist die konsequente Hinwendung zum Alltäglichen und zur Populärkultur. Kritisch unterlaufen wird die Unterscheidung von ›hoher Kunst‹ und nicht kanonisierten Formen der Kunstpraxis. Für Mahler ist dies der Kernpunkt seines Selbstverständnisses als Cartoonist und Comiczeichner. Für Jandl ist es ein Anlaß,

gegen jede Art von Restriktion der Kunst zu protestieren. Am Kunstbegriff selbst hält Jandl fest, indes er bei Mahler zum Objekt humoristisch-subversiven Spiels wird.

Elementar bei Jandl ist, aller Sprachspielerei zum Trotz, das immer wieder umschriebene Bewußtsein der Nähe von Tod, Verfall, »fortschreitender räude«, während Mahlers Figuren sich als wandelbar, insgesamt aber doch robust präsentieren. Klar: Beneidenswert erscheinen meist auch seine Gestalten nicht, die von vielen Mißgeschicken ereilt werden, aber sie sind wie Stehaufmännchen oder wie Spielzeuge, die immer wieder von vorn anfangen. Jandls Texte laufen auf den Tod zu, auf Zerstörung und Zerfall. Und auf eine scharfe, schmerzhafte Selbstkritik – wie sie viele Texte prägt. Allerdings zeigt Jandl auch immer wieder, wie sich mit dem Abgründigen Scherze machen lassen. Das Lachen bleibt einem aber vielfach im Hals stecken. Mahlers Bücher sind »Lachmaschinen«, auch wo sie das Abgründige streifen. Gegenstand humoristischer Verulkung sind nicht zuletzt »die Zumutungen der Moderne« – während Jandl deren Zumutungscharakter bekräftigt hat.

Bibliografie

Jandl, Ernst: sprechblasen. gedichte. Neuwied / Berlin: Luchterhand, 1968.

Jandl, Ernst: Gesammelte Werke. Hg. v. Klaus Siblewski. 3 Bde. Darmstadt / Neuwied: Luchterhand, 1985. Nachweise mit der Sigle GW beziehen sich jeweils auf einen Band.

Jandl, Ernst: Aus der Fremde. Sprechoper in 7 Szenen. Darmstadt / Neuwied: Luchterhand, 1985a.

Jandl, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Darmstadt / Neuwied: Luchterhand, 1985b.

Jandl, Ernst: stanzen. 3. Aufl. Hamburg / Zürich: Luchterhand, 1992.

Mahler, Nicolas: Längen und Kürzen. Das schriftstellerische Gesamtwerk. Band 1. Wien: luftschacht, 2009.

Mahler, Nicolas: die zumutungen der moderne. 2. Aufl. Berlin: reprodukt, 2010.

Mahler, Nicolas: Gedichte. Mit einem Nachwort von Raimund Fellinger. Berlin: Insel, 2013.

Mahler, Nicolas: dachbodenfund. gedichte. Wien: luftschacht, 2015.

Mahler, Nicolas: in der isolierzelle. gedichte. Wien: luftschacht, 2017.

1] Der Text wird von Jandl selbst zitiert und kommentiert, vgl. Jandl 1985b, 53.

2] Ein Text, der einerseits an die Tradition des Figurengedichts anschließt, dies andererseits aber in einer stark verfremdenden, skurrilen Weise tut, ist *onkel toms hütte* (GW 1, 127): Aus dem Wortmaterial von *onkel toms hütte* bildet sich hier ein großer Männerhut im Stil des 19. Jahrhunderts; unterhalb der Krempe erscheint, gebildet aus den Buchstaben t-o-t-o-m-t eine Linie, die als Profil interpretiert werden kann.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Autor_in
Daniela Kaufmann (Graz)

Aufsatztitel
Das kleine Schwarze. Wedekind, Mahler und die nackte Ikone einer Zeit

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

Empfohlene Zitierweise
Daniela Kaufmann: Das kleine Schwarze. Wedekind, Mahler und die nackte Ikone einer Zeit. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #5.5 (2019), S. 86–98. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure5.5/kaufmann>. 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

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Das kleine Schwarze

Wedekind, Mahler und die nackte Ikone einer Zeit

Daniela Kaufmann (Graz)

»Auf meinem Quadrat werden
Sie niemals das Lächeln einer
reizenden Psyche sehen!
es wird niemals die Matratze
der Liebe sein!«
Kasimir Malewitsch

Mit den Maßen 12 × 18 cm und einem Umfang von insgesamt 144 Seiten veröffentlichte der Suhrkamp Verlag am 20. Oktober 2014 eine weitere Literaturadaption im Comic von Nicolas Mahler, betitelt *Lulu und das schwarze Quadrat.*[1] Pünktlich zum 100-jährigen Jubiläum des *Schwarzen Quadrats* (1915) von Kasimir Malewitsch servierte der Wiener Comiczeichner und Illustrator seinem Publikum eine ebenso ›schwarze Komödie‹ – ein populärkulturelles Destillat aus Frank Wedekinds berühmt-berüchtigten Tragödien *Erdgeist* (1895) und *Die Büchse der Pandora* (1902) kongenial verschmolzen mit *der* Ikone der modernen Malerei.

Abb. 1: Nicolas Mahler: *Lulu und das schwarze Quadrat*, 2014, Einband.

Bereits der Einband verspricht, was das Büchlein zu halten vermag: eine Hommage an *Lulu*, eine Hommage an das *Schwarze Quadrat*. Kontrastierend auf gelbem Hintergrund prangt der Name ›Lulu‹ in schwarzen handschriftlichen Buchstaben im oberen Drittel des Covers (Abb. 1). Der titelgebende Schriftzug findet seine Fortführung in drei etwas nach rechts versetzten, ebenfalls in schwarz gehaltenen Zeilen im unteren Teil der Umschlagseite und referenziert mit den Worten »und

das schwarze Quadrat« unmissverständlich auf das dazwischen liegende regelmäßige Polygon, das auf der Rückseite des Einbandes sein Äquivalent[2] findet. Flankiert von den vertikal verlaufenden, in weiß gedruckten Namen »Mahler« und »Wedekind«, beansprucht das schwarze Quadrat auf gelbem Grund das Zentrum des Covers und fungiert augenscheinlich als metareferenzieller Kommunikator zwischen den Zeilen. In weißem und dem für Mahler typischen Lettering ist außer den beiden Autorennamen als dritter ›Produzent‹ einzig der Verlag Suhrkamp rechts unten zu lesen. Das prägnante Detail und ein Schlüssel zur Decodierung des intermedialen Titelblattes sind die Damenbeine in Stöckelschuhen, die mittels Fotomontage collagiert gleichsam aus dem unteren Viertel des schwarzen Vierecks entspringen. Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass genau diese Beine die Zweidimensionalität des schwarzen Quadrates in gewissem Sinne überwinden und sich als einzig Körperhaftes vor demselben befinden. Das ›kleine Schwarze‹, das die Oberschenkel etwa bis zur Hälfte bedeckt, verschmilzt nach oben hin wiederum mit dem schwarzen Quadrat und reduziert den dreidimensionalen Körper auf eine zweidimensionale geometrische Fläche. Verweisen die Worte »das schwarze Quadrat« in erster Linie auf ebendieses in der Bildmitte, so referenziert der Name »Lulu« auf die in das schwarze Quadrat eingeschriebenen Beine, die dem Quellennachweis zufolge der US-amerikanischen Schauspielerin und Lulu-Darstellerin Louise Brooks gehören (ML, 4). Mahlers Kodierung basiert demnach auf mehreren in einem multimedialen Titelblatt komprimierten Komponenten: Frank Wedekinds *Lulu* von 1913, Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat* aus dem Jahr 1915 (Abb. 2) und Georg Wilhelm Pabsts Stummfilm-Adaption Die Büchse der Pandora von 1929 mit Schauspielikone Louise Brooks in der Rolle der Lulu (Abb. 3).

Abb. 2: Kasimir Malewitsch: *Das Schwarze Quadrat*, Öl auf Leinwand, Tretjakow-Galerie, Moskau.

Abb. 3: Louise Brooks auf dem Poster von G.W. Pabsts Die Büchse der Pandora (1929). Quelle: https://image.tmdb.org/t/p/w342/5xzNjvtUeNHU0DxvRqDNpDA56IV.jpg

Aufschluss gibt der von Suhrkamp veröffentlichte Trailer, der wie eine schrittweise Annäherung an das Cover der Literaturadaption und eine Verwandlung der Schauspielerin in das schwarze Quadrat zu lesen ist. Zu sehen ist eine Schwarzweißfotografie von Louise Brooks, die ein schwarzes Tutu trägt und keck in die Kamera blickt (Abb. 4). Die Schrittstellung entspricht jener auf dem Einband des Comics und lässt aufgrund dessen den Schluss zu, dass den Beinen auf dem Cover dieselbe Fotografie zugrunde liegt. Wie aus dem Nichts scheint sich plötzlich der Tüll des Tanzröckchens zu verselbstständigen, wenn sich ein schwarzes Gekritzel vervielfältigt und ein viereckiges schwarzes Monochrom in den Hintergrund einzeichnet. Der krakelige Zeichenstrich gewinnt zunehmend an Eigenleben und übermalt kurzerhand auch Kopf und Oberkörper der Schauspielerin. Es resultiert ein von Damenbeinen in High Heels getragenes schwarzes Quadrat. Auf der Höhe des Kopfes erscheint in der nächsten Sequenz kongruierend zur Schrifttype auf dem Cover der Name ›Lulu‹ in weißen Lettern, nur einen Wimpernschlag danach sind die Worte »und das schwarze Quadrat« in bzw. auf ebendiesem zu lesen (Abb. 5a–c). Anstelle des weiblichen Körpers tritt das schwarze Quadrat als monochrome Projektionsfläche:

Abb. 4: Louise Brooks im von Suhrkamp produzierten Buchtrailer zu Nicolas Mahlers *Lulu und das schwarze Quadrat*. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=ZQg7GZLjtBo

> Zwei gleichschenklige aneinandergesetzte Dreiecke ergeben ein Quadrat. Und schon haben wir die Fluchtlinien zwischen den Schenkeln, parallele Blickachsen, die sich im Unendlichen, vom Ich zum Du, kreuzen, sowie die Projektionen über den geschwärzten Spiegel der Seele, zum Eingang des Geburtskanal (Bannat).

Abb. 5a–c: Stills aus dem Buchtrailer zu Nicolas Mahlers *Lulu und das schwarze Quadrat*. Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=ZQg7GZLjtBo

Eine Monstretragödie

Rund 20 Jahre, von 1892 bis 1913, arbeitete Frank Wedekind an den zu seinen Hauptwerken zu zählenden »Schauertragödien« (Langemeyer, 94) *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora*. Zuerst 1894 handschriftlich als Buchdrama mit dem Titel *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragoedie* finalisiert, wurden die Ausgaben von Wedekind im Laufe der Jahre mehrfach überarbeitet und nicht zuletzt aus zensorischen Gründen entradikalisiert, entsexualisiert und entkriminalisiert.[3] Vor allem die Erstdrucke (*Der Erdgeist*, 1895; *Die Büchse der Pandora*, 1902) weisen gravierende Unterschiede zur ursprünglichen Handschrift auf. Der Name Lulu war erstmalig 1903, in der zweiten Auflage des *Erdgeist*, titelgebend und wurde schließlich auch für die Bühnenfassung in fünf Aufzügen mit einem Prolog von 1913 herangezogen, die sowohl den *Erdgeist* (7. Aufl., 1910) als auch *Die Büchse der Pandora* (7. Aufl., 1911) in einer Ausgabe vereinte. Die betreffende Bühnenbearbeitung ist zwar an die handschriftliche Urfassung angelehnt – der dritte Akt des *Erdgeistes* sowie der erste Akt der *Büchse der Pandora* sind wie in der *Monstretragödie* ausgespart – jedoch entschärft Wedekind das Ende des Stücks und verzichtet auf den durchaus signifikanten Auftritt Jack the Rippers. Ebenfalls 1913 erschien die sogenannte ›Ausgabe letzter Hand‹, die in den *Gesammelten Werken*, Bd. 3 unter dem Titel *Erdgeist. Tragödie in vier Aufzügen / Die Büchse der Pandora. Tragödie in drei Aufzügen, mit einem Prolog* veröffentlicht wurde und abgesehen von der Aktfolge Grundlage für die vorliegende kunstwissenschaftliche Untersuchung ist (Langemeyer, 101–131). Denn Mahlers Adaption *Lulu und das schwarze Quadrat* ist nur insofern an Wedekinds *Lulu* von 1913 angelehnt, als dass auch die Comicadaption fünfaktig ist. Im Gegensatz dazu verzichtet Mahler gänzlich auf den ersten und zweiten Akt der *Büchse der Pandora* und setzt analog zur *Monstretragödie* und ›Ausgabe letzter Hand‹ mit Jack the Ripper den Schlussakt.

Den Kern der Handlung hatte Anatol Regnier, der Enkel Frank Wedekinds, in einem Interview zum 100. Todestag des Autors im Jahr 2018 in wenigen Worten auf den Punkt gebracht: »Ja, die Lulu ist eine Frau, die nichts macht, die nur ist und beobachtet, wie sich die Männer um sie her selber zugrunde richten« (Regnier). Vom wohlhabenden Dr. Schön in jungen Jahren aus der Gosse geholt und in die Schule geschickt, macht der Zeitungsverleger die verführerische und ungehemmte Lulu zu seiner Mätresse, um sie zu gegebenem Zeitpunkt mit dem befreundeten Medizinalrat Dr. Goll zu verheiraten und sich selbst standesgemäß zu verloben. Den »steinalten, wackeligen Knirps« (Wedekind, 12) trifft jedoch der Schlag, als er Lulu mit dem egozentrischen Maler Schwarz in dessen Atelier *in flagranti* erwischt. Daraufhin verehelicht mit dem Künstler selbst, schneidet sich dieser wiederum die Kehle durch, als er von Schön über Lulus Herkunft und liederliches Leben unterrichtet wird. Schön, der mit seiner Offenbarung gegenüber Schwarz gedachte, sich endgültig von seiner Konkubine zu befreien, wird jedoch bald nach dem Suizid des Künstlers seine Verlobung auf Drängen Lulus lösen, um ebendiese zur Frau zu nehmen. In Abwesenheit ihres dritten

Mannes empfängt die zweifache Witwe unter anderen ihren vermeintlichen Vater Schigolch sowie die lesbische Gräfin Geschwitz und Schöns eigentlich schwulen Sohn Alwa – allesamt hoffnungslos der vermeintlichen *femme fatale* verfallen. Als Schön schließlich seinen eigenen Sohn mit Lulu ertappt, will er sein »unabwendbares Verhängnis« (Wedekind, 88) in den Selbstmord treiben. Stattdessen aber streckt sie ihn – »de[n] einzige[n], den [sie] geliebt« (Wedekind, 91) – mit fünf Schüssen nieder. Der vierte Aufzug des *Erdgeist* endet mit dem Tod des dritten Ehemannes, ehe in der *Büchse der Pandora* der Athlet Rodrigo Quast das Zeitliche segnet. Zuvor noch heiratete Lulu Alwa Schön, verbüßte eine Haftstrafe, floh nach Paris, wäre von einem Mädchenhändler beinahe nach Kairo verkauft worden und endet schließlich als mittellose Hure auf den Straßen Londons. Während ihr vierter Mann einem ihrer Freier zum Opfer fällt, werden schließlich die Gräfin Geschwitz und Lulu von Jack the Ripper erstochen. In seiner Literaturadaption im Comic verzichtet Mahler auf den Auftritt einiger Protagonist_innen und schwenkt direkt von der Ermordung Schöns in die Straßen Londons, um das *grande finale* vorzubereiten.

Die Rezeptionsgeschichte der *Lulu*-Tragödie ist nicht minder vielfältig als die Werk- und Publikationsgenese selbst. Dies ist vor allem auch der Tatsache geschuldet, dass sich der Charakter der Hauptfigur und damit einhergehend auch das Verhältnis der *dramatis personae* zueinander im Laufe des Bearbeitungsprozesses verändert. Im Allgemeinen wird *Lulu* als eine Kritik an der bürgerlichen Scheinmoral gelesen, mehr noch, als eine Hinrichtung derselben (Jenny, 603). Artur Kutscher etwa sieht in Lulu »ein mystisches Wesen«, die »Personifikation des weiblichen Geschlechtstriebes« und einen »vernichtenden Dämon«, dessen Substrat der Egoismus ist (Kutscher, in: Langemeyer, 174). Lulus Handeln bzw. Verhalten ist jedoch instinktiv und völlig unreflektiert. Sie ist »nicht raffiniert«, so Tilly Wedekind, »sondern jenseits von Gut und Böse« (Tilly Wedekind, in: Langemeyer, 152). Hinter ihrem Tun steht keine böse Absicht, vielmehr spielt sie ihrem eigenen Schicksal hemmungslos in die Karten. Sie zerstört, weil sie von allen zerstört wird (Kraus, in: Langemeyer, 149). Indem sie in die Rolle schlüpft, die ihr von ihren Ehemännern und Geliebten aufoktroyiert wird, ist sie nicht nur Objekt und Besitz, sie wird sich selbst untreu. Das Balancieren zwischen Natürlichkeit und Wesenstreue einerseits und der Erfüllung auferlegter Rollenzwänge andererseits, wird zum Drahtseilakt, der immer dann in einer Katastrophe endet, wenn Lulu aus der Rolle fällt (Bovenschen, in: Langemeyer, 186). Hochmut kommt bekanntlich vor dem Fall – ihr gesellschaftlicher Aufstieg wird zu einem Tanz auf Messers Schneide. Das ›Schlachtfeld‹, das Lulu auf ihrem Höllenritt hinterlässt, ist kein Ergebnis eines ausgeklügelten Plans, eher stolpert die triebgesteuerte ›Lolita‹ von einem ›Fettnapf‹ – in Mahlers Zeichensprache eher ›Fettsack‹ – zum nächsten.

> Wedekind zeigt den Menschen als seinen Trieben unausweichlich ausgelieferte Marionette [dargestellt] und attackiert so die verkrampft-verlogene Moral der bürgerlichen Welt, die Lulu, amoralisch, buchstäblich über Leichen gehend, durch ihre sich ungehemmt auslebende ›Natürlichkeit‹ zerstört,

heißt es in Kindlers Literaturlexikon (Jenny, 603). Die »Jägerin« wird allerdings zur »Gejagten« (Kutscher, in: Langemeyer, 175), zum Freiwild und läuft letztendlich in das offene Messer Jack the Rippers.

Ein Mahler – Drei Ikonen

Abb. 6: Nicolas Mahler: *Lulu und das schwarze Quadrat*, S. 9.

Abb. 7: Nicolas Mahler: *Lulu und das schwarze Quadrat*, S. 9.

Dass es sich dabei um einen komplexen und grotesk-komischen Stoff handelt, um den einer wie Nicolas Mahler keinen Bogen macht, sondern denselben vielmehr knallhart spannt und letzten Endes auch ins ›Schwarze‹ trifft, will auf der Hand liegen. Als »schwarze Komödie über weibliche Körperlichkeit, männliches Besitzdenken und Kasimir Malewitschs Schwarzes Quadrat« angekündigt (Mahler, [2]), ist *Lulu und das schwarze Quadrat* eine ›mahlerische‹, radikal kompakte und auf den komödiantischen Punkt gebrachte Inszenierung der Wedekind-Tragödie. Ausgehend von der unternommenen Analyse des aussagekräftigen Covers soll im Folgenden die besondere Bedeutung des (schwarzen) Quadrates in Mahlers *Lulu* genauer unter die Lupe genommen werden.

Auch im Buchinneren erweist sich das Quadrat als *die* tonangebende geometrische Figur. Die quadratischen Panels sind formal-analytisch betrachtet schwarz konturierte, weiße Quadrate respektive weiße Quadrate mit schwarzem Rand, zigfach reproduziert und doch keines dem anderen völlig ident. Ohne Lineal, aber dennoch exakt ist jedes der Vierecke ein Unikat. Findet sich hier eine Parallele zu Malewitschs mit Augenmaß angefertigten und in ihren Maßen variierenden *Schwarzen Quadrate*, sind Mahlers Quadrate nicht monochrom, sondern grafisch gefüttert und mit einer bestimmten, aus Wedekinds *Lulu*-Tragödie gespeisten Bedeutung aufgeladen. Aufgrund der konkreten Referenz zum Prätext scheint der interpretatorische Spielraum begrenzt und gleichzeitig eindeutiger als im Falle des *Schwarzen Quadrates* – sofern bei Wedekind und Mahler überhaupt von Begrenzung und Eindeutigkeit gesprochen werden kann. Denn durch die Verkettung mit dem suprematistischen Kunstwerk wird genau dieser Spielraum um ein Vielfaches erweitert bzw. neuer Interpretationsspielraum generiert.

So sieht sich der Maler Schwarz als Vertreter des Suprematismus zu Beginn mit einer weißen, noch ›unbefleckten‹, ›jungfräulichen‹ Leinwand konfrontiert (Mahler, 9; Abb. 6). Sie ist da, genauso wie Lulu da ist (Abb. 7). Die eine ein weißes Quadrat, ein Panel im Panel, darauf wartend, bemalt zu werden; die andere goldgelb koloriert, in ihrer Erscheinung eine karikatureske, weibliche Version der Oskar-Trophäe, darauf wartend, porträtiert zu werden. Lulu, dem Bubikopf nach zu urteilen im Zitat von Louise Brooks Darstellung im Film Die Büchse der Pandora reinsziniert (Abb. 3 und 4), ist etwa doppelt so groß wie der in seiner Aufmachung einer kubo-futuristischen Figurine ähnelnde, dickliche Maler Schwarz (Abb. 8). Mit tief dekolletiertem Ausschnitt macht sie einen selbstsicheren Eindruck, wenn sie fragt: »Wie gefall' ich ihnen?« (Mahler, 8; Abb. 9). »Ein Bild, vor dem die Kunst verzweifeln muss«, antwortet der Maler mit Pinsel und Palette vor der ›nackten‹ Leinwand stehend, während aus dem Hintergrund »Superb!« ertönt (Mahler, 9; Abb. 6). Welche Antwort der Frage gilt und ob überhaupt eine der Aussagen eine Antwort ist, bleibt angesichts der Tatsache, dass die Protagonist_innen mitunter »nicht auf die an sie gestellte Frage [antworten], sondern auf irgendeine andere, sich selbst gestellte, oder überhaupt nicht gestellte, wohl aber in der Luft liegende,« dahingestellt (Oskar Panizza, in: Langemeyer, 139). Fakt ist, dass sich Mahler genau dieses Aneinander-Vorbeireden zunutze macht und durch die Kombination weniger skizzenhafter Zeichenstriche mit einigen prägnanten Sätzen das komödiantische Potential der Textvorlage Wedekinds ausschöpft. Vor dem Bild, das der Ma(h)ler auf den nächsten Seiten zitiert, wird die Kunst in gewisser Weise tatsächlich verzweifeln. Das Modell in das rechte Licht gerückt, nähert sich Schwarz – seinem Namen alle Ehre machend – Pinselstrich für Pinselstrich dem *Schwarzen Quadrat* Malewitschs an, nur um kurz vor der Fertigstellung des suprematistischen Porträts zu kapitulieren (Abb. 10). Das schwarze Quadrat bleibt zumindest vorerst unvollendet. Den Zustand »reiner Erregung« (Simmen, 14), den Malewitsch eigentlich seinem *Schwarzen Quadrat* zuschreibt, beansprucht Schwarz stattdessen für sich und geht

Abb. 8: Kasimir Malewitsch, Entwurf einer Figurine zur Oper Sieg über die Sonne, ca. 1913. Quelle: https://www.kunstkopie.de/kunst/kasimir_malewitsch/sportler-kostuementwurf-zur-oper-sieg-ueber-die-sonne_malevich.jpg

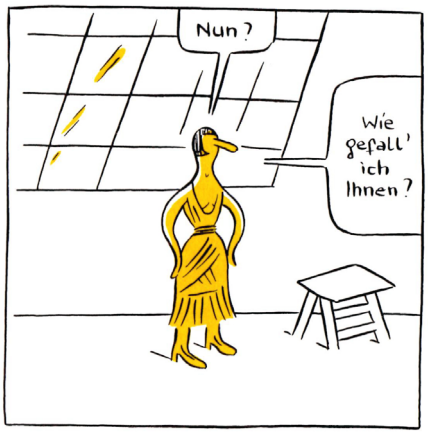


Abb. 9: Nicolas Mahler: *Lulu und das schwarze Quadrat*, S. 8.

Abb. 10: Nicolas Mahler: *Lulu und das schwarze Quadrat*, S. 21.

Abb. 11: Kasimir Malewitschs *Letzte futuristische Ausstellung der Malerei 0,10 (Null–Zehn)*, Sankt Petersburg, 1915/16. Quelle: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/0.10_Exhibition.jpg

seiner Muse an die Wäsche. Was genau passiert, bleibt im ›Schatten‹ des weiß ›befleckten‹, schwarzen Quadrats verborgen. Stoisch kommentiert es die passive Rolle, die Lulu über weite Strecken einnimmt, und lässt über sich ergehen, was sich im Hintergrund abspielt. Es ist der für die Rezipient_innen nicht sichtbaren Situation ebenso ausgeliefert, wie Lulu dem sexuellen Verlangen ihres Verehrers ohnmächtig gegenübersteht. Das noch unfertige, sich im Schaffensprozess befindende Kunstwerk steht stellvertretend für Lulu als Projektionsfläche für die Vorstellungen und Vorurteile des Malers. Beide wollen mit Bedeutung aufgeladen werden und werden es auch. »Lulu wird zum Fetisch,« genauso wie das *Schwarze Quadrat* Malewitschs Fetisch ist (Bannat). Für Lulus Ehemann ist die Interpretation des Malers dann doch eine etwas zu ›freizügige‹. Ihn trifft der Schlag beim Anblick des unvollendeten ›Schaffens‹. Im weiteren Verlauf wird allerdings genau dieses Werk respektive Lulu Schwarz zu ungeahntem Ruhm verhelfen und Schlüsselwerk für die spätere Ausstellung in St. Petersburg sein. In der Rolle des Kurators führt Mahler die Rezipient_innen und Protagonist_innen den gesamten dritten Akt durch die Schau und präsentiert eine Reihe suprematistischer Kompositionen, darunter prominente Zitate aus Malewitschs *Letzter futuristischer Ausstellung »0,10«* (Abb. 11). Dass Schwarz sich

Abb. 12: Kasimir Malewitsch: *Gelbe Ebene in Auflösung*, 1917/18. Quelle: http://realms-production.s3.amazonaws.com/media/3/2014/07/20140715-123714-45434568.jpg

Abb. 13: Nicolas Mahler: *Lulu und das schwarze Quadrat*, S. 67.

immer wieder von Lulu inspirieren ließ, wird nicht zuletzt durch das ebenfalls an Malewitsch angelehnte Werk *Gelbe Ebene in Auflösung* von 1917/18 verdeutlicht (Abb. 12). Gleichmütig steht Lulu vor dem Kunstwerk, so, als wolle sie sich in ihm wiedererkennen. Die Farbe des konvexen Polygons korrespondiert mit Lulus gelbem Kleid und bringt anders als die statisch erscheinende Figur der Lulu Dynamik in das Panel (Abb. 13). »Ich liege und schlafe«, erklärt sie nüchtern und meint damit wohl ihr wahres Selbst, schlummernd unter dem Deckmantel der Projektion. Wie der Originaltitel des Werkes vorausahnen lässt, wird sich diese ›ungekünstelte Ebene‹ auflösen müssen. Schönauer diagnostiziert eine Verwandlung Lulus in die eigene Psyche bis hin zum schwarzen Quadrat in Anlehnung an Malewitschs berühmtestes Werk (Schönauer).

Ein Schwarzes Quadrat

Als Initialzündung des Suprematismus wurde das *Schwarze Quadrat* 1913 als Teil eines Bühnenbildes, genauer als Bühnenvorhang, für die kubo-futuristische Oper *Sieg über die Sonne* entworfen und erstmals 1915 in der sogenannten *Letzten futuristischen Ausstellung »0,10«* in St. Petersburg gezeigt.[4] Dort montierte man das 79,5 × 79,5 cm große und mit Öl auf Leinwand gemalte Bild unter dem eigentlichen Titel *Chetyreugol'nik* (*Viereck*) an der höchsten Stelle einer Ecke des Raumes (Abb. 11). Darauf zu sehen ist genau das, was der Titel besagt: ein schwarzes Viereck mit weißem Rand. Viereck, da das vermeintliche Quadrat keine zueinander parallelen Seiten aufweist. Das Schwarz ist heute mit feinen Linien durchzogen, eher sind es Risse im Sinne eines Craquelés, durch die Farbpigmente schimmern und beinahe mystisch Licht scheint (Simmen, 8–10).[5] Simmen macht deutlich, warum sich das heute in der Tretjakow-Galerie in Moskau befindende Gemälde mit einem Fetisch oder Mythos vergleichen lässt: »Herausragend positioniert in der schwerelosen Anordnung überspannt das ›Schwarze Quadrat‹ wie eine religiöse Ikone die Wanddecke« (Simmen, 36). Das von Malewitsch als »die nackte, ungerahmte Ikone meiner Zeit« (Malewitsch, in: Schneede, 35), bezeichnete Gemälde, gilt als erstes völlig gegenstandsloses Werk, mit dem der Künstler den sogenannten ›Suprematismus‹ einläutete, »die völlige Reduktion von Farbe und Form auf eine autonome Malerei, die sich selbst genügt« (Ridler, in: Square, 23). Das *Schwarze Quadrat* fungiert demnach als Icon, ein ästhetisches Zeichen, das scheinbar nur auf sich selbst verweisen will – auf ein schwarzes Viereck; »eine rein malerische Fläche, die zwischen auslöschendem Schwarz und unendlichem Weiß, zwischen Ding und Raum, Materie und

Unendlichkeit balanciert« (Ruthe). Tatsächlich hat das *Schwarze Quadrat* ähnlich wie Wedekinds *Lulu* einen ganzen Katalog an komplexen Deutungen erfahren, etwa als »Urbild der Hyle« und »Äquivalent zum Nichts« (Bredekamp, zit. in: Aust, 77), als menschliches Porträt bzw. Selbstporträt (Simmen, 42), als Leere ohne Streben nach Befriedigung (Simmen, 37) oder als »Zustand der totalen ›Zerstäubung‹ [...] [bzw.] Nullform« (Hansen-Löve, 194). »Das Quadrat ist das Andere einer Naturform«, erklärt Malewitsch selbst und ergänzt: »Schöpfung gibt es nur dort, wo eine Form im Bild erscheint, die sich an nichts Vorgegebenes in der Natur hält, sondern aus der malerischen Masse entsteht und die ursprünglichen Formen der Natur weder kopiert noch verändert« (Malewitsch, in: Simmen, 14). Eine vor allem in diesem Kontext interessante Interpretation liefert Robin Aust im Zuge seiner Arbeit zu Mahlers *Alte Meister* und *Alice in Sussex*, wenn er das *Schwarze Quadrat* im Sinne Simmens »als Sinnbild der Auflösung ›des Ichs [...] in einer allgemeineren Wesenheit‹, [als] Transzendieren von Körperlichkeit [...] [bzw. als] Flucht aus dem vergänglichen Leib« beschreibt (Aust, 79). Der Germanist bezieht sich dabei auf ein ganzseitiges Panel in *Alte Meister*, in dem ein schwarzes Quadrat (Abb. 14) das Empfinden Regers, nämlich die völlige Leere nach dem Tod seiner Frau, veranschaulicht (Aust, 77).

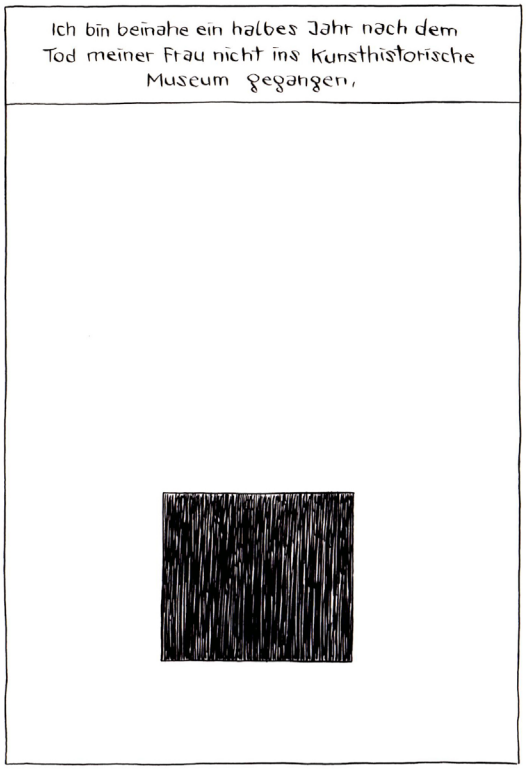


Abb. 14: Nicolas Mahler: *Alte Meister*, S. 111.

Unter Berücksichtigung dessen soll das vermeintlich letzte Panel bzw. letzte Quadrat auf Seite 139 in Mahlers *Lulu*-Adaption genauer unter die Lupe genommen werden (Abb. 15). In gewohnt filigranem und den für Mahler charakteristischen, reduzierten Zeichenstil sind Lulu und Jack (the Ripper) in Szene gesetzt. Gelb und schwarz koloriert, heben sie sich deutlich vom entleerten Hintergrund ab und stehen gleichsam isoliert im Rampenlicht.[6] Die noch in den Sequenzen zuvor Raum schaffende Linie ist verschwunden, wodurch das Geschehen, die Handlung an sich, in den Fokus gestellt wird. Und diese lässt angesichts der Tatsache, dass es sich um Jack the Ripper handelt, der zudem mit einem Messer bewaffnet ist und mit den Worten »Du entkommst mir nicht mehr!«

Abb. 15: Nicolas Mahler: *Lulu und das schwarze Quadrat*, S. 139.

(Mahler, 139) versichert, dass es kein Entrinnen gibt, nichts Gutes erahnen. Der Dorn der Sprechblase, der auf den adipösen Jack weist, korreliert mit der weißen Klinge des Messers, dessen Spitze auf Lulu gerichtet ist. Der Schock ist Lulu ins Gesicht geschrieben, möchte man meinen, nur um festzustellen, dass Mahler gänzlich auf Augen, Augenbrauen und Mund als mimische Kommunikatoren verzichtet. Die Körperhaltung spricht jedoch Bände, wenn Lulu erschrocken zurückweicht während ihre Handtasche im Fallen begriffen ist. Dass der Lustmord passieren wird, ja passieren muss, steht außer Frage, die Szene mit dem tragischen Tod Lulus spart Mahler allerdings aus. Die folgende Seite ist leer, die Seitenzahl fehlt. Nur ein schwarzes Quadrat ist auf der darauffolgenden Seite in der Größe eines der Panels zu erkennen. Wie in Wedekinds Prätext, in dem der Lustmord zwischen den ›Zeilen‹, konkret in einem Verschlag (Wedekind, 179), passiert, geschieht bei Mahler die Bluttat zwischen den Seiten bzw. in der Leerstelle, die wie Scott McClouds *gutter* darauf wartet, gefüllt zu werden. Lulus Tod ist der einzige, den Mahler nicht illustriert, sondern vielmehr zensuriert. Zu grausam ist die »Hinrichtung der Unschuld«, die »Exstirpation des Geschlechts«, durch die Lulus ursprünglich positiv zu verstehende ›Schamlosigkeit‹ eine völlig andere Bedeutung erhält (Wedekind, 203f.). Stattdessen steht am Ende ein schwarzes Quadrat. Der suprematistische Vorhang ist gefallen – Lulus Geschichte zu Ende. Das zu Beginn unvollkommene Kunstwerk des Malers ist finalisiert. »Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier« (Wedekind, 8), die »Urgestalt des Weibes« (Wedekind, 9), metamorphosiert und aufgelöst in der reinsten Form, dem »Urbild der gegenstandslosen Kunst« (Simmen, 6, 14). ›Bedeutungsleer‹ und ›bedeutungsvoll‹ zugleich vermittelt das schwarze Quadrat an dieser Stelle die Abwesenheit, die Nichtdarstellbarkeit des Geschehens und reine Selbstreferentialität, als auch die Gesamtheit der Tragödie kumulierend in einem einzigen Bild. Transformiert und zurückgeführt in den Urzustand, die Nullform, die Formlosigkeit, weg von der Objektifizierung und Verdinglichung durch ihre Vehrerer_in, ist Lulu ›erlöst‹ und wie das *Schwarze Quadrat* in ihrem Sein »un-bedingt, autonom, zweckfrei und eigenwertig« (Hansen-Löve, 192). Im Sinne einer Tabula rasa kann das nun unbeschriebene Blatt wieder neu beschrieben werden. Die zuvor erwähnte Auflösung des Ichs, die Transformation durch Dematerialisation ist vollzogen. Das schwarze Quadrat als *eigentlicher* ›Schlusspunkt‹ der *Lulu*-Adaption nimmt hier diesbezüglich eine ähnliche Bedeutung ein, wie das *Schwarze Quadrat* im Bild mit *Malewitsch auf dem Totenbett* von 1935 (Abb. 16), das den Maler auf-

Abb. 16: Kasimir Malewitsch auf dem Totenbett. Kasimir Malewitsch auf dem Totenbett, 1935. Quelle: https://rosswolfe.files.wordpress.com/2013/05/malevich-dead.jpg

gebahrt, umringt von einigen seiner berühmtesten Werke, zeigt. Das *Schwarze Quadrat* ist an prominenter Stelle über dem von Suetin gestalteten suprematistischen Sarg angebracht und fungiert anstelle eines Kreuzes als religiöse Ikone. Die Idee hinter seinem dem »suprematistischen Universalismus« verpflichteten (Malewitsch, in: Quermann, 182), selbstinszenierten Sterbezeremoniell erläuterte Malewitsch folgendermaßen: »Indem ich die Welt transformiere, erwarte ich meine eigene Transformation« (Malewitsch, in: Quermann, 182).

Mit einem Epilog schließt Mahler *Lulu und das schwarze Quadrat*: »Auf meinem Quadrat werden sie niemals das Lächeln einer reizenden Psyche sehen! Es wird niemals die Matratze der Liebe sein!«, heißt es auf der finalen Seite des Buches. (Malewitsch, in: Mahler, [143]). »Das trifft auch auf Lulu zu«, findet von Sternburg und ergänzt: »bei ihr kümmern sich die meisten nur überhaupt nicht darum« (von Sternburg). Mitunter scheint es sogar sie selbst nicht zu tangieren. Sie ist Hauptdarstellerin und Statistin zugleich. Herumgereicht wie ein Stück Fleisch unter einem »Rudel notgeiler Hyänen« mit dem Auftrag zu besitzen und besessen zu sein (Trenkler), bleibt Lulu auch im Comic letztendlich im wahrsten Sinne des Wortes das Lachen im Halse stecken. Befreit »von dem Ballast des Gegenständlichen« sind Lulu und das *Schwarze Quadrat* verschränkt (Simmen, 16). Mahlers ›schwarze Komödie‹ ist gelungen.

Bibliografie

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.

Blank, Juliane: Literaturadaptionen im Comic. Ein modulares Analysemodell. Berlin: Bachmann, 2015.

Hansen-Löve, Aage A.: Der Suprematismus oder die Quadratur des Nichts. In: Das Schwarze Quadrat. Hommage an das Quadrat. Hg. v. Hubertus Gaßner. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 192–200.

Jenny, Urs: Frank Wedekind. In: Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Hg. v. Manfred Kluge, Rudolf Radler. München: Kindler, 1974, S. 603–604.

Langemeyer, Peter: Erläuterungen und Dokumente. Frank Wedekind. Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora. Stuttgart: Reclam, 2005.

Museum Ritter (Hg.): Square. Die Sammlung Marli Hoppe-Ritter. Ausst.kat. Museum Ritter. Heidelberg: Das Wunderhorn, 2009.

Quermann, Carolin: IRWIN. In: Das Schwarze Quadrat. Hommage an das Quadrat. Hg. v. Hubertus Gaßner. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 182–185.

Schmitz-Emans, Monika: Nicolas Mahlers Literaturcomics. In: Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics. Hg. v. Florian Trabert, Mara Stuhlfauth-Trabert, Johannes Waßmer, Bielefeld: transcript, 2015, 19–42.

Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart. München: C. H. Beck, 2001.

Wedekind, Frank: Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora. Hg. v. Erhard Weidl. Stuttgart: Reclam, 2018 [1989].

Internetquellen

Bannat, Christoph: Vom Dreieck als Schamquadrat. In: Textem. <http://www.textem.de/index.php?id=2675>. 25.10.2015. Letzter Zugriff am 09.02.2019.

Trenkler, Thomas: »Lulu« in Graz: Ein Rudel notgeiler Hyänen. In: Kurier Online. <https://kurier.at/kultur/lulu-in-graz-ein-rudel-notgeiler-hyaenen/400141706>. 10.10.2018. Letzter Zugriff am 12.02.2019.

Ruthe, Ingeborg: Ikone der Avantgarde. In: Frankfurter Rundschau. <http://www.fr.de/kultur/kunst/schwarzes-quadrat-von-malewitsch-ikone-der-avantgarde-a-400215>. 18.12.2015. Letzter Zugriff am 12.02.2019.

Schönauer, Helmuth: Nicolas Mahler, Lulu und das schwarze Quadrat. In: Lesen in Tirol. <https://lesen.tibs.at/index.php/content/erwachsene/nicolas-mahler-lulu-und-das-schwarze-quadrat>. 25.10.2014. Letzter Zugriff am 14.02.2019.

von Sternburg, Judith: Die Abrundung des Quadrats. In: Frankfurter Rundschau. <https://www.fr.de/kultur/literatur/abrundung-quadrats-11660346.html>. 22.01.2015. Letzter Zugriff am 03.02.2019.

Videobeiträge

100. Todestag: Frank Wedekind und seine »Lulu«, (D 2018; Bayrischer Rundfunk).

1] Juliane Blank schlägt den Terminus ›Literaturadaption im Comic‹ anstatt des allgemein gefassteren Begriffes ›Literaturcomic‹ vor (Blank, 31).

2] Die schwarzen Quadrate auf dem Buchumschlag sind zwar allem Anschein nach idente Reproduktionen, jedoch ist jenes auf der Rückseite um 180 Grad gedreht abgedruckt.

3] Die *Monstretragödie* wurde erst 1988, nach dem Tod Wedekinds, erstmals gedruckt (LE, 101).

4] Nachweislich existieren insgesamt fünf *Schwarze Quadrate*, die vermutlich zwischen 1914/15 und 1930 von Malewitsch angefertigt wurden.

5] Der Version von 1913 liegen zwei Untermalungen zugrunde, die bei Röntgenuntersuchungen ans Licht kamen (Simmen, 8–10).

6] Mit den Farben Gelb und Schwarz lehnt sich Mahler an das Farbkonzept seiner Bern-

hard-Adaption *Alte Meister* (2011) an. Schmitz-Emans spricht in Bezug auf die Bücher *Alte Meister*, *Alice in Sussex*, *Mann ohne Eigenschaften* und *Der Weltverbesserer* von einem Ensemble. Die Komparatistin bezieht sich dabei auf die Koloration und die Tatsache, dass jedes Werk einer bestimmten Farbe verpflichtet ist (Schmitz-Emans, 21). Demzufolge liegt die Annahme nahe, dass sich Mahler aufgrund des Kunstbezugs in *Lulu und das schwarze Quadrat* ebenfalls für die Schmuckfarbe Gelb entschied.