

MONIKA SCHMITZ-EMANS

LITERARISCHES IN GRAFISCHEN INSZENIERUNGEN:
ZU NICOLAS MAHLERS LITERATURCOMICS

Comics im Literaturarchiv? Vorüberlegungen

Die folgenden Ausführungen entstanden anlässlich einer vom DLA ausgehenden Anregung zur Diskussion der Beziehungen zwischen Comics und Literaturarchiven. Gehören Comics in ein *Literatur-Archiv*? Und wenn ja: welche Comics? Welche Rolle spielen, welchen Status haben sie dort? Sind sie primär als Zeugnisse der kreativen Rezeption literarischer Texte relevant, als Literaturadaptionen oder grafische Erzählungen rund um die Literatur und ihre Genese? Dazu würden dann auch Porträts von Dichtern und Dichterinnen gehören – oder auch Literaturgeschichten in Comicform. Oder interessieren sie uns als gezeichnete Pendants zu etablierten literarischen Genres wie Biografie, Autobiografie, Geschichtserzählung, Roman, Gedicht(sammlung)? Gehören sie zum *Umfeld* literarischer Kultur oder sind sie selbst eine *Art von Literatur*?

Reflexionen über den Comic verstehen diesen oft (und zu Recht) als *narratives* Genre; aber ist damit die maßgebliche Entsprechung zwischen ihnen und literarischen Texten benannt? Wo man solche Entsprechungen sucht, hängt freilich nicht zuletzt davon ab, was man unter »Comics« versteht und was unter »Literatur«. Beide Termini sind alles andere als klar definiert, erstens wegen der Vielfalt und Verschiedenheit der unter sie subsummierbaren Phänomene, zweitens wegen des Dezisionismus begrifflicher Unterscheidungen, drittens, weil es einem Grundzug zumindest moderner Kunst- und Literaturreproduktion entspricht, das bereits Vorliegende, das Vor-Gegebene hinter sich zu lassen, neue Formen zu finden und etablierte Erwartungen zu unterlaufen. Ist es da verwunderlich, wenn Gattungsbegriffskorsette schnell zu eng werden? Ein grundsätzlicher Konsens besteht zwischen Theorieansätzen verschiedener Ausrichtung wohl darin, dass Comics »gelesen« werden wollen, aber auch im Ausgang von dieser Bestimmung ergeben sich viele Anschlussfragen, allen voran die gar nicht so triviale, was »Lesen« ist. Schon die Erwägung, ob Bilder im selben Sinn gelesen werden wie sprachliche Texte, ist eine Durchgangsstation zu weiteren Fragen. Auf eine wichtige Affinität zwischen literarischen Werken und Comics scheint der inzwischen etablierte Ausdruck »Graphic Novel« für längere Comic-Erzählungen in Buchformat hinzudeuten, aber dieser Ausdruck

wird teils kritisch gesehen, u. a. mit dem Argument einer impliziten und suggestiven vergleichenden Beurteilung anhand von Romanen. Aber was bitte ist ein »Roman«? Die noch am ehesten überzeugenden Versuche, darauf überhaupt zu antworten, verweisen auf eine unerschöpfliche Potentialität von Schreibweisen und eine enzyklopädische Fülle von Inhalten, auf einen Proteus von Gattung.

Man könnte den sich hier abzeichnenden Befund, dass Begriffe in ihrer Geschichtlichkeit und Kontingenz einer zeitlosen Gattungs-Theorie keine verlässliche Grundlage bieten, auch ins Positive umformulieren: Die Fragen, was »Literatur«, »Comic«, »Lesen«, »Erzählung« etc. sind (von »Fiktionen« ganz zu schweigen), befindet sich in einer ständigen Aushandlung, an der sich auch und gerade die literarischen und künstlerischen Arbeiten selbst beteiligen. Dass Gattungsbegriffe und andere Fachtermini Werkzeugkästen mit seinerseits modifizierbaren Inhalten (Begriffswerzeuge) sind, zeigt sich besonders klar anlässlich solcher Werke, die nicht eindeutig und einschränkend im künstlerischen und kulturellen Feld zu verorten sind. Foto-Literatur und visuelle Romane bieten Beispiele.

Literatur-Archive können zur Dokumentation solcher Aushandlungsprozesse beitragen, die oft auch Dialoge zwischen künstlerisch-literarischen Arbeiten, Selbstreflexionen der Produzenten und Produzentinnen, Begleitphänomene literarischer Arbeit (wie etwa Lewitscharoffs Künstlerbücher zu Romanprojekten, ferner Briefe, Skizzen und andere Dokumente sowie allerlei Dinge) oder Hybridphänomene sind (Zwischenfrage: Was ist eigentlich nicht hybrid?). Durch die Auswahl ihrer Bestände tun sie es letztlich immer schon – mit jeder Entscheidung darüber, was ins Archiv aufgenommen wird. Zeit, sich den Comics zuzuwenden.

Der Comiczeichner Mahler auf der Literaturszene

Hat die Graphic Novel sich aus verschiedenen Gründen (vor allem bedingt durch die Bedeutung paradigmabildender Beispiele wie Art Spiegelmans »Maus«) in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen wichtigen Platz im breiten Feld der Erzählkultur gesichert, so ist dies an quantitativen wie an qualitativen Entwicklungen ablesbar, an Ausdifferenzierungen der Themen und Stilmittel. Seit Beginn des 21. Jahrhunderts erscheinen verstärkt Graphic Novels auf der deutschsprachigen Szene; damit einher geht eine Tendenz des Feuilletons, Comics stärker zu berücksichtigen. Comics werden einerseits als »ein populäres Medium« betrachtet, andererseits »zunehmend selbst als Teil der Literatur

diskursiviert«, so Christian Bachmann.¹ Dass sich damit auch der literarische Kanon um Comics und andere Bildergeschichten erweitert, dokumentiert etwa das neuere Titelangebot des ›Klassikerverlags‹ Reclam, der schon länger auch gelegentlich Cartoons (›klassisch‹ gewordene) publizierte, inzwischen seine Produktion aber um eine ganze Reihe von humoristischen Bildergeschichten und Comics erweitert hat. Die Literaturszene integriert erfolgreiche Comiczeichner und -zeichnerinnen, präsentiert sie in Verlagsproduktionen, auf Buchmessen, in den Medien, bei Lesungen und andernorts in der Autorenrolle.

Nicolas Mahler, der insgesamt ein umfangreiches und in verschiedene Formate ausdifferenziertes Oeuvre vorgelegt hat,² ist dafür ein prominentes Beispiel. Zu seinen zahlreichen Preisen gehört auch der Preis der Literaturhäuser, der im Rahmen der Förderung von Literaturvermittlungsformen verliehen wird; zu den ihm zuerkannten *Stipendien* gehören auch solche, die zur Förderung von Schriftstellern und Schriftstellerinnen vergeben werden.³ »(P)arallel zum insgesamt seit der Jahrtausendwende zu beobachtenden gesellschaftlichen Aufstieg des Mediums Comic in den deutschsprachigen Ländern« (diagnostiziert u.a. von Stefan Ditsche)⁴ kommt es bei Mahler zum »Vordringen in die ›Mitte‹ des Systems Literatur« (so Bachmann).⁵ Ins Bild passt, dass das Wiener

¹ 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 zur Comicforschung #5.5 (Juni 2019) [=Nummer zu Nicolas Mahler, hg. v. Christian A. Bachmann und Sunghwa Kim], S. 3–21. (<https://www.closure.uni-kiel.de/closure5.5/bachmann>)

² Vgl. dazu die Webseite des Zeichners www.mahlermuseum.com. Unter Mahlers Comicveröffentlichungen und Karikaturen finden sich viele Literatur-Adaptionen und -Parodien, die gelegentlich ungebremst kalauern (›Alice hinter den Darmspiegeln‹, ›Dr. Jekyll and Mr. Heidi‹); ›Alice in Sussex‹ als frühes Beispiel einer Adaption erschien zunächst ab 2012 als Serie in der FAZ, 2013 in einer Neubearbeitung als Buchausgabe. Neben Comics und Cartoons auf der Grundlage literarischer Texte gehören zu Mahlers ›Brücken‹ zwischen Literatur und Zeichnung auch bebilderte Bände mit eigenen Gedichten und Buchillustrationen (so zu Saint-Exupéry: ›Le Petit Prince‹ / ›Der kleine Prinz‹ 2015, mit Übers. des frz. Textes durch P. Sloterdijk).

³ Mahler wird aus diesem Anlass gewürdigt als jemand, der sich auf neue Weise mit Literatur auseinandersetzt und sie vermittelt. Vgl.: Anon.: Preis der Literaturhäuser 2015. Nicolas Mahler erhält den Preis der Literaturhäuser, in: Literaturhaus.net, <https://www.literaturhaus.net/projekte/preis-der-literaturhaeuser-2015>; anon.: Nicolas Mahler erhält den Preis der Literaturhäuser, Der Standard, 10.3.2015 <https://derstandard.at/2000012755598/Nicolas-Mahler-erhaelt-Preis-der-Literaturhaeuser>.

⁴ Stephan Ditsche, ›Die Stunde der Anerkennung des Comics? Zur Legitimierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton, in: Comic. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums, hg. v. Thomas Becker, Essen, Bochum 2011, S. 21–44.

⁵ Christian A. Bachmann, Nicolas Mahler zur Einführung, S. 2.

Literaturhaus eine Mahler-Ausstellung präsentierte, in der dieser als Buch-Autor Gelegenheit zu einer ironischen Selbstinszenierung erhält;⁶ ins Bild passt auch, dass die Goethe-Institute Mahler im Kafka-Jahr 2024 zu einem wichtigen Akteur in Sachen globaler Kafka-Würdigung gemacht haben.⁷

Mahler produziert nicht nur Comics, Cartoons und Bildergeschichten, die Eingang ins »Literatursystem« finden, viele dieser Arbeiten nehmen auch Bezug auf Literarisches, vor allem dadurch, dass sie sich oft schon im Titel als Auseinandersetzungen mit literarischen Werken ausweisen und damit ›Literaturcomics‹ zu versprechen scheinen, zum einen als ›Medien‹ zwischen literarischen Werken und Lesepublikum, zum anderen aber auch als (humoristische) Hommagen an literarische Autoren. Im Zusammenhang damit werfen Mahlers Arbeiten die Frage auf, was das denn eigentlich ist: ›Literaturcomics‹ – bzw. welche Publikumserwartungen sich mit ihnen verknüpfen.

Literaturcomics, Banausen und ›Germanisten‹

Der Ausdruck ›Literaturcomics‹ mag als eine Art Klammerbegriff betrachtet werden, der (und sei es aus heuristischen Gründen) für längere und kürzere Comics nutzbar ist, in denen auf Literatur/Literarisches/Autoren Bezug genommen bzw. angespielt wird. Einen Prototypus bilden seit den 1940er Jahren die »Classics Illustrated«, die sich als Vermittlung von Inhaltswissen über literarische ›Klassiker‹ verstehen; dieses Konzept ist inzwischen vielfach abgewandelt, parodiert und erweitert worden. Parodiert wurden im Rahmen des Literaturcomics zum einen die diesen zugrundeliegenden Texte selbst, zum anderen aber auch der Klassikerkult und mit ihm ein Teil der Literaturszene.

Mahlers an ›Literarisches‹ anknüpfende Comics schlagen eigene Wege ein: In seinen Graphic Novels zu literarischen Texten wird keineswegs bloß nacherzählt, was in den Vorlagen schon erzählt wurde, und das, was nacherzählt wird, zielt ostentativ nicht auf möglichst große Nähe zum Basistext. Der parodistische

⁶ Vgl. www.instagram.com/mahlermuseum/p/Cl59qNOsu2/?img_index=1. Am 14.12.2024 fand im Literaturhaus Wien eine Veranstaltung mit dem Titel »alle meine bücher in 66 minuten« statt; ihre Ankündigung war begleitet von der Versicherung »spart viel zeit und geld. eintritt frei«. Die Webseite »mahlermuseum« empfahl den Vortrag so: »In einem kurzweiligen Bildvortrag (über 300 Bildbeispiele!) erspare ich der halbinteressierten Leserschaft die Lektüre meiner ersten 66 Bücher (von mir nur illustrierte Bücher zählen nur halb). Höchstlänge von 66 Minuten garantiert.«

⁷ Zum Kafka Jahr zeigten Goetheinstitute auf verschiedenen Kontinenten Ausstellungen zu Mahlers Kafka-Zeichnungen und -Büchern; teils wurde Mahler selbst zu Veranstaltungen vor Ort eingeladen. Vgl. etwa www.goethe.de/de/spr/sbp/kok.html.

und damit kritisch-distanzierte Grundzug, der in seinen literaturbezogenen Comics und Cartoons liegt, zielt aber nicht, zumindest nicht primär, auf die fraglichen Texte selbst. Er gilt zum einen den Erwartungen an einen vermittelnden, sprich: dienenden, Status von ›Literaturcomics‹ gegenüber den fraglichen Texten, zum anderen akzentuiert er mit zeichnerischen Mitteln auch parodistische, humoristische, groteske Züge an den Texten selbst. Literarische Autoren werden, wo Mahler sie in seinen gezeichneten Figuren porträtiert, zwar verulklt, aber er macht sie oft auch zu seinen Komplizen im sarkastischen Spott über eine gebrechliche Welt.

Gerade Mahlers zeichnerische Arbeiten (Comics, Cartoons, Zeichnungen zu Texten anderer) und seine Texte (Sammlungen eigener Texte mit Bildern, Gedichte etc.) bieten im Übrigen verschiedene Anlässe, die Beziehungen zwischen literarischen und grafischen Arbeiten zu erörtern. So bestehen Affinitäten zu narrativen Texten (Comics ›erzählen‹ Geschichten), zu dramatisch-theatralen Formen (Episoden werden inszeniert, wirken oft theaterhaft, haben Ähnlichkeit mit Puppentheaterszenen und Slapsticks), aber auch zu lyrischen Schreibweisen (durch ›Verdichtung‹, Formen der Rhythmisierung, refrainartige Wiederholungen).

Flankierend zu seinen zeichnerischen Auseinandersetzungen mit Literarischem schaltet Mahler sich auch in Diskussionen über den Comic, über Comic-Diskurse und ›Comic-und-Literatur-Diskurse ein – in Interviews und anderen öffentlichen Statements, sowie, einfallsreich, in seinem genuinen Medium: durch Comics und Cartoons. Dabei formuliert er seine Stellungnahmen teils in eigener Person (in Interviews und bei öffentlichen Auftritten), teils indirekt – durch die gezeichnete Figur ›Mahler‹.⁸ Dem kritisch-selbstbewussten Gestus des Comicproduzenten Mahler entspricht es, sich gegen schematische und tendenziell normative Betrachtungsweisen satirisch-spöttisch zu verwahren – und dies nicht zuletzt im Medium von Comic, Cartoons und Ausstellungen. Zu den dabei verulkten Figurentypen gehören – neben Vertretern eines ahnungslosen oder ignoranten Publikums, Verlegern und Vermarktern vor allem Diskurs-Champions und ihre Kategorisierungsversuche. Eine typische Dialogszene findet sich in »Franz Kafkas nonstop Lachmaschine«, wo die Comicfigur ›Mahler‹ einem Kritiker Erläuterungen zum Thema Comic gibt, die denen des Zeichners selbst entsprechen dürften. Dabei stellt sich dann allerdings heraus, dass der Gesprächspartner das Vernommene »zu hoch« findet und sich verabschiedet, um

⁸ Mahlers eigenen Vorstellungen entspricht wohl, was hier der gezeichnete ›Mahler‹, sein häufig auftretendes Double, sagt: Comics sind »der Kunst und Literatur überlegen [...], weil sie eine komplexe Verbindung von Wort und Bild darstellen und nicht auf eines von beiden reduziert werden dürfen« (Nicolas Mahler, Franz Kafkas nonstop Lachmaschine, Berlin 2014, S. 56).

zuhause erst einmal bei für ihn autoritativen diskursbeherrschenden Autoritäten nachzuschlagen.⁹ Eine ähnliche Szene mit Mahler als Comic-Spezialist löst in seinem Gegenüber, einem Kritiker, zunächst die reflexhafte Frage aus »Ja ja ... aber ist es Kunst?« – und zeigt im Folgenden den Kritiker als eine Witzfigur, dem man erst einmal erklären muss, dass Comics auch gelesen werden müssen und nicht nur Bildchen sind.¹⁰

Mahlers Satire zum Thema ›was ist und was gilt der Comic?‹ zielt unter anderem auf Versuche, den Comic durch Analogisierungen mit ›Literarischem‹, ›aufwerten‹ oder künstlerisch ›legitimieren‹ zu wollen. Als einen Indikator solcher Versuche betrachtet er die Etablierung des Begriffs ›Graphic novel‹ (für ihn ein fragwürdiger ›Nobilisierungs-‹Versuch der ›Comics‹ durch Analogisierung mit ›Romanen‹). Ziele humoristischen Spotts sind die diskursiven Zugriffe der ›Germanisten‹ und Kunst-Theoretiker auf die Comicwelt. Dies zeigt exemplarisch eine bei allem Ulk auch satirische Episode aus ›Franz Kafkas nonstop Lachmaschine‹, das »6. Kapitel«, betitelt: »Wenn die Hölle voll ist, kommen die Germanisten auf die Erde zurück.«¹¹ Der Zeichner rückblickend: »Vor 15 Jahren, als ich meine ersten Comichefte im Selbstverlag publizierte ... / ... wurde ich immer wieder mit folgender Frage konfrontiert: / Ja ja ... aber ist es / KUNST?«¹² »Jetzt, 15 Jahre später, haben zahlreiche Literaturadaptionen in Comicform das Licht der Welt erblickt.«¹³ Zu den ›Literaturadaptionen‹ finden sich diverse gezeichnete Titelseiten fiktiver Buchpublikationen: »martin walser / morris: LUCKYLUKE / Band 124 / Ein fliehendes Pferd«, »HESSE / KAUKA / DER / STEPPENWOLF / TRIFFT / PAULI, DEN / MAULWURF«, »INGEBORG BACHMANN / ZDF / Malina / und die / Mainzel-/männchen / Graphic Novel«, »PAUL CELAN / BOB KANE / Todesfuge«.¹⁴ Das Fazit des Satirikers spielt an auf die feuilletonistische These vom Aufstieg des Comics in die höheren Etagen des Kulturbetriebs (»Kurzum: Die Comics sind endlich / erwachsen geworden!«) und enttarnt – überflüssigerweise – die dargestellten ›erwachsenen‹ Comics dann als bloße Fiktionen: »(eine kleine Unschärfe: Diese Adaptionen gibt es gar nicht.)«¹⁵ Doch nicht nur Kritiker, Ästhetiker und Germanisten werden satirisch verulklt, sondern auch andere Comic-Ignoranten.

⁹ Mahler, Lachmaschine, S. 52; genannt werden (im Comic) Baudrillard, (in einer Fußnote als mögliche weitere ›Autoritäten‹) Foucault, Barthes, Deleuze.

¹⁰ Ebd., S. 51.

¹¹ Ebd., S. 49.

¹² Ebd., S. 51.

¹³ Ebd., S. 53.

¹⁴ Ebd., S. 53.

¹⁵ Ebd., S. 53.

Mahlers Literatur-Klassiker: Zwischen Verulkung und Komplizenschaft

Auf einfallsreiche Weise nutzt Mahler die Gestaltungsmöglichkeiten des Comics zur Auseinandersetzung mit literarischen ›Klassikern‹. Dabei ist der Begriff des ›Comics‹ hier weit zu fassen: Neben Comic-Szenen, in denen die als comic-typisch geltenden Sprechblasen eingesetzt sind, gibt es auch rahmenlose Figurenrede, und gern reduziert Mahler die Sprechblasenkontur auf einen einfachen Strich zwischen Figur und Äußerung. Textelemente, die eher narrativ als dialogisch wirken, erscheinen in mancherlei Formen. Manche Bücher enthalten Bilder(folgen) mit integrierten Texten; in anderen begleiten cartoonartige Zeichnungen Texte oder Textfolgen, meist humoristisch kommentierend.

Vor allem Strategien der Verkürzung und Verknappung bestimmen Mahlers Nacherzählungen literarischer Fabeln; diese oszillieren dabei zwischen Verdichtungen (im Sinne ›dichter‹ Darstellung textbasierter Einfälle) und Verfremdungen (im Sinne eigenwilliger Eingriffe). Dabei kann so drastisch reduziert und komprimiert werden, dass dies allein schon komisch wirkt. Komplementär zu Beschleunigungsstrategien bei der Nacherzählung kommen Strategien der Verlangsamung und der Repetition zum Einsatz: Szenen dehnen sich bis ins Statische, Entwicklungslose; Wiederholungen behindern den Fortgang der Geschichte. Alles in allem: ein Spiel zwischen Rekonstruktionen und Dekonstruktionen der literarischen Ausgangstexte. Denn gerade Verfremdungen können den Werken auf eigene Weise ›nahekommen‹. Starrheit und Monotonie der gezeichneten Situationen entsprechen nicht selten der Thematik der Ausgangstexte selbst, indem sie diese überzeichnend ins Bild setzen.¹⁶ Gezeichnete Figuren machen die latente Komik ihrer Vorlagen sinnfällig.

Diverse der von Mahler ›illustrierten‹ beziehungsweise reinszenierten Klassiker stammen aus der österreichischen Literatur, deutschsprachige Vorlagen überwiegen insgesamt, aber auch Werke andere Literaturen sind vertreten, dar-

¹⁶ Nicolas Mahler, Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, gezeichnet von Mahler, Berlin 2013. Basis der Graphic Novel ist das erste Buch (Erster und Zweiter Teil) des Manns ohne Eigenschaften, das in der Ausgabe von Adolf Frisé insgesamt 665 Seiten umfasst; der restliche Romantext wird zeichnerisch nicht inszeniert. Aber auch die gezeichneten Episoden sind gegenüber dem Romantext stark komprimiert – Mahler nutzt dabei Textelemente aus dem »Mann ohne Eigenschaften«. Das Zeitmanagement ist charakterisiert durch unterschiedliche kürzende oder dehnende Verfahren der Zeitdarstellung, etwa von Moosbruggers Gang zur Gefängniszelle: Hier kommt es zu einer Art Verräumlichung von Zeit, zu Dehnungseffekten durch Wiederholung; sich wiederholende Darstellungen der Moosbrugger-Zelle von außen verweisen auf die Panelstruktur als die Zeit dehnendes Mittel.

unter mit Kurosawa auch ein Beispiel außereuropäischer Literatur.¹⁷ Unter den Impulsgebern für Mahler kommen Thomas Bernhard und Franz Kafka eine besondere Bedeutung zu; zu beiden sind jeweils mehrere Bücher Mahlers erschienen. Diese bilden dabei keine Serien im Sinn einer homogenen Aufmachung, Textinszenierung und grafischen Gestaltung. Man könnte sie eher als verschiedene Spielformen literaturbasierter Comics betrachten, biografisch orientierter Formen oder Formen der Nacherzählung von Einzelwerken – und als Ausprägungsformen eines literarisch-grafischen Essayismus.

Zu berücksichtigen ist gerade angesichts der literaturbasierten Werke Mahlers, für die man den von diesem spöttisch betrachteten Begriff »Literatur-comic« anwenden kann, dass bei Mahler der Begriff »Comic« weit zu fassen ist. Es geht sowohl um Zeichnungssequenzen, die ›klassische‹ Comic-Merkmale (insbesondere Sprechblasen) aufweisen, als auch um Arbeiten, bei denen gezeichnete Figuren und Szenen mit einem Text verbunden werden, der aus einem literarischen Werk als (manchmal längeres) Zitat entnommen wurde oder (nach-)erzählenden Charakter hat. Durch diese verschiedenartigen visuellen Verbindungen zwischen Zeichnungs- und Textelementen (die aber als jeweils optisch distinkte Bauelemente erscheinen können) rücken diese Elemente in unterschiedliche Konstellationsformen ein. Und damit wird an ihnen jeweils Unterschiedliches sichtbar.

Thomas Bernhards Roman *Alte Meister* wurde zur Basis eines gleich betitelten Comicbuchs, das auf dem Cover neben Bernhards aber auch Mahlers Namen nennt.¹⁸ Als langer Bericht über die Besuche des Protagonisten Reger im Wiener Kunsthistorischen Museum, wo dieser vor allem ein Bild immer wieder betrachtet, ist Bernhards Roman schon inhaltlich bedingt ein Text über Bilder und das Sehen. Mahler reduziert die äußerlich ohnehin ereignisarme Geschichte bei Bernhard (präsentiert als Bericht eines Ich-Erzählers über Reger und seine Äußerungen) nochmals erheblich. Zum Bernhard'schen Erzählstil, der Regers monotones Leben stilistisch vor allem durch zahlreiche Wiederholungen darstellt, bietet Mahler grafische Pendants: Das Prinzip der Wiederholung bestimmt die Szenen um den Museumsbesucher Reger; dieser ist vor allem immer wieder in Rückenansicht vor seinem Lieblingsbild zu sehen, statisch und auf wesentliche Erkennungsmerkmale reduziert. Weil sich die Einzelbilder teils sehr stark ähneln, erinnern die Bildersequenzen manchmal an Filmstreifen.

¹⁷ Nicolas Mahler, Akira Kurosawa und der meditierende Frosch, Berlin 2023.

¹⁸ Thomas Bernhard: *Alte Meister*, gezeichnet von Mahler (Titelseite innen: Thomas Bernhard, *Alte Meister*, Komödie, gezeichnet von Mahler), Berlin 2011; Basis der Graphic Novel ist Bernhards gleichnamiger Roman).

fen – oder an sequentielle Fotos eines unbeweglichen Gegenstandes. Die Mahler'schen Inszenierungseinfälle einer monotonen Geschichte mit Wiederholungselementen bieten einen Anlass, das Betrachten selbst zeichnerisch ins Bild zu setzen, und zwar in Korrespondenz zu einem Verzerrungseffekt längerer Betrachtung, den Bernhards Figur Reger selbst thematisiert; ihm wird die betrachtete Kunst, ja die betrachtete Welt, durch den ausdauernden Blick zur Karikatur ihrer selbst:

Wenn wir längere Zeit ein Bild betrachten und ist es das ernsthafteste, wir müssen es zur Karikatur gemacht haben, sagte er, um es auszuhalten, also auch die Eltern zur Karikatur, die Vorgesetzten, so wir welche haben, zur Karikatur, die ganze Welt zur Karikatur, sagte er. Schauen Sie längere Zeit das Selbstbildnis von Rembrandt an, gleich welches, es wird Ihnen ganz sicher mit der Zeit zur Karikatur und Sie wenden sich ab. Schauen Sie längere Zeit in das Gesicht Ihres Vaters, er wird Ihnen zur Karikatur und Sie wenden sich ab. [...] Natürlich gibt es Erscheinungen in der Welt, in der Natur, wie Sie wollen, die wir nicht lächerlich machen *können*, aber in der Kunst kann *alles lächerlich* gemacht werden, jeder Mensch kann lächerlich und zur Karikatur gemacht werden [...].¹⁹

Diese Bemerkungen Regers kommen Mahler sehr entgegen: Gerade diesen Effekt des Lächerlichwerdens von ausgiebig Betrachtetem stellen seine zeichnerischen Repetitionen dar. Zugleich wird ein solches Betrachten zum Analogon des Lesens, das sich stark aufs monotone Umblättern, also auf ein äußerliches, oberflächliches ›Lesen‹ fokussiert. »Meine Art zu lesen ist die eines hochgradig talentierten Umblätterers / also eines Mannes, der Dutzende, unter Umständen Hunderte von Seiten umblättert, bevor er eine einzige liest«, so Mahlers Reger in Wiedergabe von Bemerkungen der Bernhard'schen Figur.²⁰ Sehen und Lesen, die beiden Komponenten der Rezeption von Bildgeschichten sind das aus Bernhards Roman entlehnte Leitthema, das Mahler sowohl durch wörtliche Zitate, als auch durch die der zitierten Bemerkung zugeordnete repetitive Folge von Bildfragmenten inszeniert. Solche Fragmentierung lässt das als fragmentiert Wahrgenommene als ›unvollkommen‹ – in Bernhards Sinn gesagt: in seiner Unvollkommenheit – wahrnehmbar werden. Ein solch destruktiver Blick kommt dabei dem entgegen, was Reger ›ertragen‹ kann – während er Ganzes und Vollkommenes unerträglich findet, weil es aus seiner Sicht dem Weltzustand nicht

¹⁹ Thomas Bernhard: Alte Meister, Komödie. Frankfurt a.M. 1988 (zuerst 1985), S. 117f.

²⁰ Mahler, Alte Meister, S. 40–41.

entspricht. Bilder, die vollkommen wirken wollen, verfälschen das, was sie zeigen, während verzerrende Bilder die Welt so zerbrochen und defizitär darstellen, wie sie ist.

Die höchste Lust haben wir ja an den Fragmenten, / und wie grauenhaft ist uns das Ganze und ist uns im Grunde das fertige Vollkommene.²¹

Wir halten das Ganze und das Vollkommene nicht aus. / Wir müssen nach Rom fahren und feststellen, daß die Peterskirche ein geschmackloses Machwerk ist, der Berninialtar eine architektonische Stumpfsinnigkeit, sagt er. / Wir müssen den Papst von Angesicht zu Angesicht sehen und persönlich feststellen, daß er alles in allem ein genauso hilflos-grotesker Mensch ist, wie alle anderen auch, um es aushalten zu können. / Es gibt kein vollendetes Bild und es gibt kein vollendetes Buch und es gibt kein vollendetes Musikstück, das ist die Wahrheit. Keines dieser weltberühmten Meisterwerke, gleich von wem, ist tatsächlich ein Ganzes und vollkommen. Das beruhigt mich, sagte er. Das macht mich im Grunde glücklich.²²

Was Mahler in Bernhards Roman vorfindet, sind also in mehr als einer Hinsicht Impulse, um sich mit den eigenen Bildergeschichten auseinanderzusetzen (und diese Auseinandersetzung selbst durch Zeichnungen und Bernhard-Zitate ins Bild zu setzen): Der Modus des Lesens von Comic-Geschichten ist eine Auseinandersetzung mit sichtbaren Fragmenten und mit ›unvollkommenen‹ Dingen; gerade in der zeichnerischen Verfremdung liegt ein Moment der Wahrheit, so wie auch satirische Texte etwas an den Dingen selbst sichtbar machen, indem

²¹ Mahler, Alte Meister, S. 44, 45. Zum Vergleich Bernhard, Alte Meister, 41: »Die höchste Lust haben wir ja an den Fragmenten, wie wir am Leben ja auch dann die höchste Lust empfinden, wenn wir es als Fragment betrachten, und wie grauenhaft ist uns das Ganze und ist uns im Grunde das fertige Vollkommene.« (Das Bernhard-Zitat bei Mahler ist selbst also ein Fragment.)

²² Mahler, Alte Meister, S. 47–51. Zum Vergleich Bernhard: »Wir halten das Ganze und das Vollkommene nicht aus. Wir müssen nach Rom fahren und feststellen, daß die Peterskirche ein geschmackloses Machwerk ist, der Berninialtar eine architektonische Stumpfsinnigkeit, sagt er. Wir müssen den Papst von Angesicht zu Angesicht sehen und persönlich feststellen, daß er alles in allem ein genauso hilflos-grotesker Mensch ist, wie alle anderen auch, um es aushalten zu können. Wir müssen Bach hören und hören, wie er scheitert [...]« (Bernhard, Alte Meister, S. 43) – »Es gibt kein vollendetes Bild und es gibt kein vollendetes Buch und es gibt kein vollendetes Musikstück, sagt Reger, das ist die Wahrheit und diese Wahrheit ermöglicht es, daß ein Kopf wie mein Kopf [...] weiterexistiert.« (Bernhard, Alte Meister, S. 44) – »Kein Werk in diesem Museum ist fehlerfrei, sage ich. Das mögen Sie belächeln, sagte er, das mag sie erschrecken, mich selbst beglückt es.« (Bernhard, Alte Meister, S. 45)

sie diese verzerrend darstellen. Das gezeichnete Pendant zu Bernhards »Alten Meistern« enthält eine Ästhetik des Comics und der Karikatur in nuce – und im Zusammenhang damit eine Modellierung des Sehens und des Lesens. Der Comic, so die Kernidee, fragmentiert und deformiert Sichtbares und hat ähnlich wie Bernhards Stil einen verfremdenden und latent parodistischen Effekt. Beide machen die Lächerlichkeit der Dinge, die groteske Komik von Figuren und Vorfällen, den ›unvollkommenen‹ Weltzustand durch Überzeichnung wahrnehmbar.

Mahlers Graphic-Novel-Adaption von Bernhards Stück *Der Weltverbesserer*²³ setzt, in den Spuren Bernhards (dessen Hauptfigur hier wiederum ein über die Gebrechlichkeit des Weltzustands sinnierender alter Mann ist), durch ihre Gestaltung einen weiteren Akzent, der auch auf einen Grundzug grafischen Erzählens hindeutet. Bernhards *Weltverbesserer* ist ein Schauspieltext mit Nebentexten (vor allem mit Hinweisen zur Szenerie). Mahlers Adaption basiert auf dem Grundeinfall, ein Bühnengeschehen als solches darzustellen, also nicht einfach Szenen, Figuren und Vorgänge zu zeichnen, sondern diese auch bildlich auf einer Bühne zu situieren.²⁴ In seinem zur Bühne werdenden Comicbuch werden panelweise Einzelszenen sichtbar, die zusammen eine Art Reduktions-Drama bilden, denn es passiert wenig. Bernhards Stück kommt Mahlers Stil entgegen. Es ist selbst handlungsarm, seine Figuren sind befremdlich, skurril, typenhaft, das Geschehen ist repetitiv und entwicklungslos. Mahler gestaltet seinen Comic entsprechend. Die Tragikomik einer Figur wie des Weltverbesserers erinnert an die anderer moderne Dramenfiguren, aber auch an Slapstickhelden. Mit seiner tragisch-clownesken Erscheinung und seiner Statik (er sitzt bei Mahler fast immer in einem überdimensionierten Sessel und verändert dabei über weite Strecken seine Haltung nicht), ähnelt er den grotesken und statischen Protagonisten Becketts in *Waiting for Godot* durch komische Wiederholungen. Mahler zeichnet den Weltverbesserer als gedrungenen, ballförmigen Helden ohne Physiognomie, mit Ausnahme der langen Nase; als Attribut trägt er eine überproportionierte Medaille. Wie Becketts Godot-Figuren, wie bekannte Slapstickfiguren (insbesondere »Laurel und Hardy«) und wie viele Protagonisten bei Mahler tritt er als Teil einer Paarkonstellation auf; sein Pendant ist seine große Frau, ebenfalls auf wenige Merkmale reduziert. Als ein kleines Theater präsentiert sich Mahlers Buch zum *Weltverbesserer* schon durch sein Cover; über Vorderseite, Rückseite und Buchrücken erstreckt sich ein mit sparsamen

²³ Thomas Bernhard, *Der Weltverbesserer*, gezeichnet von Mahler, Berlin 2014.

²⁴ Sprechblasen im konventionellen Sinn gibt es in Mahlers *Alte Meister* nicht; die Figurenrede schwebt jeweils rahmenlos im Raum.

Mitteln (rote Fläche, schwarze Striche als ›Falten‹) dargestellter Bühnenvorhang. Die Szenen im Buchinneren sind als Bühnenszenen dargestellt – mit einem Bretterboden und spärlichen Requisiten; die einzelnen Handlungsabschnitte trennen niedergehende und wieder aufgezogene Vorhänge. Der Sprechtext der Mahler-Figuren entstammt Bernhards Schauspiel, das dabei aber gekürzt wiedergegeben wird. Im Schlussteil des Buchs bestimmt ein gezeichneter Inszenierungseinfall die Bilder, der sowohl Kulissenarbeit als auch einen Weltuntergang assoziieren lässt, getreu dem (Bernhard-)Diktum, das man auf dem rückseitigen Buchumschlag liest: »Wir können die Welt nur verbessern, / wenn wir sie ab-schaffen«: Auf den Protagonisten in seinem Sessel senkt sich sukzessiv eine durch schwarze Striche mit schmalen Zwischenräumen gebildete Kreisscheibe herunter, die ihn zuletzt ganz verdeckt – kein Bühnenvorhang also, sondern ein rätselhaftes Gebilde, das an Verfinsterungen der Sonne oder an eine schwarze Lawine denken lässt. Am Ende steht ein völlig aus schwarzen Strichen gebildetes Quadrat, darunter der Satz »Man bringt mich um alles«; assoziierbar ist die Verdunkelung eines Theatersaals am Ende der Vorführung oder die dunkle Leinwand am Ende von Kinofilmen. Wie der Roman *Alte Meister*, so kommt auch Bernhards Stück über den *Weltverbesserer* Mahlers Interessen entgegen: durch seine Überzeichnungen (die mit den ironisch auf Meisterschaft und Verbesserung anspielenden Titeln beginnen), seine Wiederholungen, sein in mehrfacher Hinsicht ›reduziertes‹ Personal, durch die groteske Balance zwischen tragischen und komischen Zügen – und durch die Möglichkeit der Reflexion über den Comic selbst, so wie ihn Mahler produziert.

Mit dem Buch »Thomas Bernhard / Die unkorrekte Biografie« (2021) modifiziert Mahler seinen Erzähl-Stil weiter, entfernt sich vom Prinzip der Panelfolge und kombiniert in nicht-chronologischer Anordnung Text- und Bildelemente auf den Buchseiten.²⁵ In die knapp gehaltene biografische Erzählung über Bernhards Leben integriert sind viele Bernhard'sche Zitate. Teilweise haben Fotos als Vorlagen der Zeichnungen gedient. Der von Mahler ›unkorrekt‹ zum biografischen Objekt gemachte Bernhard ist ein Strichmännchen in einem betont ›unordentlichen‹ Gesamtarrangement.²⁶ Auf diesem ›biografischen‹ Schauplatz inszeniert Mahler dann unter anderem mehrfach Szenen ums Theater –

²⁵ Mahler, Thomas Bernhard, *Die unkorrekte Biografie*. Berlin 2021.

²⁶ Auf die Text-Bild-Geschichte Mahlers folgen aufgelistete Erläuterungen zu den Einzelseiten und ihren Hintergründen, betitelt als »Fehlerquellen« (Mahler, *Unkorrekte Biografie*, S. 115). Gemeint sind einerseits die ›Quellen einer ›unkorrekt‹en Biografie, andererseits deutet der Ausdruck aber auch auf die ›Fehler‹ hin, die das Leben des Porträtierten geprägt haben. Auch eine Aufstellung von »Literatur- und Copyrightangaben« ist beigefügt (S. 119–120).

auch im Sinne Bernhards, der über sich gesagt hat: »Ich bin eine lustige Person. Da kann man leider nichts ändern, so tragisch alles andere ist« – was Mahler anlässlich einer Darstellung von Baby Bernhard zitiert.²⁷ Ein frühes Theatererlebnis des jungen Bernhard, als Bühnenszene gezeichnet, gilt einer ›fürchterlichen‹ Darbietung.²⁸ Später sieht man Bernhard als Theaterautor, der dabei (in authentischen, im Anhang belegten Zitaten) seine Abneigung gegen das Theater bekundet.²⁹ Die dazu gezeichnete Szene ähnelt stark dem Szenenbild im *Weltverbesserer*. Weitere Bemerkungen Bernhards über seine Theaterarbeit werden in groteske Szenen eingefügt.³⁰ Zuletzt sitzt Bernhard mit Raimund Fellinger unter einem Baum als einzigm Kulissenteil – wie Becketts Figuren aus *Waiting for Godot*.³¹

*Thomas Bernhards Salzburg*³² ist für eine Ausstellung über die Stadt entstanden.³³ Den Textanteil des Buchs bildet eine Montage aus Bernhard-Zitaten, die sich teils explizit, teils indirekt auf Salzburg beziehen; es geht um Bernhard selbst, seine Stücke, die Stadt, ihre Gebäude und Institutionen, ihre Geschichte (geprägt durch Katholizismus und Nazismus) und insbesondere um das Salzburger Theaterleben.³⁴ »Salzburg ist eine perfide Fassade, auf welche die Welt ununterbrochen ihre Verlogenheit malt [...]«, so Bernhard über seine Heimatstadt.³⁵

27 Mahler, Unkorrekte Biografie, S. 11.

28 Ebd., S. 22.

29 Ebd., S. 71.

30 Ebd., S. 72, 73.

31 Ebd., letzte Seite, unpag.

32 Thomas Bernhards Salzburg. Ausgewählt & gezeichnet von Mahler. Kommentiert von Manfred Mittermayer. Salzburg, Wien 2022. Die verwendeten Zitate werden nach der 22teiligen Bernhard-Ausgabe nachgewiesen – wie auch weitere zitierte Literatur im Buch. Unter dem Titel »Wieder gehe ich, wohin ich nicht mehr gehen dürfte. Bernhards Weg durch Salzburg – mit Nicolas Mahler« folgt auf Mahlers Bildergeschichte ein Nachwort Manfred Mittermayers (S. 67–87) über Bernhards autobiografische Texte, über Salzburg und Mahler; Martin Hochleitner hat einen »Epilog« (S. 88–91) verfasst, der über die Salzburger Dauerausstellung, ihre Genese und Mahlers Mitwirkung informiert.

33 Mittermayer zeichnet Verbindungen nach, so zu *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975), *Der Keller. Eine Entziehung* (1976), *Der Atem. Eine Entscheidung* (1978), *Die Kalte. Eine Isolation* (1981) und anderen Äußerungen Bernhards, die (auch) seine Wahrnehmung Salzburgs betreffen.

34 Neben dem Hauptteil (aus Zeichnungen Mahlers und Bernhard-Zitaten) enthält das gut 90 Seiten starke Bändchen eine Liste mit Zitattnachweisen (Mahler, Salzburg, S. 94 f.) und ein Literaturverzeichnis der verwendeten Bernhardttexte nach der 22bändigen Werkausgabe von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler sowie weiterer zitierter Literatur, vor allem Forschungstitel zu Bernhard (Mahler Salzburg, S. 94–96).

35 Mahler, Salzburg, S. 6.

Mahler verteilt Texte und Zeichnungen meist auf einander gegenüberliegende Buchseiten. Dies erzeugt zunächst einmal die Suggestion eines Illustrations-Verhältnisses der Bilder zum nahen Text, und tatsächlich bestehen auch entsprechende motivliche Korrespondenzen. Erzeugt wird aber vor allem ein komischer Effekt, der sich aus gleich mehrfachen Diskrepanzen ergibt: Bernhards Bemerkungen über Salzburg und vieles Andere sind, charakteristisch für seinen Stil, tief kritisch und bitterböse – Mahlers Zeichnungen vor allem komisch. Der Held beider Mahler'schen Bernhard-Bücher, der gezeichnete Autor ›Bernhard‹, erscheint zwar als eine groteske Figur, dies aber in den Spuren der alter egos, die sich Bernhard selbst in seinen Texten geschaffen hat – nicht zu Zwecken der Bloßstellung oder Entlarvung von außen, sondern in Fortsetzung des Bernhard'schen Selbstentwurfs-Projekts mit den Mitteln des Comics. Der Titel *Thomas Bernhards Salzburg* ist nicht nur im Sinn einer Zugehörigkeit des Autors zu einem Ort verstehbar, sondern auch als Hinweis darauf, dass es um ein ›Salzburg‹ geht, wie es (nur) für Bernhard besteht: ein Ort falscher Prätentionen, ein Ort erlittener Demütigungen, ein abscheulicher Ort, dem Mahler aber allerlei komisch-groteske Seiten abgewinnt.

Da zu Mahlers Bildvorlagen manches gehört, das man als ›faktuale‹ Abbildung betrachten wird (Fotos vor allem), scheinen die beiden Bücher Mahlers in historisch-lebensgeschichtlichen ›Realien‹ verankert zu sein. Aber mit eben diesem scheinbaren Anspruch wird gespielt, exemplarisch am Beispiel der *scheinbaren* (von Bernhard subjektiv interpretierten) ›Realien‹ eines Lebens, mittelbar aber auch mit Blick auf die Welt der ›Realien‹ insgesamt. Salzburg als eine von Bernhard vielfach kommentierte Stadt ist eine reale Schein-Welt: eine Stadt der Rollenspiele, Maskierungen und Prätentionen und eine historisch-pompöse Kulissenstadt, in deren Gebäuden und Institutionen sich die Scheinhaftigkeit der Welt sinnfällig materialisiert. Der Titel *Die unkorrekte Biografie* kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass Ansprüchen dieser ›Biografie‹ auf Zuverlässigkeit-Faktuelles nicht entsprochen wird. Da die Vokabel ›Biografie‹ aber nicht nur *Lebensbeschreibungen*, sondern auch *Lebensläufe* bezeichnen kann, oszilliert die Titel-Formulierung zwischen dem Hinweis auf eine defiziente *Lebensbeschreibung* und dem auf ein defizientes *Leben*.

Letztlich situieren sich beide ›biografistischen‹ Bernhard-Bücher – auf humoristisch-spielerische und zugleich kritisch-reflexive Weise – in einem traditionsreichen Kontext der Kritik am ›Schein‹: erstens an dem ästhetisch-medialer Darstellung, zweitens aber auch an dem der Welt insgesamt. Der Gegenstand Thomas ›Bernhard‹ (samt seinem ›Salzburg‹) bietet sich dafür aus mehreren in besonderem Maße an. Die Scheinhaftigkeit (im Sinne von Falschheit, Verlorenheit, Täuschungspotenzial) der realen Welt (der sozialen Welt, ihrer Akteure, Diskurse und Selbstdarstellungen) ist Bernhards zentrales Thema. Bei Mahler

wird die Substanzlosigkeit der *schein*-baren ›Wirklichkeit‹ zeichnerisch hervorgehoben und durch Bernhard-Zitate kommentiert. Dies wiederum eröffnet ein weites Feld für Darstellungen, bei dem die Differenzierung zwischen Faktualem und Fiktionalem als unhaltbar erscheint. Bernhards autobiografische Texte sind von seinen Romanen und Schauspielen nicht kategorial zu unterscheiden.³⁶ Lebensgeschichtliches nacherzählend, transformiert er sich und andere zu künstlichen Figuren, Rollen- und Schauspielern; Mahler nimmt diese Strategie auf, setzt sie grafisch um. Weist Bernhards Theater Affinitäten zum absurden Theater auf, so verwandeln sich seine Spielszenen bei Mahler, grafisch bedingt, in eine Art groteskes Kaspertheater. Aber absurdes Theater und Kaspertheater haben ja ihrerseits manche Anschlussstellen zueinander.

Die Pointe der »unkorrekt Biografie« und des »Salzburg«-Buchs liegt darin, im spielerischen Rekurs auf ›faktuale‹ Darstellungsformate das Genre der biografischen Erzählung und das des Stadtporträts selbst auf den Kopf zu stellen. »Letzen Endes kommt es nur auf den Wahrheitsgehalt der Lüge an: Diese Bemerkung aus Bernhards autobiografischem Werk »Der Keller. Eine Entzierung« (Autobiografische Erzählung, 1976) ist der »unkorrekt Biografie« als Motto vorangestellt.³⁷

Das erste Buch Mahlers, das Kafkas Namen im Titel führt, ist kein ›Kafka‹-Buch, sondern eine Sammlung von Cartoons, in denen nirgends eine Figur namens Kafka auftaucht. *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine* bietet gezeichnete Einzelgeschichten in Cartoonform, die allerdings einen thematischen Zusammenhang bilden, da sie vielfach den Lächerlichkeiten des Kulturbetriebs gelten; auch taucht immer wieder der gezeichnete ›Mahler‹ als Figur auf: lang, schwarz, mit großer Nase.³⁸ In den Episoden tauchen auch die Namen Musils und Bernhards auf, teils die Figuren selbst.³⁹ Die vom Titel verheiße Referenz auf

³⁶ Die Bücher *Die Ursache*, *Der Keller*, *Der Atem*, *Der Keller* (s. o. Anm. 33), über eine Reihe von Jahren hinweg als selbständige Buchpublikationen erschienen, werden jeweils als autobiografische Erzählung präsentiert. Die Erzählerinstanzen in Bernhards Romanen sowie zentrale Figuren, über die diese Erzähler berichten, weisen in ihrem stilistischen Profil und hinsichtlich ihrer Themen, Obsessionen, Abneigungen erhebliche Ähnlichkeiten auf

³⁷ Mahler, Unkorrekte Biografie, unpag. [S. 7].

³⁸ Das Titelwort »Lachmaschine« verweist auf Tonkonsernen, die begleitend zu TV-Unterhaltungssendungen eingespielt werden, um durch aufgezeichnetes Lachen die Präsenz eines Publikums zu simulieren; Lachmaschinen erzeugen ›falsches Lachen‹.

³⁹ *Ein Traum* (Mahler, Lachmaschine, S. 19–24) stellt einen Traum ›Mahlers‹ von Bernhard dar (s. u.); in ›Der Mann ohne Eigenschaften aus weiblicher Sicht‹ (S. 65–66) und in ›Der Mann ohne Eigenschaften aus männlicher Sicht‹ (S. 67–68) nimmt abstruse Rezeptionsformen aufs Korn – etwa die, das dicke Buch als Trägermöbel für einen Fernseher zu verwenden (S. 68)

Kafka scheint mit Blick auf die Cartoon-Episoden zunächst eine falsche Spur zu legen. Allerdings sieht man auf dem Cover und auf den Paratext-Seiten im Buchinnern einen Käfer, der in Verbindung mit dem Namen Kafka wie eine Anspielung auf Gregor Samsa wirkt, ohne dass aber eine Geschichte über ihn erzählt würde. War also Kafkas *Verwandlung* auf Wunsch des Autors ohne Käferbild auf dem Cover erschienen (was Mahler andernorts auch in Erinnerung ruft, siehe unten), während im Text dann von einem käferartigen Wesen erzählt wird, präsentiert Mahler auf dem Cover (und anderswo) einen gezeichneten Käfer, ohne im Buchinneren eine Käfergeschichte zu erzählen. Mahlers Käfer ist buchstäblich eine marginale Figur, aber er wird auf dem Cover doch ausgerechnet beim Comiclesen gezeigt – und steht auf dem hinteren Cover neben der Kurzbiografie zum Autor Mahler.

Die erste Cartoon-Episode, zum »Prolog« erklärt, trägt den an Kafkas *Verwandlung* erinnernden Titel *Die Verwechslung*. Wir sehen ›Mahler‹, der von einer Nachbarin angesprochen wird, die über ›Mahler‹ in der Zeitung gelesen hat und es »toll« findet, dass er Comics zeichnet – zu Comics falle ihr »als Erstes immer KAFKA ein«. Dieser habe »recht liebe Figuren erfunden«⁴⁰ – eine verblüffende Bemerkung, die sich dann als Produkt einer Verwechslung erklärt: Frau Goldgruber erinnert sich beim Namen ›Kafka‹ vage an den Comiczeichner Rolf Kauka. Als sie von zwei roten Füchsen und einem gewissen »Lupo« spricht, stellt ›Mahler‹ richtig, an wen sie denkt: an Kauka – was seine eilige Gesprächspartnerin schnell bestätigt, bevor sie weitergeht. ›Mahlers‹ Arbeit interessiert sie nicht. Im Anhang des Buchs wird die ›Verwechslung‹ fortgesetzt: Ergänzend zum Cartoon über Kauka beziehungsweise Kafka stellt Mahler hier »Einige von Franz KAFKAS bekanntesten Schöpfungen« vor, und zwar sechs Comic-Figuren, darunter mehrere aus Kukas Repertoire sowie ein im Kauka-Stil gezeichneter Käfer; die ihnen zugeordneten Namen suggerieren, sie seien Kafka-Figuren: »Josef K.,«, »Gregor Samsa«, »Fräulein Grubach« etc.⁴¹

Die auf die »Verwechslung« folgende Episode steht unter dem Titel »Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt.« / Thomas Bernhard«,⁴² ›Mahler‹ telefoniert mit seiner Mutter, die zeitgleich gerade eine TV-Sendung über »DIE TOTEN DES JAHRES« schaut, was ihre offenbar verwirrten Gedanken und Äußerungen stark bestimmt. Als ›Mahler‹ von einem in Arbeit befindlichen Projekt zu Thomas Bernhard spricht, antwortet sie, dieser habe zuletzt (gemeint

⁴⁰ Mahler, Lachmaschine, S. 9.

⁴¹ Ebd., S. 111.

⁴² Ebd., S. 11–14.

ist: vor seinem Tod) »furchtbar« ausgesehen.⁴³ Auch die nächste Episode (Kap. 2, »Ein Traum«)⁴⁴ bezieht sich auf Bernhard: ›Mahler‹ erzählt von einem Traum, in dem er Besuch bekommen habe – von Bernhard und seiner Lebenspartnerin, zwei schrulligen und exzentrischen Gestalten, die sich wie Gespenster einstellen (und nochmals wiederkkehren).

»Die Hundehütte«⁴⁵ berichtet von einem Besuch ›Mahlers‹ in einer strahlentherapeutischen Praxis, wo er unter einen Behälter gelegt wird, der ›die Hundehütte‹ genannt wird. Im Dunkeln liegend, hört er ein Gespräch mit an, in dem es um einen Sarg geht; Beklemmung bleibt zurück, auch als er sich wieder aus der ›Hundehütte‹ entfernen darf. Todesfantasien verknüpfen sich unter anderem mit dem Motiv schwarzer Rechtecke, das allerdings zugleich für Comics steht. Auch im Detail bestätigt sich also die Beziehung zwischen Komischem und Tod – das Lächerlichwerden der Dinge, »wenn man an den Tod denkt«, aber als Reversseite dazu auch die Einladung, die Komik des Makabren wahrzunehmen.

Aber was hat Kafka mit einer Lachmaschine zu tun; was verbindet seine Texte mit Mahlers Cartoons? Sind sie komisch? Mahler bemerkt in einem Gespräch mit Richard Herold, die Figuren aus *Die Verwandlung* seien »fast von Haus aus von ihm [Kafka] schon als Comicfiguren zurechtgelegt«, stünden mit ihrer lustigen Anmutung aber in Spannung zu ihren Kontexten: »Das sind alles Figuren, die eigentlich lustig sind. Nur ist der Text nicht lustig geschrieben, sondern eher verstörend.«⁴⁶ »Figuren, die eigentlich lustig sind«, in ›verstörenden Geschichten‹: Das klingt (auch) nach einem Mahler-Rezept.

Das im Vorfeld des Kafkajubiläumsjahres 2024 erschienene Buch *Kafka für Boshafte*⁴⁷ entspricht der Kompositionsform nach einem schon mit Thomas Bernhards *Salzburg* erprobten Konzept: Mahler versammelt ausgewählte Textpassagen aus Schriften des Autors (hier Kafkas), sortiert sie nach Stichworten und kombiniert sie mit eigenen Zeichnungen; die Zitate werden nachgewiesen. Hauptakteur der Zeichnungen ist ›Kafka‹ als Strichmännchen. Erkenntbar an Ohren, Nase und Haarschopf, meist augenlos, erinnert er durch seine hochgewachsene Gestalt samt prominenter Nase deutlich an Mahlers gezeichneten

⁴³ Mahler, Lachmaschine, S. 18.

⁴⁴ Ebd., S. 19–24.

⁴⁵ Ebd., S. 25–31.

⁴⁶ <https://www.srf.ch/kultur/literatur/comic-zeichner-nicolas-mahler-es-gibt-leute-die-kafka-schon-immer-lustig-fanden-ich-nicht> Autor: Richard Herold, Sonntag, 2.6. 2024, 08:19. (Produktion des SRF).

⁴⁷ Nicolas Mahler: *Kafka für Boshafte*. Ausgewählt und gezeichnet von Mahler, Berlin 2023.

›Mahler‹. Mahler nutzt als Vorlagen oft fotografische Kafka-Porträts (gern solche, auf denen Kafkas Mittelscheitel gut sichtbar ist). Eine weitere Ähnlichkeit weisen die gezeichneten ›Kafkas‹ mit Figurenzeichnungen Kafkas selbst auf (siehe unten).

Die Auftritte dieser ›Kafka‹-Figuren gegenüber oder neben Texten wirken wie bildliche Kommentare dazu, bedingt teils durch Körperhaltung und Gestik der Männchen (die dabei manchmal allein auf der ansonsten leeren Buchseitenfläche sitzen oder stehen), teils durch angedeutete Situationen, die als ›Illustrationen‹ des Textes kaum angemessen beschrieben wären. Ein originelles Beispiel ist die Zeichnung zu Kafkas Textpassage »Von den Gleichnissen‹: Die danebenstehende Zeichnung zeigt zwei ›Kafka‹-Männchen auf einer Wippe, eines auf dem aufwärts gerichteten Teil, eines am Boden;⁴⁸ während vom oben sitzenden ›Kafka‹ das Gesicht zu sehen ist, verbirgt der unten sitzende seines in den Händen. Die Geste erscheint zweideutig – und die ganze Wippszene wirkt wie ein visuelles Pendant zu Kafkas Text mit seinen Kippeffekten.⁴⁹ Und wenn wir die beiden Strichmännchen auf der Wippe als die beiden Sprecher betrachten: Hat hier einer ›gewonnen‹? Aber wer: der, der oben sitzt, aber der Wippe nicht entkommen kann, oder der untere, der dies könnte? Ähnlich wie Kafkas Dialogszene schaukelt das Bild zwischen alternativen Deutungsoptionen.

Mit zeichnerisch einfachen Mitteln werden auch in vielen anderen Bildern Mehrdeutigkeiten erzeugt (einmal abgesehen von der ohnehin stets im Raum stehenden Frage nach der Art ihrer ›Entsprechung‹ zum Text), so auch im Bild neben einer Passage unter dem Titel »Nur im Traum bin ich so unheimlich«⁵⁰ – einem Auszug aus einem Brief Kafkas an Milena Jesenská vom 11. Juli 1920, in dem der Verfasser von einem Traum über Milena zu berichten anhebt, sich aber »an fast gar nichts« erinnern kann, das wenige Erinnerte dann das an eigenes Vergessen ist, Milena dem Träumenden »als vollständig verloren« erscheint, worauf er mit »sehr listige(n) Versuche(n)« reagiert, die dann aber – er weiß nicht warum – »nicht ausgeführt wurden«. Ob all das »schlau« war, bleibt offen, und der die Passage beschließende Satz »Nur im Traum bin ich so unheimlich« ist dann von eigener Zweideutigkeit, schon weil ja der Wachende offenbar sein

⁴⁸ Mahler, Boshafte, S. 77 und S. 78.

⁴⁹ Ein sich an einen narrativen Textteil anschließender kurzer Dialog zwischen ›einem‹ und ›einem anderen‹ entwirft unterschiedliche Positionen: Sollen wir »den Gleichnissen folgen‹? Oder ist auch dieser Rat nur »Ein Gleichnis‹? Hat der erste Sprecher ›gewonnen‹? Hat er »nur im Gleichnis« gewonnen? Und was bedeutet ein Gewinnen »in Wirklichkeit«, wenn man »im Gleichnis [...] verloren« hat? Vgl. den Kafkatext bei Mahler, Boshafte, S. 77.

⁵⁰ Mahler, Boshafte, S. 66 (Text), S. 67 (Bild).

›unheimliches‹ Traumverhalten niedergeschrieben hat. Mahlers Zeichnung zeigt einen (wie oft) augenlosen ›Kafka‹ mit einem Schirm, der aus dem Leib eines Riesenkäfers auf einem Stock besteht – einer von verschiedenen humoristischen Verstößen gegen Kafkas Käferbildverbot anlässlich der Publikation von *Die Verwandlung*, zugleich eine Variation über das mit dem Namen Kafka vielleicht am häufigsten assoziierte Bildmotiv. Nutzt ›Kafka‹ den Käferkörper als Schutzschirm? Oder schwebt dieser überproportional groß über ›Kafka‹ wie ein dunkler Schatten? Trägt ›Kafka‹ den Käfer als Trophäe oder als Last mit sich herum?

Ist *Kafka für Boshafe* als Kombination einer Kafkazitat-Sammlung mit Zeichnungen Mahlers analog zu Mahlers Buch über Bernhards Salzburg angelegt, so entspricht das Grundkonzept von »Komplett Kafka« dem des Mahlerschen Bernhard-Biopic.⁵¹ Wiederum geht es um eine Art unkorrekter Biografie, da faktuale Lebensdaten und Phantastisches, Selbstdarstellungen des ›biografierten‹ Kafka, Elemente seiner literarisch-fiktionalen Texte und anderes mehr so miteinander verbunden erscheinen, dass eine Differenzierung zwischen historisch Realem und Imaginärem unangemessen erscheint. Angesichts der unüberschaubaren Fülle an Informationen und Interpretationen zu Kafka erscheint der Titel des Buchs per se als (selbst-)parodistisch.⁵² Teils nutzt Mahler bekannte Fotos als Zeichenvorlage, teils auch andere Bildmaterialien; was daraus entsteht, ist eine Mahler'sche Figurenwelt. Zum Klischee gewordene Bilder (auch im übertragenen Sinn) werden zitiert, um ihre Klischeehaftigkeit auszustellen:

Als Comic-Zeichner ist klar, dass man das Klischee bearbeitet. Comics arbeiten oft mit einer Vereinfachung. Wenn es schon einmal ein starkes Klischee gibt, ist das eine gute Vorlage: Kafka als dunkler Grübler und Geistesmensch. / Die Bilder sind keine genaue Studie von Kafka, sondern ein Zerrbild. / Dann habe ich mich für meine Zeichnungen stark an seinen eigenen orientiert. Ich habe mich einerseits an den Zeichnungen abgearbeitet und dann an dem Bild, das man durch die Fotos von ihm vermittelt bekommt.⁵³

⁵¹ Nicolas Mahler, *Komplett Kafka*, Berlin 2023.

⁵² Im Interview mit Andreas Ammer kommt das Gespräch auf diese Verheißung. Auf die Frage »Komplett Kafka – Herr Mahler, sind Sie großenwahnsinnig?« antwortet Mahler: »wahrscheinlich schon«, vor allem wegen des suggerierten Anspruchs, Kafka in einem relativ kleinen Buch vorzustellen; aber das sei auch »der Witz dran«, nämlich »Schweres« so zu präsentieren, »als wäre es etwas Kleines, Leichtes«. www.ardmediathek.de/video/druckfrisch/nicolas-mahler-ueber-kafka-als-verzweifeltes-strichmaennchen/das-erste/Y3JpZDovL2Rhc2Vyc3RILmRIL2RydWNrZnJpc2NoLzg1NDNhZjcwLWExMGMtNGRhNyo4OWE2LTlIOTIINTQ2OThlZA

⁵³ Mahler im SNF-Interview mit Herold, 2.6.2024.

So wird der Autor Kafka variantenreich zu einem Strichmännchen, dessen Mittelscheitelfigur humoristisch-trivialisierend auf eine ›gespaltene‹, dadurch aber komplexe Figur hinzudeuten scheint.

›Die Bilder sind keine genaue Studie von Kafka, sondern eigentlich ein Zerrbild. Dafür eignet er sich sehr gut, weil er optisch durch diesen Mittelscheitel, die Ohren, sehr schnell wiedererkennbar ist, was für eine Comicfigur ideal ist. / Ich wollte dieses Klischee zeigen des ernsten, typischen Kafka, sowie seine Widersprüchlichkeit, die auch der Grund für die Faszination ist. Wäre Kafka eine eindimensionale Figur, hätte sich seine Bedeutung nie so lange halten können.⁵⁴

Auch das Genre des Biografie-Comics wird aufgegriffen und zugleich parodiert. Das wohl bekannteste Kafka-Biopic in Comicform ist der 1993 entstandene erstmals erschienene, oft wiederaufgelegte Band *Introducing Kafka* von Crumb und Maiowitz.⁵⁵ Schon hier findet sich die komprimierte (und folglich stark reduzierte) Lebensgeschichte Kafkas als ein Rahmen konstruiert, in den nacheinander jeweils grafisch-textuelle Kurzdarstellungen zu ausgewählten Texten Kafkas eingefügt sind; vor allem *Die Verwandlung* nimmt bei Crumb und Maiowitz (wie auch bei Mahler) einen Raum ein. Lässt Mahler in seinem Biopic auch den Rabbi Löw und seinen Golem auftreten, so wirkt dies wie eine Reverenz an Crumb/Maiowitz, bei denen beide bereits vorkommen. Mahler macht daraus allerdings eine mehrseitige Vor-Geschichte: Rabbi Löw schafft im Jahr 1852 einen Golem namens Hermann Kafka (Kafkas Vater wurde 1852 geboren); diese benimmt sich rüde (ist ein Geschöpf, das »bald schimpft, schreit und wütet, kurz: lebt.«)⁵⁶ und erinnert dabei an von Kafka kolportierte Verhaltensweisen seines Vaters, wütende Drohungen und schlechte Manieren. 31 Jahre später schafft der Rabbi dann noch einen weiteren Golem aus einem beim Putzen gefundenen Lehm-Klümpchen, und dieser wegen knappen Materials sehr klein ausfallende Kerl ist dann der Held der folgenden Mahlerschen Biografie: Franz Kafka. Sein Weg in die eigene Lebensgeschichte hinein führt über einen Friedhof – und vor Spiegelbilder, die ihm Unbehagen bereiten.

Von klein auf leidet Franz unter zahllosen Ängsten, so fürchtet er sich schrecklich vor Spiegeln, *weil sie mich in einer meiner Meinung nach unver-*

⁵⁴ Mahler zu Herold im SNF-Interview, 2.6.2024.

⁵⁵ Robert Crumb, David Zane Maiowitz: *Introducing Kafka – Kafka for Beginners / Introducing Kafka* (1993), Cambridge 1994. Dt.: Robert Crumb, David Zane Maiowitz: *Kafka kurz und knapp*. Frankfurt a. M. 1995. (Daneben weitere Auflagen.)

⁵⁶ Mahler, Komplett Kafka, S. 10.

*meidlichen Hässlichkeit zeigten, die überdies nicht ganz wahrheitsgemäß abgespiegelt sein konnte, denn hätte ich wirklich so ausgesehen, hätte ich auch größeres Aufsehen erregen müssen.*⁵⁷

Mahler arbeitet wie der Rabbi mit vorgefundenem ›Material‹, hier und im Folgenden: Er zitiert Texte und Bilder, vor allem allerlei Selbstkommentare Kafkas. Die Auseinandersetzung Kafkas mit seinem Verleger Wolff anlässlich des Buchumschlags der Erstausgabe von *Die Verwandlung* gibt Anlass zu einer anderen Episode um ›Bilder‹; das von Wolff gewählte Umschlagsbild Ottomar Starkes (auf dem tatsächlich kein ›Insekt‹ zu sehen ist, sondern ein Mann vor einer Tür) wird als Bildzitat in die Geschichte einmontiert – ergänzt um einen Ausruf des dargestellten Mannes, »DAS NICHT, BITTE DAS NICHT!«,⁵⁸ der sich sowohl auf den an sich unsichtbaren Anlass seiner Verzweiflungsgeste als auch auf Kafkas Veto gegen ein ›Insekten‹-Bild beziehen lässt. Mehrere Seiten gelten auch der knapp skizzierten Geschichte um *Josefine, die Sängerin*; wie schon die zeichnerische Paraphrase zur *Verwandlung* enthält sie eine zitathafte Hommage an George Herriman – eine Variation über das Steinwurf-Motiv in »Krazy Kat«.⁵⁹

Phantastisch wie sie (mit der Golem-Episode) beginnt, endet die Geschichte in »Komplett Kafka« auch: In einer jenseitigen Welt (in der es, da sie sich irdischen Maßstäben entzieht, konsequent auch keine Seitenzahlen mehr gibt), treten Kafka und sein Vater versöhnt Hand in Hand auf, den Blick in die Weite der anderen Welt gerichtet. Konterkariert wird die skurrile Idylle durch eine anschließende Liste mit Namen und Todesdaten von Frauen aus Kafkas Lebensgeschichte samt Hinweisen darauf, dass viele dem Holocaust zum Opfer fielen.⁶⁰ Den Rahmen des Biopics bildet ein aus gezeichneten Porträts und Textzitaten eines realen Interviews arrangiertes Gespräch zwischen Max Brod und Georg Stadtler von 1968 über Kafka und seine Rezeption. Brod berührt – skeptisch – auch die Frage, ob sein Freund eine »Frohnatur« gewesen sei.⁶¹

Kafka für Boshaftie und *Komplett Kafka* zitieren Kafka nicht nur als Autor, sondern auch als Zeichner. Dazu bestand nach der Publikation eines umfangreichen Bandes mit reproduzierten Kafka-Zeichnungen 2019 auch mehr Anlass

⁵⁷ Mahler, *Komplett Kafka*, S. 16.

⁵⁸ Ebd., S. 44.

⁵⁹ Herriman wurde berühmt für seine vielen Variationen über die verliebte Krazy Kat und ihr Steine werfendes Liebesobjekt, die Maus Ignatz; zu einem solchen Steinwurf kommt es auch bei Mahler (*Komplett Kafka*, S. 102).

⁶⁰ Mahler, *Komplett Kafka*, S. 111.

⁶¹ Vgl. Max Brod im Gespräch (1968), Interview <https://www.youtube.com/watch?v=HLLoWh4sjOA> (3.9.24).

denn je.⁶² Allerdings waren nicht wenige Zeichnungen Kafkas schon vorher bekannt. Mahlers Bildzitate auf der Basis von Kafka-Zeichnungen für die 2013 erschienenen Bücher konnten auf den publizierten Bilderfundus zurückgreifen. Eine besondere Vorliebe hat er für das bekannte Motiv des am Tisch sitzenden Mannes, das in *Komplett Kafka* und in *Kafka für Boshafte* allerlei Variationen erfährt. Auch der Mann an der Tafel, der sitzende Mann und der Mann am Gitter finden bei Mahler ihre Pendants, letzterer innerhalb der grafischen Paraphrase zum Hungerkünstler.

Besonderes Interesse verdienen mit Blick auf Mahler'sche Zeichnungen die zahlreichen strichmännchenartigen Gestalten Kafkas: Solche Figuren haben auf Zeichnungen, in Cartoons und Comics eine subkutan selbstreferentielle Dimension; zeigen sie doch, woraus Zeichnungen bestehen: aus Strichen. In Strichmännchen konkretisiert sich bei Mahler nicht zuletzt das Konzept der ›lustige Figuren in verstörenden Zusammenhängen‹. So zeichnet er in *Komplett Kafka* Kafkas Tod, indem er ihn in einem ganz buchstäblichen Sinn zum Strich-Männchen werden lässt: von ihm übrig sind zwei parallele Linien und ein Kopf, mehr nicht.⁶³ Diesem Strich-Männchen bemerkenswert ähnlich sieht die erwähnte ›Mahler‹-Figur, die in der *Lachmaschine* in der »Hundehütte« liegt und an den Tod denkt; andere Variationen ähnlicher Figuren wecken vergleichbare Assoziationen. Zwei horizontale Striche: ein Kürzel für das Ende. Es sind komplexe Hintergründe, vor denen es sich der Comic so einfach machen kann.

Die verstärkte Aufmerksamkeit auf Comics und deren in jüngerer Zeit stärker ausdifferenziertes Selbstverständnis tragen, wie sich am Beispiel Mahler zeigt, zur vergleichenden Auseinandersetzung mit Comics und Graphic Novels, ihrer Produktion und Rezeption, ihren Themen und Verfahrensweisen bei – und zur Auseinandersetzung mit Literatur in einem breiten Spektrum zwischen Komplizenschaft und parodistischer Distanzierung. Tendenzen, den Comic als einen selbständigen Phänomenbereich zu verstehen, spielen dabei – wie etwa bei Mahler – eine zentrale Rolle; differenzierende Ansätze sind, etwa auch gegen-

62 Einige der erhalten gebliebenen Zeichnungen Kafkas wurden früh bekannt; Brod nutzte sie zur Umschlaggestaltung seiner Kafka-Ausgaben. 2002 wurde durch einen Band von Niels Bokhove und Marijke van Dorst ein erweitertes Korpus publik: ›Einmal ein großer Zeichner‹, Franz Kafka als beeldend Kunstenaar (2002, erweitert und revidiert 2003; dt.: Einmal ein großer Zeichner / Franz Kafka als bildender Künstler, 2006 und 2011). 2021 erschien ein noch größeres Korpus: Franz Kafka: Die Zeichnungen. Hg. v. Andreas Kilcher. Unter Mitarb. von Pavel Schmidt. Mit Essays von Judith Butler u. Andreas Kilcher. München 2021.

63 Mahler, *Komplett Kafka*, unpag. [S. 109].

über schlichten Subsummierungen des Comics unter den »Literatur«-Begriff, für eine entsprechende Wahrnehmung und Profilierung des Comics sehr ertragreich. Ergiebig können aber auch komplementäre Perspektiven sein, etwa anlässlich der Orientierung von literarischen Texten und Comics an gemeinsamen Strukturmerkmalen, ›Bildern‹, Metaphern. Kritische Positionierungen gegenüber ästhetischen Konventionen, normativen Theorien und unflexiblen Gattungsbegriffen gehören schon seit der Romantik zu den fruchtbarsten Impulsen literarischer und künstlerischer Arbeit; auch die Verulkung von Kunst-Philistern, von Banausen, Besserwissern und Ignoranten kann auf eine entsprechend lange Geschichte zurückblicken. Hier setzen neuere Comics und Graphic Novels fort, was literarische Texte schon früher betrieben haben. Vor allem in Texten mit komischen Figuren in verstörenden Geschichten finden die Geschichten Mahlers viele Anschlussstellen.