



Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb,
Andreas Bühlhoff, Susanne Klimroth,
Timo Sestu (Hg.)

**<container class=
"Artefakte der
Avantgarden
1885–2015">**

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bülhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bühlhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

A R T E F A K T E
DER AVANTGARDE
1 8 8 5 — 2 0 1 5

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft



FAU Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht und durch Mittel der DFG finanziert.
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27665-3

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:

eBook (PDF): 978-3-534-27666-0

Dieses Werk ist mit Ausnahme des verwendeten Bild- und Drittmaterials (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA International 4.0 (»Attribution-ShareAlike 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zu-gelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Leider war es uns nicht möglich, die Urheberrechteinhaber:innen für sämtliche Abbildungen und Fremdtex te aus-findig zu machen bzw. wir haben nicht auf alle Lizenzanfragen Rückmeldung erhalten. Sollten noch Ansprüche vonseiten Dritter bestehen, bitten wir darum, sich über den Verlag an die Herausgeber:innen zu wenden.

Spielgefährten und Gedichte. Nicolas Mahlers *dachbodenfund* (2015)

Lara Tarbuk

Literarisches Schaffen in Bild und Schrift

Im Mittelpunkt der folgenden Betrachtungen steht Nicolas Mahlers 2015 erschienene Gedichtsammlung *dachbodenfund*.¹ Diesem kleinen, etwas unscheinbar anmutenden Band kommt in Mahlers umfangreichem Werk eine Sonderstellung zu. Wie der Untertitel *gedichte* bereits erahnen lässt, rücken darin erstmals sprachlich verfasste Texte in den Mittelpunkt eines seiner Werke. Zuvor hatte der mehrfach ausgezeichnete Wiener Comiczeichner und Illustrator² vor allem mit seinen Literaturcomics das Interesse der Literaturwissenschaft auf sich gezogen.³ Seinen Comicbüchern legt Mahler literarische Texte u. a. von Robert Musil, Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek zugrunde.⁴ Das Verhältnis zwischen Comic und Literatur wird in vielen seiner hochgradig selbstreferentiellen Comics zum Gegenstand der Auseinandersetzung – poetologische Fragestellungen sind seinen Texten von vornherein eingeschrieben.⁵

¹ Nicolas Mahler: *dachbodenfund. gedichte*, Wien: luftschacht 2015. Im Folgenden zitiere ich den Text aus dieser Ausgabe unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext.

² Um nur einige zu nennen: Der deutsche Karikaturenpreis (2007), der Max-und-Moritz-Preis für den besten deutschsprachigen Comic (2006), für den besten Comic-Strip (2008) und als bester deutschsprachiger Comic-Künstler (2010). Für einen Überblick über sein umfangreiches Werk vgl. Christian A. Bachmann: „Irgendwann ist mir 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.

³ Nicolas Mahler: Thomas Bernhard. *Alte Meister. Komödie*, Berlin: Suhrkamp 2011; Nicolas Mahler: Robert Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin: Suhrkamp 2013; Nicolas Mahler: *Der fremde! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs nach Elfriede Jelinek*, Hamburg: Carlsen 2018.

⁴ Vgl. dazu insb. Monika Schmitz-Emans: Nicolas Mahlers Literaturcomics, in: Trabert, Florian / Waßmer, Johannes / Stuhlfauth-Trabert, Mara (Hg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 19–42 sowie Monika Schmitz-Emans: *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*, Berlin / Boston: de Gruyter 2012.

⁵ Auch den Literaturbetrieb und seine eigene Autorposition macht er in seinen Comics zum Thema, besonders prominent in: Nicolas Mahler: *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine*, Berlin: Reprint

Sein 2013 unter dem Titel *Gedichte* erschienener Band verschreibt sich erstmals programmatisch einer literarischen Gattung, obgleich in den darin versammelten Gedichten jeweils nur der Titel in sprachlicher Form verfasst ist.⁶ An die Stelle der Gedichtzeilen rücken Zeichnungen in dem für Mahler charakteristischen abbreviatorischen Stil.⁷ Diese Bild-Text-Gefüge werden in seiner Sammlung jeweils paarweise angeordnet, sodass sich zusätzlich zu den Beziehungen zwischen Titel und Zeichnung auch noch zwischen je zwei Gedichten unterschiedliche Korrespondenzen zwischen Bild und Text ausmachen lassen. Die Poetik dieser Gedichte, die im Zusammenspiel von Bild und Text entsteht, begreift und erweitert die Gattung Lyrik in einem transmedialen Sinn.⁸

2015 wird Nicolas Mahler als erstem, vornehmlich als Comiczeichner wirkenden Autor auf der Leipziger Buchmesse der Preis der Literaturhäuser verliehen.⁹ Zeitgleich mit der Preisvergabe erscheint auch seine Gedichtsammlung *dachbodenfund*, die in den Laudationes aufgegriffen und gewürdigt wird.¹⁰ Anders als noch in seinen *Gedichten* handelt es sich diesmal um sprachlich verfasste Texte, die nur vereinzelt mit Illustrationen versehen sind. 2017 und 2018 folgen auf den *dachbodenfund* noch die beiden Gedichtsammlungen *in der isolierzelle* und *solar plexy*,¹¹ die sich aufgrund ihrer Einbandgestaltung als Teile einer Reihe zu erkennen geben. Die jeweiligen Verlagstexte weisen sie auch unmittelbar als solche aus,¹² indem sie auf das allen drei Bänden gemeinsame Schreibverfahren hinweisen: In *dachbodenfund* montiert Mahler seine Gedichte aus dem Wortschatz alter Spielzeugauktionskataloge, für *in der isolier-*

2014. Zu seinen Literaturbetriebscomics vgl. Ursula Klingeböck: „Besonders an Verknappung und Entschlackung stossen sich die Germanisten“. Nicolas Mahlers Kunstbetrieb-Comics als kleine Formen inter- und transmedialen Erzählens, in: *Studia Austriaca XXVII* (2019), S. 21–39.

⁶ Nicolas Mahler: *Gedichte*, Berlin: Insel 2013.

⁷ Monika Schmitz-Emans erkennt in diesem Stil auch eine Annäherung der Comic-Zeichnungen an die Schriftzeichen. Vgl. Schmitz-Emans: *Nicolas Mahlers Literaturcomics*, S. 21–22.

⁸ Vgl. dazu insb. Monika Schmitz-Emans: Ernst Jandl und Nicolas Mahler: Variationen über ‚das Gedicht‘, in: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 5.5* (2019), S. 69–95.

⁹ Zur Besonderheit dieses Preises sowie seiner Verleihung an Nicolas Mahler vgl. Ursula Klingeböck: „Mischkalkulierte Spielräume“: Doing literature am Beispiel des Preises der Literaturhäuser und seiner Verleihung an Nicolas Mahler (2015), in: Jürgensen, Christoph / Weixler, Antonius (Hg.): *Literaturpreise*, Stuttgart: J. B. Metzler 2021, S. 235–254.

¹⁰ Auch in der Presse zieht der Band die Aufmerksamkeit auf sich und wird u. a. in der *Zeit* und der *FAZ* rezensiert: Margarete Stokowski: Nicolas Mahler. Augen liegen lose bei, *Zeit Online* 2015, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-05/nicolas-mahler-dachbodenfund-lyrik> vom 12.09.2021; Andreas Platthaus: Da wird die Werbung zum Gedicht. Der Wiener Comiczeichner Nicolas Mahler entzückt mit Versen und Bildern, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 16.04.2015, S. 10.

¹¹ Nicolas Mahler: *in der isolierzelle. gedichte*, Wien: luftschacht 2017; Nicolas Mahler: *solar plexy*, Wien: luftschacht 2018.

¹² „Nicolas Mahler hat es wieder getan!“, heißt es etwa in der Verlagsankündigung für *in der isolierzelle*, die den Band als unmittelbaren Nachfolger von *dachbodenfund* bewirbt.

zelle greift er zu Hobby- und Technikmagazinen und in *solar plexy* verarbeitet er schließlich diverse Erotikmagazine.¹³

Was *dachbodenfund* jedoch von den anderen beiden Gedichtsammlungen dieser Reihe unterscheidet, ist, dass sich diese Sammlung nicht nur sprachlich, sondern auch in ihrer Struktur an die als Quelle ausgewiesenen Spielzeugauktionskataloge annähert. Die einzelnen Gedichte stellen darin nämlich – im Wortschatz der Auktionskataloge – jeweils ein Artefakt vor Augen, welches in jenen Katalogen zum Verkauf angeboten und beworben wird. Und auch die beigeordneten Zeichnungen bilden die einzelnen Artefakte ab: Puppen, Plüschtiere, Spielsoldaten und Aufziehfiguren finden sich zwischen den Buchdeckeln dieses Bandes in Bild und Schrift versammelt. Indem sich die Gedichte dergestalt immer auch einzelnen Artefakten zuordnen lassen – oder zumindest einen solchen Eindruck erwecken –, weisen sie als Texte einen doppelten Bezug auf: Sie verweisen auf den Text der Spielzeugkataloge, aus deren Artikeln sie montiert wurden, sowie auf die Artefakte, die in diesen Artikeln beschrieben, dargestellt und beworben werden.

Die Sammlung, so ließe sich schon an dieser Stelle festhalten, enthält nicht nur eine Reihe von Gedichten, sondern hebt mit ihnen auch eine Reihe längst vergessener Schätze aus verstaubten Dachbodenkammern. Mahlers Lyrik reflektiert auf diese Weise sowohl das Verhältnis der Puppenmädchen, Teddybären und Spielsoldaten zu ihren literarischen Ebenbildern, als auch zu ihrer ökonomischen Verwertung als Sammlerstücke. Im Folgenden werden die Gedichte deshalb sowohl im Hinblick auf ihre Sprachlichkeit als auch in ihrer Bezugnahme auf außersprachliche Artefakte – Puppen, Teddybären und Spielsoldaten – untersucht.

Montiert aus Katalogen und Dachbodenfunden

Auf den ersten Blick erscheint es fast selbstverständlich, Mahlers *dachbodenfund* über das literarische Verfahren der Montage zu beschreiben: „Aus dem Wortschatz alter Spielzeugauk-

¹³ Ursula Klingeböck führt die mit *dachbodenfund* einsetzende Orientierung auf ‚Wort‘-Texte insbesondere auf die Effekte der Preisverleihung zurück: „Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass der Autorzeichner gerade über seine mit und nach der Auszeichnung publizierten Gedichtbände eine Art nachträgliches und (über *dachbodenfund* und sein Genre) mittelbares *writing / drawing to the prize* praktiziert.“ Klingeböck: „Mischkalkulierte Spielräume“, S. 252. Robin M. Aust ordnet die Gedichte in ein „inhaltliches wie ästhetisches Konzept der Grenzüberschreitung“ ein und leitet daraus eine transgressive Poetik in Nicolas Mahlers Werk ab, die „die Grenzen des ‚herkömmlichen‘ Comics dehnen, überschreiten oder negieren“ will: 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, S. 29.

tionskataloge montiert Mahler knappe Gedichte¹⁴, heißt es im Verlagstext auf dem Schutzumschlag des Bandes, und auch der Autor hat in Interviews immer wieder betont, dass er seine Gedichte nicht „geschrieben“, sondern „wirklich komplett montiert“ habe.¹⁵ „Aus den Artikelbeschreibungen in Spielzeugauktionskatalogen hat er Gedichte montiert“,¹⁶ hält daraufhin Margarete Stokowski in ihrer Buchbesprechung fest, und auch die literaturwissenschaftliche Forschung scheint diesem Urteil bisher gefolgt zu sein.¹⁷

Versucht man jedoch das Werk vom Autor zu trennen und löst das Buch aus seinem Umschlag, ergibt sich ein weniger eindeutiges Bild: Auf der Textoberfläche gibt sich die literarische Montage – anders als die Collagen der bildenden Kunst – schließlich nicht unmittelbar als solche zu erkennen. In diesem Fall findet sich der Hinweis auf die Montage nur auf dem Schutzumschlag.¹⁸ Das Buch aus seinem Umschlag zu lösen, liegt im Fall von Mahlers *dachbodenfund* jedoch gleich in zweifacher Hinsicht nahe. Zum einen ergeht diese Anweisung aus Mahlers eigenem Werk: Sein selbstbezüglicher Comic *Längen und Kürzen. Das schriftstellerische Gesamtwerk. Band 1* weist auf dem Einbandbezug nicht nur einen abweichenden Titel auf,¹⁹ sondern ergänzt die darauf befindliche Zeichnung zweier Figuren, von denen eine in einem Sessel sitzend ein Buch in der Hand hält, auch noch um folgenden Hinweis: „Auf den Schutzumschlag kommt mir DIESER Titel aber nicht.“²⁰ Der Schutzumschlag, der, wie Christian A. Bachmann festhält, „längst nicht mehr als das umgehend zu entsorgende Werbemittel“ gilt,²¹ wird bei Mahler humoristisch als Konfliktfeld schriftstellerischer Autonomie entworfen; seine Gestaltung ist zwischen Autor und Verleger erst noch auszuhandeln. Das Verhältnis zwischen dem Gedichtband und seinem Umschlag muss dementsprechend

¹⁴ Mahler: *dachbodenfund*, Schutzumschlag.

¹⁵ Manfred Müller: Gespräch mit Nicolas Mahler innerhalb der Sendung *SchreibArt Online* der Österreichischen Gesellschaft für Literatur vom 12. November 2020, <https://blog.ogl.at/schreibart-online-nicolas-mahler-2/> vom 19.09.2021, Min. 51.

¹⁶ Stokowski: Nicolas Mahler.

¹⁷ Ursula Klingenböck spricht in Bezug auf alle drei Gedichtbände von einem „Verfahren der Textmontage“. Klingenböck: „Mischkalkulierte Spielräume“, S. 252. Bei Robin M. Aust hingegen findet sich die Feststellung um den Zusatz „vorgeblich“ ergänzt, auf dessen Bedeutung er jedoch nicht weiter eingeht: „Erneut versammelt Mahler einzelne gefundene Gedichte, die diesmal vorgeblich aus vorgefundenem, aber rearrangiertem, gekürzttem und somit rekontextualisiertem Textmaterial montiert worden sind.“ Aust: *Grenzfälle und das Fallen von Grenzen*, S. 37.

¹⁸ Der Verlagstext, der auf das Montageverfahren hinweist, ist durch die Verwendung der 3. Person auch eindeutig als nicht vom Autor stammend gekennzeichnet.

¹⁹ Nicolas Mahler: *Längen und Kürzen. Das schriftstellerische Gesamtwerk. Band 1*, Wien: luftschacht 2009.

²⁰ Vgl. dazu auch: Bachmann: Mahler zur Einführung, S. 14–17.

²¹ Ebd., S. 14.

wohl ebenso wenig als widerspruchsfrei hingenommen werden.²² Zum anderen liegt es im Fall des *dachbodenfundes* auch insofern nahe, das Buch in seine einzelnen Teile zu zerlegen, als dieses Schicksal ohnehin die meisten der darin versammelten Spiegelgefährten ereilt: Das „träumerchen“ etwa, welches im gleichnamigen Gedicht in seine einzelnen Teile zerfällt, eignet sich in der Folge „ideal / zum ergänzen“ oder auch als „ersatzteilspender“ (41). Das Verhältnis von Teil und Ganzem wird somit auch in den einzelnen Gedichten vielfach aufgegriffen.

Mit dem Umschlag schwindet nunmehr auch die Gewissheit, dass es sich bei den Gedichten um literarische Montagen handelt, die begrifflich – jenseits der Feststellung, dass sie als Texte auf bereits vorgefertigte Teile zurückgreifen²³ – ohnehin schwer zu fassen sind. Neben dem Verfahren sind mit dem Begriff der Montage immer auch dessen Ergebnisse gemeint. Viktor Žmegač unterscheidet zwischen einem *demonstrativen* (offenen) und einem *integrierenden* (verdeckten) Montageverfahren.²⁴ Während verdeckte Formen der Montage seit jeher zum Werkzeugkasten der Literatur zählen, hat die offene Montage ihre Wurzeln in den historischen Avantgarden.²⁵ Die provokative Absicht erscheint für diese Art der Montage konstitutiv: „Das Montageprinzip war, als Aktion gegen die erschlichene organische Einheit, auf den Schock angelegt“, hält Adorno fest.²⁶ Ob die Montage auch etwa 100 Jahre nach den historischen Avantgarden, im Jahr 2015, noch eine derartige Wirkung erzielen kann, sei dahingestellt.²⁷ Dessen ungeachtet stellt sie als Verfahren weiterhin das geltende Literatur- und Werkverständnis in Frage; nicht umsonst betont auch Nicolas Mahler, dass er seine Gedichte nicht eigentlich ‚geschrieben‘ habe.

²² Unterstrichen wird dies durch die Farbgestaltung: Titel und Zeichnung stimmen im Fall von *dachbodenfund* zwar überein, jedoch sind Einband und Umschlag – ebenfalls von Nicolas Mahler gestaltet – in komplementären Farben gehalten; während der Umschlag mit den Farben Rot, Schwarz und Weiß die gleiche farbliche Kombination wie die Gedichte und Zeichnungen innerhalb des Bandes aufweist, ist der Einband statt in Rot in einem blauen Farbton gehalten.

²³ Vgl. dazu die Definition in: Georg Jäger: [Art.] Montage, in: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Band 2, Berlin: de Gruyter 2007, S. 631–633.

²⁴ Viktor Žmegač: Montage / Collage, in: Borchmeyer, Dieter / Žmegač, Viktor (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen, Tübingen: Niemeyer 1994, S. 286–291.

²⁵ Vgl. dazu auch die umfangreiche Zusammenstellung von Hanno Möbius: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933, München: Fink 2000.

²⁶ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970, S. 233.

²⁷ Schon Adorno zieht dies in Zweifel, wenn er unmittelbar im Anschluss feststellt: „Nachdem dieser sich abgestumpft hat, wird das Montierte abermals zum bloßen indifferenten Stoff; das Verfahren reicht nicht mehr hin, durch Zündung Kommunikation zwischen Ästhetischem und Außerästhetischem zu bewirken, das Interesse wird neutralisiert zu einem kulturhistorischen.“ Ebd., S. 233–234.

Dass dieser Hinweis trotzdem nur auf dem Umschlag des Gedichtbandes steht, zeigt an, dass Mahler mit der Unterscheidung zwischen offenen und verdeckten Formen der Montage zu spielen weiß. Vor diesem Hintergrund stellt sich nun umso deutlicher die Frage, ob sich seine Gedichte auch aus sich selbst heraus als literarische Montagen zu erkennen geben. Zu ihrer Beantwortung sei ein Blick auf das erste Gedicht seiner Sammlung geworfen:

zwerg puck

grün

gelb

roter

filzanzug

gelbe

plüsch

mütze

langer

weißer

bart

stark

abgeliebt

(5)

Geht man allein vom Gedichttext aus, so müsste man die Frage zunächst verneinen; auf der Textoberfläche hinterlässt das Montageverfahren keine sichtbaren Spuren. Lediglich im letzten Vers findet es sich zumindest angedeutet: Als vermeintliche Pointe verweist das Wort „abgeliebt“ auf die spezifischen sprachlichen Register der Auktionskataloge, wo es vornehmlich das Ausmaß der Abnutzung beschreibt. Das Schicksal des Spielgefährten wird darin unmittelbar auf seinen äußeren Zustand und den damit verknüpften monetären Wert übertragen.²⁸ In sei-

²⁸ Margarete Stokowski stellt in ihrer Rezension scherzhaft heraus, „dass man sich Kuscheltiere ihrem Wesen nach eher monogam vorstellt“. Stokowski: Nicolas Mahler. Augen liegen lose bei. Umso deutlicher muss es an dieser Stelle ins Auge fallen, wenn sich die Zuneigung des ehemaligen Besitzers negativ auf die Wertsteigerung des geliebten Objektes auswirkt.

ner Spezifik ist es deshalb auch innerhalb des Gedichtes als ‚fremdes‘ bzw. vorgefundenes Element zu erkennen. Darüber hinaus mag auch der Reihungsstil ins Auge fallen,²⁹ der größtenteils Nominalphrasen aufeinander folgen lässt; die Auslassung der Verben bedeutet zugleich den weitgehenden Verzicht auf syntaktische Integration und hebt deshalb einmal mehr die einzelnen Teile des Gedichtes hervor. Berücksichtigt man zuletzt die Struktur des Gedichtes, ist darin eine weitere Analogie auszumachen: Die Versgruppen werden als Versatzstücke lesbar, die zunächst ‚lose‘ aneinandergereiht werden; ohne ein Verb wird aus diesen Versatzstücken kein grammatikalisch vollständiger Satz. Erst durch die Einheit des Gedichtes – welche nicht zuletzt durch den einenden Titel hergestellt wird³⁰ – lässt sich aus ihnen, wenn schon kein Satz, so doch ein vollständiger *zwerg puck* montieren. In der Struktur des Gedichtes sind somit durchaus noch versteckte Spuren der Montage zu finden. Bestätigen lässt sich dieser Befund jedoch erst, wenn man auch die einzelnen Teile des *dachbodenfonds* zusammenführt, das Buch also wieder in seinen Umschlag legt.

Obgleich Nicolas Mahler ausdrücklich auf sein Verfahren der Montage hingewiesen hat, entziehen sich seine Gedichte im Einzelnen einer eindeutigen Festlegung. Nichtsdestotrotz kann man sie, unter Zuhilfenahme ihrer paratextuellen Rahmung, durchaus als literarische Montagen lesen. Wie am Beispiel des *zwerg puck* deutlich wurde, nähern sich die Gedichte in dieser Lesart in ihrer sprachlichen Struktur der materiellen Struktur der darin beschriebenen Artefakte an: Wie die in ihre Teile zerfallenden Spielgefährten, halten auch die Gedichte das Verhältnis zwischen Einzelteil und Ganzem präsent. In der Lektüre des Gedichtes lässt sich somit die Montage des Spielgefährten aus seinen Versatzstücken nachvollziehen. Und selbst dort, wo die Teile der Artefakte nicht von außen ersichtlich sind, geben die Gedichte – mithilfe moderner Bildgebungsverfahren – Einblick in die innere Struktur ihrer Gegenstände:

betthupferl

eine röntgenaufnahme
auf der das drahtgerüst
erkennbar ist
liegt vor

(34)

²⁹ Gelegentlich wird auch der Reihungsstil expressionistischer Lyrik als Vorform der Montage verhandelt. Vgl. dazu Möbius: Montage und Collage, S. 242–245.

³⁰ Die Titel der Gedichte werden auch durch ihre rote Schriftfarbe von den in Schwarz gehaltenen Textkörpern abgehoben.

Rechts unterhalb des Gedichtes findet sich auf der gleichen Buchseite auch eine Zeichnung Mahlers, die ein rotes Stofftier zeigt, in dessen Mitte ein kreisförmiges Drahtgerüst erkennbar ist (Abb. 1). Die Zeichnung illustriert somit nicht nur das Gedicht, sondern tritt auch in Konkurrenz zur Röntgenaufnahme, indem sie Einblicke in das Innere des beschriebenen Spielgefährten gewährt.



Abb. 1: Nicolas Mahler: dachbodenfund. gedichte, Wien: luftschacht 2015, S. 34.

Mit seinen montierten Gedichten schreibt sich Mahler zuletzt auch in eine avantgardistische Tradition ein und greift historisch in eine Zeit zurück, der viele der Puppen und Stofftiere seiner Sammlung entsprungen sind: Carl Bergners *3-Gesichter-Puppe* etwa wurde erstmals 1900 auf der Pariser Weltausstellung präsentiert; Franz Steiff entwickelte 1904 den für die Steiff-Tiere charakteristischen ‚Knopf im Ohr‘ und Käthe Kruse eröffnete 1912 ihre Werkstatt in Bad Kösen, von wo aus sie ihre handgefertigten Puppen in die ganze Welt verkaufte. Sowohl bei den Gedichten als auch bei den Artefakten lässt sich somit ein Rückgriff auf künstlerische Traditionen des beginnenden 20. Jahrhunderts ausmachen. Dass die Puppen und Stofftiere zur künstlerischen Tradition dieser Zeit hinzuzurechnen sind, dürfte spätestens 1925 klagewor-

den sein, als Käthe Kruse den Prozess gegen den Bing Konzern gewann: Dies stellte den ersten Fall dar, in dem auch einem Spielzeug künstlerischer Urheberrecht zugesprochen wurde.³¹

Sammlungen von Spielgefährten und Gedichten

Schon die genannten Beispiele haben gezeigt, dass Mahlers Sammlung einen großen zeitlichen Bogen schlägt: Von Carl Bergners *3-Gesichter-Puppe* und Käthe Kruses *Du Mein* erstreckt sich dieser über unterschiedliche Versionen der *Barbie* bis hin zu Modellen von Atomkraftwerken der 1970er Jahre. Viele der Gedichte nehmen die Datierung ihrer Artefakte auch selbst vor – wieder andere versichern, ihre Artefakte seien „garantiert alt“ (10). In beiden Fällen kommt sowohl dem Entstehungszeitpunkt als auch dem aktuellen Zustand der Artefakte eine besondere Bedeutung zu. Das versammelte Spielzeug legt innerhalb der Sammlung gleich in zweifacher Hinsicht Zeugnis ab: In seiner Gestaltung verleiht es weiterhin der Zeit seiner Entstehung ästhetisch Ausdruck, während sich in den zahlreichen Brüchen, Abnutzungen und Mängeln zugleich Spuren seiner eigenen Geschichte ausmachen lassen. Zusammengenommen illustriert diese Sammlung höchst unterschiedlicher Spielgefährten somit auch einen historischen und kulturgeschichtlichen Wandel, der sich entlang der unterschiedlichen Puppen, Teddybären und Spielmodelle nachzeichnen lässt.³² Monika Schmitz-Emans hat darin auch einen Versuch der Inventarisierung erkannt: „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.“³³ Die Gedichtsammlung wird somit zugleich zur Sammlung unterschiedlichster Artefakte, die zwischen den Buchdeckeln des *dachbodenfundes* Platz finden.

Obgleich Mahlers Gedichte, unterstützt nicht zuletzt durch seine Zeichnungen, in ihren detaillierten Beschreibungen die unterschiedlichen Spielgefährten geradezu lebhaft vor Augen stellen, darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Artefakte selbst in einer Gedichtsammlung natürlich immer nur mittelbar zugänglich sind. Der Zugriff auf die Objekte ist nur vermittelt möglich – in erster Linie über das sprachliche Medium des Gedichts; liest man

³¹ Dass Käthe Kruse ihre Puppen auch selbst als Form künstlerischen Ausdrucks betrachtet hat, geht aus ihren autobiographischen Aufzeichnungen eindeutig hervor. Vgl. dazu Gudrun Wedel: Kunst – Gefühl – Kommerz: Puppen in der Autobiographie von Käthe Kruse (1883–1968), in: Gilleir, Anke / Schlimmer, Angelika / Kormann, Eva (Hg.): Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden, Amsterdam: Brill 2006, S. 133–144.

³² Am deutlichsten vielleicht am handgefertigten Modell *vater mit sohn bei züchtigung* (81), welches durch den Hinweis „wohl vorkrieg“ (ebd.) deutlich in die Vergangenheit verwiesen wird: „hände haben / etwas viel spiel / im gelenk“ (ebd.) heißt es entsprechend auch in der zweiten Versgruppe des Gedichts.

³³ Schmitz-Emans: Variationen über das ‚Gedicht‘, S. 77.

dieses zudem als Produkt einer Montage, gilt es, auch die Auktionskataloge als weitere Vermittlungsebene in diese Gleichung miteinzubeziehen.

Dingen in Texten fehlt bekanntlich vor allem eines: ihre Dinghaftigkeit.³⁴ Gerade dort jedoch, wo der literarische Text den Dingen ihre Körperlichkeit entzieht, wird diese Körperlichkeit oft zum Gegenstand seiner Reflexion.³⁵ So ist bereits am Beispiel des *zwerger puck* deutlich geworden, wie der Textkörper des Gedichtes dem Körper der darin beschriebenen Spielfigur nachgebildet ist, sich gleich einem Gewand an diesen anschmiegt: Nacheinander werden Anzug, Mütze und Bart der Figur in je einzelnen Versgruppen beschrieben. Lediglich in den letzten beiden Versen löst sich das Gedicht von der Körperlichkeit des Zwerges und hält als Gesamteindruck fest: „stark / abgeliebt“ (5). In ähnlicher Weise verfährt auch das folgende Gedicht:

typ hilda

lustiger
ausdruck

offener mund
oben zähne
durchstochene ohren

farbabrieb am hals
und an den ohren

beine unschön
geklebt

augen liegen
lose bei

(19)

³⁴ In leichter Abwandlung von Dorothee Kimmichs Einstieg in: Dorothee Kimmich: Dinge in Texten, in: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur, Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 21–28, S. 21: „Dingen in Texten fehlt das Entscheidende: ihre Dinghaftigkeit, ihre Materialität.“

³⁵ Vgl. auch dazu die Ausführungen von Dorothee Kimmich: „Die alltägliche und selbstverständliche Erfahrung der Materialität von Dingen wird dort, wo sie auffällig fehlt, zum Thema. So werden literarische Texte in besonderer Weise zum Medium der Reflexion von Materialität, Körperlichkeit, Räumlichkeit, Textur und von Wahrnehmung selbst.“ Ebd.

Das Gedicht setzt am Gesichtsausdruck der Puppe an und führt entlang des Halses bis zu den Beinen. Auch in diesem Fall löst sich das Gedicht erst in seinen letzten beiden Versen – dort, wo sich in vielen von Mahlers Gedichten eine Pointe versteckt – vom Körper der beschriebenen Puppe. In diesem Fall jedoch in einem ganz buchstäblichen Sinn: Die Unheimlichkeit, die den lose beiliegenden Augen ohnehin schon innewohnt, wird durch die Verdopplung ihrer Loslösung innerhalb der Struktur des Gedichtes noch verstärkt. In seinem Aufbau bekräftigt das Gedicht die Beobachtung, dass sich auch der Körper dieser Gedichte entlang der Körperlichkeit der darin beschriebenen Artefakte formt.

Die Pointe stellt sich in Mahlers Gedichten schließlich auch als derjenige Ort heraus, an dem die Gedichte ihre poetische Eigenständigkeit behaupten – und zwar sowohl gegenüber den beschriebenen Artefakten als auch, in ihrer Lesart als Montage, gegenüber den Auktionskatalogen. Zur Illustration dieser Feststellung sei das Gedicht *3-gesichter-puppe* angeführt, welches die bereits erwähnte Puppe von Carl Wegner zu seinem Gegenstand macht:

3-gesichter-puppe

lachend
 schlafend
 schreiend

mit einem haken
 am hinterkopf
 zum aufhängen

(51)

Die historische 3-Gesichter-Puppe, wie sie 1900 auf der Weltausstellung in Paris ausgestellt wurde, weist entlang des drehbaren Porzellankopfes tatsächlich drei aufeinanderfolgende Gesichtsausdrücke auf: ein lachendes, ein schlafendes und ein schreiendes Gesicht. Meist ist von den drei Gesichtern jedoch nur eines zu sehen, da am Hinterkopf der Puppe eine Stoffhaube angebracht ist, die die anderen beiden verdeckt hält. Auch in Mahlers Gedicht werden die Gesichter durch die Versgruppe zu einer Einheit zusammengefasst, sind durch die Linearität der Sprache jedoch ohnehin nur vereinzelt lesbar.

Der am Hinterkopf der Puppe angebrachte ringförmige Haken erlaubt es, durch die Drehung des Kopfteiles eine Veränderung des Gesichtsausdruckes herbeizuführen – im Spiel lässt sich die Puppe damit gewissermaßen zum Leben erwecken. Im Auktionskatalog, der die Puppe jedoch weniger als Spielgefährten und mehr als Sammlungsobjekt betrachtet, verändert

sich auch die Funktion dieses Hakens: Die Puppen werden in solchen Katalogen schließlich als Ausstellungsobjekte beworben, die sich mittels des Hakens auch besonders gut präsentieren lassen. Dass die Puppe einen Haken hat, bildet zuletzt auch die Pointe des Gedichtes, in der sich Funktion und Bedeutung dieses Hakens jedoch ein weiteres Mal verschieben: Innerhalb des literarischen Textes entfaltet die Mehrdeutigkeit des Begriffes ‚aufhängen‘ einen zynischen Beiklang, der als Pointe die drei möglichen Gefühlszustände der Puppe kommentiert. Robin M. Aust hat in ihnen auch eine „Chiffre für die Tragikomik der menschlichen Existenz“ erkannt und sie mit der melancholischen Grundstimmung in vielen von Mahlers Werken in Verbindung gebracht.³⁶ Als literarische Montage transportiert das Gedicht somit drei unterschiedliche Bedeutungen des an der Puppe angebrachten Hakens und reflektiert damit auch das Verhältnis, in dem Artefakt, Katalog und Gedicht zueinander stehen.

Eine ähnliche Pointe findet sich auch im Gedicht *zwillinge in holzkasten*, welches im *dachbodenfund* auf den letzten Seiten der Sammlung zu finden ist:

zwillinge in holzkasten

haben sich wohl noch nie
außerhalb des holzkastens befunden

museal

(87)

Die Beschreibung „museal“ stellt die Zwillinge nicht nur als bewahrenswertes, sondern auch als ausstellungswürdiges Artefakt dar. Unterstrichen wird dies durch den Holzkasten, der in seiner umschließenden Form einem Bilderrahmen gleicht. Innerhalb des Auktionskataloges würde der Hinweis, dass sich die Zwillinge „noch nie / außerhalb des Holzkastens befunden“ haben, die Bewahrung ihres originalen Zustandes garantieren. Im Rahmen des Gedichtes vollzieht sich mit dem gleichen Hinweis zugleich eine Verlebendigung, wie sie in der anthropomorphen Gestalt der Puppen und ihrer kulturellen Tradition bereits angelegt ist. Der Austritt aus dem Holzkasten – dessen Material nicht zuletzt den Sarg als Assoziation aufruft – markiert einen Eintritt in die Welt, der erst innerhalb des Gedichtes als Möglichkeit aufscheint. Nur unter dieser Prämisse kann sich schließlich auch jener schaurige Unterton einstellen, der die Pointe des Gedichtes ausmacht; wäre nämlich die Puppe ein Objekt wie jedes andere, so wäre auch dieser Umstand wohl nicht weiter erwähnenswert. Wenn die beiden Puppen hier jedoch

³⁶ Aust: Grenzfälle und das Fallen von Grenzen, S. 39.

für einen Augenblick zum Leben erweckt werden, so findet zuletzt auch das Spiel seinen Eingang ins Gedicht.

Der *dachbodenfund* als Dachbodenfund

In einem Gespräch mit dem Germanisten Manfred Müller erinnert sich Nicolas Mahler daran, wie er zu seinem Gedichtband *dachbodenfund* gekommen ist: Bei einem Besuch des Dorothium in Wien, eines noch 1707 gegründeten Auktionshauses, sei ihm in der Auslage ein alter Teddybär aufgefallen, unter dem ein Schild angebracht war mit der Aufschrift „Teddy, circa 1930, leichter Mottenbefall, Füllverlust, abgeliebt.“³⁷ Diese Beschreibung habe sein Interesse an alten Spielzeugauktionskatalogen geweckt, aus denen er dann seine Gedichte montierte. Mit dem alten Teddybären und der daran anschließenden Anekdote stellt Mahler auch an den Beginn des eigenen Schreibens einen Fund – vielleicht sogar einen Dachbodenfund. Die Betonung des ‚Findens‘ im ‚Erfinden‘ ist im Kontext der Montage ohnehin von Bedeutung – neben dem Arrangement des Materials findet sich damit dessen Auffinden als entscheidender Teil der künstlerischen Leistung hervorgehoben. Vielleicht auch deshalb trägt die Sammlung den Fund in ihrem Titel.

Dieser Titel ist jedoch noch in anderer Weise auffällig: Wenngleich die Gedichtsammlung zwischen ihren Buchdeckeln nicht nur eine Reihe von Gedichten enthält, sondern mit ihnen, zumindest im übertragenen Sinne, auch eine Reihe vergessener Dachbodenschätze hebt, wählt Mahler als übergeordneten Titel seiner Sammlung den Singular: *dachbodenfund*. Gemeint sind damit nämlich weder die Gedichte noch die darin versammelten Artefakte. In der Einzelzahl bezieht sich der Titel auf ihren materiellen Träger: das Buch. Während die Gedichte, wie gezeigt werden konnte, ihr Verhältnis zu den darin beschriebenen Artefakten reflektieren, lenkt der Singular im Titel die Aufmerksamkeit auf das Buch, als dasjenige Artefakt, das als Schriftträger wiederum diese Gedichte enthält. Durch den Buchumschlag, der nicht nur die einzelnen Teile des Buches umschließt, sondern durch den Hinweis auf das Verfahren der Montage auch die Lektüre der Gedichte verändern kann, findet sich das materielle Buch als Schriftträger hervorgehoben.

Wird den verhandelten Artefakten – dem *zwerg puck*, der Puppe *typ hilda* oder dem *betthupferl* – innerhalb der Gedichte ihre eigene Materialität entzogen, so schärft dies nicht nur den Blick für die fehlende Materialität der Artefakte im Medium des Gedichtes, sondern lenkt ihn zugleich auf die Materialität des vorliegenden Buches. Als eigenständiges Artefakt reiht sich der von Nicolas Mahler gestaltete, illustrierte und verfasste Gedichtband mit seinem Titel auch selbst in die

³⁷ Müller: Gespräch mit Nicolas Mahler, ab Min. 49:15.

Sammlung der Dachbodenfunde ein. Damit ist einerseits – wie der traurig dreinblickende Hund auf dem Titel vielleicht erahnen lässt (Abb. 2) – die Einsicht verbunden, dass auch diese Gedichte einmal, auf einem Dachboden abgestellt, in Vergessenheit geraten werden. Andererseits deutet sich darin zugleich eine bestimmte Zuversicht der Überlieferung an: Mahlers versehrte, deformierte und auseinandergebaute Spielgefährten zeugen schließlich auch von einer gewissen Widerständigkeit, sind sie doch trotz teils widriger Umstände erhalten geblieben.

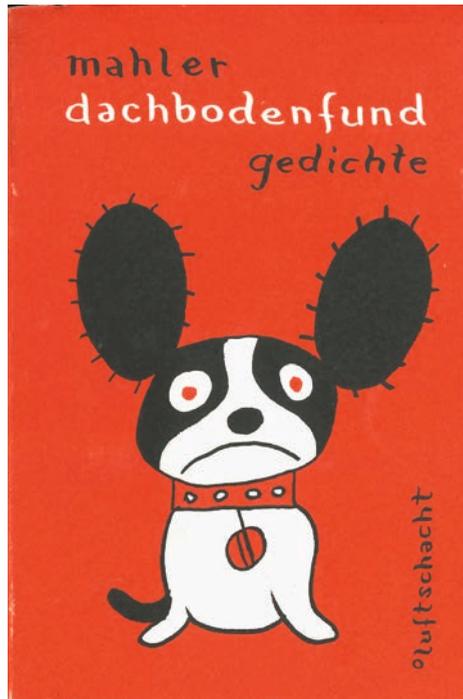


Abb. 2: Nicolas Mahler: dachbodenfund. gedichte, Wien: luftschacht 2015, Schutzumschlag.

Die Gedichte werden bei Mahler somit nicht nur zu Objekten einer Sammlung, sondern auch zu Gefährten eines poetischen Spiels mit Puppen, Teddybären, Aufziehfiguren, welches in seiner Auseinandersetzung mit diesen unterschiedlichen Artefakten auch die Materialität des Gedichtbandes, als Artefakt, entdeckt und aufzeigt.³⁸

³⁸ An dieser Stelle sei noch ein anekdotischer Schluss erlaubt: Auf der ersten Seite meines eigenen, antiquarisch erworbenen Exemplars des Gedichtbandes findet sich neben Mahlers Illustration der

Bibliographie

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970.
- Aust, Robin M.: 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.
- Bachmann, Christian A.: „Irgendwann ist mir 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.
- Jäger, Georg: [Art.] Montage, in: Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 2, Berlin: de Gruyter 2007, S. 631–633.
- Kimmich, Dorothee: Dinge in Texten, in: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 21–28.
- Klingenböck, Ursula: „Besonders an Verknappung und Entschlackung stossen sich die Germanisten“. Nicolas Mahlers Kunstbetrieb-Comics als kleine Formen inter- und transmedialen Erzählens, in: *Studia Austriaca XXVII* (2019), S. 21–39.
- : „Mischkalkulierte Spielräume“: Doing literature am Beispiel des Preises der Literaturhäuser und seiner Verleihung an Nicolas Mahler (2015), in: Jürgensen, Christoph / Weixler, Antonius (Hg.): *Literaturpreise*, Stuttgart: J. B. Metzler 2021, S. 235–254.
- Mahler, Nicolas: *Längen und Kürzen. Das schriftstellerische Gesamtwerk. Band 1*, Wien: luftschacht 2009.
- : Thomas Bernhard. *Alte Meister. Komödie*, Berlin: Suhrkamp 2011.
- : *Gedichte*, Berlin: Insel 2013.
- : Robert Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin: Suhrkamp 2013.
- : Franz Kafkas *nonstop Lachmaschine*, Berlin: Reprodukt 2014.
- : *dachbodenfund. gedichte*, Wien: luftschacht 2015.
- : *in der isolierzelle. gedichte*, Wien: luftschacht 2017.
- : *Der fremde! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs nach Elfriede Jelinek*, Hamburg: Carlsen 2018.
- : *solar plexy*, Wien: luftschacht 2018.
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München: Fink 2000.
- Müller, Manfred: Gespräch mit Nicolas Mahler innerhalb der Sendung *SchreibArt Online* der Österreichischen Gesellschaft für Literatur vom 12. November 2020, <https://blog.ogl.at/schreibart-online-nicolas-mahler-2/> vom 19.09.2021.
- Platthaus, Andreas: Da wird die Werbung zum Gedicht. Der Wiener Comiczeichner Nicolas Mahler entzückt mit Versen und Bildern, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 16.04.2015, S. 10.

folgende handschriftliche Vermerk: „für *Roman von Mama 2/8/2015*.“ Die Unsicherheit darüber, ob diese Widmung zur Gestaltung des Buches gehört, stand am Anfang der Arbeit an diesem Beitrag.

Schmitz-Emans, Monika: *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*, Berlin / Boston: de Gruyter 2012.

—: *Nicolas Mahlers Literaturcomics*, in: Trabert, Florian / Waßmer, Johannes / Stuhlfauth-Trabert, Mara (Hg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*, Bielefeld: transcript 2015, S. 19–42.

—: Ernst Jandl und Nicolas Mahler: *Variationen über ‚das Gedicht‘*, in: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 5.5 (2019), S. 69–95.

Stokowski, Margarete: *Nicolas Mahler. Augen liegen lose bei*, *Zeit Online* 2015, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-05/nicolas-mahler-dachbodenfund-lyrik> vom 12.09.2021.

Wedel, Gudrun: *Kunst – Gefühl – Kommerz: Puppen in der Autobiographie von Käthe Kruse (1883–1968)*, in: Gilleir, Anke / Schlimmer, Angelika / Kormann, Eva (Hg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*, Amsterdam: Brill 2006, S. 133–144.

Žmegač, Viktor: *Montage / Collage*, in: Borchmeyer, Dieter / Žmegač, Viktor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen: Niemeyer 1994, S. 286–291.