

W I E N E R
digitale
R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Nathalie Bachrach und Chiara Scherner

**Intertextualität als narratologisch-subversive
Praxis: Nicolas Mahlers Comic *Alice in Sussex* (2013)**

DOI: 10.25365/wdr-04-04-06

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International
license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

Intertextualität als narratologisch-subversive Praxis: Nicolas Mahlers Comic *Alice in Sussex* (2013)

1. Begriffliche Erläuterungen und gewähltes Beispiel

1.1. Begriffliche Erläuterungen

- 1 In der vorliegenden Untersuchung wollen wir folgenden Fragen nachgehen: Inwiefern ist der Comic des österreichischen Künstlers Nicolas Mahler *Alice in Sussex* (2013) ein Beispiel für Intertextualität, Gesellschaftskritik und Subversion? In welcher Verbindung stehen diese drei Konzepte? Wie sind diese Konzepte narratologisch realisiert?
- 2 Die Frage nach der Wechselwirkung der Intertextualität und der Gesellschaftskritik sowie die Frage nach dem Zusammenhang von narratologischer Gestaltung und subversiver Praxis bedingen eine begriffliche Erklärung der zugrunde liegenden Termini. Der Intertextualitäts-Begriff beschreibt dabei eine Betrachtungsweise und Verbindung innerhalb der Literatur. Dabei stellt Julia Kristeva fest: „jeder Text baut sich als ein Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“ (Kristeva 1972: 347) Hierbei wird deutlich, dass sich mindestens zwei Texte begegnen, demnach also eine Verbindung auf fiktiver Ebene stattfindet (vgl. Ternès 2016: 10). Anabel Ternès erläutert weiter:

Das Buch im Buch erhöht die Komplexität der fiktiven Welt, der Held als Leser dient der Lenkung des realen Lesers durch den Autor. Die Motivforschung konstatiert zwar ansatzweise eine Brüchigkeit der dichterischen Integrität. Doch diese demonstriert dem Leser lediglich, wie die Welt des Autors und damit auch seine eigene Lebenswelt von Texten determiniert ist: „Es lässt sich nicht leugnen, dass dem literarischen Zitat, als Bezugnahme und Anspielung von Buch auf Buch, von Literatur auf Literatur, etwas Mittelbares und Abgeleitetes anhaftet, das sich mit irgendeiner idealen Vorstellung von schöpferischer Spontaneität und dichterischer Ursprünglichkeit nur schwer in Einklang bringen lässt.“ [Zit. Herman Meyer] (Ebd.: 11f.)
- 3 In Hinblick auf Mahlers Werk stellt die Intertextualität einen äußerst relevanten Aspekt dar, da hierbei einerseits auf die fiktive Welt bestehender literarischer Werke zurückgegriffen wird, andererseits auch die Bedeutung von Intertextualität für die qualitative Wertung von Erzählung an sich maßgeblich wird. Die Relevanz dieser intertextuellen Bezüge gilt es im Zusammenhang mit Narratologie zu erschließen.
- 4 Die narratologische Situation eines Comics wird durch das geschriebene Wort sowie durch das Bild bestimmt (vgl. allgemein zum Verhältnis Comic und Literatur Schmitz-Emans 2012; Blank 2014; Trabert et al. 2015). Das geschriebene Wort ist hierbei eine Referenz zu Sprechblasen und mögliche beschreibende Elemente, welche ein Mittel sind, um eine Szene in den Kontext einzubetten. Diese schriftlichen Elemente liegen auf einem Bild, welches in einer Sequenz zu anderen zu betrachten ist. Dieses Bild oder diese Bilder werden als ‚Panels‘ bezeichnet (vgl. Dittmar 2011: 123–125). Das Panel gibt die kontextuelle Grundlage für die verschriftlichten Äußerungen der Charaktere. Ein Bild kann allerdings genauso ohne eigene erzählerische Funktion nur das von Charakteren erzählte unterstützen beziehungsweise bestärken (vgl. ebd.: 42). Wort

und Bild können sich in der Prominenz der Erzählung abwechseln und gegenseitig ergänzen. Somit ist es unabdingbar, beide Instanzen, die einen Comic ausmachen, innerhalb einer narratologischen Analyse zu betrachten.

- 5 Wenn im Folgenden von narratologischer Subversion die Rede sein wird, beziehen wir uns in der Begriffsverwendung nicht zuletzt auf die politische Konnotation, die man auch bei Elisabeth Ehrenberger bestätigt findet. Sie beschreibt dabei allerdings nicht nur die politische und auch militärische Konnotation des Subversionsbegriffes, sondern verweist auf den Aspekt der Indirektheit, welcher dem innewohnt: „Als subversiv wird ein Vorgehen bezeichnet, das seine wahren Ziele verschleiert, um sie leichter zu erreichen.“ (Ehrenberger 1998: 11) Uwe Wirth perspektiviert den Subversionsbegriff im Hinblick auf die Literatur weiter: „Die Subversion zielt auf Unsichtbar-Machen, sie ist eine Under-Cover-Taktik, die sich maskiert, genauer gesagt, die sich ins Gewand des Gegners hüllt, um unerkannt zu bleiben.“ (Wirth 2020: 30) Die Frage richtet sich demnach auf die Sichtbarmachung dieser Wirkungsweise, wobei sich auch, gerade im Bezug zu Mahlers Arbeit, eine Verbindung zur Komik aufdecken lässt. Die Komik erscheint dabei jedoch nicht nur als Technik der Sichtbarmachung der subversiven Absicht, sondern auch als Verdeutlichung dieser: „Die Komik zielt dagegen auf das Sichtbar-Machen, auf das Entlarven: sie ist eine dekuvrierende Taktik des Erkennens. Der komische Vergleich macht die Differenz zwischen mir und dem anderen explizit.“ (Ebd.) Diese primäre Differenzierung in der Vorgangsweise von Subversion und Komik ergibt jedoch im Zusammenspiel das Resultat einer „Maskierung, die [...] die wahren Absichten zunächst im Dunkeln lässt; eine Maskierung aber auch, die darauf berechnet, als Maskierung erkannt zu werden.“ (Ebd.: 32)
- 6 Auf Basis dieser begrifflichen Verortung stellt sich nun die Frage nach dem Bezug zum untersuchten Comic Mahlers. Betrachtet man den Aspekt der Gesellschaftskritik genauer, so ergibt sich, so unsere These, die Verbindung zu dem Terminus des Subversiven innerhalb des untersuchten Werks, welcher durch die Intertextualität verschleiert wird und eine Aufdeckung erfordert.

1.2. Alice in Sussex

- 7 Am 11. März 2013 veröffentlichte Nicolas Mahler den Comic *Alice in Sussex* als Buchausgabe (vgl. bereits Reichmann 2015; Schmitz-Emans 2015). Zuvor erschienen einige Panels bereits als ‚Alice als tägliche Serie‘¹ im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung.² Obwohl diese Einzelpanels bereits einige Einblicke in den Comic offenbaren, fallen einige Unterschiede zwischen diesen zwei Veröffentlichungen auf. Als auffälligste Differenz wäre hierbei die Verwendung der Farbe Blau in der Buchausgabe zu nennen. Die folgenden Ausschnitte zeigen diese sowie die leicht veränderte und, in diesem Fall, verkürzte Handlung des Comics im Vergleich zu der der Veröffentlichung im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen.³



Abbildung 1. Oben: Nicolas Mahler: *Alice in Sussex* 2/65, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, online unter: www.faz.net/aktuell/feuilleton/cartoons/nicolas-mahler-alice-in-sussex-11950186/comic-nicolas-mahler-alice-11948805.html, Zugriff am 13. März 2022. Unten: Mahler 2013: 16.



- 8 Neben dem Titel, dem Autor und dem Verlag findet sich auf dem Umschlag des Buches auch der Hinweis auf die Referenzwerke des Comics „frei nach Lewis Carroll und H.C. Artmann“ (Mahler 2013). Der Verweis auf die Autoren kündigt neben dem Titel bereits an, dass es hierbei zu einem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Handlungen kommen wird. So lässt sich vom ersten Betrachten des Umschlages erraten, dass sich die Figur Alice aus Lewis Carrolls Romanen *Alice im Wunderland* (Carroll 2020a) und *Alice hinter den Spiegeln* (Carroll 2020b) in der fiktiven Welt H. C. Artmanns wiederfinden würde, basierend auf *Frankenstein in Sussex* (Artmann 1969). Es ist hierbei jedoch wichtig anzumerken, dass Alice und Sussex nicht die einzigen intertextuellen Aspekte sind, die aus den beiden Kernwerken in Mahlers Comic in Erscheinung treten. Interessant ist hierbei, dass es sich bei der Erzählung *Frankenstein in Sussex* ebenfalls um eine literarische Adaption aus Carrolls Werken und Mary Shelleys *Frankenstein* handelt. Mahlers *Alice in Sussex* eignet sich daher hervorragend für die Untersuchung von Intertextualität, gleichzeitig aber auch für die Thematisierung des subversiven Potenzials literarischer Comics als Randerscheinung des herkömmlichen literarischen Diskurses.

2. Intertextualität und Gesellschaftskritik als narratologisch-subversive Praxis

2.1 Zum erweiterten Verständnis von Paratext

- 9 Zunächst erfolgt eine genauere Hinführung zu dem erweiterten Begriff des ‚Paratextes‘, wie ihn Christian Huck in Erweiterung von Gérard Genette verwendet (vgl. Huck 2011: 47). Dies ermöglicht nicht nur eine umfassendere Analyse der Intertextualität innerhalb Nicolas Mahlers Werke, sondern auch die damit einhergehende Komplexität dieser Werke zu verdeutlichen. Genette bezeichnet Paratext als

jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine Schwelle, [die] jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet. (Genette zit. n. ebd.)

- 10 Huck fasst diesen Begriff in seiner Bestimmung der Populärliteratur jedoch weiter, so soll dazu

all das zählen, was nicht zum Eigentlichen des Textes zählt – also neben dem Beiwerk auch das, was über das Werk hinausweist: Verwandtschaften zu anderen Werken und Welten. Man wird sehen, dass es sich bei diesen Paratexten, zumindest im Bereich der Populärliteratur, keineswegs um (akzidentelles) Beiwerk handelt, sondern um eine unabdingbare Qualität des Textes. (Ebd.)

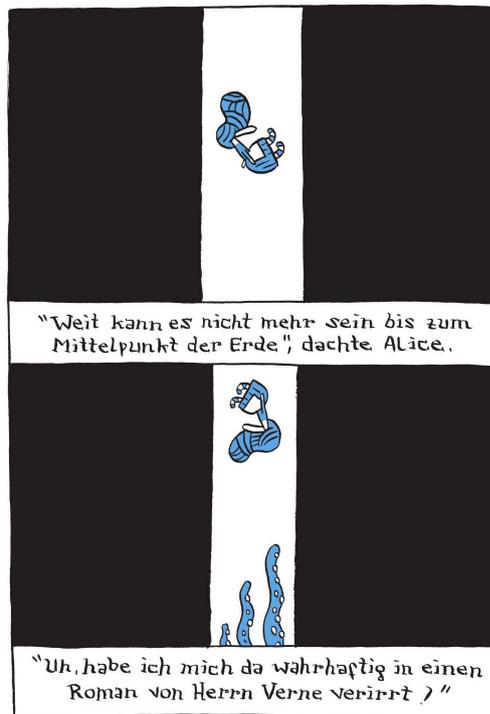
- 11 Dieser erweiterte Begriff des Paratextes wird auch in diesem Beitrag verwendet, um die „unabdingbare Qualität des [Para-]Textes“ (ebd.) für die Werke Mahlers zu erarbeiten und die wichtige Rolle der Intertextualität innerhalb dieser zu untersuchen. Betrachtet man hierbei die von Mahler gelisteten Einzelnachweise zu *Alice in Sussex*, so wird die Notwendigkeit dieser Begriffserweiterung ersichtlich. Dabei wird der Fokus nicht nur auf der Intertextualität und Referenzialität innerhalb der Literatur liegen, sondern auch auf der Bedeutung von Intertextualität im popkulturellen Kontext.

2.2. Zur narratologischen Situation in *Alice in Sussex*

- 12 Mahler führt den Leserinnen und Lesern zu Beginn des Comics *Alice in Sussex* (2013) unter Einbezug der zitierten Originalerzählung (vgl. Carroll 2020a: 11) seine illustrierte Version der Carrollschen Alice vor (vgl. Mahler 2013: 9–13). Das Erscheinen der Figur des Kaninchens erzeugt jedoch einen Bruch zum Originaltext, Mahler fällt Carroll paraverbal ins Wort und beendet dessen Satz durch seine eigene Illustration (vgl. ebd.: 14). Mahler zeigt damit zwar, dass „die Charaktere (und Teile der Texte und Dialoge) in diesem Buch“ (ebd. 139) zwar den Paratexten entnommen wurden, aber diese sich in der fiktiven Welt seines Comics befinden und agieren. Die weiteren Panels rücken bereits eines der Hauptthemen des Comics in den Vordergrund: den Diskurs um Literatur. Das Kaninchen reagiert auf die Buchwahl Alices, welche *Frankenstein in Sussex* liest, mit den Worten Carrolls „Jemine! Jemine!“ (Carroll 2020a: 12), was anhand der veränderten Interpunktion eine eher negative Konnotation erzeugt „Ojemine, ojemine.“ (Mahler 2013: 14). Auf die von Alice geäußerte Kritik am Buch, dass es keine Abbildungen enthalte, nimmt das Kaninchen sie mit in seinen Kaninchenbau um ihr dort die „aufwendig illustrierte Erstausgabe“ (ebd.: 15) des Buches zu zeigen.

- 13 Während Alice den Schacht zum Kaninchenbau herunterfällt, verschmelzen die Paratexte erneut: Zu Beginn spricht Alice (vgl. ebd.: 22f.) der Carroll'schen Handlung nach (vgl. Carroll 2020a: 13), verdreht daraufhin jedoch den Originaltext vom „Erdmittelpunkt“ (ebd.: 13) zum „Mittelpunkt der Erde“ (Artmann 1969: 14) und fällt damit metaphorisch immer tiefer auch in die Handlung von *Frankenstein in Sussex*. Diese literarische Vermischung zeigt sich auf dem folgend angeführten Ausschnitt der Panels.

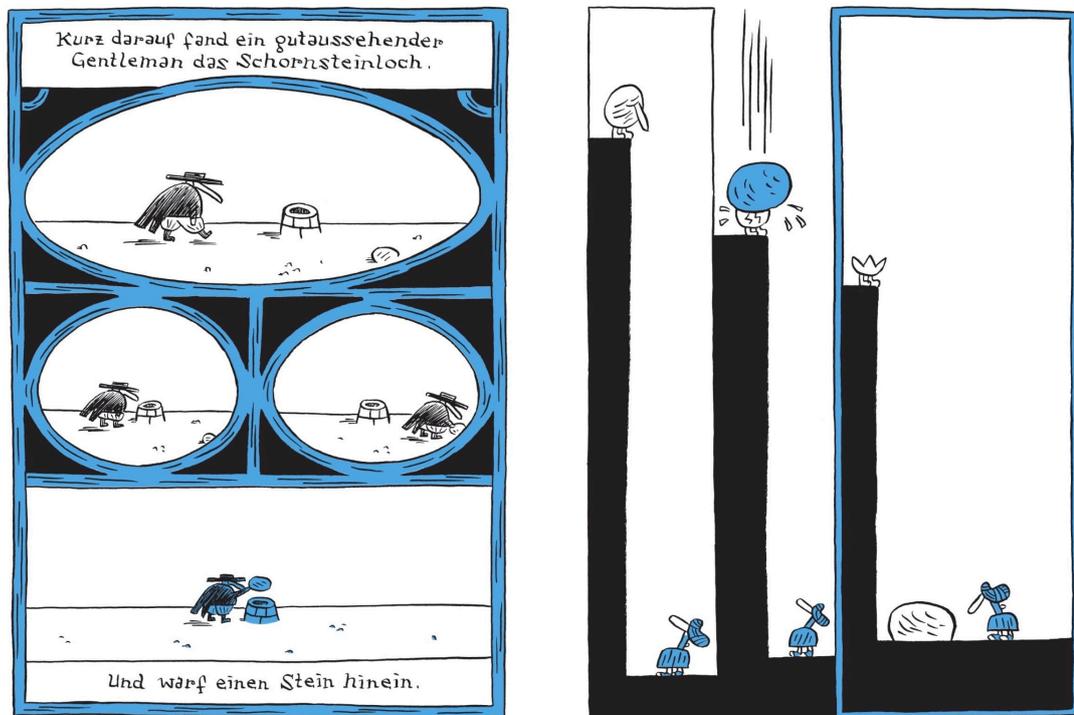
Abbildung 2. Mahler 2013: 24.



- 14 Auf den Roman *Die Reise zum Mittelpunkt der Erde* von Jules Verne wird dabei nicht nur wörtlich referiert, sondern auch graphisch durch das wiederkehrende Motiv verschiedener Gewässer, die, wie in der Erzählung nach Verne, einen Wegweiser zum Ziel darstellen.
- 15 Diese Darstellung der intertextuellen Bezüge innerhalb weniger Panels zeigt bereits die Komplexität des Comics auf. Diese narratologischen Grundsäulen des Comics werden jedoch auch ergänzt durch die wiederholte Nennung von etlichen anderen berühmten Werken (vgl. Mahler 2013: 52). Diese werden Alice vom Kaninchen als bessere Lektürevorschläge genannt, gleichzeitig wird das Verständnis dieser Werke „für „Erstleser““ (ebd.: 51) abgesprochen. So referiert die darauffolgende Unterhaltung zwischen Alice und dem Kaninchen auf die Novelle *Candide oder der Optimismus* von Voltaire. Es ist jedoch ersichtlich, dass es sich innerhalb dieser Debatte nicht um den weltlichen und göttlichen Optimismus handelt, sondern um die Frage nach Veränderung von traditionellen Haltungen, gleichsam der innerhalb des literaturwissenschaftlichen Fachdiskurses, um die Frage der Eingrenzung des Literaturbegriffs. Ironisch ist dabei auch das Resultat der Debatte, indem das Kaninchen sich der Debatte entzieht und auf das Werk *Unfug des Lebens und des Sterbens* von Mulford Prentice verweist und damit Alice animiert, den Weg hinunter, zur Illustration des *Frankenstein in Sussex*, wieder aufzunehmen (vgl. ebd.: 53).

- 16 Abseits der Verwobenheit der Texte aus der Originalerzählungen treffen aber auch die Figuren Carrolls und Artmanns direkt aufeinander. Hierzu verdeutlichen die angeführten Auszüge der Panels die folgende Analyse.

Abbildung 3. Mahler 2013: 94 (links) u. 96 (rechts).



- 17 Der Originaltext aus *Frankenstein in Sussex* („Ein gutaussehender gentleman in jägerrock und kniehosen“, Artmann 1969: 10; „Kurz darauf fand der junge gentleman das schornsteinloch und warf einige steine hinein“, ebd.: 12) wird in Mahlers Comic durch die Illustration der Figur des Gentlemans verdichtet und durch die reduzierte Anzahl der geworfenen Steine, von „einige“ (ebd.) zu „eine[m]“ (Mahler 2013: 94), entsprechend der Illustration, verändert. Der Stein, welcher von Artmanns Figur durch den Schornstein geworfen wird, fällt hier symbolisch in das Wunderland Carrolls hinein und erstellt ein Bindeglied zwischen den beiden Erzählhandlungen. Obwohl ersichtlich wird, dass durch das Auftreffen des Steins auf der Figur des „Goggelmoggel“ (Carroll 2020b: 82) klar auf einen Teil des Gedichts aus *Alice hinter den Spiegeln* „Goggelmoggel saß auf der Wand, Goggelmoggel fiel in den Sand“ (ebd.) angespielt wird. Hierbei verändert Mahler jedoch auch illustratorisch den Aufprall auf einem Boden, anstatt wie bei Carroll auf dem Sand (vgl. ebd.: 81). Die interpretatorische Erkenntnis, welche sich daraus ergibt, ist dass der Aufgriff der Handlung *Alice hinter den Spiegeln* innerhalb dieses Comics nur durch den Einbezug des Gentlemans möglich wird, diese Synthese der Handlungen jedoch nach wie vor auf dem Boden der Comicwelt von Nicolas Mahler stattfindet.

2.3. Narratologische Darstellung von Gesellschaftskritik

- 18 Ein weiterer interessanter Moment der Intertextualität tritt im nächsten Ausschnitt des Comics auf (vgl. Mahler 2013: 83). Zuvor kommt es zu einem kurzen Dialog zwischen Alice und Mahlers Illustration der falschen Suppenschildkröte (vgl. Carroll 2020a: 92), wobei dieser mit der folgenden Aussage der Suppenschildkröte eingeleitet wird: „Einst ... war ich echt. Und dann kam ich in die Schule.“ (Mahler 2013: 80) Die Schildkröte beschreibt an den Dialog anknüpfend die eigene Sicht einer „erstklassigen Schule“ (ebd.: 82) anhand der in den angeführten Panels aufgezählten ‚Schulfächern‘. Bei diesen ‚Schulfächern‘ handelt es sich jedoch nicht wie bei Carroll um frei erfundene Schulfächer, wie „das Große und das Kleine Nabelweh, [...] aber dann auch Deutsch und alle Unterarten – Schönschweiften, Rechtspeibung, Sprachelbeere und Hausversatz“ (Carroll 2020a: 99), sondern um vergangene Lehrveranstaltungen verschiedener Studienrichtungen an der Universität Wien. Die bereits bei Carroll enthaltene Kritik am Bildungsbereich wird durch Mahler hier vor allem auf den tertiären Bildungsbereich fokussiert. Die Suppenschildkröte verkörpert dabei die „Stellvertreterin der ‚Hochkultur‘“ (Bachmann 2019: 13) und einige Panels später die damit oft einhergehende Verurteilung der Populärmedien und derer Rezipienten (vgl. Mahler 2013: 85).

Abbildung 4. Mahler 2013: 83.



- 19 Das Ende des Comics zeigt erneut die Verwobenheit der Handlung, da der Textauszug aus Carrolls *Alice im Wunderland* mit den Illustrationen der einzelnen Figuren beider Autoren von Mahler ergänzt wird. Wie in der Erzählung Carrolls endet *Alice in Sussex* zwar mit einem kurzen Rückblick auf die Geschehnisse

der Handlung (vgl. Carroll 2020a: 126–128), unterstreicht aber die zugrundeliegende, „langweilig[e] und wirklich[e]“ (Mahler 2013: 134) Realität, in der der Diskurs über Populärliteratur immer noch als Gegensatz zu klassischer Literatur als ‚Hochkultur‘ steht.

- 20 Vor allem das letzte Panel zeigt, dass der Weg hin zu einer Annäherung beider ‚Gegenpositionen‘, hier durch den illustratorischen Rückgriff auf das Bachufer vom Beginn des Buchs (und damit auch wieder die Verwendung des Wassermotivs mit Referenz zu Jules Vernes Roman *Die Reise zum Mittelpunkt der Erde*), eigentlich direkt vor unseren Füßen liegt. Die von Nicolas Mahler kreierte Welt, in der sich Populärliteratur und ‚Hochkultur‘ ergänzen können, scheint demnach nur in der Welt der populären Literatur friedlich bestehen zu können.

Abbildung 5. Mahler 2013: 133 (links) u. 134 (rechts).



2.4. Intertextualität als narratologisch-subversive Praxis im Comic

- 21 In Anbetracht der Analyse der gewählten Passagen aus *Alice in Sussex* (2013) wird deutlich, welche Relevanz die Intertextualität innerhalb des Comics von Nicolas Mahler einnimmt. Die Analyse zeigt aber auch wie die Intertextualität die „wahren Ziele verschleiert“ (Ehrenberger 1998: 11) und wie diese durch die enthaltene Komik aber auch entlarvt werden. Das Spiel zwischen Maskierung als literarische Adaption zweier Basisparatexte und der Demaskierung als Kritik am gesellschaftlichen Diskurs zum Literaturbegriff ermöglicht es nicht nur, die Differenzen aufzuzeigen, sondern auch innerhalb eines Werkes den Gegenbeweis für ebendiese zu erbringen (vgl. Wirth 2020: 32). Bernhard Greiner verdeutlicht das Zusammenspiel zwischen Komik und Subversion durch die Erarbeitung der „Bedeutung des Witzes“, der

im Wissen [besteht], dass man soziale und symbolische Grenzlinien aufweichen und die soziale Ordnung, zumindest zeitweise, suspendieren kann. Dem Witz wohnt zwar nicht per se ein rebellisches Potential inne; wohl aber eröffnet er eine Perspektive, die sich von der Fraglosigkeit der Erfahrung im Alltag grundlegend unterscheidet. Es ist zugleich ein Blickwinkel, der das Brüchige, Instabile und Konstruierte der sozialen Ordnung zu Tage befördert. (Greiner 2020: 91f.)

- 22 Nicolas Mahler beweist ganz generell mit seinen Werken, dass Populärliteratur eben nicht „ein Verfallsprodukt der wahren, dem Populären entgegenstehenden Literatur“ (Huck 2011: 44) ist, sondern ebenso komplex und bedeutsam ist wie ‚hochkulturelle‘ Werke. Dietrich Grünewald weist auf ein Kernproblem dieser traditionellen Betrachtungsweise von Populärliteratur hin, nämlich, dass das Rezipieren von Bildern sich stark von der Rezeption von Texten unterscheidet und damit auch andere Analysestrategien erfordert (vgl. Grünewald 2014: 42). Literarische Comics wie *Alice in Sussex* bilden schließlich aufgrund ihrer verwobenen Intertextualität zwischen Schrift und Bild eine Kunstgattung, welche es schwer macht, eindeutige Grenzen für den Literaturbegriff zu treffen. Diese Überlegung korrespondiert mit der Überzeugung, dass das Medium Comic von Natur aus intermedial ist (vgl. Isekenmeier 2013; Iskenmeier et al. 2021). Dies ist gegeben durch die Kombination von zwei inhärent unterschiedlichen Medien: das geschriebene Wort und das Bild (vgl. Rippl/Etter 2015: 191). Diese Tatsache kann auch das Fundament einer narratologischen Analyse der Darstellung von Intertextualitäten bilden. Dementsprechend gibt es nach Jan-Noel Thon bei Comics eine eigene, nicht aus der klassischen literaturwissenschaftlichen Forschung abzuleitende, narratologische Situation, die er als „verbal-pictorial-“ oder „purely pictorial representation“ (Thon 2015: 85f.) bezeichnet. In einem Comic mit einem *verbal-pictorial* Erzähler ist das primäre Medium des Erzählers das Bild, welches manchmal mit beschreibenden Elementen kombiniert wird.

3. Gesellschaftskritik als narratologisch-subversive Praxis

- 23 Modernes politisches Schreiben ist laut Thomas Ernst primär durch die Praxis der Subversion realisiert (vgl. Ernst 2013: 11–13). Dies lässt sich auf literarische Bewegungen des 20. Jahrhunderts zurückführen, bei denen der damals vor allem militärisch und umstürzlerisch gebrauchte Begriff auf Kunst angewandt, umgemünzt und mit anti-kapitalistischen sowie anti-hegemonialen Neigungen versehen wurde (vgl. ebd. 89). Dies war vor allem innerhalb der Avantgardebewegungen der Fall, in denen man dem traditionellen Literaturverständnis entsagen wollte (vgl. ebd. 97). Die Umsetzung hiervon geschah einerseits durch Repolitisierung der Inhalte von Literatur: Literatur durfte und sollte nicht mehr getrennt vom realen Leben sein und sollte mithilfe dieser Annäherung eine kritisierende Funktion erlangen (vgl. ebd. 109).
- 24 Die subversive Neufindung des Literaturbegriffs und die damit einhergehende Grenzüberschreitung des traditionellen Literaturbegriffs lässt sich dabei nicht nur an den Inhalten, sondern vor allem an alternativen Mediengebräuchen festmachen, die wiederum auf die Inhalte rückwirkten. Hieraus lässt sich schließen, dass auch dem Comic als ein der herkömmlichen schriftlichen Vermittlungsform entgegenstehendes Medium die literarische Grenzüberschreitung immer schon eingeschrieben ist. In der einander ergänzenden Kombination von Wort und Bild durchbricht der Comic die Disziplinen und bringt populärkulturelle Charakteristiken in die Hochliteratur ein, was als eines der Hauptfundamente für Subversion angesehen werden kann (vgl. ebd.: 140). Gerade in der ständigen Referenz auf literarische Vorgänger markieren Nicolas Mahlers Comics diese Schwelle und tragen die Grenzüberschreitung, inklusive der Provokation der herkömmlichen Forschungsdisziplinen (vgl. Klingböck 2019), gewissermaßen in sich.

Literaturverzeichnis

- Artmann, H. C. (1969): *Frankenstein in Sussex*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bachmann, Christian A. (2019): „Irgendwann ist mir das halt selber aufgefallen, dass es verdichtet ist, was ich mach.“ Nicolas Mahler zur Einführung, in: *Closure*. Kieler e-Journal für Comicforschung 5, S. 3–21.
- Blank, Juliane (2014): *Literaturadaptionen im Comic. Ein modulares Analysemodell*. Berlin: Bachmann Verlag (Bildnarrative. Studien zu Comics und Bildererzählungen 1).
- Carroll, Lewis (2020a): *Alice im Wunderland*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag.
- Carroll, Lewis (2020b): *Alice hinter den Spiegeln*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag.
- Dittmar, Jakob F. (2011): *Comic-Analyse*. 2. Auflage. Konstanz: UVK.
- Ehrenberger, Elisabeth (1998): Einige Bemerkungen zur Herkunft und zur Verwendung des Wortes ‚subversiv‘ in verschiedenen europäischen Sprachen, in: Karol Sauerland (Hg.): *Das Subversive in der Literatur, die Literatur als das Subversive*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, S. 7–14.
- Ernst, Thomas (2013): *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Greiner, Bernhard (2020): *Komik, das Komische / Subversivität des Komischen*, in: Pia Janke/Christian Schenkermayr (Hg.): *Komik und Subversion. Ideologiekritische Strategien*. Wien: Praesens Verlag (Diskurse. Kontexte. Impulse 20), S. 48–61.
- Grünewald, Dietrich (2014): *Die Kraft der narrativen Bilder*, in: Susanne Hochreiter/Ursula Klingeböck (Hg.): *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 17–52.
- Huck, Christian (2011): *Was ist Populärliteratur. Oder eher, wann ist Populärliteratur*, in: Roger Lüdeke (Hg.): *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 43–66.
- Isekenmeier, Guido (Hg.) (2013): *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*. Bielefeld: transcript Verlag (Image Band 42).
- Isekenmeier, Guido/Böhm, Andrea/Schrey, Dominik (Hg.) (2021): *Intertextualität und Intermedialität. Theoretische Grundlagen – Exemplarische Analysen*. Passau: Springer Verlag.
- Klingeböck, Ursula (2019): „Besonders an der Verknappung und Entschlackung stoßen sich die Germanisten“. Nicolas Mahlers Kunstbetriebs-Comics als kleine Form inter- und transmedialen Erzählens, in: *Studia austriaca* 27, S. 21–39.
- Kristeva, Julia (1972): *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, in: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Athenäum, S. 345–375.
- Mahler, Nicolas (2013): *Alice in Sussex*. Berlin: Suhrkamp.
- Reichmann, Wolfgang (2015): „Was lesen wir denn da?“. Über Nicolas Mahlers visuelle Verdichtung und intertextuelle Fortschreibung von H. C. Artmanns *Frankenstein in Sussex*, in: Florian Trabert/Mara Stuhlfauth-Trabert/Johannes Waßmer (Hg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 125–144.
- Rippl, Gabriele/Etter, Lukas (2015): *Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative*, in: Daniel Stein/Jan-Noel Thon (Hg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. 2. Auflage. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 191–219.
- Schmitz-Emans (Hg.) (2012): *Comic und Literatur. Konstellationen*. Berlin/ Boston: De Gruyter.
- Schmitz-Emans, Monika (2015): *Nicolas Mahlers Literaturcomics*, in: Florian Trabert/Mara Stuhlfauth-Trabert/Johannes Waßmer (Hg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 19–42.
- Ternès, Anabel (2016): *Intertextualität. Der Text als Collage*. Berlin: Springer Verlag.
- Thon, Jan-Noel (2015): „Who’s Telling the Tale? – Authors and Narrators in Graphic Narrative“, in: Daniel Stein/Jan-Noel Thon (Hg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. 2. Auflage. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 67–101.
- Trabert, Florian/Stuhlfauth-Trabert, Mara/Waßmer, Johannes (Hg.) (2015): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Wirth, Uwe (2020): *Komik und Subversion: Ein Mythos?*, in: Pia Janke/Christian Schenkermayr (Hg.): *Komik und Subversion. Ideologiekritische Strategien*. Wien: Praesens Verlag (Diskurse. Kontexte. Impulse 20), S. 29–47.



Anmerkungen

- 1 Siehe www.mahlermuseum.com/titel/alice-in-sussex/, Zugriff am 13. März 2022.
- 2 Siehe www.faz.net/aktuell/feuilleton/cartoons/nicolas-mahler-alice-in-sussex-11950186.html, Zugriff am 13. März 2022.
- 3 Die Autorinnen danken dem Suhrkamp-Verlag für die Zurverfügungstellung und Reproduktionserlaubnis der Panels aus Nicolas Mahlers *Alice in Sussex* (Mahler 2013).

Zusammenfassung

Nathalie Bachrach und Chiara Scherner zeigen in einem weiteren studentischen Beitrag anhand von Nicolas Mahlers Comic *Alice in Sussex* die Bedeutung von Intertextualität gerade in populärkulturellen Werken auf. Die Kette nicht versiegender Referenzen weist dabei der Interpretation einer narratologisch-subversiven Praxis den Weg.

Schlagwörter: Nicolas Mahler, *Alice in Sussex*, Comic, Intertextualität

Abstract

Intertextuality as Narratological-Subversive Practice: Nicolas Mahlers Comic 'Alice in Sussex': Nathalie Bachrach and Chiara Scherner demonstrate the importance of intertextuality for popular literature using the example of Nicolas Mahler's comic *Alice in Sussex* in another student contribution. The string of never-ending references outlines a path for the interpretation of a narratological-subversive practice.

Keywords: Nicolas Mahler, *Alice in Sussex*, comics, intertextuality

Autor:innen

Nathalie Bachrach

Universität Wien, Institut für Germanistik

Chiara Scherner

Universität Wien, Institut für Germanistik

