

Der Fremde – Elfriede Jelinek und Nicolas Mahler

Herrad Heselhaus

Der vorliegende Aufsatz nimmt Nicolas Mahlers kürzlich erschienene Adaption von Elfriede Jelineks kleinem Frühwerk „DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs“ zum Anlass, um über die Möglichkeiten ästhetischer Dekonstruktionen des „Fremden“ in verschiedenen Printmedien nachzudenken¹. Konkret verglichen wird die rein literarische Verfahrensweise der Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek in diesem Prosatext mit der Bildkunst des bekannten und preisgekrönten Wiener Comicauteurs Nicolas Mahler. Die zu überbrückende Distanz zwischen beiden Veröffentlichungen ist fast genau ein halbes Jahrhundert; Jelineks kurzer Text erschien 1969, im Geburtsjahr des Zeichners. Trotz der Zeitdifferenz erscheinen die Rahmenbedingungen beider Publikationen jedoch vergleichbar und das Kernelement des Titels „der Fremde“ drückt jeder Lektüre seinen Stempel auf: Mahlers Buch wird unzweifelhaft vor dem Hintergrund des Höhepunktes der „Europäischen Flüchtlingskrise“ der Jahre 2014 bis 2016 rezipiert. Aber auch Jelineks kleiner Text, wenn auch aus anderem Anlass veröffentlicht, verhandelt die Figur des Fremden unter dem Einfluss der ersten großen Zuwanderungswellen ins Nachkriegs-Österreich².

Elfriede Jelineks kurzer Prosatext findet sich in einer Anthologie, die der kürzlich zum Nobelpreisträger avancierte österreichische Schriftsteller Peter Handke zum Thema „Der gewöhnliche Schrecken“ 1969 veröffentlichte. Die Entstehungsgeschichte dieser Anthologie ist bestens belegt sowohl durch das kurze Vorwort der Veröffentlichung selbst als auch durch das Archiv des publizierenden Residenz-Verlages in der Universität Salzburg³. Ausgehend von einem Gespräch über „klassische Horror-Geschichten“ mit dem Verleger des Residenz-Verlages entwickelt sich Handkes literarisches Projekt schnell zu einer kritischen Modellstudie über die künstlerischen Gattungen des Horrors und die Horrorseiten der eigenen bürgerlichen Gesellschaft:

Ich erinnere mich, gesagt zu haben, daß ich allein schon die Bezeichnung „Gruselgeschichten“ harmlos und niedlich fände; jede Geschichte, die es ernst

mit sich und ihren Gegenständen meine, müsse von vornherein eine Schreckengeschichte sein, Gruselgeschichten aber würden sich selber auf geschmäckerliche Weise nicht ernst nehmen. Jede Geschichte von Thomas Bernhard sei zum Beispiel schon eine Schreckengeschichte, eine Horror-Geschichte, die aber den Schrecken nicht zu etwas Besonderem, etwas literarisch Genießbarem verniedliche, sondern von ihm als von etwas Gewöhnlichem, Alltäglichem rede. Eine Horror-Geschichte dürfe nichts mit dem schwarzen Humor zu tun haben, der, wenn man die finsternen Zustände betrachte, unleidlich kokett sei, sie müsse sich vielmehr offen und durchschaubar machen für diese finsternen Zustände⁴.

Der spätere Titel der Anthologie, „der gewöhnliche Schrecken“ wird das Leitwort von Peter Handkes Autorensuche und seines eigenen Beitrages. Er wünscht sich Autoren, die die „finsternen Zustände“ der Gegenwart in ihren zeitkritischen Texten durchschaubar machen, nicht zum Genießen verführen, sondern zur Selbst-Aufklärung anstiften. Nicht nur der im Zitat von Handke selbst paradigmatisch angeführte Thomas Bernhard, sondern noch viele andere namhafte und für ihre gesellschaftskritischen, experimentellen und eigenwilligen Produktionen bekannte Autoren beteiligen sich an Handkes Veröffentlichung: unter anderem Barbara Frischmuth, Gabriele Wohmann, G.F. Jonke, Peter Pongratz, Peter Bichsel, Gerburg Dieter, H.C. Artmann, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker. Auch „[e]ine junge Wienerin, die ich nicht persönlich kenne, Fr. Elfriede Jelinek“, erwähnt Handke, „würde noch gern was schreiben“. Und während er im Voraus urteilt: „Horrorgeschichten von Frauen sind ja an sich interessanter“, findet er die von Jelinek eingesandte Geschichte dann „sehr poetisch“⁵. Am einen Ende des Spektrums der Anthologie-Beiträge finden sich an klassischen und realistischen Stilen orientierte Geschichten mit mehr oder weniger expliziten psychischen Studien von Milieu und Protagonisten, die sich mit Perzeptions- und Kognitionsschemata auseinandersetzen – hierzu kann man auch Handkes eigenen Text rechnen – am anderen Ende stehen Experimentalisten mit ihren subtil-plakativen Text-Collagen, allen voran Mayröcker und Jandl, dessen Hauptaussage „während der horror größer wird, wird die story immer kürzer“⁶ sich im Druckbild selber spiegelt. Obwohl hundertprozentig auf das gestellte Thema antwortend, fällt Jelineks Text doch, abgesehen von ein paar Ähnlichkeiten in der diskursanalytischen Aufbereitung mit Mayröckers Beitrag, sowohl inhaltlich als

auch stilistisch heraus.

Doch vor einer Interpretation und Analyse von Jelineks Verfahrensweise in „DER FREMDE!“; soll hier die Adaption des Comicauteurs Nicolas Mahler betrachtet werden. Denn will man seinem Werk die Chance geben, die sich der Autor wünscht, wenn er darauf besteht, dass seine Adaptionen, trotz des geschuldeten Einflusses der Originale für sich sprechen, so ist es sinnvoll, sich seiner Version vor der Analyse von Elfriede Jelineks Original zuzuwenden.

Nicolas Mahler ist ein bekannter Comiczeichner mit eigenem markantem Stil, der nicht nur wegen seiner Beiträge in deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften – wie z.B. in der *Zeit*, der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* und im Satiremagazin *Titanic* – bekannt ist, sondern auch zahlreiche Bücher im In- und Ausland veröffentlicht hat, die teilweise (die *Flaschko*-Comics) sogar verfilmt wurden. In der Vergangenheit hat er einige Comic-Adaptionen zu Klassikern der Weltliteratur im Suhrkamp Verlag veröffentlicht, so z.B. Thomas Bernhards *Alte Meister*, Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* und Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* unter dem Titel *Alice in Sussex*.⁷ Mahlers Adaption von Elfriede Jelineks *Der fremde! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs* ist allerdings Teil der neuen von Isabel Kreitz herausgegebenen Reihe im Comic Verlag Carlsen mit dem Titel *Die Unheimlichen*, in der klassische und moderne Schauer geschichten graphisch neu interpretiert werden.

Nicolas Mahler betont seine künstlerische Eigenständigkeit und stellt seine Arbeitsweise als einen Balanceakt zwischen Werktreue und künstlerischer Freiheit dar: „ich versuche die vorlagen schon möglichst ernst zu nehmen. [...] ich möchte mir aber trotzdem möglichst viele freiheiten nehmen um die texte meinem stil anzupassen. wichtig ist mir, dass meine adaptionen kein ersatz für die originale sein sollen, sondern eher eine ergänzung. eine reine nacherzählung interessiert mich nicht [sic!]“⁸. Bei seiner Adaption von Jelineks Text ist sinnstiftend und problematisch, dass fast der gesamte Textteil (mit Ausnahme zweier Sätze) in seiner Veröffentlichung allein aus Jelineks Feder stammt. Doch die Reihenfolge der Sätze, die nur ein kleiner Auszug aus Jelineks Original sind, wurde völlig neu zusammengestellt. Trotzdem präsentiert der Buchdeckel das Autorendoppel Elfriede Jelinek und Nicolas Mahler in dieser Reihenfolge. Dies scheint auf den ersten Blick den Gepflogenheiten zweisprachiger Ausgaben zu

folgen, bei denen der Übersetzernamen, besonders in berühmten Fällen, neben dem Autorennamen erscheint, doch bleibt problematisch, dass Mahlers Adaption angesichts der großen Eingriffe in den Textablauf den Jelinekschen Originaltext nicht wirklich mitpubliziert. Und dies hat Folgen sowohl für die Interpretation als auch für den Adaptionbegriff und das eigentümliche Verhältnis, das diese graphische Bearbeitung mit der literarischen Vorlage eingeht.

Angesichts des großen Vorrangs der graphischen Kunst vor dem sprachlichen Beitrag in Mahlers Version ist es sinnvoll kurz auf die problematische Terminologie im Bereich von Text-Bild-Produktionen einzugehen. Heute ist es üblich von „Comic“, „Comic Strips“, „bande dessinée“, „Manga“ oder „graphic novel“ zu sprechen, und oben wurde Nicolas Mahler dementsprechend auch als „Comicautor“ und „Comiczehner“ eingeführt. Dabei herrscht allgemeine Übereinstimmung in der Forschungsliteratur darüber, dass der letzte Begriff in dieser Reihe mit dem Ziel einer künstlerischen Aufwertung entwickelt wurde⁹. Zwar kommt auch gelegentlich die deutsche Lehnübersetzung „graphische Novelle“ vor, ein Terminus, der vorzüglich auf Mahlers kleines Oeuvre passt, weil dieses alle Kriterien einer herkömmlichen Novellentheorie aufweist: vor allem die „unerhörte Begebenheit“, die Goethe seiner Definition eingeschrieben hat, doch weder die damit vorgegebene Länge noch die Kompositionsvorgaben sprechen für eine allgemeine Verwendung dieser Variante. Stellt man sich unter „Comic“ die Klassiker des englischen, französischen und deutschen Sprachraums vor, so fällt die Andersartigkeit von Mahlers Büchlein auf: statt der typischen Anordnung kleiner „panels“ bietet *Der fremde!* je ein Bild pro Seite und statt der zu erwartenden Sprechblasen gibt es nur narrative Sequenzen. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang auch die künstlerische Technik, die weniger aus feinen Zeichnungen als vielmehr aus großflächiger, grober und wenig detaillierter, dreifarbiger Malerei in der Art des Siebdrucks oder Linolschnitts besteht. Aus diesem Grunde ist es sinnvoll, hier durchaus an andere Traditionen, nämlich die Anfänge des „Bilderbuches“ im 19. Jahrhundert, an William Blakes und Christian Morgensterns „Künstlerbücher“ und an Kinderbücher wie den *Struwwelpeter* zu erinnern, aber eben vor allen Dingen an die experimentelle Kunst des frühen 20. Jahrhunderts, an die Publikationen des Dada, des Bauhaus und Kurt Schwitters¹⁰, deren Nähe zu Mahlers Stil in diesem Buch nicht zu übersehen ist.

Besonders zwei Eingriffe in Elfriede Jelineks Originaltext sind bestimmend

und folgenswer für Mahlers eigene Adaption: die von ihm gewählte Art der Visualisierung und die damit auch einhergehende Umstrukturierung des Originaltextes zu einem zielstrebigem Handlungsplot. Eine genaue Textanalyse zeigt, welche textuellen Elemente und Kompositionscluster Mahler ausgesucht hat und wie er diese in seinem eigenen Werk neu strukturiert hat. Statt wie Jelinek mit der diskursiven und politisch aufgeladenen Deutungsbreite des „Fremden“-Begriffs zu beginnen, wählt Mahler eine klassische Erzählstruktur, die das beginnende Abenteuer des Protagonisten in medias res einsetzen läßt: „wieder einmal senkt sich die nacht herunter. wie jeden tag senkt sich auch heute die nacht herunter /die nicht arm an ereignissen sein sollte. / ein einsamer fremder steigt ohne begleitung den schmalen weg zum berg hinauf“¹¹. Der Protagonist/Fremde nähert sich über Berg und Friedhof einem kleinen (österreichischen?) Dorf, das ihm aus der Erinnerung vertraut zu sein scheint. Er betritt den Gasthof, Stubenmädchen und Trafikantin reagieren erschrocken auf ihn. Später ertönt ein greller Schrei, und die Leiche einer Frau mit feinen Bisswunden am Hals wird aufgefunden. Es folgen weitere Schreie. Ein junger Zahnarzt und ein Gendarm werden im Folgenden involviert. Den Dorfbewohnern gefriert das Blut in den Adern. Und während der junge Zahnarzt mit der Wirtstochter anbändelt, macht sich der Fremde an die Bäckersfrau. Die Wirtstochter kommt auf mysteriöse Weise, mit einem gellenden Schrei, zu Tode in einem Haus das seit Generationen über eine Familiengruft und Falltüren verfügt. Und während der Fremde am Steuer seines Sarges das Dorf hinter sich läßt, nähert sich die gebissene Bäckersfrau ihrem Ehemann. Zuletzt „[rast] etwas in die dunkelheit. verschiedene menschen atmen erleichtert auf. / es ist als ob der fremde nie dagewesen wäre“¹².

Mahler hat eine kompakte kleine Horrogeschichte aus Jelineks Originaltext gemacht. Die Involvierung des Protagonisten/Fremden in die Todesfälle wird sowohl durch die Logik des Erzählablaufs als auch durch die einheitliche Visualisierung des Fremden vorangetrieben. Hier unterstützen Textkomposition und graphische Darstellung in Mahlers Werk einander. Die Identifikation des Protagonisten/Fremden, ganz im Gegensatz zu Jelineks Text, ist eindeutig. Bis auf die doppelte Knopfreihe –hier leider kaum sichtbar– entspricht Mahlers Fremder Friedrich Wilhelm Murnaus Nosferatu, alias Bram Stokers Graf Dracula:

a) Mahler¹³b) Murnau¹⁴

Doch ist Nicolas Mahler natürlich nicht Jelineks beißende Kritik an der Dorfgesellschaft und ihrer eigenen und die fortlaufende diskursanalytische Dekonstruktion ihres Textes entgangen. Und so hat auch er einige Elemente, die die Eindeutigkeit des Textes hinterfragen, eingearbeitet, wenn auch nicht mit der Präsenz, die diese im Original haben. Grundsätzlich muss man sagen, dass der für Mahler typische Stil der minimalistischen Flächenmalerei und unsicheren, an wurschtiges Krakeln erinnernden Zeichenstriche den Leser durchgängig irritieren und die scheinbar so glatte Gruselgeschichte unterminieren. Ganz abgesehen davon, dass ganz besonders in der Figur des Protagonisten Mahlers Markenzeichen als Satirezitat hier jedes Mal mitklingt. Dies geschieht auch, wenn er z.B. die Bäckersfrau grundsätzlich nur mit einem Brezelkopf malt oder rhetorische Metaphern humorvoll katachretisch auflöst¹⁵. Im Großen und Ganzen aber stützt sich die dekonstruierende Ironie bei Mahler auf die malerische Gestaltung Jelinekscher Textelemente: die folgenlose Einführung eines alten Messners und die humorvoll-ironische Wiederholung und Verschiebung einiger Textaussagen. Der proteische Charakter des „Fremden“, der zentral in Jelineks Version ist, wird bei Mahler, allerdings wenig überzeugend, mit zwei Bildseiten, die den Fremden recht unmotiviert einmal als „sehr sportlich und sehr männlich“ und einmal als „ein sehr hübsches Mädel“ darstellen, zwar aufgenommen¹⁶, aber nicht fruchtbringend umgesetzt.

Betrachtet man seinen Text im Sinne einer Detektivgeschichte und verlangt restlose Aufklärung der Ereignisse/Todesfälle, so fällt ein dunkleres Licht auf die Dorfgemeinschaft: eine scheinbar „präzise beobachtungsgabe“ steht im Gegensatz zu „unsrem etwas zerstreuten landvolk“¹⁷, „der junge zahnarzt hat schon viel schreckliches gesehen / vor allem im krieg“¹⁸ verweist auf die Mitschuld und Korruption unter der

Nazi-Diktatur, besonders wenn gepaart mit ausgrenzendem völkischem Gedankengut: „irgendwo ist jemand der nicht hierher gehört“¹⁹. War der Fremde wirklich an allem schuld, muss sich der vorsichtige Leser doch fragen und erfährt dann auf der letzten Textseite: „das gegenteil ist in wahrheit der fall“²⁰. Und eine andere Lesart wäre 2018 angesichts der Ereignisse der Europäischen Flüchtlingskrise auch kaum akzeptabel.

Schon ein erster Blick auf den Anfang von Elfriede Jelineks Text „DER FREMDE! störfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs“ zeigt, wie sehr ihr Entwurf dem Mahlerschen entgegenläuft und mit was für einem Volumen an konzeptioneller Tiefe der Leser hier konfrontiert wird:

der fremde ist ein haufen ungewaschener eingeborener. der fremde fühlt sich von ihr gleichzeitig angezogen und abgestoßen. es ist sehr wichtig daß der fremde engen kontakt mit den menschen hält die er für seine arbeit braucht. daß er ein gerngesehener gast ist hat er sicher schon bemerkt. Es kommt ihm ein zufall zu hilfe. der regen beginnt ohne vorwarnung²¹.

Gleich die ersten Sätze beleuchten, wie der Terminus des „Fremden“ in verschiedenen Diskursen und Zusammenhängen konzipiert werden kann: als Blick in die Ferne, der ein verächtliches Anderes konstruiert, um sich selbst daran aufzurichten, als zwiespältige Selbsterfahrung in den Irrungen und Wirrungen einer fremdbleibenden Gastkultur, als Begehrensstruktur, die im Extrem der Hassliebe, das innerste Eigene als zutiefst befremdlich empfindet, als globale und lokale Ökonomie gegenseitiger Abhängigkeit und Notwendigkeit, als leibhaftiges Antonym einer euphonischen Eloge auf die Gastfreundschaft. Einer, dem nur ein Zufall zu Hilfe kommt, so allein und verlassen, von einem Schauer überfallen.

Besonders bezeichnend für Jelineks Text ist, dass er mit einer emotional-populistischen Hasstirade beginnt („ein haufen ungewaschener eingeborener“) und damit den irrationalen und machtdiskursiven Horizont des gesamten folgenden Prosatextes vorgibt. Jeder Satz hier ist perspektiviert, ein Statement, wenn auch verkleidet im wechselnden Habitus von Horrorgeschichte, Stammtischweisheit und Populärwissenschaft.

Der Geschlechterwechsel erscheint bei Jelinek schon auf der zweiten Seite:

der fremde ist selbst ein sehr hübsches mädel bis auf die ein wenig vorstehenden eckzähne, trotzdem kommt er sich ein wenig vernachlässigt vor unter all diesen fröhlichen menschen die einander schon von klein auf kennen irgendwie gehört er nicht dazu. der fremde ist selbst ein sehr hübsches mädel bis auf die stark vorstehenden bläulich verfärbten eckzähne.²²

Doch das Klischée des „hübschen Mädels“ wird sowohl durch die relative Anknüpfung im folgenden Nebensatz „er“ als auch durch die verschobene Wiederholung dekonstruiert: aus den niedlichen „ein wenig vorstehenden Eckzähnen“ eines hübschen Kindes sind innerhalb weniger Zeilen die „stark vorstehenden bläulich verfärbten Eckzähne“ des den Vampir evozierenden beutegierigen, verlebten Lüstlings geworden. Die Genderdichotomie wird in ihrer Unhintergebarkeit aufgezeigt: die schöne Fremde als traditionell-diskursives Objekt männlicher Begierde – in Jelineks Text ironischerweise gespiegelt als das Andere der Begierde in den weiblichen Opferfiguren (sexueller) männlicher Aggression innerhalb der Dorfgemeinschaft – löst sich nicht in einer Konstruktion des Fremden auf, die in männlichen Machtkampf-Szenarien der patriarchalen Selbstbehauptung dient.

Leichte inhaltliche Verschiebungen, wie im obigen Zitat, und komische Effekte erscheinen im Text immer wieder und nötigen den Leser zur Aufmerksamkeit, gelegentlich gar zur Relektüre und unterstreichen, häufig ironisch-humorvoll, die Konstruiertheit des gesamten Textes: „der mond schickt sein kaltes licht zum fenster hinein und beleuchtet ein gespenstisches bild das nur durch das sanfte warme licht des mondes etwas von seinem schrecken verliert. es ist aber noch immer grauenhaft genug für einen sensiblen menschen“²³. Der Text führt ganz offensichtlich seine eigene Konstruiertheit vor, was Peter Handke wohl dazu verleitet hat, ihn als „poetisch“ – vielleicht im ursprünglichen Sinne des Wortes – zu bezeichnen: das Spiel mit den Worten, Emotionen und Konstruktionen. Dies wird unterstützt von den vielen Pronomen im Textverlauf, die nicht leicht und eindeutig zuzuordnen sind und deren (Fehl-) Funktion es wiederum ist, die Austauschbarkeit der Akteure deutlich zu machen: es spielt keine wesentliche Rolle, wer am Ende die Schöne gewinnt, wenn auch in dieser Version der junge Zahnarzt als Gegenspieler des Fremden die patrilineare Kette fortsetzt: „das geheimnis wird seit generationen vom vater dem sohn übergeben und vom vater dem sohn vom vater dem sohn vom vater dem sohn vom vater dem sohn dem jetzigen enkel

des alten wirtes⁴²⁴. Bezeichnenderweise geben „die wirtstochter und der junge zahnarzt [...] einander monate nach dem entsetzlichen ereignis ihr feierliches jawort“⁴²⁵; die schöne Wirtstochter, die auch bei Jelinek schon Seiten vorher in die Falle gegangen ist, was mit einem Textdatum versiegelt wird, das sich nun wirklich jeder Interpretation entzieht: „am 28.5.69“⁴²⁶, und den Leser als Fremden im Regen stehen läßt.

Das „entsetzliche Ereignis“ als Katalysator ermöglicht die Fortschreibung der phallogozentrischen Signifikantenkette in Text und Blut. Und so endet Jelineks Text auch mit der Dorfgemeinschaft, die nach überwindener Krise sich regeneriert. Die diskursive und systemische Funktion des Fremden als Sünden-Bock ist klar – er hat seine Schuldigkeit getan und kann gehen –, wenn auch das destruktive Potential des fremden „störenfrieds der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs“ ins Verborgene verdrängt wird. „in dieser hinsicht waren und sind die dorfbewohner blind“⁴²⁷.

„der fremde [...] ist nicht der für den er sich ausgibt sondern ein anderer“⁴²⁸. Denn das ist gerade seine diskursive und systemische Funktion. Daher sind Identifizierungen und Visualisierungen (selbst à la Mahler) temporär, austauschbar und, wie es scheint, in unseren Gesellschaften unausrottbar – siehe Flüchtlings- und Immigrationsproblematiken zu allen Zeiten in aller Welt. Schon 1969 eröffnet dieser kleine Prosatext von Elfriede Jelinek ein diskursives *mise en abîme* mit den großen Gesellschaftstheoretikern unserer Zeit: Freud, Lacan, Bataille, Baudrillard, Foucault, Deleuze, Butler, Kristeva u.v.a.m. Wie immer hat Elfriede Jelinek bis ins kleinste Detail die Konstruktionen herausmodelliert: „DER FREMDE!“ ist eine kollektiv-psychische Herausforderung in Großbuchstaben inklusive Ausrufezeichen, purer Appell an die eigene illusionäre Existenz, die ihre Abgründe zu kaschieren sucht.

Notes

1. Dieser Aufsatz ist Teil meines von der japanischen Forschungsförderung JSPS finanzierten Forschungsprojektes „Elfriede Jelinek und die Europäische Flüchtlingskrise“ (17K02584).
2. Cf. Werner T. Bauer: *Zuwanderung nach Österreich*, Online Publikation der Österreichischen Gesellschaft für Politikberatung und Politikentwicklung, pp.3-9 (eingesehen am 25.5.2020): Abgesehen von den politischen Flüchtlingen, die Mitte der 50er und Ende der 60er Jahre wiederholt aus dem europäischen Osten nach Österreich kamen – ca. 180.000 Ungarn und ca. 160.000 Tschechen und Slowaken verblieben zumindest zeitweise in Österreich –, waren es vor allem die ersten Einreisewellen von international angeworbenen Arbeitnehmern (ca. 265.000 sogenannte „Gastarbeiter“ von 1962-1969

- aus Spanien, Jugoslawien und der Türkei), die sich seit den 60er Jahren verstärkt in der österreichischen Gesellschaft bemerkbar machten. Sie stellten Anfang der 70er Jahre ca. 6,1% der arbeitenden Bevölkerung und 2,8% der Gesamtbevölkerung. Cf. den Graph zur historischen Entwicklung der Einwanderung nach Österreich, der nach den ersten Gipfeln in den 50er und 60er Jahren die großen Einwanderungswellen nach dem Fall des „Eisernen Vorhangs“ und während der Europäischen Flüchtlingskrise zeigt. (Caritas Austria: *Common Home. Migration and Development in Austria*, 2019, p.15; eingesehen am 25.5.2020)
3. Siehe auch die website „Handke online“: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1474>, eingesehen am 15.4.2020.
 4. Peter Handke: „Vorwort“, in: *Der gewöhnliche Schrecken*, Residenz-Verlag 1969, p.5.
 5. Zitiert auf der website: Handke online: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1474>, eingesehen am 15.4.2020.
 6. Ernst Jandl: „HORROR-STORY“, in: Peter Handke: op.cit., pp.107-112.
 7. Cf. Suhrkamp/Insel und Carlsen Verlagsverzeichnis
 8. Interview auf: <http://www.mein-literaturkreis.de/5-fragen-an-nicolas-mahler-illustrator/>, eingesehen am 25.5.2020.
 9. Cf. u.a. den Klassiker: Will Eisner: *Comics and Sequential Art*, Poorhouse Press, 1985; auch abgedruckt auf der website: <https://www.slideshare.net/GabyZatan/will-eisner-ttheory-of-comics-sequential-art>, eingesehen am 10. April 2020; Daniel Stein, Jan Noël Thon (ed.): *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, de Gruyter, 2015; Thierry Groensteen: *The System of Comics*, University Press of Mississippi, 2009; Karin Kukkonen: *Studying Comics and Graphic Novels*, Wiley-Blackwell, 2013; Roger Sabin. *Comics, Comix & Graphic Novels*. Phaidon Press Limited, 1996; und im deutschsprachigen Raum: Monika Schmitz-Emans (ed.): *Comic und Literatur: Konstellationen*, Walter de Gruyter, 2012; Tobias Kurwinkel: *Bilderbuch-analyse: Narrativik – Ästhetik – Didaktik*, UTB 2017.
 10. Cf. Monika Schmitz-Emans und Christian A. Bachmann (ed.): *Bücher als Kunstwerke. Von der Literatur zum Künstlerbuch*, Bachmann Verlag, 2013; und: Peter Weiermair (ed.): *Künstlerbücher*. Kunstverein 1981.
 11. Elfriede Jelinek/Nicolas Mahler: *Der fremde! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs*, Carlsen 2018, pp.1-2 (ohne Paginierung).
 12. *Ibid.*, pp.54-55.
 13. *Ibid.*, p.10, Ausschnitt.
 14. Filmausschnitt aus Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*, Prana Film 1922. Weitere Ähnlichkeiten zwischen beiden Werken finden sich auch in anderen Szenenbildern.
 15. Elfriede Jelinek/Nicolas Mahler, op. cit., p.13 und p.16.
 16. *Ibid.*, p.15 und p.19.
 17. *Ibid.*, p.46.
 18. *Ibid.*, p.23
 19. *Ibid.*, p.25.
 20. *Ibid.*, p.56.

21. Elfriede Jelinek: „DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs“, in: Peter Handke (ed.): *Der gewöhnliche Schrecken*, Residenz-Verlag 1969, p.146.
22. Ibid., p.147.
23. Ibid., p.153.
24. Ibid.
25. Ibid., p.159.
26. Ibid., p.155.
27. Ibid., p.160.
28. Ibid., p.147.

Bibliographie:

- Bauer, Werner T.: *Zuwanderung nach Österreich*, Online Publikation der Österreichischen Gesellschaft für Politikberatung und Politikentwicklung. http://www.forschungsnetzwerk.at/downloadpub/zuwanderung_nach_oesterreich_studie2008_ogpp.pdf, eingesehen am 25.Mai 2020.
- Caritas Austria: *Common Home. Migration and Development in Austria*, 2019, p.15. https://www.caritas.at/fileadmin/storage/global/image/Kampagnen-nach-Jahren/MIND/CommonHome_Webversion.pdf, eingesehen am 25.Mai 2020.
- Eisner, Will: *Comics and Sequential Art*, Poorhouse Press 1985; auch abgedruckt auf der website: <https://www.slideshare.net/GabyZatan/will-eisner-ttheory-of-comics-sequential-art>, eingesehen am 10. April 2020.
- Groensteen, Thierry: *The System of Comics*, University Press of Mississippi, 2009.
- Handke, Peter (ed.): *Der gewöhnliche Schrecken*, Residenz-Verlag 1969.
- Handke online* „Entstehungskontext“: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1474>, eingesehen am 15. April 2020.
- Handke online* „Quellenlage“: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1654>, eingesehen am 15. April 2020.
- Jandl, Ernst: „HORROR-STORY“, in: Peter Handke (ed.): *Der gewöhnliche Schrecken*, Residenz-Verlag 1969, pp.107-112.
- Janke, Pia: *Elfriede Jelinek. Werk und Rezeption*, praesens 2014.
- Jelinek, Elfriede: „DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs“, in: Peter Handke (ed.): *Der gewöhnliche Schrecken*, Residenz-Verlag 1969 pp.147-160.
- Elfriede Jelinek/Nicolas Mahler: *Der fremde! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs*, Carlsen 2018.
- Kristeva, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, 1988.
- Kukkonen, Karin: *Studying Comics and Graphic Novels*, Wiley-Blackwell, 2013.
- Kurwinkel, Tobias: *Bilderbuchanalyse: Narrativik – Ästhetik – Didaktik*, UTB 2017.
- Murnau, Friedrich Wilhelm: *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*, Prana Film 1922.
- Sabin, Roger: *Comics, Comix & Graphic Novels*, Phaidon Press Limited, 1996.
- Schmitz-Emans, Monika (ed.): *Comic und Literatur: Konstellationen*, Walter de Gruyter 2012.

Schmitz-Emans, Monika und Christian A. Bachmann (ed.): *Bücher als Kunstwerke. Von der Literatur zum Künstlerbuch*, Bachmann Verlag, 2013.

Stein, Daniel und Jan Noël Thon (ed.): *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, de Gruyter 2015.

Weiermair, Peter (ed.): *Künstlerbücher*. Kunstverein, Frankfurt/M. 1981.

Anonym: <http://www.mein-literaturkreis.de/5-fragen-an-nicolas-mahler-illustrator/>, eingesehen am 25.Mai 2020.