

„Thought through my Eyes“: Visualisierungen von James Joyces *Ulysses* in Graphic Novels

DIRK VANDERBEKE

James Joyces *Ulysses* erschien 1922 und war bereits zum Zeitpunkt der Veröffentlichung gleichermaßen berühmt und berüchtigt. Durch die Vorveröffentlichung einiger Kapitel in avantgardistischen Literaturzeitschriften hatte der Text schon einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht und wurde als radikales experimentelles Meisterwerk gefeiert. Andererseits konnten nur einige der Kapitel im Voraus publiziert werden, weil die Veröffentlichung in Amerika wegen angeblicher Obszönität des Textes verboten wurde und sich in England kein Drucker mehr finden ließ, der bereit war, das Risiko einer strafrechtlichen Verfolgung einzugehen.

Ulysses gilt als einer der schwierigsten Romane in der englischen Sprache – und wenn man von Joyces nächstem Text, *Finnegans Wake*, absieht, dann wäre er eventuell sogar der allerschwierigste. Obwohl Joyce immer darauf bestand, dass sein Buch durchaus lesbar sei, gab er doch einige Hilfsmittel an die Hand. So ist der Titel natürlich ein klarer Verweis darauf, dass es sich um eine Neufassung von Homers *Odysee* handelt, und in zwei nicht völlig identischen Schemata, die Joyce zweien seiner Freunde (Carlo Linati und Stuart Gilbert) und damit letztlich auch der Öffentlichkeit zukommen ließ, werden einige Parallelen, Analogien oder Korrespondenzen kenntlich gemacht. Das betrifft einerseits die Zuordnung der Kapitel zu homerischen Episoden, die Joyce bei seiner Arbeit und in Briefen benutzte. Sie tauchen im fertigen Roman nicht mehr auf, werden aber in Texten über *Ulysses* und in der Forschung zur Benennung der Kapitel genutzt. Andererseits werden auch verschiedene Charaktere des Romans homerischen Figuren zugeordnet – nicht immer eindeutig, Molly Bloom zum Beispiel erscheint anfangs als Calypso und im letzten Kapitel als Penelope – und auch einige Symbole lassen sich in den Kontext der *Odysee* einordnen.

Im Gegensatz zu dem zehnjährigen Handlungszeitraum und der mediterranen Welt der *Odysee* beschreibt *Ulysses* nur einen Tag, den 16. Juni 1904, im räumlich eher begrenzten Dublin. Der Roman verfolgt seine zwei Hauptfiguren, den angehenden Dichter Stephen Dedalus und den Annoncenakquisiteur Leopold Bloom, bei ihren Bewegungen durch die Stadt. Diese Bewegungen und die Erfahrungen der Figuren korrespondieren dabei in verschiedenen Elementen mit den einzelnen Episoden der *Odysee*, wobei die Verbindungen teilweise sehr abstrakt sind und sich nicht immer intuitiv erschließen lassen. Nachdem sich die

Forschung anfangs vornehmlich auf die homerischen Korrespondenzen konzentriert hatte, traten später auch unzählige andere literarische Werke dazu, neben Shakespeares *Hamlet*, Goethes *Wilhelm Meister*, Flauberts *Die Versuchung des heiligen Antonius* und einem fast allumfassenden Katalog der Hochliteratur auch eine Unmenge populärer Texte sowie natürlich die gesamte irische Mythologie und Folklore.

Durch die Wahl der Figuren erscheint *Ulysses*, die *Odyssee* der Moderne, auch gleichzeitig als die Feier des Jedermann, des heroischen Antihelden. Damit steht Joyce in einer Tradition, die schon mit den Revolutionen des 18. Jahrhunderts einsetzt und das 19. Jahrhundert durchzieht. So schreibt Henry David Thoreau in der Darstellung seines Aufenthalts am Walden Pond über das Verhältnis zwischen den großen Werken der mythischen Helden und der alltäglichen Arbeit der Menschen seiner unmittelbaren Umgebung:

The twelve labors of Hercules were trifling in comparison with those which my neighbors have undertaken; for they were only twelve, and had an end; but I could never see that these men slew or captured any monster or finished any labor. They have no friend Iolas to burn with a hot iron the root of the hydra's head, but as soon as one head is crushed, two spring up.¹

Musil greift in *Der Mann ohne Eigenschaften* diesen Gedanken eher ironisch auf, wenn er schreibt:

Könnte man die Sprünge der Aufmerksamkeit messen, die Leistung der Augenmuskeln, die Pendelbewegungen der Seele und all die Anstrengungen, die ein Mensch vollbringen muss, um sich im Fluß einer Straße aufrecht zu halten, es käme vermutlich – so hatte er gedacht und spielend das Unmögliche zu berechnen gesucht – eine Größe heraus, mit der verglichen die Kraft, die Atlas braucht, um die Welt zu stemmen, gering ist, und man könnte ermessen, welche ungeheuerere Leistung heute schon ein Mensch vollbringt, der gar nichts tut.²

In der Moderne findet sich diese Bewegung zum Alltäglichen zudem in einer Inversion, durch die das Unbedeutende eben zum Bedeutsamen wird. In Marcel Prousts „*mémoire involontaire*“, in Virginia Woolfs „*moments of being*“ und in James Joyces Epiphanien ist es jeweils, wenn auch auf unterschiedliche Weise, immer wieder der flüchtige Moment, der gegenüber dem scheinbar Wichtigen an Bedeutung gewinnt und dem der Künstler letztlich nachzuspüren hat.

1 Thoreau 1982, 108.

2 Musil 1981, 12.

Diese Phänomene finden sich nicht nur in Werken der sogenannten Hochliteratur wie James Joyces *Ulysses*, sondern auch in der Populärliteratur, und in Agatha Christies Kriminalgeschichten ist es einerseits der aufgeblasene Detektiv Hercule Poirot, der zwölf weit weniger heroische Arbeiten zu meistern hat; andererseits sind es dabei auch die scheinbar unwichtigen und nebensächlichen Details, die in ihrer Bedeutung erkannt werden müssen und letztlich die Klärung des Falles ermöglichen.

Visualisierungen derartiger literarischer Adaptationen in Bildern, Comics oder Filmen stellen natürlich spezielle Anforderungen an die jeweiligen Künstler, da im besten Fall nicht nur die Texte selbst dargestellt, sondern auch die Quellen der Korrespondenzen sichtbar gemacht werden. Visuelle Medien können dabei potentiell auf ihre eigenen Repertoires und Archive zurückgreifen; so wäre es zum Beispiel möglich, Korrespondenzen zur *Odyssee* nicht nur durch intertextuelle Anspielungen auf den Originaltext kenntlich zu machen, sondern auch durch Elemente, die auf frühere Visualisierungen wie Gemälde oder Filme verweisen. Um ein Beispiel aus der Populärkultur anzuführen: In *Asterix und Obelix. Die Kreuzfahrt* ist die Figur des rebellischen Sklaven, der Caesars Schiff übernimmt und mit seinen Kumpanen flüchtet, deutlich an Kirk Douglas angelehnt, der in den bekannten Filmen sowohl Spartakus als auch Odysseus darstellte; bei der folgenden ‚Kreuzfahrt‘ sind damit in einer komplizierten Form der Interfiguralität³ beide Figuren ständig präsent, verstärkt durch diverse Anspielungen auf die griechische Mythologie.

Bei einer graphischen Umsetzung des *Ulysses*, wie auch bei visuellen Adaptationen vieler anderer Texte der literarischen Hochmoderne, ist ein weiteres wesentliches Problem zu bewältigen. Joyces Roman ist berühmt für seine Perfektionierung des inneren Monologs, also der Darstellung einer inneren psychologischen Realität, bei der die äußere Wirklichkeit meist nur durch die Wahrnehmungen, Erfahrungen und das Bewusstsein der Figuren gespiegelt wird. Dies kann allgemein als ein Projekt der modernistischen Literatur gesehen werden, unter anderem als eine Reaktion auf die technologischen Entwicklungen in Fotografie und Film, die für die Darstellung der äußeren Realität von entscheidender Bedeutung waren.⁴

Diese Verschiebung von der äußeren zur inneren Realität wurde von einigen Autoren deutlich ausformuliert. In Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* geht der Erzähler im letzten Band, *Die wiedergewonnenen Zeit*, auch auf das Verhältnis von Literatur und Film ein und schreibt dazu:

3 Müller 1991.

4 Lyotard ²1994, 196.

Die auszudrückende Wahrheit hat ihren Sitz – das war mir jetzt klar – nicht in dem äußeren Aspekt des Objekts, sondern in einer Tiefe, in der dieser Schein wenig Bedeutung hat; [...] Einige verlangten, der Roman sollte uns so etwas wie einen kinematographischen Ablauf der Dinge vor Augen führen. Diese Auffassung war absurd. Nichts entfernt weiter von dem, was wir in Wirklichkeit wahrgenommen haben, als so eine kinematographische Schau.⁵

Ganz analog dazu schreibt Virginia Woolf in ihrem Essay *Mr. Bennet and Mrs. Brown* am Beispiel der Darstellung einer imaginären Zugreisenden, dass zeitgenössische Autoren sich von der Fixierung auf den externen Realismus der literarischen Vorgängergeneration zu befreien hätten, um sich stattdessen der psychologischen Wirklichkeit der menschlichen Natur zuzuwenden.⁶

Die Darstellung von Bewusstseinsprozessen, psychologischen Vorgängen und einer Wirklichkeit, die nicht objektiv gesetzt, sondern subjektiv erfahren wird, stellt visuelle Medien naturgemäß vor erhebliche Schwierigkeiten. Wenn die Literatur sich bewusst von der Darstellung der äußeren Realität abwendet, auch um der ‚Konkurrenz‘ der dabei überlegenen neuen Technologien auszuweichen, dann können diese nicht problemlos auf diesem Weg folgen.

Nichtsdestotrotz war Joyce schon sehr früh an einer kinematographischen Adaptation des *Ulysses* interessiert. Er traf sich in Paris mit Sergeij Eisenstein, und sie diskutierten Möglichkeiten einer Verfilmung des Romans. In seinen theoretischen Schriften führt Eisenstein aus, dass gerade der Film am besten geeignet sei, Bewusstseinsprozesse wiederzugeben, da sich hier die visuellen und verbalen Elemente der Gedanken miteinander verbinden ließen.⁷ Offensichtlich spielt dabei die Möglichkeit des *voice-over*, also die Verwendung einer extradiegetischen Stimme im Film, eine wesentliche Rolle. Gleichzeitig kann auch die spezifische Form der Montage, wie sie von Eisenstein als quasi dialektische Methode zur Bedeutungskonstruktion entwickelt wurde, dazu eingesetzt werden, visuelle Assoziationen oder Gedankensprünge darzustellen und dabei gleichzeitig auch Elemente einer Sprache des Unbewussten wie Verdichtung (Metapher oder Oxymoron) oder Verschiebung (Metonymie oder Synekdoche) kenntlich zu machen. Für Joyce war dies bei den Treffen mit Eisenstein auch deshalb wichtig, weil er ähnliche Verfahren bei der Konstruktion seiner eigenwilligen Kunstsprache in *Finnegans Wake* heranzog.

5 Proust 1979.

6 Woolf 1980, 330.

7 Eisenstein 1969, 105.

Anfang der 1930er-Jahre fanden dann tatsächlich Verhandlungen über eine Verfilmung des *Ulysses* mit Warner Bros. statt, und es wurde sogar ein Drehbuch verfasst, aber das Projekt wurde nicht verwirklicht. Inzwischen gibt es allerdings drei Verfilmungen, *Ulysses* von Joseph Strick (1967), *Uliisses* von Werner Nekes (1982) und *Bloom* von Sean Walsh (2003), die sich dem Roman mit sehr unterschiedlichen Mitteln nähern.⁸ Strick und Walsh rekonstruieren die Handlung, wobei Strick sie in die 1960er-Jahre verlegt, was einige logische und kontextuelle Probleme mit sich bringt. So ändern sich die Bewegungen der Figuren in der Stadt durch den Autoverkehr erheblich, der latente oder manifeste Antisemitismus erhält nach der Erfahrung des Holocaust eine völlig veränderte Bedeutung, der anti-kolonialistische irische Nationalismus ist nicht mehr aktuell, und ein beträchtlicher Teil der inneren Monologe, die sich auch immer mit zeitgeschichtlichen Themen beschäftigen, wurde anachronistisch und musste daher gestrichen werden. Walsh dagegen belässt die Handlung im Originalzeitraum, verlegt sie aber in ein eher hübsches und pittoreskes Dublin, das mit der tatsächlichen sozialen und politischen Situation nur wenig gemein hat. Beide Filme scheitern daran, dass achtzehn Stunden detailliert ausgeführten Geschehens nicht in zwei Stunden Film zu kondensieren und diverse Kapitel durch die sprachlichen Experimente nicht auf ihre Handlung zu reduzieren sind. In Stricks Film ist „Nausikaa“ auf wenige Sekunden gekürzt, bei Walsh sind die „Rinder des Sonnengottes“ völlig gestrichen. Keinem der Filme merkt man an, dass *Ulysses* ein experimenteller Roman ist und dass er ursprünglich wegen angeblicher Obszönität verboten war. Auffällig ist in beiden Filmen, dass implizite Korrespondenzen zur *Odysee* gelegentlich in explizite Anspielungen umgewandelt werden. So besteht die Einäugigkeit des Zyklopen bei Joyce in der einseitigen politischen Ausrichtung der Figur, die nur die nationalistische Seite der Diskussion zur Kenntnis nimmt. In beiden Filmen ist die Figur nun aber tatsächlich einäugig und durch eine Augenklappe gekennzeichnet.

Werner Nekes geht den entgegengesetzten Weg. Er wirft die Handlung des Romans völlig über Bord und konzentriert sich stattdessen auf radikale künstlerische Innovationen, wobei hier natürlich die Filmtechnik im Vordergrund steht. Die eher rudimentäre und hoch artifizielle Handlung spielt einerseits im September 1980 in Bottrop und verfolgt andererseits eine Stephen Dedalus-Figur namens Phil auf einer Weltreise. Die Hauptfigur ist ein Fotograf namens Uli – der Film heißt daher auch nicht *Ulysses*, sondern *Uliisses* (Uli isses), – die Entsprechung zu Molly ist nicht seine Frau, sondern sein Modell. Uli und Phil treffen sich dann sehr kurz in einer der Episoden. Die Handlung ist weitgehend unerheblich und auch

8 Zum Folgenden siehe auch Vanderbeke 2010a.

nicht besonders kohärent, aber im Verlauf von knapp zwei Stunden wird der Zuschauer mit allen technischen Möglichkeiten des Films konfrontiert, was teilweise sehr anstrengend ist. Zudem ist der Film auch nicht von Tabus gereinigt – im Gegensatz zu Strick und Walsh wird bei Nekes Sexualität recht deutlich dargestellt, wobei der Film – wie auch Joyces Roman – nie voyeuristisch oder sogar pornographisch wird. Durch die völlig andere Ausrichtung erhält Nekes auch Freiheiten, die er nutzen kann, um Verbindungen zu ziehen, die für die anderen beiden Filme schwieriger gewesen wären. Und dabei kann dann auch die *Odyssee* als Quellentext herangezogen werden. So hat in diesem Film die „Hades“-Sequenz nichts mit einer Beerdigung zu tun, umso mehr aber mit Schatten, die durch Mehrfachbelichtungen erzeugt werden.

Neben diesen Visualisierungen gibt es inzwischen auch zwei Adaptationen des *Ulysses* als Comic beziehungsweise Graphic Novel; eine Manga-Fassung von Variety Art Works (offensichtlich eine Gemeinschaftsproduktion, denn Autoren oder Zeichner werden nicht genannt) und *Ulysses Seen*, ein fortlaufendes Projekt von Robert Berry, das im Internet zugänglich ist.⁹

In den letzten Jahren ist viel über literarische Adaptation im Comic geschrieben worden. Comics wurden schon seit den 1940er-Jahren in größerem Rahmen zur Vermittlung literarischer Texte meist mit einem didaktischen Ziel für ein junges Publikum eingesetzt – zum Beispiel in *Classics Illustrated* (u. a. 1953 *The Odyssey*) oder *Picture Stories From the Bible*. In neuerer Zeit entstanden zunehmend auch Literaturadaptationen, bei denen die künstlerische Umsetzung im Vordergrund steht und die sich dabei vornehmlich an ein erwachsenes Publikum richten, dem die Originaltexte vertraut sind. Beispiele wären Stéphane Heuets *À la recherche du temps perdu*, Bill Sienkiewicz's *Moby Dick*, Paul Karasiks und David Mazzucchellis *City of Glass*, Peter Kupers *Die Verwandlung* oder Jerry Kramskys und Lorenzo Mattottis *Jekyll & Hyde*. In den Arbeiten zu literarischen Adaptationen im Comic wird dabei hervorgehoben, dass das Medium gegenüber dem Film einige Möglichkeiten und Freiheiten hat, Verfremdungen, Bewusstseinsprozesse oder auch Abweichungen von realzeitlichen Abläufen, darzustellen. Da der Comic quasi per Definition kein realistisches Medium ist und jede Zeichnung automatisch auch eine Verfremdung der Wirklichkeit beinhaltet,

⁹ Berry 2012 ff. Es handelt sich bei diesem Comic nicht um ein kommerziell vertriebenes Produkt. Er ist *open access* und war unter: <http://ulyssesseen.com/> abrufbar (letzter Zugriff: 10.01.2019). Derzeit wird die Seite neu erstellt und eventuell an einen anderen Ort verlegt, ein Zugriff ist daher für die Zeit der digitalen Umbauarbeiten nicht möglich. Die einzelnen Seiten sind nicht paginiert. Der Abdruck der hier aufgenommen Beispiele erfolgt mit Erlaubnis des Autors.

eröffnet sich ein breites Potential, eben dies dazu einzusetzen, subjektive Erfahrungen, Emotionen oder auch extreme Bewusstseinszustände graphisch umzusetzen. Während der Film bei Adaptationen eine stabile externe Wirklichkeit auch dann vorstellen muss, wenn der Originaltext diese unbeschrieben lässt – etwa beim Betreten eines Raumes, der im Text nicht weiter ausgeführt wird – kann der Comic zwischen quasi-realistischer Darstellung, Abstraktion, subjektiver Wahrnehmung, Halluzination, einer graphischen Leerstelle oder auch externalisierten Bewusstseinszuständen wählen, um nur einige Beispiele anzuführen. Zudem können die einzelnen Bilder im Gegensatz zum Film länger betrachtet werden und daher in ihrem Aufbau, in der Gestaltung von Vordergrund und Hintergrund, im Verhältnis von Fokus und Peripherie oder in scheinbar nebensächlichen Details vielfältige Informationen enthalten, die im Film nur schwerlich wahrgenommen würden. Und da der Comic aus miteinander verbundenen Momentaufnahmen besteht, getrennt durch den sogenannten *gutter*, in dem die Zeit eigentlich verstreicht, können die Abläufe gleichermaßen beschleunigt wie gedehnt werden.¹⁰

Die Manga-Fassung von *Ulysses* erschien in der Reihe *Manga de Dokuha* (Durchlesen mit Manga),¹¹ die ganz ähnlich den früheren *Classics Illustrated* darauf abzielt, Klassiker der westlichen und östlichen Weltliteratur einem Publikum nahezubringen, dem diese Werke sonst eher fremd bleiben. Erschienen sind dabei nicht nur literarische Adaptationen wie *Hamlet*, *Moby Dick*, *Schuld und Sühne* oder *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, um einige der ambitioniertesten Vorhaben zu nennen, sondern auch Sachtexte wie *Das Kapital*, *Der Ursprung der Arten*, *Die Traumdeutung* und, sehr kontrovers, *Mein Kampf*. Dabei wurden die Inhalte radikal gekürzt und dem Wissensstand des intendierten Publikums angepasst.

Im Fall des *Ulysses* folgt der Manga weitgehend den genretypischen Merkmalen, das heißt der Comic ist schwarz-weiß gezeichnet, die Figuren erscheinen als deutlich zu jung und geglättet, und sie haben äußerlich keinerlei Ähnlichkeit mit ihrem Erscheinungsbild im Roman. Selbst der Citizen/Zyklop, der im Roman seine besten Jahre überschritten hat, ist hier als junger Mann – und mit Augenklappe – dargestellt. Emotionale Zustände werden extrem überzeichnet und durch massive Veränderungen in der Figurendarstellung, zum Beispiel durch eine Infantilisierung, ausgedrückt, wobei der Hintergrund eher spärlich ausgeführt bleibt.

¹⁰ Vanderbeke 2010b, 112–117.

¹¹ Der Manga ist nicht paginiert. Der Abdruck einiger Panels in diesem Artikel erfolgt nach den *fair use rules*.

Gleichzeitig besteht offenbar ein Interesse daran, den Lesern, die der westlichen Mythologie und den potentiellen intertextuellen Bezügen nicht gewahr würden, Unterstützung an die Hand zu geben. Jedes der drei Bücher des *Ulysses* wird daher im Manga betitelt und mit dem Nachdruck eines Gemäldes eingeleitet, das auf das Geschehen Bezug nimmt: Henry Howards „Telemachus departing from Nestor“, John William Waterhouses „Odysseus and the Sirens“ und Henry Lucien Doucets „Reunion of Odysseus and Telemach“.

Zudem finden sich im Comic ab und zu Hinweise, durch die die Verbindung zur griechischen Mythologie oder zur klassischen Antike verdeutlicht werden. Informationen, die im Original nicht auftauchen, weil Joyce sie wohl für ausreichend bekannt hielt – oder von den Lesern erwartete, sie selbstständig in Erfahrung bringen zu können, – werden dadurch noch einmal bereitgestellt. Dabei wird den Lesern auf den ersten Seiten quasi eine Identifikationsfigur geboten: In *Ulysses* weiß Buck Mulligan, der griechische Texte im Original liest und Irland hellenisieren will, natürlich alles über den Namen Dedalus; hier lässt er sich die Bedeutung erklären und nimmt damit die Position eines Lesers ein, der den Namen und Mythos nicht kennt.

Bei der Darstellung des einbeinigen Marineveteranen im „Irrfelsen“-Kapitel gleicht die Kleidung weniger einer britischen Uniform; stattdessen entspricht das Erscheinungsbild eher osteuropäischen Mustern oder Stereotypen und schafft damit auch eine visuelle Assoziation an Griechenland. Mulligan reagiert auf den Anblick des Bettlers mit der Feststellung, dass sich die Angelegenheiten und Probleme der Menschen seit dem antiken Griechenland nicht wesentlich verändert haben. Eine Begegnung von Mulligan und/oder Stephen mit dem bettelnden Veteranen findet in *Ulysses* allerdings nicht statt, und Mulligan äußert auch an keiner anderen Stelle irgendetwas Vergleichbares; der Comic folgt hier einer eigenwilligen Grundinterpretation und unterstreicht, was anscheinend als Motivation für die Adaptation des Mythos ins moderne Dublin angenommen wird. Zudem werden in der Adaptation auch ganz deutlich autobiographische Elemente betont oder hinzuerfunden, zum Beispiel wenn Stephen am Ende quasi als Epiphanie ganz begeistert die Idee hat, diesen Tag zum Inhalt eines Romans zu machen – ein Moment, das in *Ulysses* ebenso wenig vorhanden ist wie irgendeine euphorische Stimmung des insgesamt eher missmutigen Stephen.

Wenn in diesen letzten Beispielen auch deutlich wird, dass der Comic mit dem Inhalt des Romans sehr frei umgeht, so muss auf der anderen Seite festgehalten werden, dass ein ganzes Repertoire an Formen eingesetzt wird, um die Simulation von Bewusstseinsprozessen im Zusammenspiel von Wahrnehmung und assoziierten Erinnerungen zu vermitteln: Es finden sich die üblichen Gedankenblasen, freier Text, sternförmig strahlende Kreise für plötzliche

Wahrnehmungen oder aufblitzende Gedanken (Abb. 1), ausgeführte Darstellungen von imaginiertem Geschehen, die in die Panels integriert oder als eigene Panels eingefügt werden (Abb. 2), oder auch etwas verschwommene Erinnerungen, bei denen die mitschwingenden Emotionen durch die Weichzeichnung kenntlich gemacht werden (Abb. 3).



Abb. 1 James Joyce *Ulysses*. Variety Art Works; aus „Proteus“. Stephens Wahrnehmungen und Gedanken am Sandymount Strand.



Abb. 2 James Joyce *Ulysses*. Variety Art Works; aus „Wandering Rocks“. In Blooms Gedanken vermischte sich die Lektüre eines erotischen Texts mit der Vorstellung von Mollys Ehebruch mit Blazes Boylan.



Abb. 3 James Joyce *Ulysses*. Variety Art Works; aus „Penelope“. Molly kehrt in ihren Gedanken zu ihrer Hochzeit zurück.

Die Manga-Fassung von *Ulysses* weist somit zwar jenseits einiger grober Handlungsmomente und der Namen der Hauptfiguren kaum Ähnlichkeiten mit dem Roman auf und gleicht damit den Versuchen von *Classics Illustrated*, auf wenigen Comicseiten umfangreiche literarische Werke für ein unkundiges Publikum aufzubereiten. Es lassen sich aber auch Elemente feststellen, durch die versucht wird, für die spezifischen Darstellungsformen des Romans graphische Äquivalente oder adäquate Umsetzungen zu finden.

Robert Berry's *Ulysses Seen* geht bei der Umsetzung ganz andere Wege. Zunächst einmal ist Berry ein Joyce-Kenner – die Idee, *Ulysses* zu adaptieren, kam ihm bei einer Bloomsday-Lesung¹² – und die Comic-Fassung zielt darauf ab, für möglichst viele Aspekte des Romans Umsetzungsmöglichkeiten mit den Mitteln des eigenen Mediums zu finden. *Ulysses Seen* entsteht in Kooperation mit anderen Joyce-Forschern und ist auch mit der Website des James-Joyce-Centers in Dublin verlinkt. Zielpublikum ist offenbar eine Leserschaft, die mit *Ulysses* zumindest etwas vertraut ist und sich dem Comic mit einem Interesse an den künstlerischen Möglichkeiten einer visuellen Umsetzung nähert. Das Projekt begann 2012, und bisher ist immer noch erst ein kleiner Teil, das heißt das erste und vierte Kapitel des Romans, fertiggestellt; von Kapitel zwei und fünf liegt jeweils etwa die Hälfte vor – da sie zeitlich parallel ablaufen, sind sie im Comic miteinander verbunden. Seit 2014 erscheinen in den Ausgaben des *James Joyce Quarterly* in Zusammenarbeit mit Dan Pepito, der die Zeichnungen koloriert, jeweils zwei Seiten, die wörtlich dem Penelope-Kapitel folgen, als *Penelope Says*. Im Frühjahr 2021 waren 96 von 1609 Zeilen geschafft. Allerdings umfasst der bisher fertiggestellte Teil dieser *Ulysses*-Adaptation schon fast halb so viele Seiten wie der Gesamt-*Ulysses* im Manga-Format.

Begleitet wird der Comic von Erläuterungen zu jedem Bild – in „Telemach“ von Mike Barsanti, in „Calypso“ von Janine Utell – in denen einerseits die Bilder und die darin eingesetzten Techniken erklärt, gleichzeitig aber auch Verbindungen zum Text gezogen werden und auf Sekundärliteratur oder die Anmerkungen in Don Cliffords und Robert J. Seidelmans *Ulysses Annotated* verwiesen wird. Und schließlich gibt es noch einen Chat, in dem Barsantis und Utells Erklärungen von Pascal Champavert ins Französische übersetzt werden und Betrachter Feedback geben, Fragen stellen und gelegentlich auch deutliche Kritik äußern. Diese Leserkommentare betreffen häufig die spezifische Umsetzung von Textelementen, bei denen Berry vom Original abweicht, das heißt es wird entgegen den vorherrschenden theoretischen Ansätzen in der Adaptationstheorie¹³ Texttreue eingefordert – ich werde gleich auf ein Beispiel eingehen.

Die Bilder sind meist in kräftigen Farben ausgeführt und teilweise extrem detailliert gestaltet. Sie enthalten damit im Vergleich zum Manga eine beträchtliche Informationsdichte, und, wie das folgende Beispiel zeigt, erfordern die intertextuellen und intermedialen Verweise häufig eine Art *close reading* und Dekodierung, die, wie auch der Originaltext, ein erhebliches Wissen in unterschiedlichsten Bereichen voraussetzt (Abb. 4).

12 Berry 2010.

13 Leitch 2008, 64.

Diese Sequenz stammt aus dem zweiten Kapitel („Nestor“), und sie enthält eine Erinnerung von Stephen Dedalus an seinen Aufenthalt in Paris und die „library of Saint Genevieve where he had read, sheltered from the sin of Paris, night by night“¹⁴. Manche der dabei dargestellten Elemente kann man einfach nachschlagen oder aus dem Internet erfahren, so zum Beispiel dass Edward Augustus Freeman ein Historiker und Politiker des 19. Jahrhunderts war, der über die normannische Eroberung Englands geschrieben hat. In *Ulysses* wird er nicht erwähnt, aber Leopold Bloom arbeitet als Annoncenakquisiteur für *The Freeman's Journal*, sodass hier

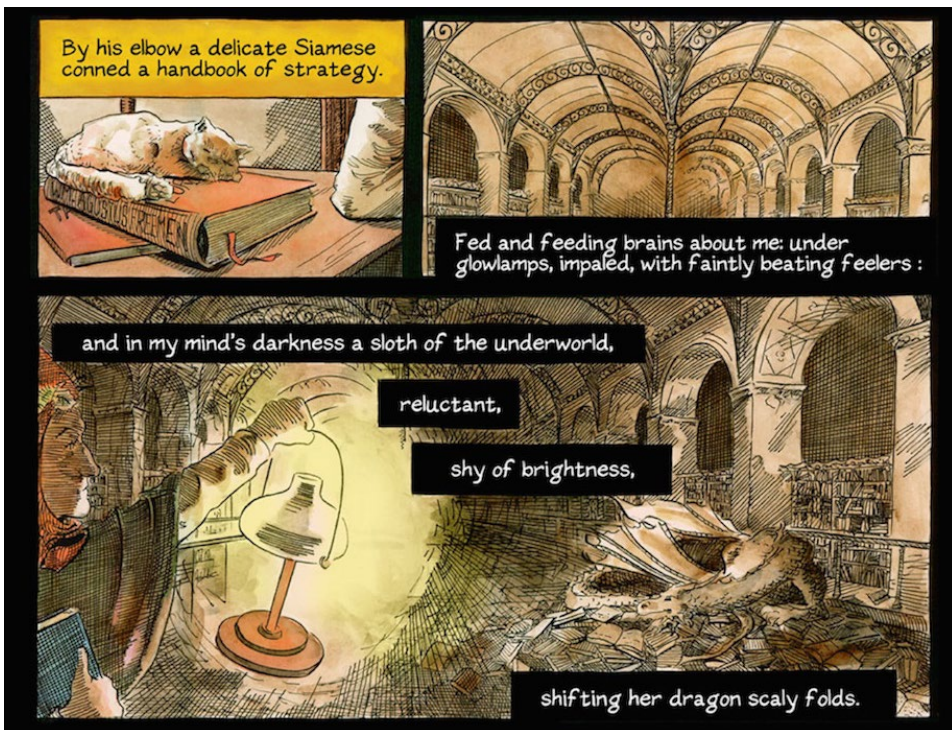


Abb. 4 Robert Berry: *Ulysses Seen*; aus „Nestor“, entspricht *Ulysses* 2.70–74.

eine zusätzliche Verbindung zwischen den beiden Hauptfiguren des Romans hergestellt wird. Bei den visuellen Anspielungen, die im Comic natürlich im Vordergrund stehen, ist die Sache nicht so leicht, denn Bilder kann man nicht einfach nachschlagen. Vermutlich können einige der Betrachter in der zunächst durchaus korrekten Darstellung der Bibliothek auch Piranesis Einfluss erkennen und in der Figur auf der linken Seite Botticellis Porträt von Dante, der hier

14 Joyce 1986, 2.69 f. *Ulysses*, wie üblich, nach Kapitel und Zeile der Gabler-Ausgabe zitiert.

also Dedalus durch eine Art Unterwelt führt. Aber gerade Joyce-Kenner tun sich eventuell etwas schwerer damit, in dem Drachen eine Ähnlichkeit mit Smaug in der Darstellung von Tolkien zu sehen, eine Anspielung, die vermutlich weder Joyce noch Tolkien besonders witzig fänden, die aber vielleicht darauf abzielt, dass von Tolkien-Fans immer mal wieder der Versuch gemacht wird, *Lord of the Rings* als dem *Ulysses* ebenbürtig oder sogar überlegen darzustellen.¹⁵ Die Tatsache, dass der Drache hier einen Schatz bewacht, wenn auch einen Schatz von Büchern, verbindet ihn zudem mit Fafnir und damit auch mit dem viel späteren Ausruf „*Nothung!*“¹⁶ in der „Circe“-Episode, in der Stephen kurzfristig Aspekte von Siegfried annimmt.

Aus diesen visuellen Anspielungen lässt sich eine ganze Geschichte spinnen, und die Adaptation folgt damit einem Konstruktionsprinzip von *Ulysses*, bei dem die Fülle der Verweise eine Art Eigenleben entwickelt, das aus dem Text hinaus und möglicherweise auf verschiedenen Schleifen dann auch wieder hineinführt. Die odysseische Reise, auf die die Leser durch ein solch komplexes System intertextueller Referenzen geschickt werden, findet sich bei Berry weitgehend durch die Entscheidung, seine eigenen Vorstellungen gelegentlich auch gegen den Roman zu entwickeln und Material zu verwenden, das dafür als geeignet erscheint. Er befreit sich dadurch von dem Versuch, den Text möglichst exakt zu reproduzieren, und vertraut eher dem Potential der medialen Transformation.

Abweichungen vom Original können dabei zunächst auch zu inneren Widersprüchen führen, die problematisch erscheinen. So findet sich im Chat zum ersten Kapitel eine ausgedehnte Kontroverse. Sie wird von einem der Kontrahenten, Frank D, der hier offensichtlich eine möglichst vollständige Übereinstimmung mit dem Original einklagt, wie folgt zusammengefasst:

The real-world tower though only about 16 feet across shows up as somewhere about 30 to 40; the novel's sunny and virtually cloudless sky in the comic is dark, cloudy and foreboding; the green sea and bay are blue in the comic; the 22 year-old Stephen is shown as looking to be between 30 and 35; Mulligan, though known to be athletic and a strong swimmer and bicyclist, is drawn fat and paunchy; his blue eyes are shown as brown; and so on and so on. These patently obvious disparities scream for correction.¹⁷

15 Shippey 2002, 310–312.

16 Joyce 1986, 15.4242.

17 *Ulysses Seen*, Telemachus 0011: <https://web.sas.upenn.edu/ulyssesseen/2009/04/08/telemachus-11/> (letzter Zugriff: 07.07.2021).

Ich möchte hier auf das Problem des Wetters und der Farbe des Meeres eingehen. Der 16. Juni 1904 war nachweislich ein schöner und sonniger Tag, bis es gegen 10 Uhr abends ein heftiges Gewitter gab – in *Ulysses* die Stimme des erzürnten Gottes im Kapitel „Rinder des Sonnengottes“. Im Comic ist der Himmel in der ersten Episode weitgehend bedeckt, die Wolken sind bisweilen dunkel, als ob ein Gewitter bevorstände. Die Adaptation in das visuelle Medium scheint damit den schwelenden Konflikt zwischen Stephen und Buck Mulligan zu externalisieren, so wie im Comic oft psychologische Zustände durch Farbgebung oder auch Verzerrungen der äußeren Wirklichkeit dargestellt werden. Das Meer aber ist geradezu leuchtend blau, und das ist bei dunkelbewölktem Himmel eigentlich unmöglich. Damit geht zudem eines der wichtigsten Elemente in diesem ersten Kapitel verloren, das später immer wieder im folgenden Text nachhallt, die „snotgreen sea“ (Abb. 5).¹⁸

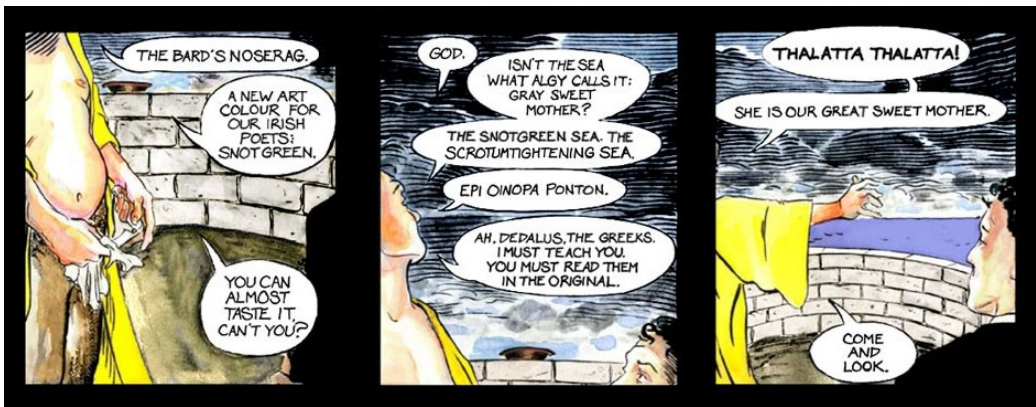


Abb. 5 Robert Berry: *Ulysses Seen*; aus „Telemachus“, entspricht *Ulysses* 1.73–81.

Es handelt sich dabei um eine Parodie homerischer Beschreibungen – in der *Odyssee* ist es das weinfarbene oder weindunkle Meer. Die Formulierung der rotzgrünen See entsteht aus einer Assoziation Mulligans beim Anblick von Stephens unsauberem Taschentuch. Stephens Gedanken führen dann über mehrere Schritte – die Bucht, die grüne See und eine von Mulligan zitierte Beschreibung des Meeres aus Algernon Swinburnes *The Triumph of Time* als „great sweet mother“¹⁹, – zu der Erinnerung an das Porzellanbecken mit der erbrochenen Gallenflüssigkeit seiner sterbenden Mutter. Grün ist aber natürlich auch die Nationalfarbe Irlands, der grünen Insel, und so ist diese Passage symbolisch fast überladen. Der Comic

18 Joyce 1986, 1.78.

19 Joyce 1986, 1.78 f.

greift hier ganz deutlich ein; zwischen dem Text, der den Wortlaut des Originals und damit auch die ‚rotzgrüne See‘ beibehält, und dem Bild, das davon deutlich abweicht, entsteht ein quasi unüberbrückbarer Gegensatz, der die Betrachter vor die Frage nach seiner Funktion und Bedeutung stellt. Im Blog erklärt Berry den Widerspruch von Bild und Text dann als eine Folge von Stephens verzerrter Wahrnehmung:

Is it possible that the world Stephen is surrounded by is not possibly the same way he sees it? The narrative voice of the first chapter is tricky. Sometimes omniscient and sometimes Stephen's own. If we as viewers see the sea as blue while he sees it only through the color of his mother's bile, well then, we've done a good job in pointing out the idea of parallax within the first handful of pages.

Allerdings ist es Mulligan und nicht Stephen, der auf die Farbe des Meeres verweist und damit Stephens Assoziationskette auslöst, sodass das eigentlich durchaus sinnvolle Argument, dass der Comic auch subjektive Wahrnehmungen wiedergeben kann, hier nur bedingt greift.

Berrys Verweis auf das Phänomen der Parallaxe, das in *Ulysses* sehr wichtig ist, führt dann aber gleich zum nächsten Problem, das gleichfalls mit dem Wetter verbunden ist. Kapitel eins bis drei und vier bis sechs des Buches verlaufen gleichzeitig – die ersten drei Kapitel beschäftigen sich mit Stephen Dedalus, danach wird die Zeit noch einmal zurückgestellt, und die folgenden drei Kapitel verfolgen Leopold Bloom über den gleichen Zeitraum. Im ersten und vierten Kapitel wird dabei an einer Stelle die Zeit synchronisiert, indem zweimal in wörtlicher Übereinstimmung auf das gleiche meteorologische Geschehen verwiesen wird: „A cloud began to cover the sun slowly, wholly“.²⁰ Das ergibt natürlich nur Sinn, wenn der Himmel ansonsten weitgehend unbedeckt ist. Im Comic ist dies, wie oben erwähnt, nicht der Fall. Zudem sieht die Wetterlage im ersten und vierten Kapitel in diesem Moment sehr unterschiedlich aus, was sich aus dem räumlichen Abstand von circa 15 km und der Parallaxe nicht ausreichend erklären lässt (Abb. 6–7).

Es ist offensichtlich, dass Berry die Gestaltung des Raumes vom Text abkoppelt und damit Widersprüche in Kauf nimmt. Die Adaptation ist zwar eine detaillierte, aber durchaus nicht exakte Wiedergabe des Textes, und die visuellen Möglichkeiten werden frei eingesetzt, um dem Text neue Facetten, Anspielungsebenen und Bedeutungsschichten hinzuzufügen. Gleichzeitig werden die Gedanken der Figuren externalisiert und mit der realen Umgebung vermischt, und damit lässt sich dann auch der scheinbare Widerspruch zwischen den Panels klären. So lässt sich bei dem zweiten Panel, in dem Bloom vom Metzger, bei dem

²⁰ Joyce 1986, 1.248 und 4.218.



Abb. 6 Robert Berry: *Ulysses Seen*; aus „Telemachus“, entspricht *Ulysses* 1.248 f.



Abb. 7 Robert Berry: *Ulysses Seen*; aus „Calypso“, entspricht *Ulysses* 4.218 f.

er eine Schweineniere gekauft hat, nach Hause geht, unschwer erkennen, dass nur die linke Hälfte seine Umgebung in Dublin zeigt. Die rechte Seite gibt Blooms Gedanken wieder. Er hat in der Metzgerei eine Anzeige für ein landwirtschaftliches Projekt in Palästina mitgenommen und überlegt jetzt, ob es sich lohnen würde, dort zu investieren. Mit seiner Darstellung, in der sich externe und interne Wirklichkeiten vermischen und überlagern, greift Berry ein Thema auf, das auch Stephen am Anfang des „Proteus“-Kapitels durch den Kopf geht: Wie schon Lessing in *Laokoon*,²¹ mit dem Stephen offenbar vertraut ist,²² ausführte, unterscheiden sich Kunstformen unter anderem dadurch, ob Informationen in ihnen gleichzeitig nebeneinander oder nacheinander bereitgestellt werden. Bei der Adaptation von Literatur in den Comic, der keiner realistischen Wiedergabe einer externen Wirklichkeit verpflichtet ist, können nun Momente wie Assoziationen oder ganze Gedankenketten, die im Text notwendigerweise aufeinanderfolgen, visuell in ein Bild integriert werden, in dem die unterschiedlichen oder sogar disparaten Elemente dann quasi interagieren.

Es zeigt sich, dass die Unterschiede zwischen Original und Adaptation zwar einerseits problematisch sein können, andererseits aber auch ein erhebliches Potential in sich bergen, für die verbalen Strategien des Romans visuelle Alternativen bereitzustellen. Ganz besonders deutlich wird das im zweiten Kapitel, „Nestor“, das bisher nicht vollendet wurde. In diesem Kapitel unterrichtet Stephen in einer Schule in Dalkey, einem Vorort von Dublin. Das Thema der Stunde ist etwas unklar – am Anfang steht die Geschichte, das heißt die Schlacht bei

21 Lessing ⁸1978, 244.

22 Joyce 1986, 3.1 und 3.14–17.

Asculum und die Figur des Königs und Feldherrn Pyrrhus, danach geht es quasi ohne klare Abgrenzung zu John Miltons Gedicht *Lycidas* über. In *Ulysses* wird das Geschehen immer wieder durch Stephens Gedankenstrom begleitet, der gelegentlich vom Unterricht abschweift, Erinnerungen enthält sowie auch Assoziationen zu sehr unterschiedlichen Themen wie William Blakes Dichtung und Graphiken oder Aristoteles' Philosophie. Dabei werden diese Assoziationen häufig nicht ausgeführt, sondern bestehen aus Gedankensplittern, die die Leser erkennen und möglichst zuordnen können sollten. Und häufig ist es sogar notwendig, die Textumgebung, die in dem Gedankenfragment nicht enthalten ist, zu ergänzen, um die Assoziation zu verstehen – ich habe dies oben schon am Beispiel der Bibliothek ausgeführt. Gleichzeitig ist es nicht immer einfach zu unterscheiden, wo die Erzählerstimme endet und der Gedankenstrom beginnt – dies kann, wie die folgende Passage zeigt, mitten im Absatz und sogar mitten im Satz geschehen:

Stale smoky air hung in the study with the smell of drab abraded leather of its chairs. As on the first day he bargained with me here. As it was in the beginning, is now. On the sideboard the tray of Stuart coins, base treasure of a bog: and ever shall be. And snug in their spooncase of purple plush, faded, the twelve apostles having preached to all the gentiles: world without end.²³

Hier wird ein wesentliches Problem von visuellen Adaptationen literarischer Texte und besonders des psychologischen Romans deutlich, das schon eingangs angesprochen wurde: Visualisierungen unterlaufen in der Darstellung der externen Wirklichkeit fast automatisch die subjektive Erfahrung, die sich in der Erzählstimme der ersten Person oder in der figuralen Erzählsituation findet. Paul Ferstl schreibt dazu:

[A] text narrated in the first person is inevitably drawn towards a third person point of view in the adaptation [...]. This is due to the almost unavoidable graphic depiction of protagonists referred to as „I“, which widens the gap between reader and narrator and makes identification and the classical perception through the eyes of the first person narrator more difficult.²⁴

Auch Berrys Adaptation zeigt Stephen notwendigerweise, gleichzeitig aber unterläuft der Comic die Repräsentation einer objektiven externen Realität und reproduziert die komplizierte Erzählsituation, indem er zum Beispiel in der Schulszene die Wand, vor der Stephen steht, als eine Art diskursive Oberfläche benutzt: Die dort hängenden Bilder wechseln von Panel

23 Joyce 1986, 199–204.

24 Ferstl 2010, 62.

zu Panel und stehen dabei einerseits in Zusammenhang mit Stephens Assoziationsketten, dann aber auch mit der Erzählperspektive oder sogar weitergehenden Lesarten des Romans. Und wie die Zitatfetzen sind auch sie nicht vollständig zu erkennen, sondern erfordern, dass wesentliche Teile durch den Betrachter ergänzt werden. Im ersten Bild, das ich zeigen möchte, ist rechts Homer zu sehen, links hängen Porträts von Horatio Nelson, George IV., John Hawkins, das Armada-Porträt von Elisabeth I. und Oliver Cromwell (Abb. 8).



Abb. 8 Robert Berry: *Ulysses Seen*; aus „Nestor“, entspricht *Ulysses* 2.1–5.

All diese Figuren sind mit Kriegsführung verbunden, was zu dem Thema am Anfang der Stunde passt, und sie stellen damit die Frage, inwieweit jeder Krieg letztlich nur zu einem Pyrrhussieg führen kann – der Trojanische Krieg wäre ganz offensichtlich ein treffendes Beispiel. Zudem sind einige der Figuren auch auf unerfreuliche Weise mit der Kolonialgeschichte Irlands verbunden, besonders Oliver Cromwell. John Hawkins war königlich legitimierter Pirat und Sklavenhändler. Der Raum der Schule, die von dem Protestanten Deasy geleitet wird, ist also auch ein kolonialer Raum. Das Bild von Homer allerdings passt nicht so richtig in diesen Kontext. Zwar beschreibt er auch einen ‚sinnlosen‘ Krieg bei dem von den Siegern mehr verloren als gewonnen wurde, aber weder die Schulstunde noch Stephens Gedanken berühren ihn jemals. An dieser Stelle treten also der Bewusstseinsstrom, die zeitgenössische

historische Situation Irlands und die spezifische Ausrichtung der Schule in den Hintergrund, und eine Art visueller Erzähler tritt in Erscheinung, zieht die Parallele zu Homer und betont die Korrespondenzen von Roman und Epos. In der Mitte finden sich aber auch noch zwei Klassenfotos, die in der Umgebung der anderen Bilder völlig fremd wirken. Hier setzt eine Interpretation dieser Schulstunde und ihrer Thematik an, die auch nicht mehr dem textinternen Erzähler zuzurechnen ist, sondern eher anachronistisch zu einem späteren Leser oder einem in der Sekundärliteratur bewanderten Joyceaner passt. Joyce schrieb von 1914 bis 1922 an *Ulysses*, und, wie Robert Spoo ausgeführt hat, kann es ihm bei der Arbeit an diesem Kapitel kaum entgangen sein, dass eben die Schüler, die hier vor Stephen sitzen, später in den Schützengräben kämpfen und viele von ihnen sterben würden.²⁵ Die Behandlung von Pyrrhus im Roman verweist ganz deutlich auf die Sinnlosigkeit des Krieges, und der Comic nimmt sich hier und in einem der folgenden Panels (siehe unten) das Recht, diesen Punkt, der im Text natürlich nicht direkt angesprochen werden kann, visuell zu unterstreichen. In der Konstruktion des Raumes überlagern sich damit in diesem Panel mehrere visuelle Ebenen in Analogie zu den Stimmen des Romans. Dies setzt sich in den folgenden Panels noch fort.

Zunächst einmal schweifen Stephens Gedanken ab, ein vergesslicher Schüler führt zu der Assoziation *memory* und Stephen denkt an William Blakes Formulierung aus dem Kommentar zu *A Vision of The Last Judgment*: „fabled by the daughters of memory“.²⁶ Hinter ihm sind nun dazu passend verschiedene Bilder der Musen, der Töchter der Mnemosyne, das heißt der Erinnerung, zu erkennen (u. a. *Minerva und die neun Musen* von Hendrick van Balen) sowie ein Portrait von Blake und eine radikale Verfremdung seines *Glad Day*, das hier in sein Gegenteil verkehrt wird und apokalyptische Züge annimmt. Schließlich kehren Stephens Gedanken zum Unterricht zurück; wir sehen zunächst ein Panel mit der Karte des Mittelmeers und einer Büste von Pyrrhus; dann aber verlässt der Comic den geschichtlichen Kontext und zeigt mehrere anachronistische Fotos, eines mit Kindern in einer Wüstenlandschaft und zwei von zerbombten Städten sowie ein militärisches Abzeichen der 5th Royal Irish Lancers – der letzte britische Soldat, der im Ersten Weltkrieg kurz vor Beginn des Waffenstillstands getötet wurde, stammte aus diesem Regiment (Abb. 9–10). Der Comic verlässt hier den Text, verfolgt aber in seiner visuellen Strategie analoge Prinzipien. Die Wand hinter Stephen erzählt von Homers *Ilias* bis zum ersten, eventuell sogar zweiten Weltkrieg eine Weltgeschichte von

25 Spoo 1986, 144.

26 Joyce 1986, 2.7.

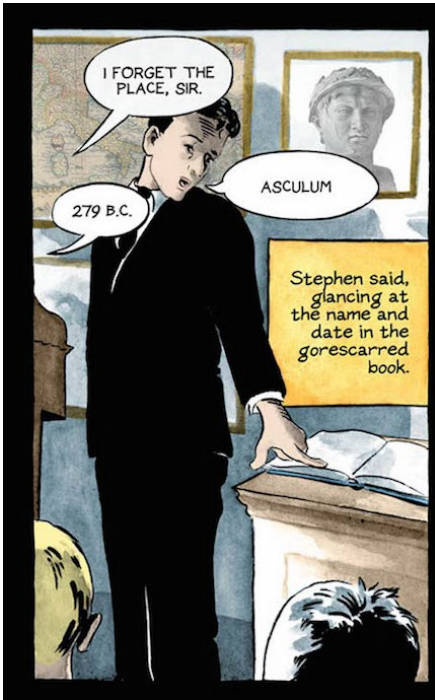


Abb. 9 (l.) Robert Berry: *Ulysses Seen*; aus „Nestor“, entspricht *Ulysses* 2.11 – 13.

Abb. 10 (u.) Robert Berry: *Ulysses Seen*; aus „Nestor“, entspricht *Ulysses* 2.18 – 21.



Pyrrhussiegen und menschlichen Katastrophen und greift damit Stephens späterem Satz voraus: „History [...] is a nightmare from which I am trying to awake“.²⁷

Es ist in diesem Rahmen nicht möglich, alle stilistischen Strategien zu erörtern, die Berry in seinem Comic zur Anwendung bringt. Ich habe versucht vorzustellen, wie *Ulysses Seen* visuelle Elemente einsetzt, um die komplexen Techniken und Erzählstrategien des Romans aufzunehmen und dafür adäquate eigene Mittel bereitzustellen. Dafür ist es notwendig, den Realismus der ersten Kapitel zu verlassen und die Bildoberfläche in Analogie zur überdeterminierten Sprache der Dichtung mehrschichtig zu gestalten und damit letztlich zu überfrachten. Dies geschieht nicht notwendigerweise in wörtlicher Anlehnung an den Roman, stattdessen wird der experimentelle Charakter des Textes mit seinen innovativen Gestaltungsstrategien in den Vordergrund gestellt. In einem Interview sagte Berry, dass am Ursprung seiner Arbeit der Gedanke stand, Comics seien das einzige Medium, das sich für eine Adaptation von *Ulysses* eignen würde.²⁸ Das ist eine gewagte These. Die bisher vorgelegten Bilder lassen aber erkennen, dass medienspezifische Beschränkungen, wie sie zum Beispiel im Film festzustellen sind, hier aufgelöst werden können und dass der Comic tatsächlich in der Lage zu sein scheint, eine ähnliche Informations- und Bedeutungsichte zu erreichen wie der literarische Text.

Nachschrift

Kurz vor der Veröffentlichung dieses Artikels erschien ein weiterer *Ulysses* Comic von Nicolas Mahler, den ich hier noch zumindest kurz umreißen möchte. Es geht mir dabei ausschließlich um die Auseinandersetzung mit *Ulysses* und mögliche Rückverweise auf die *Odyssee*; weitergehende Fragen wie die nach dem respektlos-anarchischen Umgang mit Klassikern oder einem satirischen Kommentar zu ernsthaften oder didaktisch ausgerichteten Versuchen, Werke der Hochmoderne als Comic zu adaptieren, bleiben hier ausgeblendet.

Wie schon bei seinen früheren Adaptationen besonders umfangreicher und gelegentlich als unlesbar verschriener Bücher – Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* – geht Mahler auch diesmal äußerst minimalistisch vor. Das gilt einerseits für die graphische Gestaltung – die Figuren sind, wie für Mahler typisch, nur rudimentär ausgeführt – andererseits auch für den Inhalt, der extrem ‚eingedampft‘ wurde. Die Figur Stephen Dedalus wurde zusammen mit den entsprechenden

²⁷ Joyce 1986, 2.377.

²⁸ Berry 2010.

Kapiteln vollkommen gestrichen, und auch die Teile, die erhalten blieben, sind bestenfalls noch Fragmente – Molly Blooms Monolog ist hier auf 15 Seiten mit jeweils sechs quasi identischen Zeichnungen des Betts und ein paar Bruchstücken des Texts zusammengekürzt. Leopold, der bei Joyce einen eher besonnenen und enthaltsamen Gegenpol zu den meisten anderen Dublinern und ihrem beträchtlichen Alkoholkonsum darstellt, ist kaum wiederzuerkennen. Der Comic beginnt damit, dass er mit einem Ruderboot die ‚Insel des schrecklichen Durstes‘ erreicht und sich zügig betrinkt. Allerdings heißt er auch nicht Leopold Bloom, sondern Leopold Wurmb, und die Geschichte wurde nach der kurzen Einführungssequenz kurzerhand nach Wien verlegt, wobei der 16. Juni 1904 als Tag des Geschehens beibehalten wurde. Die Handlung, oder was davon übriggeblieben ist, wurde streckenweise ‚durchgequirlt‘ und neu zusammengesetzt, was zu ziemlichem ‚Unfug‘ führt. So sind „Calypso“ und „Lotosesser“ miteinander verwoben, und Bloom beginnt darin schon ganz zu Anfang am Herd sein Frühstück zuzubereiten, geht dann erst zum Metzger, holt den Brief von Martha Clifford (hier Olivia) beim Postamt ab, trifft das Wiener Äquivalent von M’Coy (Svitak), kauft einen Hut, liest den Brief im Park, kehrt zurück und führt ein längeres Gespräch mit Molly, und erst dann riecht das Hirn mit Ei (keine Niere) in der Küche angebrannt. Das Katechismuskapitel „Ithaka“ ist bei Mahler „Eumäus“ vorangestellt, und so findet sich der abschließende vergrößerte Punkt, der bei Joyce Blooms Einschlafen symbolisiert, mitten in der Geschichte.

Massive Eingriffe in die Geschichte und den Ort können bei Adaptationen selbstverständlich sinnvoll sein und sehr gut gelingen – es wurde schon darauf hingewiesen, dass Werner Nekes seine Adaptation *Uliisses* in das Ruhrgebiet der Gegenwart verlegte und die Handlung komplett abänderte. Die Frage ist dann aber, worin der Gewinn dieser Transformation besteht, und was das neue Werk nun selbst als eigene künstlerische Form entwickelt. Bei Nekes fällt die Antwort nicht schwer, denn indem er durch seine experimentellen Techniken die Möglichkeiten der kinematographischen Bildsprache auslotet, kann sein Film durchaus als kreative Auseinandersetzung mit einem Roman gesehen werden, dessen Hauptfigur die Sprache ist. Auch bei Mahler fällt die Antwort leicht: So gut wie gar nichts. Die Reduktion wird durch keinen narrativen oder graphischen Mehrwert ausgeglichen. Die Verlagerung nach Wien ist nur halbherzig vollzogen und führt zu merkwürdigen Sequenzen. So ist es zum Beispiel in *Ulysses* völlig stimmig, dass einige der Trauergäste nach Paddy Dignams Beerdigung zu Charles Stewart Parnells Grab gehen und jemand spekuliert, der Sarg könnte leer beziehungsweise mit Steinen gefüllt sein, aber wer war Brychta, der hier an die Stelle Parnells tritt, und welche einschneidende Rolle spielte er in der österreichischen Politik? Für Leser des Originals sind solche Passagen und letztlich der gesamte Comic öd,

für alle, die mit *Ulysses* nicht vertraut sind, kryptisch. Als neue und durchaus interessante Idee sind mehrere Seiten mit Anzeigen und Graphiken aus der Tagespresse des 16. Juni 1904 eingefügt, die teilweise das Geschehen wie ein Kommentar begleiten – Leopold ist hier nicht Annoncenakquisiteur, sondern entwirft Anzeigen. Diese Exkurse in die Wiener Lokalgeschichte sind streckenweise witzig, aber auch nicht mehr als das. Dass allerdings mit dem *Neuigkeits-Welt-Blatt* eine katholische Zeitung als Arbeitsplatz Leopolds gewählt wurde, die sich später den Nazis als Sprachrohr andiente und als „älteste arische Tageszeitung Wiens“ verkaufte, könnte angesichts Blooms Herkunft und der Bedeutung des Antisemitismus in *Ulysses* auch als Fehlgriff gewertet werden. Des Weiteren wurden als eine Art ‚Ostereier für Kenner und Fans‘ diverse zeitgenössische Figuren aus amerikanischen Comics eingefügt, die nun teilweise die Charaktere des *Ulysses* darstellen. Dass der Seemann in „Eumäus“ von Popeye verkörpert wird, ist schon ganz lustig, aber warum der betrunkene Bloom auf dem Heimweg, nachdem er merkwürdigerweise eine Strecke gerudert ist, als Baby Swee’Pea nach Hause kriecht, erschließt sich zumindest mir nicht. Da hätte es in der Comicgeschichte mit Ally Sloper oder Happy Hooligan weit passendere Figuren gegeben.

Bei jeder Adaptation des *Ulysses* ist, wie schon oben ausgeführt, die Umsetzung des inneren Monologs oder Bewusstseinsstroms von Interesse. Der Manga und Robert Berry haben dafür differenzierte Möglichkeiten eingesetzt, bei Mahler werden die Gedanken in fetten und übergroßen Lettern über die Zeichnungen gelegt, was in der Bildsprache des Comics ausdrückt, dass sie Leopold anbrüllen und alles, was in seiner Umgebung vorgeht, übertönen.

Sollte es in dieser Adaptation irgendwelche Verbindungen zur *Odyssee* geben, so sind sie mir entgangen. Leopold rudert zwar am Anfang zu einer Insel und kehrt auch ebenso unerklärbar mit einem Ruderboot zu seinem Haus zurück, aber das war es dann auch schon. In Bloom kann man durchaus eine Inkarnation des Odysseus erkennen: Er scheint zwar, wie es Odysseus vor dem Zyklopen vorgibt, ein Niemand zu sein, zeichnet sich aber durch einige Eigenschaften und Überzeugungen aus und sticht aus seinem Umfeld von Dubliner Bürgern hervor. Wurbm reiht sich eher in diese Masse ein, und als ganz banaler Säufer taugt er nicht mal zum Antihelden, sondern ist einfach nur ein weiterer depperter Wiener. Schade.

Filmographie

Ulysses. Werner Nekes Filmproduktion (Regie: Nekes, Werner) [zuerst 1982].

Ulysses. Arrow Films (Regie: Strick, Joseph) [zuerst 1967].

Bloom. Lighthouse Home Entertainment (Regie: Walsh, Sean) [zuerst 2003].

Bibliographie

Quellen

Variety Art Works (2012): *James Joyce Ulysses*. New York, NY: One Peace Books (= Classic Manga Readers).

Berry, Robert (2012 ff.): *Ulysses Seen*, <http://ulyssesseen.com/> (Zugriff: 10.01.2019).

Joyce, James (1986): *Ulysses*. Hrsg. von Hans-Walter Gabler, Wolfhard Steppe und Claus Melchior. New York, NY: Vintage [EA 1922].

Lessing, Gotthold Ephraim (⁸1778): „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, in: *Lessings Werke in fünf Bänden*. Ausgew. von Karl Balser. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag (= Bibliothek deutscher Klassiker), Bd. 3, 163–326 [EA 1766].

Mahler, Nicolas (2021): *Ulysses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Musil, Robert (1981): *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [EA 1930/32].

Proust, Marcel (1979): *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd. 10: *Die Wiedergewonnene Zeit*. Übers. von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [EA der Originalfassung 1927].

Woolf, Virginia (1980): „Mr. Bennett and Mrs. Brown“, in: dies.: *Collected Essays*. London: Hogarth Press, 319–337 [EA 1924].

Forschungsliteratur

Berry, Robert (2010): „An Interview with Robert Berry, of *Ulysses*, *Seen*‘.“, <https://infinitezombies.wordpress.com/2010/07/07/an-interview-with-robert-berry-of-ulysses-seen-2/> (Zugriff: 07.07.2021).

Eisenstein, Sergej (1969): „A Course in Treatment“, in: Leyda, Jay (Hrsg.): *Film Form. Essays in Film Theory*. San Diego, CA u. a.: Harvest Book, 84–107.

Ferstl, Paul (2010): „Novel-based Comics“, in: Berninger, Mark / Ecke, Jochen u. a. (Hrsg.): *Comics as a Nexus of Culture. Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives*. Jefferson, NC/London: McFarland & Company (= Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy, 22), 60–69.

Leitch, Thomas (2008): „Adaptation Studies at a Crossroads“, in: *Adaptation* 1, 63–77.

- Lyotard, Jean-François (²1994): „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, in: Welsch, Wolfgang / Baudrillard, Jean (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie Verlag (= Acta humaniora), 193–203.
- Müller, Wolfgang G. (1991): „Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures“, in: Plett, Heinrich F. (Hrsg.): *Intertextuality*. Berlin/New York, NY: De Gruyter (= Research in text theory, 15), 101–121.
- Shippey, Thomas Alan (2002): *J. R. R. Tolkien. Author of the Century*. Boston, CT/New York, NY: Houghton Mifflin Company.
- Spoof, Robert (1986): „Nestor' and the Nightmare. The Presence of the Great War in ‚Ulysses‘“, in: *Twentieth Century Literature* 32:2, 137–154.
- Thoreau, Henry David (1982): „Walden“, in: ders.: *Walden and Other Writings*. Hrsg. und mit einer Einf. von Joseph Wood Krutch. Toronto/London: Bantam Books, 105–351 [EA 1854].
- Vanderbeke, Dirk (2010a): „Filming ‚Ulysses‘“, in: Helbig, Jörg / Schalleger, René (Hrsg.): *Anglistentag 2009 Klagenfurt*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 179–190.
- Vanderbeke, Dirk (2010b): „It was the best of two worlds, it was the worst of two worlds: The Adaptation of Novels in Comics and Graphic Novels“, in: Hassler-Forest, Dan / Goggin, Joyce (Hrsg.): *The Rise and Reason of Comics and Graphic Novels. Critical Essays on the Form*. Jefferson, NC/London: McFarland & Company, 104–118.

Abbildungsnachweise

Abb. 1–3: Variety Art Works 2012 [ohne Paginierung].

Abb. 4–10: Berry 2012 ff. [ohne Paginierung].