

# „The Stars Look Very Different Today“: Aspekte von Genre und Gender in Comic-Adaptionen der homerischen Odyssee

OLIVER MOISICH

And I think my spaceship knows which way to go  
Tell my wife I love her very much.

And I'm floating in a most peculiar way  
And the stars look very different today.

David Bowie, *Space Oddity* (1972)

Im ersten Gesang der *Odyssee* fordert Telemachos seine Mutter Penelope auf, ihrer Arbeit am Webstuhl nachzugehen und ihre Mägde zu beschäftigen, und beschließt seine Anordnung mit den Worten: „Die Rede gebühret den Männern | Und vor allem mir, denn mein ist die Herrschaft im Hause!“<sup>1</sup> Die Entmündigung einer Mutter durch ihren Sohn mutet innerhalb unserer heutigen westlichen Wertevorstellungen absurd an, doch obwohl die Messung eines antiken Textes an heutigen Konzeptionen von Geschlechterbildern und Moral ebenso abwegig ist, muss sich jede Lektüre eines so zeitlosen Epos wie der *Odyssee* dennoch die Frage stellen, innerhalb welcher gesellschaftlichen Werte eine solche Literatur heute noch rezipiert wird und welche kulturelle Bedeutsamkeit sie für das Hier und Jetzt besitzt. Untrennbar vereint ist damit auch die Frage nach der Adaption: Moderne Leser\*innen besitzen das Privileg, neben dem Originaltext zahlreiche Umwandlungen derselben Geschichte rezipieren zu können, zu denen etwa Vers- und Prosaübersetzungen, Verfilmungen oder Parodien zählen. Im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen zwei Comic-Adaptionen der *Odyssee*, die den antiken Stoff nicht nur in moderne Genres übertragen, sondern auch Gender vertauschen, verkehren oder gar auflösen. Der Titel dieses Artikels, *The Stars Look Very Different Today*, greift diese beiden Diskursrichtungen auf, indem die zu betrachtenden Comics nicht nur den bekannten Mythos mittels Genre-Topoi aktualisieren, und somit in die gefestigte Konstellation der *Odyssee* eingreifen, sondern auch die ‚Stars‘ des Mythos, also Götter, aber auch Helden und Heldinnen, in ein anderes Geschlecht übertragen, was in der Folge im Sinne der Gender Studies beleuchtet werden soll.

---

1 Od. 1.358 f.

Sowohl in Matt Fractions und Christian Wards *ODY-C* als auch in Jamie Hewletts und Peter Milligans *Tank Girl: The Odyssey* sind wir nicht Reisende auf der Irrfahrt des antiken Helden, sondern zweier Frauen, die die gleichen abenteuerlichen Episoden wie seinerzeit Odysseus erleben. Diese Abenteuer sind aber einerseits ästhetisch in einer psychedelischen Weltraumoper (*ODY-C*) oder im Punk-Underground (*Tank Girl*) verortet und andererseits legen sie Gender-Stereotype offen, die nicht nur mythologisch, sondern auch gesellschaftlich gewachsen sind. Obwohl beide Comics von jeweils einem männlichen Autor geschrieben und von einem männlichen Zeichner in Szene gesetzt wurden, präsentieren sie doch ein Frauenbild und teils ein Programm für genderfluide Gesellschaften, die ferner jeder männlichen Hegemonie nicht sein könnten.

Als Leitlinie für diese Überlegungen zu Genre und Gender dient das obenstehende Zitat aus David Bowies *Space Oddity*. Bowie selbst hatte als Künstler Möglichkeiten und Grenzen beider Dimensionen aufgezeigt, indem seine Musik Genre-Experimente zwischen Pop, Rock und Avantgarde vornahm. Auch seine Bühnenpräsenz und vor allem sein Alter Ego Ziggy Stardust waren ein früher Versuch innerhalb der Mainstream-Popkultur, binäre Genderkonzepte zu durchbrechen. Bowies Songtexte wecken nicht nur unmittelbare Assoziationen an den Weltraum-Schauplatz von *ODY-C* („I think my spaceship knows which way to go“) und die Irrfahrt weit weg von der Geliebten („Tell my wife I love her very much“), sondern auch an den narrativen Modus des Seltsamen – *odd, peculiar* – wie wir ihn bei *Tank Girl* vorfinden werden, und zuletzt an die ständige Neuverhandlung und Adaption eines kulturell signifikanten Werkes wie der *Odyssee* („And the stars look very different today“).

Im Vorfeld der Diskussion, inwiefern beide Comics nicht nur „odder“, sondern auch „other“ *Odysseen* sind, soll ein kurzer Überblick über *Odyssee-Comicadaptionen* einen Überblick dafür bieten, wie der homerische Stoff im Medium bisher adaptiert wurde.

### **Homers *Odyssee* im Comic**

Die *Odyssee* als Lesestoff im Comicformat war zunächst nebst anderer Weltliteratur wie *Don Quijote* oder *Moby Dick* angesiedelt. Das mag kontraproduktiv anmuten angesichts der Tatsache, dass Odysseus als möglicherweise der Vertreter des archetypischen westlichen Heros solchen frühen Superhelden wie Superman, Batman oder Captain America in nichts nachsteht. Insofern haben Odysseus und Superman eigentlich mehr gemeinsam als Odysseus und Don Quixote; die *Odyssee* als Heldengeschichte hätte sich nahtlos eingereiht in die Abenteuer der damals noch neuen Superhelden. Jedoch sprach das kulturelle Ansehen,

das Comics in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts genossen, gegen die Aufnahme eines Werks der Weltliteratur wie der *Odyssee* in ihre Reihen. Superhelden in Comics waren lange Zeit als Fantasien für junge Kinder angesehen, als Kämpfer gegen das Verbrechen, bestenfalls als Propaganda in Kriegszeiten für Soldaten an der Front (Captain America). Um den unterschiedlichen gesellschaftlichen Stand von Comics und anderer Belletristik zu verdeutlichen, muss nur betrachtet werden, wo Comics hauptsächlich verkauft wurden. Heute findet die Comic-Leserschaft zahlreiche Geschäfte, die auf Comics spezialisiert sind, und Buchhandlungen führen eine ausgewählte Graphic Novel-Sektion. In den USA, dem führenden Exporteur des Mediums, sind Comic-Handlungen aber eine Erscheinung der frühen 1980er-Jahre.<sup>2</sup> Vorher fanden Comics ihren Verkauf im Einzelhandel oder als Zeitungsbeilage, weit entfernt davon, eine gleichwertige kulturelle Stellung mit Romanen, Sachbüchern oder Poesie innezuhaben. Eine ähnliche Trennung finden wir im akademischen Umgang mit Comics. Eine der populärsten frühen kritischen Auseinandersetzungen ist Umberto Eco's *Essay Il mito di Superman e la dissoluzione del tempo* (1962, englische Übersetzung 1972 als *The Myth of Superman*), eine semiotische Diskussion, in der Eco der Supermann-Figur ein Schwellendasein zwischen realer, vergänglicher Zeit und dem mythologischen, von der Zeit befreiten Raum attestiert. Die Mythologisierung und zunehmende Komplexität von Superheldenfiguren, sowohl in Persönlichkeit als auch Narrativ, war ein jahrzehntelanger Prozess, der in den 1980ern kulminierte, und bis dahin im Verständnis der Kritiker nur wenig mit Literatur zu tun hatte. Dementsprechend beginnt die vorsichtige Annäherung zwischen Pop- und Hochkultur im Falle von Comics mit didaktisch angelegten Adaptionen des literarischen Kanons. Der älteste bekannte Vertreter der *Odyssee*-Adaptionen im Comic ist in der Reihe *Illustrierte Klassiker* zu finden, im Original aus den USA, hierzulande übersetzt und in den 1950ern veröffentlicht. Die Intention dieser Reihe beschreibt ihr Publizist Albert Lewis Kanter ausdrücklich so, dass sie jungen Comiclesern die großen Werke der Literaturgeschichte näherbringen sollte.<sup>3</sup> In die über 150 Ausgaben reihen sich neben der *Odyssee* andere einflussreiche Werke wie etwa Goethes *Faust*, Joseph Conrads *Lord Jim* oder Alexandre Dumas' *Die drei Musketiere* ein.

Eine Comic-Adaption aus der jüngeren Vergangenheit, Gareth Hinds *The Odyssey* (2010), übernimmt (wie im Übrigen auch *Illustrierte Klassiker*) den Text des Originals unverändert in seine Sprechblasen und Captions auf. Eine weitere Adaption aus dem Hause

2 Gabilliet 2010, 86.

3 Sawyer 1987, 2.

Marvel<sup>4</sup> tut es seinen Vorgängern gleich, was den Textanteil betrifft, verfährt aber im visuellen Modus in einem Farbenreichtum und einer physiognomischen Überladung seiner Figuren, wie es für traditionelle Superheldencomics von Marvel oder auch DC Comics typisch ist. Ihnen allen gemein ist der Umstand, dass sie den homerischen Stoff weniger adaptieren, sondern vielmehr übertragen; ein Gewinn für das Comic-Medium ist hierbei nicht gegeben, denn allein die Rezeptionsgeschichte und der kulturelle Impetus, den die *Odyssee* in ihrem jahrtausendelangen Bestehen entwickelt hat, stehen als monumentales Gegengewicht zu den visuellen Mitteln, derer sich alle drei Comics bedienen. Auch der Legitimationszwang, das Medium an Weltliteratur anzunähern, indem es Klassiker der Weltliteratur zu emulieren versucht und dabei Comics quasi per Proxy in den Stand der Kunst erhebt, scheint in diesen drei Beispielen, spätestens in der heutigen Zeit des Comics als etablierte literarische Form, fehlgeleitet, da die Comic-Kunst in der Zwischenzeit seine eigenen kanonischen Klassiker hervorgebracht hat und nicht länger als minderwertiges Kulturartefakt betrachtet wird.

Als multimodales Medium ergänzen sich in Comics der verbale und der visuelle Modus gegenseitig. Eine Sinnstiftung kann also nur dann erzielt werden, wenn beide Modi ihre Semantik im Wechselspiel erarbeiten und Leser\*innen entsprechend Bild und Text in Beziehung zu setzen verstehen. Wenn also Homers Epos in die für Comics typischen Sprechblasen und Captions eingesetzt wird, so steht dieser Text für sich und tat es schon immer. Jede begleitende Visualisierung kann nur das sein, begleitend, nicht sinnstiftend. In diesem Zusammenhang sind die drei oben genannten Beispiele mehr fakultative Bebilderungen als Adaptionen. Andreas Platthaus drückt es folgendermaßen aus:

[...] 'Classics Illustrated', die am Schluss in mehr als zwanzig Ländern erschienen, setzten allein auf den Ruhm der Vorlagen, nicht auf eigenständige Qualitäten. Die Zeichnungen waren bestenfalls solides Handwerk, und mit abwechslungsreicher Seitenarchitektur war gar nicht zu rechnen: Je konventioneller erzählt wurde, desto besser, die Geschichten waren ja außergewöhnlich genug. Homer, Cervantes, Mark Twain oder Jules Verne für die Jugend der Welt – das musste doch reichen.<sup>5</sup>

Es stellt sich indes die Frage, inwiefern Comics überhaupt Adaptionen sein können, wenn sie sich eines Originals mit einer so langlebigen Rezeptionsgeschichte wie die der *Odyssee* bedienen. Eine mögliche Antwort liegt darin, den Stoff so zu adaptieren, dass er nicht nur neu interpretiert, sondern aktualisiert wird, gewissermaßen ein Update für ein Narrativ. Dies kann

4 Thomas/Tocchini 2009.

5 Platthaus 2013.

geschehen durch Adaption in ein anderes Genre, mit Fokus auf aktuelle gesellschaftspolitische Themen oder als Parodie. Alle drei Rezeptionswege gehen die beiden Comics *ODY-C* und *Tank Girl: The Odyssey*, die es in der Folge näher zu betrachten gilt.

### **ODY-C und *Tank Girl: The Odyssey***

*ODY-C* (2015) wird von Autor Matt Fraction als genderinverse Neuinterpretation der *Odyssee* beschrieben. Im Fokus steht die Rückkehr einer Mutter zu ihrem Sohn, eine Geschichte, der Fraction persönlichen Wert beimisst, da er vor *ODY-C* selbst Vater einer Tochter wurde.<sup>6</sup> Fractions bekanntere Arbeiten als Comicautor beschäftigen sich mit Sexualität und Gender, Themen, die für den Comic-Mainstream in dieser Form noch immer unüblich und tabuisiert sind. Seine vielbeachtete und in Zusammenarbeit mit Chip Zdarsky entstandene Reihe *Sex Criminals* (seit 2013) handelt von Suzie und Jon, einem Pärchen, das beim Orgasmus die Zeit anhalten kann und diese Kraft dazu nutzt, eine örtliche Bibliothek vor dem Ruin zu retten, indem sie während des Zeitstillstandes Banken ausrauben. Obwohl auch *ODY-C* eher ungehemmt die Sexualität seiner Protagonistinnen porträtiert, so liegt der Fokus in dieser Reihe doch eher auf der Adaptation eines archetypischen Helden in einer mythologisierten Welt. Gleichzeitig betont Zeichner Christian Ward die ästhetischen Einflüsse der Serie von europäischen Science-Fiction-Filmen und -Comics aus den 1970er-Jahren: Konzeptuell statt industriell, philosophisch statt technologisch und vor allem psychedelisch sind die Leitlinien, die *ODY-C* visuell bestimmen (Abb. 1).

Aus der Idee, Homers Epos mit invertierten Gendern neu zu interpretieren, entstand mit *ODY-C* ein weitaus komplexeres Narrativ als das bloße Label „Odysseus als Frau“. Oberflächlich betrachtet folgen die ersten fünf Ausgaben von *ODY-C*, die Band 1 mit dem Titel *Off to Far Ithicaa* enthält, chronologisch dem Beginn der odysseischen Irrfahrten. Nach dem Sieg auf dem Planeten Troiia-VII, den Königin Odysia zusammen mit Gamen und Ene (weibliche Versionen von Agamemnon und Menelaos) errungen hat, treibt es die Hauptfigur zurück in ihre Heimat Ithicaa. Grund für diesen Krieg war der einzige Mann, der in den vergangenen zehntausend Jahren geboren wurde: He, was sowohl ein Wortspiel auf das englische Pronomen für „er“ ist als auch in *ODY-C* die Rolle der antiken Helena übernimmt. Odysia beginnt den Weg nach Hause in ihrem Raumschiff, der titelgebenden *ODY-C*. Währenddessen sind die Göttinnen nach dem Ende des Trojanischen Krieges gelangweilt.

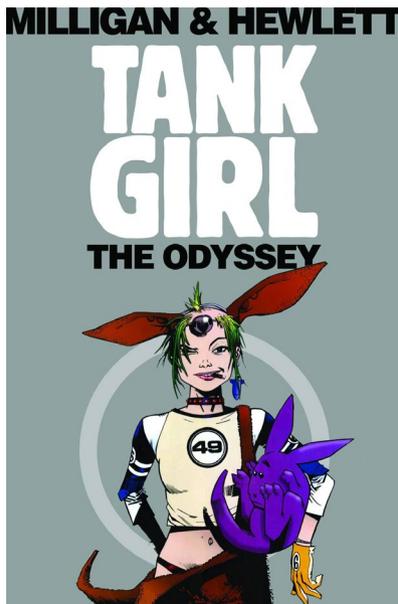
<sup>6</sup> Johnson 2016.



**Abb. 1** Eröffnungsszene in ODY-C, Odysssia im Vordergrund (o. S.).

Unter den Göttern finden sich Figuren wie ein weiblicher Zeus und ein weiblicher Poseidon sowie eine männliche Figur, die Athene repräsentiert. In einer späteren Episode erfahren wir, dass Zeus aus Angst davor, dass ihre Kinder sie eines Tages übertreffen und stürzen mögen, alle Männer im Universum auslöscht. In besagter Folge brachte Zeus' Tochter Promethene nicht wie im Original das Feuer, sondern ein drittes Geschlecht zu den Menschen, die sogenannten Sebex, die weibliche Eier befruchteten und so das Fortbestehen der Menschheit ermöglichten. Zeus bestrafte Promethene, indem sie ihre Tochter in den Nyx verbannte, wo sie in Ketten gefesselt und vom Verspeisen von Lotusblättern wahnsinnig wurde. Ein zentraler Konflikt des Comics bildet hierbei Odysssias Kind, der männliche Telem, dessen Existenz angesichts der Auslöschung aller Männer an Brisanz gewinnt und vor den Göttinnen geheim gehalten wird.

Die Göttinnen entscheiden, Odysssias Raumschiff ODY-C vom Kurs abzubringen. Die entstehenden Irrfahrten folgen chronologisch den Irrfahrten der Odyssee: Der Überfall auf die Kikonen, die Lotophagen, bei denen Odysssia ihre Sebex-Liebhaberin Ero zurücklässt, die Gefangenschaft beim Kyklopen vom Kylos, zuletzt der Herrscher der Winde Aiolos. Fraction und Ward intendierten offenbar, jede der 24 geplanten Ausgaben des Comics einen der Gesänge aus der Odyssee zu widmen; eine lange Veröffentlichungspause nach der zwölften Ausgabe (2016) lässt aber vermuten, dass die Reihe nicht zu Ende geführt werden wird.



**Abb. 2** Cover der gesammelten Ausgabe (2009) von *Tank Girl: The Odyssey*.

Während *ODY-C* mit dem Wechsel in den Weltraum und die ferne Zukunft trotz allem den epischen Duktus einer Odyssee beibehält, geht *Tank Girl: The Odyssey* (Abb. 2) weitaus respektloser mit dem Stoff um. Die abgeschlossene Reihe in vier Ausgaben von Jamie Hewlett und Peter Milligan ist Teil einer längeren Veröffentlichungsgeschichte um die Figur Tank Girl. Jamie Hewlett schuf die Figur Tank Girl zusammen mit Alan Martin im Vereinigten Königreich in einer Zeit, in der soziale und politische Ungewissheit herrschte:

Angesichts der Wirtschaftskrise und der zunehmenden Privatisierung sehnten sich viele nach Stabilität. Ob zufällig oder nicht – diese konfliktreiche und turbulente Periode war der perfekte Nährboden für Tank Girl [...] die Hauptfigur wurde schnell zum Symbol für Empowerment von Frauen in der Gesellschaft. Bereits Jahre vor der Geburt des Begriffs „Frauenpower“ verkörperte Tank Girl dessen Prinzipien: Unverfrorenheit, kompromisslose Unabhängigkeit, sexuelle Freiheit.<sup>7</sup>

Ob Margaret Thatcher, die nur wenige Jahre zuvor auf einem fahrenden Panzer thronend abgelichtet wurde, eine Inspiration für die Figur von Hewlett und Martin war, ist zwar nicht überliefert, aber auch ungeachtet dieser Momentaufnahme ist Tank Girl eine klare Reaktion auf die UK-Politik der 1980er-Jahre. Peter Milligan, Autor von *Tank Girl: The Odyssey*, konzipierte den Band zunächst als Reaktion auf einen Hollywood-Kinofilm mit der *Tank Girl*-

<sup>7</sup> Wiedemann 2018, 30.

Lizenz, der 1995 erschien und sowohl bei Kritikern als auch beim Publikum auf vernichtende Reaktionen stieß. Die Counterculture-Gesinnung und anarchisch bis bewusstseinsstromhafte Erzählweise, die der Comic enthielt, wich im Film der Kommerzialisierung der Marke Tank Girl und hatte zudem das für Hollywood symptomatische Problem, dass Autoren, Produzenten und Regisseurin grundverschiedene Ideen zu vereinen suchten. Im Vorwort des Sammelbands von *Tank Girl: The Odyssey* erklärt Autor Milligan seine Beweggründe, eine Adaption der *Odyssee* in der Welt von Tank Girl anzusiedeln. Demnach entschied er sich, die „mythische Methode“, die schon James Joyce während des Schreibens von *Ulysses* dazu anregte, ein antikes Epos in einen modernen Kontext umzudichten, auf einen Comic anzuwenden.<sup>8</sup> Das Endergebnis ist ein Narrativ, das verspielt und doch stringent in der Struktur der *Odyssee* und des *Ulysses* verhaftet ist. Die Episoden richten sich dabei rigoros nach den 18 Kapiteln von Joyce' Neuinterpretation mitsamt der Dreiteilung der Telemachie mit den ersten drei Kapiteln, des Nostos mit den letzten drei Kapiteln und der *Odyssee* selbst in der Mitte.

Der Comic beginnt in Tank Girls Haus in Australien, in der ihr mutierter Känguru-Liebhaber Booga von Filmproduzenten umworben wird – einer unter ihnen, Tony the Blazer, ist eine klare Anspielung auf Molly Blooms Affäre Blazes Boylan. Boogas und Tank Girls Sohn (oder eher Erfindung) Tele, ein Mann mit einem Fernseher als Kopf, sinnt darüber nach, dass seine Eltern ihn permanent herumkommandieren: „It's always the same. ‚Make us this, make us that.‘ Tele is always at Booga's – and Booga's foul suitors' – beck and call. In fact, sometimes he could be mistaken for thinking that his name was Telemachus.“<sup>9</sup> Tele nutzt seine Fernsehübertragung, um Tank Girl, die in Dublins Eccles Street, Nummer 7 (Mr. Blooms Haus in *Ulysses*), von der „Calypso Irish Army“ mit Innereien angefüllt wird, zu kontaktieren, um die lästigen Fernsehproduzenten aus Boogas und ihrem Haus zu entfernen. Die Parallelen zu *Ulysses* fahren fort mit den folgenden Szenen: Ein Aufbruch zurück nach Australien, der erst in einem Pub in London namens „Lotus Inn“, dann im Land der Toten und schließlich bei einem Professor „A. E. Olus“ unterbrochen wird; Gefangenschaft bei den Lästrygonen, die erneut unersättliche Filmproduzenten sind; ein Flug, bei dem die Protagonistin die Wahl hat zwischen zwei Snacks, Kandiszucker oder Schokostrudel (Skylla und Charybdis); zwei wandernde Gestalten namens „Rick“ in Anlehnung an Joyce' „Wandering Rocks“; die Sirenen, die bei *Tank Girl* eine Goth-Band sind; das Hotel Cyclops, deren Mitarbeiter alle einäugig sind; eine

8 Hewlett/Milligan 2009, o. S.

9 „Es ist immer dasselbe. ‚Mach uns dies, mach uns das.‘ Tele muss immer nach Boogas Pfeife tanzen – und nach der Pfeife seiner Freier. Tatsächlich könnte er fälschlicherweise annehmen, sein Name sei Telemachus.“ [Übers. des Verfassers].

sonnige Insel mit als Tieren verkleideten Mafiosi, hier also die Rinder des Paten und nicht des Sonnengottes; ein Fernsehproduzent mit dem Spitznamen „Sir Sir“, was im Englischen beinahe homophon ist mit der Aussprache von Kirke, und der die Helden in Saus und Braus wie Schweinen gleich verwöhnt; zuletzt die Heimkehr mithilfe eines Freundes namens Eugene Mouse (Eumaios) und die Vertreibung der Freier, sprich Produzenten, aus Tank Girls Haus in einem gewaltigen Blutbad. Der Comic endet mit Tank Girls Idee, selbst einen Vertrag mit Booga aufzusetzen, damit sie die Exklusivrechte an ihm besitzt; Boogas Antwort auf diese Idee einer Art kapitalistischen Ehelichung ist identisch mit Molly Blooms letzten Worten: „Yes I said yes I will yes.“

Jegliches Pathos, das der homerischen Dichtung innewohnt, ist bei *Tank Girl* verschwunden, mehr noch, der Comic parodiert nicht nur den antiken Odysseus, sondern auch Joyce' modernistische Adaption, die selbst leicht als Parodie zu lesen ist. Die Versatzstücke, die aus beiden Texten in *Tank Girl* persifliert und verfremdet werden, kommen als Pastiche daher, als freie Assoziationsform, in der eine wie auch immer geartete Trennlinie zwischen Hoch- und Subkultur, zwischen Kanon und Kommerz – so wie sie bei den *Illustrierten Klassikern* durchaus noch zu finden ist – vollkommen verschwindet. Zweifellos vertrauen sowohl *Tank Girl* als auch *ODY-C*, im Gegensatz zu ihren Vorgängern, nicht allein auf den Originaltext der Odyssee, sondern schöpfen die Grammatik des Comic-Mediums voll aus. Sie setzen Bild und Text gleichberechtigt ein, statt einen der beiden Modi zum schmückenden Beiwerk zu degradieren, und schaffen somit keine bloße Übertragung des Stoffes, sondern eine echte Adaption.

### **Genre – „And I'm floating in a most peculiar way“**

Genre-Topoi in beiden Comics verwandeln das bekannte Epos in eine Science-Fiction-Weltraumoper beziehungsweise eine von Punk versetzte Parodie des Originals. Mit dieser Technik des Einkleidens einer bekannten Mythologie in ein neues Genre-Gewand bedienen sich *ODY-C* und *Tank Girl* der durch Viktor Šklovskij bekannt gewordenen Technik der Verfremdung<sup>10</sup> mit dem Unterschied, dass die Werke nicht etwa (so bei Šklovskij) das Bekannte, Alltägliche verfremden, sondern diese Technik an etwas bereits Verfremdetem – an einem Epos mit Jahrtausenden an Rezeptionsgeschichte – anwenden. Zur weiteren Annäherung, inwiefern die zwei Werke Genre-Topoi zur Adaption im wortwörtlichen

<sup>10</sup> Šklovskij 1994.

Sinne nutzen, erscheint es sinnvoll, den von Šklovskij etablierten Begriff der Verfremdung mit Mark Fisher weiterzudenken, dessen Essay-Sammlung *The Weird and the Eerie* beide titelgebende Begriffe gegenüberstellt und sie anschließend an ausgewählten kulturellen Phänomenen untersucht. Als Grundlage dient ihm dafür Freuds Begriff des *Unheimlichen*, im englischsprachigen Diskurs *uncanny*, wobei Fisher zurecht kritisiert, dass diesem Wort die Metapher des Heims, der Heimat, des Zuhauses verloren geht.<sup>11</sup> Die Alternative bei Fisher, *unhomely*, nutzt diese Metapher zur Begriffsklärung: Unheimlich ist alles, was von außen in das Heim eindringt, mit anderen Worten, das Fremde (engl. *strange, peculiar*) dringt in das Bekannte ein. Die Metapher des „Zu-Hause-Seins“ und die Invasion einer unbekanntem Größe von außen wirkt dabei auch im Kontext der *Odyssee*: Penelope, die im heimischen Palast in Ithaka ausharrt und die eindringenden Freier abwehrt. Penelope ist in diesem Sinne gleichbedeutend mit Odysseus' Zuhause, eine Stasis im Gegensatz zu dem Flux der in Intervallen fortschreitenden *Odyssee*, ein *Pars pro Toto*, das im nächsten Teil zur Diskussion von Gender in beiden Comics noch stärkere Relevanz erhalten wird.

Beide Comics entwickeln also qua Genre ein im Fisherschen Sinne unheimliches Verhältnis zur *Odyssee*. Sie übertragen nicht nur den antiken Stoff, sondern fügen hinzu, transformieren, adaptieren. Fraction und Ward setzen weit verbreitete Elemente des Science-Fiction-Genres ein – ein Schiff wird zu einem Raumschiff, griechische Inseln werden zu Planeten oder Quadranten, und der epische Duktus Homers wird versetzt mit weniger poetischen Ausdrucksweisen. Gleichzeitig findet *ODY-Cs* Prosa Gefallen daran, dem Weltraum-Abenteuer durch seine Erzählung ein ähnlich episches Gewand zu verleihen und auch *Odyssia* mit sprachlichen Mitteln als eine Heldin zu charakterisieren, die Odysseus in nichts nachsteht. *Odyssia* wird im Laufe der Erzählung mit an Homer erinnernden Namen beschrieben wie „Wolfwitch“, „Witchjack“, „Wolfqueen“ oder „Conqueror-Queen“. Die mythische Zeit der *Odyssee* verwandelt sich in eine transplanetare Zeit; aus dem zehnjährigen Krieg gegen Troja wird ein zehntausendjähriger Krieg und Aiolos, einer der letzten existierenden männlichen Menschen, wird als beinahe unmöglich alter Mann beschrieben. In Homers *Odyssee* sowie in Fractions und Wards *ODY-C* sind exakte Zeitangaben rar gesät und wären durchaus kontraproduktiv für den mythisierenden Charakter der Erzählung. Dasselbe Prinzip, in Zusammenarbeit mit der psychedelischen *Mise en Scène* des Comics, erlaubt die Existenz von Göttinnen im Weltraum. Sind Zeus, Hera und die anderen Götterfiguren manifestierte omnipotente Wesen, sind sie Aliens oder technologisch fortgeschrittene Menschen? *ODY-C*

---

11 Fisher 2016, 10.



**Abb. 3** Darstellung der Göttinnen in *ODY-C* außerhalb von Zeit und Raum (o. S.).

lässt solche Fragen unbeantwortet, was den Göttinnen eine Verortung außerhalb von Zeit und Raum verleiht. Dies ist absolut im wörtlichen Sinne zu verstehen: Die Göttinnen haben keine Behausungen, keinen Olymp; Zeichner Christian Ward stellt sie inmitten der Sterne dar oder an einer Stelle gar eine Abstraktionsstufe weiter, auf einer Fläche, die der Comicseite selbst ähnelt (Abb. 3). Die Erzählung folgt bis auf wenige Details den Irrfahrten der Odyssee und ist damit durchaus im antiken Epos zu Hause. Das neue, also unheimliche, und ästhetisch wie thematisch bestimmende Element ist aber die Übertragung in das Science-Fiction-Genre.

*Tank Girl* wirkt im Vergleich dazu weniger als Science-Fiction-Epos, sondern als Parodie eines Epos. Thomas Vogler identifiziert die strukturellen Parallelen zwischen *Tank Girl: The Odyssey* und *Ulysses* in einem Artikel, dessen Titel selbst wie ein Crossover zwischen zwei Superhelden klingt: *James Joyce meets Tank Girl* (2003). Die strukturelle Aneignung der achtzehn Episoden und die Rahmung des Narrativs mit identischen Anfangs- und Endsätzen lässt keinen Zweifel offen, dass Hewlett und Milligan mehr Joyce als Homer zitieren. Besonders hervorzuheben ist hierbei, welchen Stellenwert das Buch *Ulysses* zur Zeit seiner Erstveröffentlichung besaß, da *Tank Girls* Counterculture-Prinzip und absichtliches Auflehnen gegen den guten Geschmack bei Joyce ein Vorbild findet, wobei nur einer von beiden inzwischen in den Stand literarischer Klassiker erhoben wurde. Vogler kommt zu dem Schluss:

James Joyces *Ulysses* ist ohne Zweifel eines der durchdachtesten und intensivsten konträren Narrative, die je – beinahe – in der englischen Sprache verfasst wurden. Durch seine Kanonisierung als großes Werk der englischen Literatur ist es leicht zu vergessen, dass ein Großteil der Wucht des Romans auffällig feindselig gegenüber der Auffassung einer höheren Literatur im Allgemeinen und der englischen Literatur und der englischen Sprache im Speziellen ist. Das Buch wirkt in vielerlei Hinsicht als ein Akt des literarischen Ungehorsams gegen eine ganze Reihe an künstlerischen, gesellschaftlichen, historischen Annahmen und Verfahren, so dass sein ursprünglicher Wert teils die Art und Weise war, in der es Alternativen zu anerkannten Ideen überschreitet und geradezu hervorbringt, während es ihnen gleichzeitig trotzt. [*Tank Girl: The Odyssey*] ist wie *Ulysses*, aber da es sich ihm wahrhaftig gleicht darin, eine konträre Narrative zu sein, ist es auch konträr zum Roman.<sup>12</sup>

*Ulysses* ist in gleichen Teilen ein die Paradigmen des Literaturbetriebs zerstörendes Werk, zumindest zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung, wie es *Tank Girl* heute ist. Wer *Ulysses* als Parodie auf das griechische Epos verstehen möchte, sollte *Tank Girl: The Odyssey* als Parodie auf Joyce' in den Stand der Weltliteratur erhobenes irisches Epos sehen. Die mythische Methode, die Milligan in seinem Comic anwendet, wirkt weitaus weniger effektiv als der verspielte Umgang mit bekannten Stationen der *Odyssee*, die wiederum durch *Ulysses* gefiltert sind. Auf die gleiche Art und Weise parodiert der Comic aber dennoch Homers Held.

Der kluge, listige Odysseus bekommt mit *Tank Girl* eine impulsivere Nachfahrin, die sich selbst zwar die gleichen Qualitäten bescheinigt, das aber nur einen Satz später vollständig zerstört, wenn sie von einem ausgeklügelten Plan spricht, ihr Heim zurückzuerobern, indem sie schlicht alle Freier über den Haufen schießt: „Ich muss offensichtlich echt listig sein. Also dachte ich, dass wir Tank [ihren Panzer] dazu benutzen, eine der Häuserwände wegzupusten, und dann können wir rein rennen, Möbel in Brand stecken, Dekorationen zertrümmern und Leute verstümmeln“.<sup>13</sup> An anderer Stelle entkommt Tank Girl mit ihrem Gefolge dem Kyklopen Polyphem nicht etwa, indem sie ihm Wein einflößt, das Auge

12 Deutsche Übersetzung des Verfassers; im engl. Original: „James Joyce's *Ulysses* is without doubt one of the most elaborate and intensive counter-narratives ever written – almost – in the English language. With its canonization as a great work of English Literature, it's easy to forget that much of the force of the novel is conspicuously hostile to the notion of high literature in general, and to English literature and the English language in particular. The book functions in many ways as an act of literary defiance, directed against a whole battery of artistic, social, historical assumptions and practices, so that its original value was in part the way it transcends and indeed proffers alternatives to received ideas as it defies them. [*Tank Girl: The Odyssey*] is like *Ulysses*, but in being truly like it, in being a counter-narrative, it is also counter to the novel.“ Zit. nach Vogler 2003, 202.

13 Deutsche Übersetzung des Verfassers; im engl. Original: „I've obviously got to be really cunning. So I thought we use Tank to blow one of the walls of the house down, and then we can run in, setting fire to furniture, smashing ornaments, and mutilating people.“ Hewlett/Milligan 2009, o. S.

aussticht, um dann unter Schafen versteckt still und heimlich zu entkommen. In wahrhafter Comic-Manier explodiert die Insel des Kyklopen, nachdem sich einer von Tank Girls Freunden scheinbar für sie opferte. *Tank Girl: The Odyssey* ist damit in zweierlei Art parodistisch und entsprechend doppelt respektlos gegenüber seinen literarischen Vorgängern. Als Parodie auf die homerische und die joyceanische Irrfahrt, als Produkt der Counterculture und mit einem umfangreichen Sprachgebrauch zwischen Vulgärausdrücken und homerischen Wortgebilden (beispielsweise an einer Stelle „motherfather“) schlägt *Tank Girl: The Odyssey* eine Brücke zwischen heroischem Archetypus und zeitgenössischer Subkultur, wie sie zuletzt 1922 in Paris bei Shakespeare and Company geschlagen wurde. Wirklich neu sind durch die Parodisierung im Comic nicht etwa die Handlung, die Figuren oder die abenteuerlichen Stationen der Reise, sondern die Annäherung eben dieser an den Punk und die Subkultur. In diesem Sinne dringt *Tank Girl* in das Gebäude kanonischer Weltliteratur ein, es verfremdet das Bekannte erneut und macht dadurch das Heimliche unheimlich.

## Gender

Während der Einsatz von Genre und Parodie in beiden besprochenen Comics Homers Odyssee verfremden („an odder odyssey“), stellt eine andere Parallele in den zwei Werken das Gesellschaftsbild zu Geschlechtern infrage. Dass sowohl ODY-C als auch *Tank Girl: The Odyssey* den Heros zu einer Heroine machen, kontextualisiert die Adaption des klassischen Stoffs der Odyssee im Sinne des Othing („an other odyssey“).

Othing, also die gesellschaftliche Diskriminierung von Gruppen außerhalb der als normativ verstandenen Eigengruppe, findet als Konzept Anwendung bei der Kritik kolonialistischer, rassistischer, behindertenfeindlicher, aber auch sexistischer Systeme und Ideologien. Letzteres, das systemische Othing des weiblichen Geschlechts unter patriarchaler Hegemonie, findet vor allem in der feministischen Philosophie große Beachtung. Simone de Beauvoir kritisierte beispielsweise in ihrem Buch *Le Deuxième Sexe* (1949, deutsche Übersetzung: *Das andere Geschlecht*, erstveröffentlicht 1951), dass Männer eine Standardstellung in der Gesellschaft einnehmen und Frauen indes dem Mann untergeordnet sind. Eine Frau sei in unserer Gesellschaft also das Andere, gewissermaßen alles das, was nicht („other than“) männlich ist. Es sei erforderlich, ein solches abgrenzendes Denken, basierend auf Geschlecht oder Sexualität, zu beenden – die Abschaffung eines Patriarchats zugunsten eines gleichberechtigten sozialen Gefüges. In der deutschen Terminologie ist dabei besonders hervorzuheben, dass Gender nicht gleichzusetzen ist

mit *Geschlecht*, sondern eben ein *soziales Konstrukt* von Geschlecht. Zudem sind Diskurse über Othering inhärent phallogozentrisch. Was zunächst paradox anmutet, basiert auf grundlegenden kommunikativen Modi. Feminismus definiert sich über bestehende, im Patriarchat entstandene Vorstellungen. Judith Butler beispielsweise sieht daher den Weg zu einem wahren feministischen Subjektivismus nicht über einen weiblich-männlichen Dualismus, sondern über eine Aufhebung dieses Dualismus und über das Transzendieren, sprich das Ausbrechen aus bestehenden, patriarchalen Diskursen, die beispielsweise de Beauvoir noch als aus der männlichen Hegemonie heraus entstanden erachtete.<sup>14</sup> Was fehle, sei eine Ideologie der Egalisierung, eine Ideenwelt und ein soziales Programm, das kein „Wir-und-die-Anderen“-Denken propagiert, sondern dieses Denken axiomatisch ausschließe.<sup>15</sup>

Der Vergleich zwischen Odysseus und Penelope hinsichtlich zeitlich-räumlicher Disposition bietet hier ein Beispiel. Penelope ist stationär, mehr oder weniger bedeutsamgleich mit Odysseus' Heimat, und wehrt ihre Freier ab, ist also Objekt der Begierde, in gleichen Teilen als höheres Ziel des Abenteurers, aber auch als handelnde Figur. Odysseus hingegen ist absolute Bewegung: Seine Reise ist geprägt von Taten, Listen, Eroberungen (auch diese teils weiblicher Natur: Kalypso) und Gefahren (die Sirenen als feminine Versuchung; selbst Monster wie Skylla und Charybdis sind weiblich denominiert). Das soziale Konstrukt sieht also vor: Der Mann unternimmt, was ihm möglich ist (Agens), um seine Frau zurückzubekommen, zurückzuerobern, zu ihr zurückzugelangen (Patiens). Die Vorstellung, dass Penelope möglicherweise auf eigene Faust nach ihrem Mann suchen könnte, erscheint vor dem Hintergrund traditioneller Geschlechterrollen im Heldenepos unpassend. Die stationäre Penelope, die darauf warten muss, dass ihr weit reisender, Abenteurer bestehender Mann Odysseus nach Hause kommt, hatte als Narrativ Bestand, bis das Frauenbild im 20. Jahrhundert einen fundamentalen gesellschaftlichen Wandel erfuhr.<sup>16</sup> Damit sei nicht konstatiert, dass die Odyssee in Zeiten des Kampfs um geschlechtliche Gleichberechtigung keinen mythologischen Wert mehr habe, im Gegenteil: Penelope ist immerhin mindestens so listig wie ihr Ehemann und obgleich ihr eine passive Rolle zukommt, enthalten ihre Charakteristika das Potenzial für eine Heldinnenfigur, wie im Übrigen fast alle anderen weiblichen Hauptfiguren der *Odyssee*.<sup>17</sup> Hinzu kommt,

---

14 Butler 1990, 12 f.

15 Butler 1990, 13.

16 Zur Passivität als wesentlichem Merkmal des Weiblichen vgl. beispielsweise de Beauvoir 2000, 347.

17 Ein Beispiel hierfür bietet Madeline Millers Roman *Circe* (Miller 2018), der die Geschehnisse der *Odyssee* aus der Perspektive der gleichnamigen Figur erzählt. Nicht nur Circe, sondern auch andere weibliche Figuren der griechischen Mythologie stehen in Millers Roman im Zentrum, in dessen

dass Figuren der griechischen Mythologie durchaus nicht ausschließlich in dieser Dichotomie vorhanden sind. Zeus und Athene sind beispielsweise ein weiteres Paar zwischen Agens und Patiens; hier ist es aber der stationäre Zeus im Olymp, demgegenüber die listige, agile Athene die Geschicke der Sterblichen lenkt.

*ODY-C* und *Tank Girl: The Odyssey* greifen Othering auf ihre eigene Art und Weise auf. So hatte Zeus in *ODY-C* das männliche Geschlecht ausgelöscht, sodass bis auf wenige Verbliebene und eine Handvoll männlicher Götter kein Mann im Universum mehr existiert. Der soziale Status einer Frau kann sich hier allein schon deshalb nicht über die Abgrenzung zu einem Männerbild definieren, da ein Männerbild praktisch nicht existiert. Das Resultat sind Frauenfiguren in vielfältigen und im Original männlich besetzten Rollen: Kriegerinnen, Lotos-Esserinnen, Kyklopinen, Göttinnen und Ungeheuer. Die wenigen männlichen Rollen im Comic erscheinen als Stimme der Vernunft, beispielsweise ein männlicher Athen, der



Abb. 4 *ODY-C*, Poseidon missachtet Athens Ratschlag (o. S.).

die weibliche Mehrheit des Olymps belehrt, keinen Zwist mit Odyssea zu entfachen und wie Neid oder Kleinlichkeit aus dem Spiel zu lassen – ein Rat, den die weibliche Poseidon nur wenige Sekunden später explizit missachtet, indem sie die *ODY-C* auf Irrfahrt schickt (Abb. 4). An anderer Stelle kommen männliche Figuren mit einem verzweifelten und despotischen Überlebensinstinkt daher, wie etwa der alte Aiolos, dem seit Tausenden von Jahren keine Frau einen männlichen Erben gebären konnte. In der Minderheit offenbaren diese Figuren eine Schwäche, die von den Hauptträgerinnen der Erzählung, Odyssea und Zeus, vollkommen unbeachtet oder verspottet wird. Mehr noch ist nicht nur das Patriarchat zerschlagen, sondern konventionelle Vorstellungen von Gender überhaupt. Durch das

---

Konsequenz nicht nur ein weibliches Psychogramm, sondern auch eine feministische Neudeutung des antiken Stoffs entsteht.



Abb. 5 Sebex als drittes Geschlecht in ODY-C (o. S.).

Einführen eines dritten Geschlechts, den Sebex, von denen Odysia sowohl ein Penelope-Äquivalent als auch eine Liebhaberin mit dem Namen Ero an Bord der ODY-C ihr Eigen nennt, geraten die Dualismen einer weiblich-männlich orientierten Gesellschaft vollends aus den Fugen. Sebex, die (eine weibliche) Promethene erschuf, um das Überleben der Menschen sicherzustellen, sind in der Lage, weibliche Eier zu befruchten und Föten auszutragen (Abb. 5). Die tradierte Rolle der Frau, die das Fortbestehen der Spezies zur Verantwortung hat, ist also ebenso wenig vorhanden wie die von Butler kritisierte patriarchale Ontologie. Mit drei Geschlechtern, unter denen das männliche fast ausgelöscht und ein anderes künstlich erschaffen wurde, bietet der Comic ein Gedankenexperiment, das die soziale Gemachtheit von Gender in unserer Realität offenbart. Nicht länger müssen Frauen den Balanceakt zwischen der Rolle der Mutter und der Rolle der sozial handelnden Figur ausbalancieren:



Abb. 6 Männliche Phänotypen in ODY-C (o. S.).

Sie sind reiner Agens, kriegswütig, nachtragend und hegemonial. In ODY-C regiert das Matriarchat den Mythos.

Das Othering von Männern, die fast ausschließlich mit beachtlichen Bärten, also phänotypisch überhöht dargestellt werden (Abb. 6), und von Sebex, artifizien Geburtsmaschinen und Lustobjekten, zeigt deutlich, dass die Autoren ein Patriarchat durch

ein Matriarchat vertauschen. In diesem Sinne scheint eine Demokratisierung von Gender im Universum von *ODY-C* unmöglich, da das Gefälle und die Machtverhältnisse zwischen den drei Gruppen stark manifestiert sind. Treffend warnt Butler davor, dass eine hypothetische Sexualität außerhalb von Machtgefügen nicht existieren kann, solange sie innerhalb dieser Machtgefüge erdacht worden war.<sup>18</sup> Dennoch, als Adaption der *Odyssee* bietet Fractions und Wards Comic eine Alternative zum phallogozentrischen antiken Mythos, welcher mindestens die westliche Zivilisation bis heute prägt. Als Realisierung feministischer Forderungen scheitert der Comic zwar, es gelingt ihm aber eine bemerkenswerte Verbildlichung einer non-binären Gender-Gesellschaft.

In *Tank Girl: The Odyssey* ist der Kommentar auf Gender-Rollen weniger hypothetisch, dafür aber umso radikaler. Zunächst fällt auf, dass die Geschlechter von Penelope und Odysseus (beziehungsweise Molly und Leopold Bloom) invers sind: Tank Girl erlebt Abenteuer während ihrer Irrfahrten und ihr Lebensgefährte Booga wird zu Hause von Freiern umworben. Auch hier findet Othering statt: Nicht nur ist Booga, obgleich männlich, ein Känguru, er ist explizit dargestellt als mutiertes Känguru. Diese Beziehung ist eine Überhöhung des Otherings, die nicht zuletzt an sexuell aufgeladene Beziehungen zwischen Frau und Monster aus bekannten Science-Fiction-Filmen erinnert – bedeutende Reminiszenzen finden sich beispielsweise in *Alien* (1977), Regie Ridley Scott; *Possession* (1981), Regie Andrzej Żuławski; *The Shape of Water* (2017), Regie Guillermo del Toro. Booga führt zudem in der Abwesenheit von Tank Girl ein mehr oder weniger träges Dasein. Als Tony the Blazer ihm ein weiteres Mal einen Exklusivvertrag unter die Nase hält, quittiert Booga das mit Hinhaltetaktik und der anschließenden Ankündigung, dass er sich jetzt erst einmal hinlegen und später vielleicht ein wenig nähern werde (Abb. 7). Die offensichtliche Anspielung an Penelope erfüllt mehrere Funktionen, nicht nur als Verweis auf Penelopes/Boogas Listigkeit, sondern auch auf ihre passive Rolle in der Handlung.

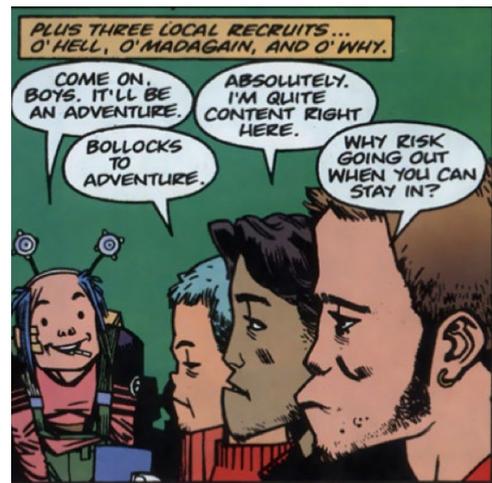
Selbstredend richten sich alle Konflikte, die Odysseus gegen Frauen bestreitet, also etwa Kalypso, die Sirenen oder Kirke, in *Tank Girl: The Odyssey* an Männer. Tatsächlich sind alle Widersacher Tank Girls Männer, ungeachtet ihres Geschlechts im homerischen Original oder im Joyce-Roman. Obwohl sich der Comic in seiner Struktur bei *Ulysses* bedient, sind Tank Girls Taktiken dennoch näher an einem Odysseus als an einem Leopold Bloom. Denn Tank Girl repräsentiert impulsives Verhalten nach der Devise: Erst schießen, dann Fragen stellen. Tank Girls Persönlichkeit trägt viele der schwächeren Eigenschaften des Odysseus: Sie ist

---

18 Butler 1990, 30.



**Abb. 7** Booga näht, wie Penelope einst webte, um seine Freier abzuwehren (o. S.).



**Abb. 8** Die Figuren O'Madagain, O'Hell und O'Why als Alter Egos der Autoren (o. S.).

untreu, undankbar, chauvinistisch, chaotisch, voreingenommen, getrieben von ihrem Willen und durchtrieben mit raffinierten, wenn auch häufig gewalttätigen Plänen. Gleichzeitig ist sie, ebenfalls wie Odysseus, eine Führungskraft, die militärische Konnotation steckt immerhin bereits in ihrem Namen; sie ist zielgerichtet, erfinderisch und verliebt in ihren Partner. Mit einem Wort: Wenn James Joyce mit Leopold Bloom das Ziel verfolgte, den vollständigen Mann abzubilden, dann verfolgen Milligan und Hewlett mit Tank Girl das radikale Neudenken einer vollständigen Frau.

In einer weiteren Verkehrung klassischer Gender-Rollen haben die Schöpfer des Comics sich selbst als Alter Egos in ihre eigene Erzählung eingeschrieben. Autor Peter Milligan erklärt im Vorwort der zitierten Ausgabe, dass die drei jungen Männer, die Tank Girl zu Beginn ihrer Odyssee folgen, O'Madagain, O'Hell und O'Why, dem Autoren Milligan, dem Zeichner Hewlett und dem Herausgeber Frank Wynne gleichen (Abb. 8). Keiner dieser Charaktere ist etwas mehr als schmückendes Beiwerk für Tank Girls Gruppe, und jeder findet vor Abschluss des Abenteuers sein Ende. O'Why wird von den Lästrygonen karnalisiert. O'Madagain entpuppt sich als Geck, der sein schönes Äußeres vortäuscht und in Wahrheit Glatze, fahle Haut und einen Schmerbauch hat, woraufhin Tank Girl ihn angewidert an Ort und Stelle zurücklässt. Zuletzt entlarvt Tank Girl O'Hell als ihren Vater, den sie daraufhin aber prompt erschießt, eine ödipale Tragödie in weniger als zwei Seiten. Jeder dieser drei Männer ist also entweder entbehrlich, wird auf sein Äußeres reduziert – zwei Schicksale, die Frauen

viel zu häufig in Erzählungen ertragen müssen – oder repräsentiert den Vater selbst. Eine Heldin für die radikale, anarchische und autarke Selbstdefinition der Frau ist Tank Girl in jeder Situation des Comics. Männer kommen, wenn überhaupt relevant, als zu rettender Liebhaber oder als gemeiner, unsauberer, lüsterner Widersacher daher. In Anlehnung an Judith Butler entlarven also männliche Figuren in *Tank Girl* den performativen Charakter heteronormativer Gender-Vorstellungen. Was es heißt, ein Mann zu sein, das „wissen“ profitgieriger Filmproduzenten, die scheinbar schneidigen, aber doch scheinheiligen O’Why, O’Madagain und O’Hell, die grölende Sirenen-Goth-Band. Tank Girl aber zerschlägt derlei heteronormative Vorstellungen fast immer bei Ankunft, denn ihrem (odysseischen) Heros ist kein Mann in ihrer Welt gewachsen. Das Othering ist wie zuvor bei *ODY-C* nun auch bei *Tank Girl: The Odyssey* in ein inverses Extrem geführt, das seine Leser\*innen seit den 1990ern inspiriert und liberalisiert, gleichzeitig aber der Rezeptionen zur *Odyssee* darlegt, dass eine Heldenfigur weder weiblich noch männlich, wohl aber menschlich sein muss.

### „And the stars look very different today“ – Potenziale der *Odyssee*

Das eingangs erwähnte Zitat aus Bowies *Space Oddity* erinnert daran, dass ein Mythos, wie wir ihn in der *Odyssee* verarbeitet finden, auch in der Moderne wirksam sein kann. Dennoch: Ein Mythos hat nur dann tatsächlichen kulturellen Bestand, wenn er verformbar bleibt. Die *Odyssee* steht damit, genau wie Bowies Bühnenfiguren, wie Genre-Topoi oder wie zeitgemäße Vorstellungen von Gender, auf der Schwelle zwischen Persistenz und Veränderlichkeit.

*ODY-C* und *Tank Girl: The Odyssey* zeigen durch den Einsatz von Genre und Gender, wie ein zentrales Werk des westlichen Kanons in ein anderes Medium transportiert werden kann. Die Frage nach Adaption ist dabei vordergründig auch eine Neuverhandlung hinsichtlich wesentlicher narrativer Modi, die in anderen Comic-Übertragungen der *Odyssee* gerade vernachlässigt werden. Insbesondere zeigt aber die Modernisierung der *Odyssee* als eine allweibliche Weltraumoper oder als parodistische Punk-Neuerzählung samt Versatzstücken aus Joyce’ *Ulysses*, dass eine Umarbeitung ästhetische (Genre) oder gesellschaftliche (Gender-)Signifikanz außerhalb der Domäne des Originalwerks aufweisen kann.<sup>19</sup>

---

19 Tatsächlich ist insbesondere das parodistische Element auch eine für die Gender Studies inhärente Form der Auseinandersetzung mit dem Original, sprich der Hegemonie des Bekannten. Wie Butler bemerkt, enthält das Neudenken bzw. Auflösen heteronormativer Schranken einen subversiven und

Im Kern offenbart sich durch *ODY-C* und *Tank Girl: The Odyssey* die Zeitlosigkeit des homerischen Stoffs und seine Nutzbarmachung für die Welt und das Menschsein von heute. Die vorgestellten Aspekte von Genre und Gender, die eine westliche Vorstellung des Heros verfremden und verkehren, erinnern uns trotz ihres adaptiven und teils parodistischen Umgangs mit dem Original daran, dass Odysseus, Penelope, Telemachos und andere Figuren der Handlung Repräsentanten verschiedener Archetypen sind, die im 21. Jahrhundert nicht weniger Relevanz besitzen als im antiken Griechenland. Gleichzeitig mahnen Adaptionen dieser Art aber auch, dass eben jene Archetypen weniger bestimmt sind von Ort, Topos oder Geschlecht, sondern vielmehr von ihrer universellen Übertragbarkeit. Sei es eine *Odyssee* in Comic-Form, eine homerische Erzählung in der Musik eines genderfluiden Sängers wie David Bowie, oder die (bis heute) chimärenhafte Utopie einer nicht-heteronormativen Gesellschaft: Durch die Umdeutung, das ‚Verunheimlichen‘, ist die konstante Bedeutsamkeit einer so einflussreichen Handlung wie der *Odyssee* bestätigt.

## Bibliographie

- Bowie, David (1967): *Space Oddity*. London: Deram [Tonaufnahme; zudem YouTube-Video: <https://www.youtube.com/watch?v=iYYRH4apXDo> (letzter Zugriff: 08.08.2021)].
- Blum, Alexander (1951): *The Odyssey by Homer*. New York, NY: Gilberton Publications (= Classics Illustrated, 81).
- de Beauvoir, Simone (2000): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Übers. von Uli Aumüller und Grete Osterwald. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble*. New York, NY/London: Routledge.
- Eco, Umberto (1972): „The Myth of Superman“ Übers. von Natalie Chilton, in: *Diacritics* 2:1, 14–22.
- Fisher, Mark (2016): *The Weird and the Eerie*. London: Repeater.
- Fraction, Matt / Zdarsky, Chip (2014): *Sex Criminals Volume 1: One Weird Trick*. Berkeley, CA: Image Comics.
- Fraction, Matt / Ward, Christian (2015): *ODY-C, Vol. 1: Off to Far Ithicaa*. Berkeley, CA: Image Comics.
- Gabilliet, Jean-Paul (2010): *Of Comics and Men. A Cultural History of American Comic Books*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

---

parodistischen Charakter, indem es bekannte Machtstrukturen (in unserem Fall die *Odyssee* als kanonisches Werk) auflöst (vgl. Butler 1990, 124).

- Hewlett, Jamie / Milligan, Peter (2009): *Tank Girl: The Odyssey*. London: Titan Books.
- Hinds, Gareth (2010): *The Odyssey*. Somerville: Candlewick Press.
- Homer (2008): *Die Odyssee*. Übers. von Johann Heinrich Voß. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Johnson, Ross (2016): „How I Became a Feminist: Matt Fraction and Christian Ward Talk ODY-C.“ [28.11.2016], <https://www.barnesandnoble.com/blog/sci-fi-fantasy/became-feminist-matt-fraction-christian-ward-talk-ody-c/> (letzter Zugriff: 12.01.2020).
- Miller, Madeline (2018): *Circe*. London: Bloomsbury Publishing.
- Platthaus, Andreas (2013): „Ist der Werther wertlos?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 07.11.2013, <https://www.faz.net/-gr0-7j4go> (letzter Zugriff: 12.01.2020).
- Sawyer, Michael (1987): „Albert Lewis Kanter and the Classics: The Man Behind the Gilberton Company“, in: *The Journal of Popular Culture* 20, 1–18.
- Šklovskij, Viktor (1994): „Die Kunst als Verfahren“, in: Striedter, Jurij (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: UTB, 3–35.
- Talalay, Rachel (1995): *Tank Girl*. USA: Trilogy Entertainment Group.
- Thomas, Roy / Tocchini, Greg (2009): *Marvel Illustrated: The Odyssey*. New York, NY: Marvel Comics.
- Vogler, Thomas A. (2003): „James Joyce Meets Tank Girl“, in: Kershner, R. Brandon (Hrsg.): *Cultural Studies of James Joyce*. Amsterdam: Rodopi (= European Joyce Studies, 15), 189–212.
- Wiedemann, Julius (Hrsg.) (2018): *Jamie Hewlett*. Köln: Taschen.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1, 3–6: Fraction/Ward 2015 [ohne Paginierung].

Abb. 2, 7–8: Talalay Hewlett/Milligan, 2009 [ohne Paginierung].