

<http://dx.doi.org/10.16926/trs.2018.03.05>

Katarzyna LUKAS

<https://orcid.org/0000-0003-0632-8966>

Universität Danzig (Danzig)

Grenzüberschreitungen in intersemiotischer Translation: Dieter Jüdts Graphic Novel *Heimsuchung und andere Erzählungen von Bruno Schulz*

Zusammenfassung: Im Beitrag wird die Graphic Novel des deutschen Grafikers Dieter Jüdt untersucht, der 1995 die Prosa von Bruno Schulz in Form eines Comics adaptierte. Ein Literaturcomic wird als eine intersemiotische Translation und ein transgressives, hybrides Genre angesehen, in dem Grenzen zwischen Codes und Medien, zwischen „hoher“ Kunst und „trivialer“ Popkultur überschritten werden. Da Jüdts Literaturcomic auf der deutschen Übersetzung von Josef Hahn basiert, wird darin zusätzlich die sprachliche Grenze übertreten. Die These lautet, dass Schulz' Wandeln zwischen Kulturen, Sprachen sowie der Wort- und der Bildkunst hybride, transgressive *rewritings* seines Œuvres bis heute inspiriert. Der Beitrag setzt sich zum Ziel, verschiedene Formen von Transgressionen in Jüdts Graphic Novel zu beleuchten: diejenigen, die Schulz in seiner Vorlage selbst thematisiert und die vom Comic-Autor mit visuellen Mitteln veranschaulicht werden (die Transgressionen des Raums und der Materie), sowie diejenigen, die der eigenen Kreativität des Zeichners entspringen (die Verwendung fernöstlicher Motive als thematische Überschreitung der Vorlage). Die Transgressionen, die dem Werk von Schulz immanent sind, bilden – so die Schlussfolgerung – die Dominante der intersemiotischen Translation und rechtfertigen die Überschreitung der bisherigen Interpretationskontexte durch den Comic-Autor.

Schlüsselwörter: Graphic Novel, Literaturcomic, intersemiotische Translation, Transgression, *rewriting*, Bruno Schulz, Dieter Jüdt, Josef Hahn.

1. Vorbemerkung

Das Phänomen der Grenzüberschreitung ist der Translationsproblematik immanent. Bekanntlich ist die Vorstellung von Transgression in der

Etymologie des Wortes *translatio* angelegt: im lateinischen Präfix „trans-“, das eine „Überschreitung“, „Überquerung“, ein „hinüber“, „hindurch“ oder ein „darüber hinaus“ impliziert¹. Auch das deutsche „Übersetzen“ bedeutet im buchstäblichen Wortsinne einen räumlichen Transfer, eine De-Platzierung, eine Bewegung über eine Grenze hinweg. Dass sich die metaphorische Konzeptualisierung des Übersetzens als Transgression wie von selbst anbietet², leuchtet ein: Bei der klassischen interlingualen Translation werden Grenzen zwischen ethnischen Sprachen und/oder Kulturen überquert. Erweitert man den Translationsbegriff über das Sprachliche hinaus auf die intersemiotische Übersetzung i.S.v. Roman Jakobson³, so bezieht sich die Transgression auf die Überschreitung der Grenzen zwischen dem verbalen und dem nonverbalen Zeichensystem. Selbst dann, wenn sich diese interlingualen, interkulturellen oder intersemiotischen Grenzen als undurchlässig und nicht passierbar erweisen, sondern im Gegenteil als unüberwindliche Schranken⁴ erkannt werden müssen, ist es legitim, die (weit aufgefasste) Translation als eine zumindest versuchte, wenn auch misslungene Transgression aufzufassen. Die Formel „Translation als Transgression“ macht somit die Grenze (zwischen Sprachen, Kulturen, Zeichencodes) mit ihrem ambivalenten Potential sichtbar. Die Grenze ist nämlich ihrem Wesen nach ein imaginäres Konstrukt, das zwei unterschiedliche Bereiche sowohl trennt als auch verbindet. Sie kann genauso gut ein Hindernis wie eine Quelle neuer Möglichkeiten darstellen⁵, den Übersetzer in seiner Kreativität blockieren oder umgekehrt zu einem innovativen sprach- und kulturmittelnden bzw. künstlerischen Handeln anregen.

Das naheliegende Zusammendenken von Transgression und Translation schließt nun andere Perspektiven auf Grenzüberschreitungen nicht aus. Transzendiert werden nicht nur Sprachen, Kulturen und Codes, sondern auch ethische, ästhetische, soziale, konfessionelle, weltanschauliche,

¹ Vgl. D. Hitzke, *Übersetzung als Transkonzept? Olga Grjasnowas „Der Russe ist einer, der Birken liebt“*, [in:] *Grenzen der Überschreitung. Kontroversen um Transkultur, Transgender und Transspecies*, hg. von S. Lavorano, C. Mehnert, A. Rau, transcript, Bielefeld 2016, S. 41.

² Vgl. M. Krysztofiak, die dafür plädiert, „Kultur und Übersetzung als Transgressionen wahrzunehmen“. M. Krysztofiak, *Einführung in die Übersetzungskultur*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2013, S. 37.

³ R. Jakobson, *Linguistische Aspekte der Übersetzung*, übers. v. K.-H. Freigang, [in:] *Übersetzungswissenschaft*, hg. von W. Wilss, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1981, S. 190.

⁴ Zum ontologischen Gegensatz zwischen der „grundsätzlich passierbaren und daher auch reflektierbaren »Grenze«“ und der ihrem Wesen nach unüberwindbaren „Schranke“ vgl. D. Košťálová, *Grenze*, [in:] *Handbuch interkulturelle Germanistik*, hg. von A. Wierlacher, A. Bogner, Metzler, Stuttgart – Weimar 2003, S. 240.

⁵ Ebd., S. 241.

mediale und andere Grenzen, die dementsprechend zum Gegenstand der Reflexion in der Philosophie, Ethnologie, Sozial-, Religions- und Medienwissenschaft werden⁶. Im Grunde genommen ist Transgression eine Geste, die sich in unzähligen Formen des kunst- bzw. kulturschaffenden Handelns manifestiert. Wie Małgorzata Jokiel⁷ bemerkt, gründet die Kunst heute geradezu auf der Überschreitung der Grenzen im Sinne von festen Regeln und allgemein akzeptierten ästhetischen Konventionen. Mithin sind „literarische Grenzüberschreitungen als Brüche mit Gattungs- bzw. Poetik-Regeln“⁸ selbst zur Regel geworden. Oft werden dabei in ein und demselben Werk mehrere Grenzen übertreten. Dies zeige ich an der 1995 erschienenen Graphic Novel des deutschen Kunstgrafikers Dieter Jüdt unter dem Titel *Heim-suchung und andere Erzählungen von Bruno Schulz*, die eine **intersemiotische Translation** der Prosa des polnischen Schriftstellers, Essayisten und Grafikers Bruno Schulz (1892–1942) darstellt. Die Transgression zwischen den Codes (dem verbalen des Ausgangstextes und dem verbal-visuellen der Adaption) verschränkt sich hier mit der Bewegung über die ethnolektale Grenze: Die Graphic Novel basiert nicht auf dem polnischen Original, sondern auf dessen deutscher Übersetzung von Josef Hahn (1961).

2. Literaturcomic bzw. Graphic Novel: eine grenzüberschreitende Gattung

Für Dieter Jüdts intersemiotische Translation bieten sich mehrere Gattungsbezeichnungen an: allen voran das Comic, das man als Oberbegriff für jede Text-Bild-Komposition mit einem narrativen Charakter auffasst. Wegen seiner intertextuellen Verbundenheit mit Schulz' Erzählungen kann man diese Zuordnung durch den Terminus „Literaturcomic“ spezifizieren – verstanden als Comic-Adaption der weltliterarischen Klassik⁹. Möchte man die dem Comic anhaftenden Assoziationen mit dem Trivial-Unseriösen vermeiden, so ist es legitim, auf das Werk von Dieter Jüdt den Anglizismus

⁶ Vgl. K. Kęsicka, *Dimensionen des Transgressiven in der Audiodeskription von Kunstwerken*, [in:] *Transgressionen im Spiegel der Übersetzung. Festschrift zum 70. Geburtstag von Prof. Maria Krysztofiak-Kaszyńska*, hg. von B. Sommerfeld, K. Kęsicka, M. Korycińska-Wegner, A. Fimiak-Chwiłkowska, Peter Lang, Frankfurt am Main 2016, S. 145.

⁷ M. Jokiel, *Dimensionen der Transgression in Szczepan Twardochs „Morfina“*, [in:] *Transgressionen im Spiegel der Übersetzung...*, S. 213.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. M. Stuhlfauth-Trabert, F. Trabert, *Vorwort. Graphisches Erzählen in Literaturcomics*, [in:] *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*, hg. von F. Trabert, M. Stuhlfauth-Trabert, J. Waßmer, transcript, Bielefeld 2015, S. 10.

Graphic Novel anzuwenden¹⁰. Darunter verstehe ich, im Anschluss an Brigitte Schultze, eine Untergattung des Comics¹¹: einen multimodalen Text, der im Unterschied zu klassischen Comicstrips nicht in einzelnen Folgen (Heften), sondern als eigenständiger Band erscheint. Graphic Novels dienen primär weder der Unterhaltung noch der Massenkommunikation und gelangen nur ausnahmsweise in die breite Öffentlichkeit. Sie entstehen anhand einer literarischen Vorlage oder aber als eigenständige Werke. Graphic Novel bezeichnet somit ein inhaltlich und formal raffiniertes textuell-graphisches Zeichengebilde, das den Anspruch auf künstlerischen Eigenwert erhebt – eine Charakteristik, die für die hier diskutierte Schulz-Adaption durchaus zutrifft. Der Terminus Graphic Novel in dem von Brigitte Schultze vorgeschlagenen Sinne modifiziert also die Einreihung von *Heimsuchung...* unter Literaturcomics insofern, dass er eine bestimmte ästhetische Qualität dieses Werkes impliziert¹². Dennoch sind hier die Begriffe: Literaturcomic und Graphic Novel gleichermaßen berechtigt, wobei der Erstere die Gebundenheit an eine literarische Vorlage hervorhebt, der Letztere hingegen stärker den künstlerischen Rang fokussiert. In Bezug auf Dieter Jüdts Schulz-Adaption verwende ich daher die beiden Gattungsbezeichnungen wechselweise.

Ein Literaturcomic lässt sich aufgrund seiner „mehrfache[n] mediale[n] Hybridisierung“¹³ als eine transgressive Gattung *par excellence* bezeichnen. In jedem Comic, auch einem solchen, das ohne literarisches „Original“ entsteht, wird die Grenze zwischen Wort und Bild zumindest aufgehoben oder

¹⁰ Zu den markt- und marketingbezogenen Gründen für die Verwendung der Gattungsbezeichnung Graphic Novel vgl. N. Mälzer, *Vom Comicübersetzen und -adaptieren als Umkodierungsprozess komplexer Zeichengebilde. Zur Einführung*, [in:] *Comics – Übersetzungen und Adaptionen*, hg. von N. Mälzer, Frank & Timme, Berlin 2015, S. 13.

¹¹ B. Schultze, *Graphic novel (comic) and translation: constitutive components and selective deviation evaluated*, [in:] *Übersetzungskritisches Handeln. Modelle und Fallstudien*, hg. von B. Sommerfeld u. a., Peter Lang, Frankfurt am Main 2017, S. 46–47. Allerdings ist Graphic Novel ein recht verschwommener Begriff, der ein breites Spektrum an visuell-narrativen Werken unterschiedlichen Ursprungs und mit sehr verschiedenen Zielgruppen umfasst. Manche Forscher verwenden den Terminus *Graphic Novel* synonym mit *Comic*.

¹² Nicht alle Comic-Adaptionen der weltliterarischen Klassik sind qualitativ wertvoll. Die ersten Literaturcomics, die bereits in den 1940er Jahren erschienen, verfolgten zunächst nur das simple didaktische Ziel, „junge Leser an »hohe« Literatur heranzuführen“. M. Stuhlfauth-Trabert, F. Trabert, *Vorwort...*, S. 9. Allgemein bemängelt wurden an diesen Adaptionen die Verkitschung und Reduzierung literarischer Kunstwerke auf ihre Handlung. Vgl. J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu* [Der Comic in der ikonischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Einführung in die Poetik des Comics], *słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999, S. 26.

¹³ M. Stuhlfauth-Trabert, F. Trabert, *Vorwort...*, S. 12.

fluid gemacht, indem das Verbale und das Figürliche gemeinsam den Inhalt vermitteln. In einem Literaturcomic ist das Transgressive noch stärker ausgeprägt: Erstens wird hier die Grenze zwischen Vorlage und Adaption verwischt, denn beide fließen zu einem hybriden Gefüge mit doppelter Autorschaft zusammen; zweitens erfolgt ein intersemiotischer Grenzübertritt von dem monomodalen sprachlichen Code des Schriftstellers zum multimodalen sprachlich-visuellen Code des Grafikers. Wird darüber hinaus, wie bei Dieter Jüdt, eine fremdsprachige Vorlage herangezogen, so kommt noch eine interlinguale Transgression hinzu. Schließlich macht ein Literaturcomic bzw. eine Graphic Novel die axiologisch-ästhetische Grenze brüchig, und zwar zwischen der „minderwertigen“ Popkultur, in der man das Comic-Genre üblicherweise verortet, und der „elitären“ Kunst für Literaturkenner.

Viele der Transgressionen, die aus einem Literaturcomic eine hybride, grenzüberschreitende Gattung machen, sind im Œuvre von Bruno Schulz quasi vorgezeichnet und sorgen dafür, dass es sich zum Ausgangstext für intersemiotische Translationen eignet. Andere Transgressionen, die Dieter Jüdt vornimmt, werden durch Fakten aus der Künstler-Biographie des polnischen Schriftstellers angeregt. Daher empfiehlt es sich, im Vorfeld der Analyse von Jüdts Graphic Novel kurz auf das Transgressive im Leben und Werk von Bruno Schulz einzugehen.

3. Bruno Schulz: ein Grenzgänger zwischen Kulturen, Sprachen und Künsten

Für Bruno Schulz, der als Autor der zwei Erzählbände: *Sklepy cynamonowe (Die Zimtläden)* (1933) und *Sanatorium pod Klepsydrą (Sanatorium zur Todesanzeige)*¹⁴ (1937) in die polnische und die Weltliteratur einging, sind Grenzerfahrungen und Grenzüberschreitungen fester Bestandteil sowohl seiner Biographie als auch seines literarisch-bildnerischen Œuvres. Man läge nicht falsch, diesen bedeutenden Vertreter der polnischen „kritischen Moderne“¹⁵ als einen Grenzgänger mit hybrider Identität zu beschreiben, die kulturelle, ethnische, sprachliche, konfessionelle und künstlerische Aspekte einschließt.

Bruno Schulz, Sohn eines jüdischen Textilhändlers, verbrachte beinahe sein ganzes Leben in Drohobycz – einer von Polen, Juden und Ukrainern

¹⁴ So lautet der Titel in der Übersetzung Josef Hahns. In der Neuübersetzung von Doreen Daume aus dem Jahr 2011 heißt es: *Sanatorium zur Sanduhr*.

¹⁵ Vgl. M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna* [Polnische Literatur der Moderne], Universitas, Kraków 2007, S. 41.

bewohnten Kleinstadt in Galizien (in der heutigen Ukraine). Drohobycz war ein wahrer Schmelztiegel der Kulturen¹⁶, doch es fiel zu Schulz' Lebzeiten wiederholt politischen Konflikten zum Opfer. Ein aussagekräftiges Zeugnis der mehrfachen Grenzverschiebungen, die in dieser multiethnischen Region erfolgten, ist der Umstand, dass Schulz in seinem fünfzigjährigen Leben viermal die Staatsangehörigkeit änderte. Er wurde als Untertan des Kaisers Franz Joseph I. geboren, aber 1918 zum polnischen Staatsbürger; nach dem 17. September 1939 geriet er unter die sowjetische und im Juni 1941 unter die NS-deutsche Herrschaft¹⁷. In einer säkularisierten jüdischen Familie aufgewachsen, brachte Schulz seinen angestrebten Übertritt zum Christentum formal nicht zustande, sondern verharrte vor der nie überquerten Grenze zwischen zwei Glaubenswelten.

Bruno Schulz' phantasmagorisches, autobiographisch gefärbtes literarisch-bildnerisches Werk trägt gleichermaßen Spuren der polnischen, deutschen und jüdischen Kultur, ohne sich einer von ihnen ganz zu verschreiben. In seinem erzählerischen Schaffen verließ sich der Autor der *Zimtläden* auf das Polnische, obwohl er fast genauso gut das Deutsche beherrschte und seine Prosa vielmehr Affinitäten zur deutschen als zur polnischen Literatur aufweist¹⁸. Schulz versuchte, jene muttersprachliche Grenze, die der ausländischen Rezeption seines Erzählwerkes im Wege stand, zu überwinden, indem er selbst eine Erzählung auf Deutsch schrieb¹⁹ und sich genauso intensiv wie erfolglos um eine deutsche Übersetzung seiner Texte bemühte²⁰. Diese zunächst gescheiterte Transgression gelang erst nach

¹⁶ Vgl. z.B. *Drohobycz wielokulturowy* [Das multikulturelle Drohobycz], hg. von M. Dąbrowski, W. Meniok, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2005.

¹⁷ Über die symbolischen Transformationen seiner Identität schreibt Branislava Stojanović, Schulz wurde als Österreicher geboren, lebte als Pole und ist als Jude gestorben – vgl. B. Stojanović, *Umitycznienie Brunona Schulza. Drohobycka ikona Europy Środkowej jako nieskończona inspiracja artystów z całego świata* [Die Mythisierung von Bruno Schulz. Die mitteleuropäische Ikone aus Drohobycz als unendliche Inspiration für Künstler aus der ganzen Welt], Quelle: <http://www.brunoschulz.org/UMITYCZNIENIE/umitycznienie-txt.htm> [letzter Zugriff: 30.07.2018].

¹⁸ Vgl. z.B. A. Wirth, *Nachwort*, [in:] B. Schulz, *Die Zimtläden*, dtv, München 1968, S. 239; J. Kita-Huber, *Künstlerische Außenseiter in der polnischen Literaturgeschichtsschreibung. Der Casus Bruno Schulz*, [in:] *Kanon und Literaturgeschichte. Beiträge zu den Jahrestagungen 2005 und 2006 der ehemaligen Werfel-StipendiatInnen*, hg. von A. Knafl, Praesens Verlag, Wien 2010, S. 291.

¹⁹ Es geht um die (heute verschollene) Erzählung *Die Heimkehr*, die Schulz an Thomas Mann schickte, vgl. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia* [Regionen der großen Häresie und ihre Umgebung. Bruno Schulz und seine Mythologie], Pogranicze, Sejny 2002, S. 161.

²⁰ Vgl. ebd., S. 159–164.

seinem Tod, als Josef Hahn Anfang der 1960er Jahre die erste vollständige Übertragung der beiden Erzählbände ins Deutsche vorlegte.

Aufgrund seiner Doppelbegabung als Schriftsteller und Zeichner überschritt Schulz die Grenze zwischen der Wort- und der Bildkunst, indem er bestimmte Motive sowohl literarisch als auch grafisch verarbeitete²¹. In seinen Erzählungen wiederum finden sich Beispiele intersemiotischer Translationen in Form von ekphrastischen Bezügen zu authentischen Bildvorlagen. Und schließlich kennzeichnet das Transgressive seine Individualpoetik. Zum einen geht es dabei um die für Schulz so typische „Wortmalerei“²²: eine besonders stark ausgeprägte Anschaulichkeit seines poetischen Idioms, mit dem er geradezu synästhetische Wirkungen erzielt und visuelle sowie akustische Assoziationen hervorruft. Nicht nur die materielle Welt, sondern auch Gedanken, Erlebnisse und psychische Zustände erhalten bei Schulz bildhafte Formen²³. Zum anderen werden in seinen Erzählungen Transgressionen direkt thematisiert. In seiner Prosa werden nämlich die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantastik, zwischen Lebendigem und Leblosem, zwischen menschlichen und animalisch-vegetativen Formen übertreten oder für nichtig erklärt. In der scheinbar realen, alltäglichen Welt nehmen leblose Dinge (Ofen, Tapeten, Schneiderpuppen) anthropomorphe Züge an; umgekehrt verwandeln sich Menschen in Küchenschaben, Aschenflocken, Nähzeug, eine elektrische Klingel u.v.m. Die multilateralen, stets nur vorläufigen und umkehrbaren Transgressionen zwischen Menschen, Tieren, Pflanzen, Dingen und Naturphänomenen rücken Schulz' Erzählungen in die Nähe des Surrealismus.

Unter den Schulz'schen Transgressionen wäre zum Schluss noch die Aufhebung der ästhetischen Grenze zwischen den „hochwertigen“ und den „minderwertigen“ kulturellen Texten und Artefakten zu erwähnen. Der Autor der *Zimtläden* wertet nämlich billigen Schund, Tand, Abfall und Gerümpel ausdrücklich auf. Eine zerfetzte Boulevardzeitung erhebt er in den

²¹ Wohlgermerkt behandelte Schulz die beiden Bereiche seines kreativen Schaffens unterschiedlich: Während die literarischen Werke für die breite Öffentlichkeit bestimmt waren, behielt Schulz seine Grafiken eher inoffiziellen Rezeptionskreisen vor, indem er etwa die Radierungen aus seinem Zyklus *Das Buch vom Götzendienste* (*Xiega bałwochwalcza*) überwiegend an Freunde und Bekannte verschenkte. Der Grund dafür war, dass seine privaten erotischen Obsessionen in den Grafiken viel stärker als in der Prosa zum Ausdruck kommen.

²² Auf Polnisch: „malowanie słowem“, vgl. J. Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki* [Die Schulz'schen Orte und Zeichen], Fundacja terytoria książki, Gdańsk 2016, S. 34; vgl. auch A. Juraschek, *Die Rettung des Bildes im Wort. Bruno Schulz' Bild-Idee in seinem prosaischen und bildnerischen Werk*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2016, S. 9.

²³ Vgl. J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza* [Bankrott der Realität. Die Prosa von Bruno Schulz], PWN, Warszawa – Toruń 1974, S. 103.

Rang der „heiligen Schrift“, macht der Bibel hingegen ihre sakrale Dignität streitig. Die subversive Unterminierung der Grenze zwischen Kunst und Kitsch, Kanonischem und Marginalem lässt sich nachträglich als Legitimierung einer intersemiotischen Translation der *Zimtläden* in ein Comic deuten: In der imaginären Welt des Drohobyczer Lehrers hätte ein Comic, genauso wie ein Briefmarkenalbum oder ein Werbeprospekt, zum vergötterten „Ur-Buch“ werden können.

Die folgende Analyse der Graphic Novel von Dieter Jüdt konzentriert sich auf die Fragen: Welche der genuin Schulz'schen Transgressionen, die der polnische Schriftsteller in seinem Werk thematisiert, in Gang setzt oder andeutet, werden vom deutschen Künstler aufgegriffen und zum Gegenstand seiner intersemiotischen Translation gemacht? Welche anderen Grenzüberschreitungen, die der eigenen Phantasie und Kreativität des Zeichners entspringen, kommen in der Graphic Novel zustande und von welchem Gesamtkonzept der Schulz'schen Prosa leiten sich diese Transgressionen her?

4. Grenzen und ihre Transgressionen in Dieter Jüds Graphic Novel²⁴

4.1. Die Grenzen des Raums

Der gemeinsame Nenner von Comics und Erzählprosa, der die Überführung eines literarischen Werkes in eine Bilderfolge erlaubt, ist die Handlung: das *tertium comparationis* der intersemiotischen Translation. Nun haben Schulz' Erzählungen einen geradezu „gegennarrativen“ Charakter: Es fehlt in ihnen eine kontinuierliche, lineare, auf einen Höhepunkt zustrebende Handlung²⁵. Es lassen sich lediglich einige nur vage umrissene Handlungsstränge unterscheiden, wie etwa die Geschichte des psychischen und körperlichen Verfalls des Vaters (der nach dem Vorbild des authentischen Tuchwarenhändlers Jakob Schulz gestaltet wird); die einzelnen Bausteine dieses Leitmotivs müssen aber erst in der Interpretation in eine annähernd chronologische Reihenfolge gebracht werden.

Um der Schulz'schen Vorlage mindestens rudimentäre Ereignishaftigkeit abzugewinnen, wählt Dieter Jüdt sechs Erzählungen²⁶ und greift aus

²⁴ Die folgende Analyse basiert auf einer Fallstudie in meinem Buch: K. Lukas, *Fremdheit – Gedächtnis – Translation: Interpretationskategorien einer kulturorientierten Literaturwissenschaft*, Peter Lang, Berlin 2018, S. 267–273.

²⁵ Vgl. E. Goślicki-Baur, *Die Prosa von Bruno Schulz*, Peter Lang, Bern, Frankfurt am Main 1975, S. 32.

²⁶ Es handelt sich um folgende Erzählungen aus dem Band *Sklepy cynamonowe (Die Zimtläden)*: *Sierpień (August)*, *Nawiedzenie (Die Heimsuchung)*, *Ptaki (Die Vögel)*, *Manekiny (Die*

deren Übersetzung von Josef Hahn diejenigen Sätze heraus, die das Geschehen verhältnismäßig realistisch beschreiben und sich zu einem einigermaßen stringenten narrativen Kontinuum zusammenfügen lassen. Diese Selektion bedeutet natürlich eine starke Vereinfachung des deutschen Translats. Allerdings ist diese im Ansatz vorhandene Handlung nicht das Wichtigste, was die Einheitlichkeit der im Comic dargestellten Welt gewährleistet und den Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern (*Panels*) stiftet. Die Sequenzialität der *Panels* – nach Jean-Pierre Palmier das „konstitutive narrative Merkmal des Comics“²⁷ – sowie die Wirkung der Kohärenz erreicht Dieter Jüdt vielmehr durch eine spezifische **Perspektivierung**, bei der die **Überschreitung der dargestellten Raumgrenzen** suggeriert wird.

Die Handlung wird im Comic aus der Perspektive von Schulz' Ich-Erzähler dargestellt. Oft ist er „von außen“, als kleiner Junge, zu sehen. Auf vielen Bildern, die das Dargestellte stark überformen, ist allerdings nicht klar, wessen Blickpunkt gerade vermittelt wird. Der Perspektivenwechsel, die Montage von Nah- und Fernsichten sind typisch für ein Comic und begründen die Analogie dieser Gattung mit dem Film²⁸. Auch Jüdts Adaption verdankt ihren „filmischen“ Charakter den Totalaufnahmen aus der Vogel- und Froschperspektive, die mit Nah- und Detailaufnahmen alternieren. Viele *Panels* zeigen einzelne Gegenstände oder Körperteile der Protagonisten: eine Hand, ein Augenpaar, ein erschrockenes Gesicht. Oft werden Grimassen der Angst, der Wut oder des Erstaunens aus extremer Nähe dargestellt. Manche Szenen nehmen jeweils die ganze *Splashpage* in Anspruch²⁹, bei den meisten handelt es sich aber um kleinformatige *Panels* mit verschiedenen Ansichten desselben Details (z.B. einer Tür, eines Gesichts, der Beine des Protagonisten, der die Treppe heruntersteigt, vgl. H 47). Häufig bekommt der Betrachter nur ein Bruchstück der dargestellten Wirklichkeit zu sehen, die ins eng begrenzte *Panel* nicht hineinzupassen scheint. Die

Mannequins) einschl. *Traktat o manekinach* (*Traktat über die Mannequins*), *Sklepy cynamonowe* (*Die Zimtläden*), *Karakony* (*Die Küchenschaben*). Der Wortlaut der deutschen Titel folgt der Übersetzung Josef Hahns.

²⁷ J.-P. Palmier, *Strukturverwandte. Zur Adaptierbarkeit von Erzählungen in Literatur, Comic und Film*, [in:] *Comics – Übersetzungen und Adaptionen*, hg. von N. Mälzer, Frank & Timme, Berlin 2015, S. 82.

²⁸ Vgl. K. Kaindl, *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog. Am Beispiel der Comicübersetzung*, Stauffenburg, Tübingen 2004, S. 81.

²⁹ Vgl. D. Jüdt, *Heimsuchung und andere Erzählungen von Bruno Schulz*, Ehapa, Stuttgart 1995, S. 29. Im Folgenden als „H“ mit Seitenangabe gekennzeichnet. Ich bedanke mich bei dem Autor für die freundliche Genehmigung, die Bilder aus seinem Buch in diesem Beitrag verwenden zu dürfen.

Gegenstände werden so nahe herangezoomt, dass dies eine Gesamtübersicht verunmöglicht. Diese Einschränkung der Perspektive wirkt beunruhigend: Sie lässt vermuten, dass sich über das Bild hinaus ein fremdartiger, riesengroßer, dem Zuschauer unzugänglicher Außenraum erstreckt.

Diese visuell suggerierte „Entgrenzung“ des Raums korrespondiert mit der Raumgestaltung in Schulz' Prosa. In seinen Erzählungen wird nämlich die **Opposition zwischen einem eng begrenzten und einem unendlichen, grenzenlosen Raum** ausgespielt. Das Begrenzte ist das „Daheim“, der enge, vertraute „Innenraum“: das eigene Zimmer, die Wohnung, das Haus mit dem wohlbekannten Garten, die nächste Umgebung des heimatlichen Städtchens, wo der Ich-Erzähler jeden Stein kennt und sich geborgen fühlt. All diese begrenzten Räume umschließen den Menschen wie eine Schale und schützen ihn vor den bedrohlichen Mächten, die von dem „entgrenzten“ Raum des Universums her auf den hilflosen Menschen einstürmen. Bei diesen Mächten handelt es sich um Abstrakta sowie um räumliche und zeitliche Gegebenheiten, die Schulz wie Naturphänomene, Elementarkräfte oder das Chaos *per se* darstellt: „Kosmos“, „Himmel“, „Nacht“, „Sturmwind“, die anthropomorphe Züge erhalten, sich verselbstständigen und mit ihrer ungebändigten Kraft die menschliche Existenz bedrohen³⁰. Dieter Jüdts zeichnerisches Äquivalent jener räumlichen Opposition „begrenzter Innenraum vs. grenzenloser Außenraum“ ist die erwähnte **fragmentarische Raumgestaltung**, die im Comic die Stimmung metaphysischer Unruhe aufkommen lässt; diese verbindet die Adaptionen der einzelnen Erzählungen miteinander und trägt zur Vereinheitlichung der graphisch dargestellten Welt bei.

4.2. Die Grenzen der Materie

Ein weiteres Element, das die *Panels* zu einer Sequenz macht und für ihren narrativen Zusammenhalt sorgt, sind die veranschaulichten Metamorphosen der „Materie“ und die demiurgischen Manipulationen des Vaters – ein Leitmotiv, das im Comic genauso wie in der Schulz'schen Vorlage ausgeprägt ist. An vielen Stellen der Graphic Novel lassen sich Transgressionen zwischen Tieren, Pflanzen und unbelebten Gegenständen beobachten. Der Zeichner lässt die von Schulz so reichhaltig verwendeten Metaphern und verwandten Tropen (Anthropomorphismen, Reifikationen) vor den Augen des Betrachters gleichsam Wirklichkeit werden. So sieht man auf dem Bild der vernachlässigten Wohnung in *Die Heimsuchung*, wie ein offenes Fenster

³⁰ So die Interpretation von J. Jarzębski, *Wstęp* [Einführung], [in:] B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów* [Erzählungen, Auswahl von Essays und Briefen], Ossolineum, Wrocław et al. 1989, S. XLIV–XLV.

und die Rückenlehne eines Sofas in skurrile, quasi pflanzliche Formen übergehen (vgl. H 16).



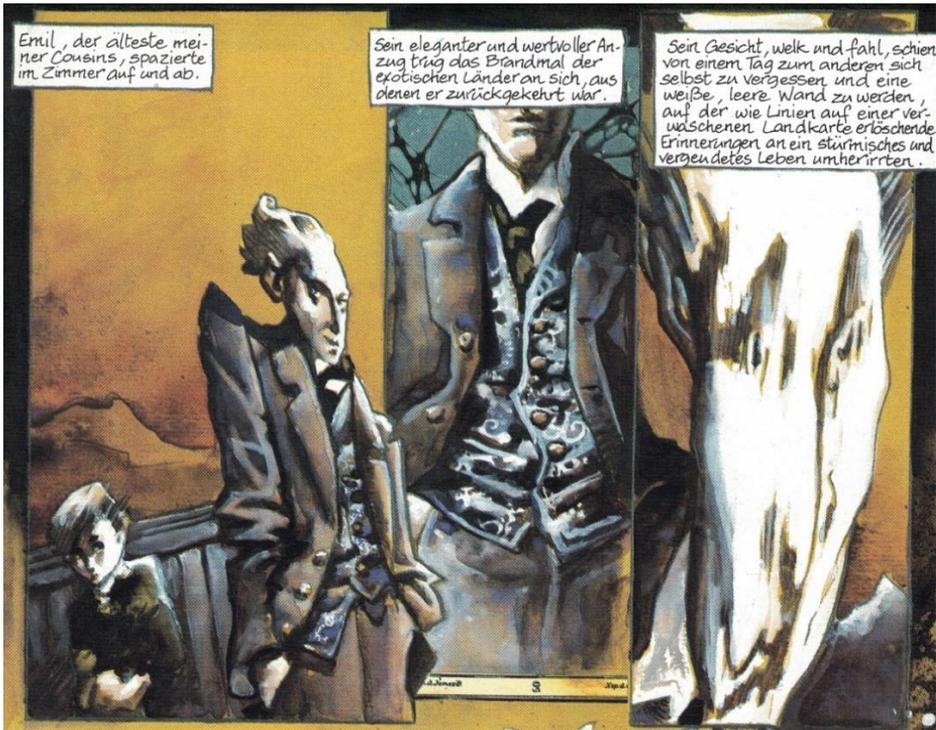
(H 16)

© Dieter Jüdt

Die gezeichneten Dinge und Lebewesen haben verschwommene Umrisse und einen hybriden Charakter – wie etwa das Droschkenpferd, das auf dem letzten Bild der entsprechenden Sequenz (der Adaption der Erzählung *Die Zimtläden*) zwar einen Pferdekopf besitzt, aber dazu plötzlich einen menschlichen Oberkörper bekommt (vgl. H 52). Die Transgressionen in das jeweils Wesensfremde gehen stets mit der grotesken Verformung der dargestellten Realität einher. Der Ausdruck der menschlichen Gesichter ist maskenhaft, die Körperproportionen gestört. Entsprechend der Gattungskonvention des Comics werden die Protagonisten in momentaner Bewegung festgehalten und zugleich „verzeichnet“, d.h. unrealistisch gezeigt; man sieht sie quasi durch eine Säule von Wasser oder heißer Luft hindurch (vgl. H 12; H 27, 28).

Besonders stark wird die Figur des Vaters in seinen Transgressionen verzerrt. An diesem Comic-Protagonisten erkennt man übrigens die Gesichtszüge des authentischen Jakob Schulz, den sein Sohn Bruno in den eigenen Zeichnungen wiederholt abbildete. Damit stellt Jüdt den einzigen ikonischen Verweis auf Schulz' eigene Grafiken her. Diese Anknüpfung hat jedoch einen überraschenden Charakter. In der Graphic Novel erscheint der Vater zum ersten Mal – genauso wie in Schulz' Prosa – in der Erzählung *Die Heimsuchung*. Obwohl aber der Text in den entsprechenden *Captions* stets vom Vater handelt, bleibt dessen Gestalt zu Beginn bis zur Unkenntlichkeit deformiert oder kaum sichtbar im Wirrwarr von Linien und Farb-

flächen. Erst in der Adaption der Erzählung *Die Vögel* beginnt Jakubs Figur an den Vater, den man aus Schulz' Zeichnungen kennt, zu erinnern. Jüdt visualisiert daher die Metaphern, die im Erzählwerk des Drohobyczer Lehrers allgegenwärtig sind: Der Protagonist verschwindet inmitten von Gegenständen und wird von der belebten, ungezügelter Materie und deren chaotischen Metamorphosen überwältigt, bis er selbst die Grenzen seiner Wesenheit und seiner Materialität aufgibt.



(H 12)

© Dieter Jüdt

4.3. Das Wort-Bild-Verhältnis, die Grenze zwischen Narration und Beschreibung

Das Fehlen einer sich fortentwickelnden Handlung sowie die stark ausgeprägte Bildhaftigkeit von Schulz' Prosa bewirken, dass die Grenze zwischen Erzählung und Beschreibung in seinen Texten verschwimmt³¹. Was passiert nun mit den deskriptiven Momenten der Schulz'schen Erzählun-

³¹ Vgl. J. Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki...*, S. 42; W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni* [Das poetische Modell der Prosa in der Zwischenkriegszeit. Witkacy, Gombrowicz, Schulz und andere], Universitas, Kraków 1996, S. 296–297.

gen bei ihrer Umsetzung in das Bildmedium? Wie verhalten sich die Bilder, die Dieter Jüdt für Schulz' Beschreibungen einsetzt, zu dem in die *Captions* verlagerten Text? Die Relationen zwischen Wort und Bild im Comic seien an der Adaption einer Episode aus der Erzählung *Die Mannequins* veranschaulicht, die eine Art selbstständigen, bruchstückhaften Handlungsstrang bildet. In die Rahmenerzählung *Die Mannequins* ist nämlich ein langer Monolog des Vaters eingebettet. Dieser erzählt dem Dienstmädchen Adela und zwei jungen Näherinnen von der phantastischen „Pseudofauna und -flora“³², die sich in vergessenen, lange leerstehenden Wohnungen entwickelt. Der Vater spricht von seinem Besuch in solchen Wohnräumen, wo sich leblose Gegenstände in Pflanzen verwandeln. Eine aus vier *Panels* bestehende Bilderfolge illustriert bzw. ergänzt folgende Sätze:

Sie wissen, meine Damen, daß es in alten Wohnungen Zimmer gibt, die man vergißt.

Ich betrat einmal an einem frühen Morgen gegen Ende des Winters...

...nach vielen Monaten der Abwesenheit einen solchen halbvergessenen Trakt...

...und...

...war baß erstaunt! (H 34–35)³³



(H 34)

© Dieter Jüdt

³² B. Schulz, *Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen*. Aus dem Polnischen übersetzt von Josef Hahn, Fischer, Frankfurt am Main 1981, S. 45.

³³ Diesem Text entsprechen folgende Passagen bei Schulz: „Wiedzą panie [...], że w starych mieszkaniach bywają pokoje, o których się zapomina. [...] / Wszedłem raz [...] wczesnym rankiem na schyłku zimy... / ... po wielu miesiącach nieobecności, do takiego na wpół zapomnianego traktu... / ...i... / ... zdumiony byłem [wyglądem tych pokojów]”. B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów* [Erzählungen, Auswahl von Essays und Briefen], Osolineum, Wrocław u.a. 1989, S. 42.



(H 35)

© Dieter Jüdt

Die Phrase „...war baß erstaunt!“ steht oben links auf dem *Splash-Panel*, das sich über drei Viertel der nächsten Seite erstreckt (vgl. H 35) und die folgende, im Comic jedoch ausgesparte, Beschreibung aus Schulz' Erzählung exakt veranschaulicht:

Aus allen Ritzen im Fußboden, aus allen Gesimsen und Zierleisten schossen dünne Triebe und füllten die graue Luft mit den flimmernden Spitzen zierlichen Filigranlaubes und mit dem Ajourdickicht eines Treibhauses voller Geflüster, Geglitzer, Geschaukel eines falschen und seligen Frühlings. Rings um das Bett herum, unter der vielarmigen Lampe, entlang den Schränken schwankten Büschel zarter Bäume, zerbarsten in der Höhe in leuchtende Kronen, in Fontänen gezackten Laubes, die zerstäubtes Chlorophyll bis zum gemalten Himmel der Decke spritzten. In dem beschleunigten Blüteprozeß keimten in diesem Laub ungeheure weiße und rosa Blumen; sie »schwollen von der Mitte aus zu rosigem Matsch an und ergossen sich, die Blätter verlierend und im raschen Blühen zerfallend, über die Ränder³⁴.

Der Zeichner verzichtet auf die Anführung dieser umfangreichen Passage und ersetzt sie durch ein Bild in auffälligem Grün, das ikonisch für Vegetation steht und sich von den im Comic sonst vorherrschenden gelblich-braunen Farbtönen deutlich unterscheidet. Die dazugehörige *Caption* enthält nur Jakubs Ausruf des Erstaunens. Das Verhältnis zwischen Text und Bild kann man in diesem Fall mit Klaus Kaindl als **Substitution** bezeichnen³⁵.

Das nächste, viel kleinere *Panel*, auf dem einzig das Muster der Bodenfliesen zu sehen ist, bildet lediglich den grafischen Hintergrund für den Satz: „Ehe es Abend wurde, war von dieser glänzenden Pracht keine Spur mehr übrig“ (H 35)³⁶. Jakubs Erzählung endet mit den Worten: „Die ganze trügerische Fata Morgana war nur eine Mystifikation, ein Fall merkwürdiger Simulation der Materie, die sich den Schein des Lebens umgehängt hatte“ (ebd.).³⁷ Diesen Abschluss begleitet das Bild eines weit aufgerissenen Augenpaars. Der Betrachter kann zwar vermuten, dass die Augen dem Vater gehören, der Text wird auch als dessen Aussage kenntlich gemacht; ansonsten aber besteht hier zwischen Wort und Bild kein nachvollziehbarer Zusammenhang. Text und Bild sind sowohl grafisch als auch inhaltlich

³⁴ B. Schulz, *Die Zimtläden...*, S. 46–47. Im polnischen Original lautet diese Stelle wie folgt: „Ze wszystkich szpar w podłodze, z wszystkich gzymsów i framug wystrzelały cienkie pędy i napełniały szare powietrze migotliwą koronką filigranowego listowia, ażurową gęstwiną jakiejś cieplarni, pełnej szeptów, lśnień, kołysań, jakiejś fałszywej i błogiej wiosny. Dookoła łóżka, pod wieloramienną lampą, wzdłuż szaf chwiały się kępy delikatnych drzew, rozpryskiwały w górze w świetliste korony, w fontanny koronkowego listowia, bijące aż pod malowane niebo sufitu rozpylonym chlorofilem. W przyspieszonym procesie kwitnienia kiełkowały w tym listowiu ogromne białe i różowe kwiaty, pączkowały w oczach, bujały od środka różowym mięszem i przelewały się przez brzegi, gubiąc płatki i rozpadając się w prędkim przekwitaniu”. B. Schulz, *Opowiadania...*, S. 43.

³⁵ Vgl. K. Kaindl, *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog...*, S. 259.

³⁶ Im polnischen Original: „Nim zapadł wieczór [...], nie było już śladu tego świetnego rozkwitu”. B. Schulz, *Opowiadania...*, S. 43.

³⁷ Im polnischen Original: „Cała złudna ta fatamorgana była tylko mistyfikacją, wypadkiem dziwnej symulacji materii, która podszywa się pod pozór życia”. B. Schulz, *Opowiadania...*, S. 43.

voneinander abgegrenzt, sie vermitteln parallel unterschiedliche Inhalte bzw. driften ganz auseinander.

In der Graphic Novel lassen sich also drei Prinzipien ausmachen, nach denen Dieter Jüdt seine Bilder mit dem von Schulz bzw. von Hahns Translat übernommenen Text verkoppelt. Man kann sie nach Klaus Kaindl³⁸ als (a) **Komplementarität**, (b) **Parallelität** und (c) **Substitution** bezeichnen:

- a) Das Bild ergänzt die narrativen Passagen in den *Captions*.
- b) Text und Bild bestehen parallel zueinander; die Grenze zwischen dem verbal und dem visuell Ausgedrückten tritt deutlich hervor.
- c) Das Bild ersetzt die poetische Beschreibung, die selbst ausgespart wird. Es suggeriert, dass der literarische Text an dieser Stelle die Grenzen seiner Aussagekraft erreicht hat, über die sich der Zeichner mit seiner Imagination hinauswagt. Im Fall des besprochenen Vegetations-Bildes ist dies ein Trugschluss: Die Zeichnung verweist auf eine vermeintliche „Leerstelle“ im literarischen Original, in Wirklichkeit befindet sich aber dort bei Schulz eine besonders anschauliche poetische Beschreibung.

Wie Jerzy Szyłak feststellt, besteht in Jüdts Graphic Novel ein überaus lockeres Verhältnis zwischen Wort und Bild³⁹. Indem der Grafiker die erzählenden Passagen zeichnerisch ergänzt und die bei Schulz vorhandenen Beschreibungen durch Bilder substituiert, entpflichtet er den eingesetzten literarischen Ausgangstext von seiner deskriptiven Aufgabe, welche nun die Zeichnungen übernehmen. Der Text in den *Captions* wiederum soll die – ohnehin nur schwach ausgeprägte – Handlung vorantreiben bzw. die Narration vortäuschen;⁴⁰ am häufigsten aber dient er als Vorwand für zeichnerische Visionen. Die Grenze zwischen dem Deskriptiven und dem Narrativen verschwimmt also im Comic genauso wie in der Vorlage.

4.4. Die Grenzen der Interpretationsfreiheit?

Jedes Literaturcomic entsteht prinzipiell aus der Verlockung heraus, über die Grenzen der literarischen Vorlage hinauszugehen und den interpretatorischen Freiraum, der sich jenseits des Originals auftut, kraft eigener – im Fall Dieter Jüdts: visueller – Imagination zu ergründen. Dieser Mechanismus liegt auch zahlreichen anderen künstlerischen Anknüpfungen an Bruno Schulz zugrunde. Nun wird in der Forschung zuweilen moniert,

³⁸ Vgl. K. Kaindl, *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog...*, S. 259.

³⁹ Vgl. J. Szyłak, *Komiks* [in:] *Słownik schulzowski* [Bruno-Schulz-Wörterbuch], hg. von W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, S. 174–176.

⁴⁰ Auch der Prosa von Schulz attestiert Bolecki scheinbare, vorgetäuschte Ereignishaftigkeit (vgl. W. Bolecki, *Poetycki model prozy...*, S. 30).

dass Autoren dieser *rewritings*⁴¹ (und mittlerweile auch mehrere Literatur-, Kultur- und Kunsttheoretiker, die sich mit Schulz wissenschaftlich beschäftigen) jenen Deutungsraum äußerst beliebig nutzen. Der Verfasser der *Zimtläden* werde, so die Kritik⁴², in willkürliche, von weit hergeholt interpretatorische Kontexte eingebunden, die seinem Werk völlig fremd seien.

Dieser Einwand dürfte auf den ersten Blick auf Dieter Jüdts Graphic Novel zutreffen. Obwohl seine künstlerische Vision mit der Poetik von Schulz' Erzählungen in vielerlei Hinsicht verwandt ist, trägt der deutsche Zeichner an seine Vorlage auch solche Lesarten heran, die weder im literarischen noch im bildnerischen Œuvre des Drohobyczer Lehrers begründet sind.

Dieter Jüdts intersemiotische Translation ist insofern „treu“, als sie überzeugende visuelle Äquivalente der Schulz'schen Motivik vor Augen führt: Bilder, welche die grotesken Verformungen der Protagonisten sowie die Transgressionen der Materie veranschaulichen. Dieter Jüdts Individualästhetik korrespondiert mit denjenigen Besonderheiten des Schulz'schen Stils, die der Affinität seiner Prosa zur expressionistischen Malerei zugrunde liegen und die Jerzy Speina⁴³ in folgenden Stichworten zusammenfasst: das Zurücktreten des Individuellen zugunsten einer prononcierten symbolischen Funktion des Details bzw. des Gegenstands; die Unermesslichkeit, Unendlichkeit und Unwirklichkeit des Raums; der Verzicht auf eine stabile Erzählperspektive; die Fluidität der poetischen Bilder, deren Komponenten stets im Wandel begriffen sind. Diese Charakteristik trifft gleichermaßen

⁴¹ Dieser von André Lefevere (*Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London, New York 1992) geprägte Terminus ist hier durchaus angebracht, er trifft nämlich auf alle (Kultur-)Texte zu, die das Werk und die Vita von Bruno Schulz in diversen Medien und Ausdrucksformen um- und fortschreiben: in der Literatur und Grafik, im Theater und Film, in Übersetzungen, Illustrationen und Computerspielen etc. Zu den Schulz-*rewritings* gibt es inzwischen eine reichhaltige Bibliographie. Einen Überblick über Adaptionen in visuellen Medien geben die Einträge in *Słownik schulzowski* [Bruno-Schulz-Wörterbuch]: „Cieślewicz Roman“, „Film“, „Sanatorium pod Klepsydrą (film)“, „Teatralne adaptacje twórczości Schulza“. Zu den literarischen Anknüpfungen an Schulz-Motive vgl. z.B. B. Arich-Gerz, *Bruno Schulz's Literary Adoptees. Jewishness and Literary Father-Child Relationships in Cynthia Ozick's and David Grossmann's Fiction*, [in:] „European Judaism“ Vol. 42 No. 1, Spring 2009, S. 76–89; A.H. Hudzik, *Philosophie der Verführung in der Prosa der Moderne: polnische und deutschsprachige Autoren im Vergleich*, de Gruyter, Berlin, Boston 2018 (Kap. 2.5: *Ein Beispiel für Rewriting: Maxim Billers Novelle „Im Kopf von Bruno Schulz“*, S. 173–192).

⁴² Z.B. J. Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki...*, S. 189–190; S. Żurek, *System czy jego dekonstrukcja? O różnych tendencjach w najnowszej światowej szulzologii* [System oder seine Dekonstruktion? Zu verschiedenen Tendenzen der neuesten Schulz-Forschung weltweit], [in:] *Białe plamy w szulzologii* [Weiße Flecken in der Schulz-Forschung], hg. von M. Kitowska-Łysiak, Wyd. KUL, Lublin 2010, S. 224.

⁴³ Vgl. J. Speina, *Bankructwo realności...*, S. 100.

auf die äußere Erscheinung von Dieter Jüdts Graphic Novel zu. Auch die gelblich-braunen Töne als Farbdominante des Comics spielen auf die von Schulz evozierte Farbpalette an, die Speina auf die expressionistische Farbensymbolik bei Vincent van Gogh zurückführt, wo das Gelb für Wahnsinn steht⁴⁴.

Allerdings hat Jüdts Graphic Novel nichts mit dem Expressionismus zu tun. Ebenso wenig verweist sie auf diejenigen Stilrichtungen, die Schulz als Graphiker inspirierten (z.B. den Jugendstil, die Renaissance-, Barock- oder Rokoko-Malerei eines Tizian, Velázquez oder Boucher). Stattdessen fallen in der intersemiotischen Translation visuelle Zeichen auf, die von der literarischen Vorlage abweichen und signalisieren, dass sich der Comic-Autor über bekannte Interpretationen von Schulz' Werk hinwegsetzt. Bei seinen „Abweichungen“ handelt es sich um **Motive der exotischen Kunst aus dem Fernen Osten**, z.B. eine japanische Graphik an der Wand in der Erzählung *Die Heimsuchung* (vgl. H 16, oben abgebildet). Zur asiatischen Figur wird Adela stilisiert. In der Transposition der *Vögel* werden ihre Gesichtszüge von Bild zu Bild zunehmend verformt, bis das Dienstmädchen in der Schlusszene wie eine wirkliche Japanerin aussieht (H 29).

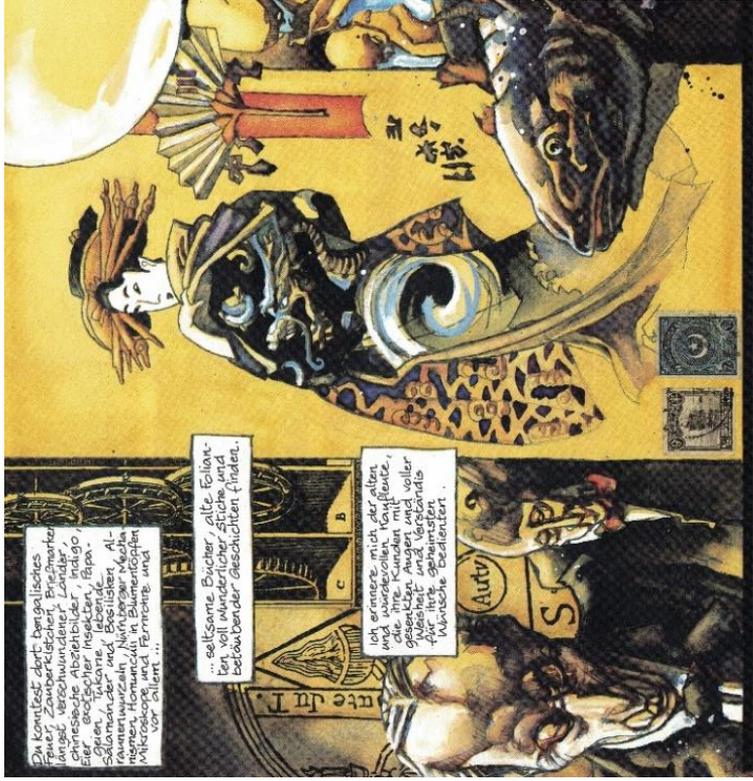
Die Adaption der Erzählung *Die Zimtläden* beginnt mit einer Vignette, die ein schlitzäugiges Frauengesicht in Begleitung fernöstlich anmutender kalligraphischer Motive zeigt (vgl. H 38). Die „japanischen“ Bildzeichen behält der Comic-Autor den dargestellten Räumen vor, die über sich selbst hinaus auf fremde, exotische, vom kleinstädtischen Alltag weit entfernte Welten verweisen. Diese Motive werden mit Anspielungen auf die Gebrauchskunst der Jahrhundertwende gekoppelt: etwa fremdländische Briefmarken, Schaubilder aus antiquarischen biologischen Atlanten, pornographische Fotos, Folianten mit esoterischen Inhalten – das, was neben der abendländischen Bildtradition das „visuelle Bezugsfeld“ von Schulz ausmachte und Eingang in seine Erzählungen fand. So beherrscht eine asiatische Frauenfigur, mit arabischen Briefmarken zu ihren Füßen, das Bild, das die Beschreibung seltsamer Schaustücke und Kolonialwaren in den Zimtläden veranschaulicht (vgl. H 44). Übrigens weist diese Figur des Comic-Zeichners auffallende Ähnlichkeiten mit dem Bild Vincent van Goghs *Japonaiserie* auf: dem Portrait einer japanischen Kurtisane, das der holländische Maler nach einem Farbholzschnitt des japanischen Künstlers Kesai Eisen schuf⁴⁵. Das *Panel* Dieter Jüdts ist kein genaues Bildzitat, sondern eher eine visuelle Erinnerung an das Gemälde von Goghs. Die Pose der von Jüdt abgebildeten Japanerin, ihre Frisur und Kopfzierde, der Zuschnitt und

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 99.

⁴⁵ Das farbprächtige Bild von Goghs schmückte 1887 die Titelseite der Zeitschrift „Paris Illustré“, und zwar das Heft, das der japanischen Kunst gewidmet war.

das Muster ihres Gewandes sowie der flammend gelbe Hintergrund, vor dem sie auftritt, sorgen jedoch dafür, dass das „Original“ van Goghs in Jüds Zeichnung deutlich erkennbar ist.





(H 44) © Dieter Jüdt



Vincent van Gogh, *Japonaise*

Bildquelle:

<https://filsassonellostagnno.wordpress.com/2014/01/11/vincent-van-gogh-japonaise-oiranda-kesai-eisen/> (01.08.2018)

Die fernöstliche Stilisierung ist in der Graphic Novel als eine dreifache Transgression zu verstehen. Erstens potenziert sie die grotesken Verwandlungen der Gestalten und entfremdet sie ihrem alltäglichen Umfeld noch stärker als dies Schulz in seiner Prosa tut. Zweitens verweisen die japanischen Motive auf imaginäre Räume, die von der dargestellten Welt der *Zimtläden*, von der Begrenztheit und Vertrautheit des mitteleuropäischen Provinzstädtchens weit wegführen. Drittens konstruiert Dieter Jüdt mit seinem exotischen Ambiente einen Deutungszusammenhang, der alle bisherigen Lesarten von Schulz' literarischem und bildnerischem Schaffen transzendiert. Paradoxerweise ist aber diese Transgression in eine vollkommen unerwartete, willkürliche, von Schulz selbst an keiner Stelle ange deutete Richtung im Kontext der Gesamtinterpretation, die Dieter Jüdt vorlegt, durchaus nicht unberechtigt. Die Geste der Transgression, wie sie im Comic in den besprochenen Varianten vollzogen wird, kann man nämlich als **Dominante der intersemiotischen Translation** der *Zimtläden* auffassen, als das Gesamtkonzept, das der künstlerischen Vision des Grafikers zugrunde liegt. Wenn in der phantastischen Welt von Bruno Schulz jede Metamorphose möglich ist, wenn alle Gestalten und Dinge ihre essentiellen Grenzen überschreiten und in die merkwürdigsten Erscheinungsformen übergehen, die mit dem ursprünglichen Wesen nicht im entferntesten verwandt sind, so werden dadurch zugleich die Grenzen der denkbaren Assoziationen nichtig gemacht. Somit ist auch die „fernöstliche“ interpretative Transgression des Comic-Autors von Schulz' Erzähltexten her erklärbar.

5. Schlussbemerkung

Den Autoren der *rewritings*, die Schulz' Werke in hybriden Medien zwischen hoher Kunst und Popkultur um- und fortschreiben, hat der Verfasser der *Zimtläden* selbst den Weg gewiesen: erstens, dank der Anschaulichkeit seines Idioms, die zu einer Umsetzung in Bilder ermutigt; zweitens, durch seine poetische Überhöhung von Kitsch und Kommerz; drittens, auf Grund seiner eigenen Transgression zwischen dem „offiziellen“, „kanonischen“ literarischen Schaffen und der „privaten“, „marginalen“, anrühigen Bildkunst.

Inwiefern sich Dieter Jüdt neben der Prosa des Drohobyczer Lehrers auch durch dessen Bilder inspirieren ließ, ist nicht ganz klar. In der Individualästhetik seiner intersemiotischen Translation finden sich visuelle Äquivalente zum Schulz'schen Erzählduktus und zu den Elementen seiner dargestellten Welt. Vielleicht wäre es nicht abwegig, in der Graphic Novel ebenfalls nach Spuren einer – um Jakobsons Translationsbegriff noch weiter auszudehnen – **intrasemiotischen Translation** zu fahnden. Paolo

Caneppele behauptet zwar, Jüdt habe es ganz bewusst vermieden, „Schulz‘ Grafiken anzusehen, um nicht davon beeinflusst zu werden. Erst am Ende seiner Arbeit stellte er fest, wie sehr einige seiner eigenen Figuren den »Originalen« ähnelten“⁴⁶. Dieser (übrigens nicht näher begründeten) These widerspricht jedoch die Übernahme des Schulz’schen Vaterporträts, das keine Reminiszenz, sondern ein genaues Bildzitat darstellt. Auch wenn die Bilder Dieter Jüdts von dem grafischen Stil des polnischen Künstlers weit entfernt sind, merkt man ihnen m.E. keine „Einflussangst“ i.S.v. Harold Bloom an⁴⁷. Genauso wenig kann man dem Urteil von Caneppele zustimmen, dass der Comic-Autor mit seiner „Wunschvorstellung, in seinem Werk Eigenständiges zu schaffen und nicht die Zeichnungen des Meisters von Drohobycz widerzuspiegeln“⁴⁸, gescheitert sei. Seine Graphic Novel ist eine völlig originelle, eigenständige künstlerische Vision, die konsequent dem Schlüsselkonzept der Transgression folgt. Sie verbildlicht die Grenzüberschreitungen, denen Raum und Materie in Schulz’ Prosa unterliegen, stellt aber selbst eine Transgression seines Erzähl- und Zeichenstils sowie der „kanonischen“ Interpretationen dar.

Nun verdankt die hier besprochene Graphic Novel ihr Entstehen nicht allein nur dem Œuvre von Bruno Schulz, sondern auch dessen Übersetzung von Josef Hahn. Zur Bilderwelt des Drohobyczer Künstlers hatte Dieter Jüdt direkten Zugang, da die visuelle Rezeption die Sprachebene umschifft; mit Schulz’ Prosa hingegen konnte er sich nur auf dem mittelbaren Weg, über die deutsche Translation, vertraut machen. Kritiker und Philologen betonen zwar die Unzulänglichkeiten und semantischen Fehler dieser Erstfassung, die darauf zurückzuführen sind, dass Josef Hahn zu Beginn der 1960er Jahre noch keinen Rückhalt seitens der philologischen Schulz-Forschung erhalten konnte, die damals noch in den Anfängen steckte. Diesen Mangel hat erst im neuen Millennium Doreen Daume beseitigt, die ihre Neufassung⁴⁹ auf fundierte literaturwissenschaftliche Erkenntnisse stützt. Ein Vergleich mit dem Translat ihres Vorgängers fällt insgesamt auch zugunsten der Neuversion aus. Eine eingehende Besprechung von Josef

⁴⁶ P. Caneppele, *Die Republik der Träume. Bruno Schulz und seine Bilderwelt*, Clio, Graz 2010, S. 21.

⁴⁷ Immerhin überschreitet eine professionelle Untersuchung der Bild-Bild-Beziehung zwischen Dieter Jüdts und Bruno Schulz’ Grafiken die Kompetenzen von Literatur- und Translationstheoretikern; die intrasemiotische Translation als Forschungsgegenstand muss vielmehr Kunst- bzw. Medienwissenschaftlern vorbehalten bleiben.

⁴⁸ P. Caneppele, *Die Republik der Träume...*, S. 21.

⁴⁹ B. Schulz, *Die Zimtläden*, aus dem Polnischen von Doreen Daume, Hanser, München 2008; ders., *Das Sanatorium zur Sanduhr*, aus dem Polnischen neu übersetzt von Doreen Daume, Hanser, München 2011.

Hahns Übersetzung, geschweige denn im Vergleich zu Daumes Übertragung, würde den Rahmen dieses Aufsatzes überschreiten⁵⁰. Dennoch muss man feststellen, dass jene erste, „ungelehrte“, weitgehend intuitive Translation eine Pionierleistung von nicht zu unterschätzender Wirkungskraft war: Sie lag sowohl allen nachfolgenden *rewritings* des Schaffens von Bruno Schulz im deutschsprachigen Raum als auch der bisherigen deutschen Schulz-Forschung zugrunde. Somit hat Josef Hahn nicht nur der Prosa von Bruno Schulz dazu verholfen, die zwischensprachliche Grenze zu überwinden, sondern er hat auch weitere Transgressionen seines Œuvres über semiotische, mediale und künstlerische Grenzen hinweg ermöglicht.

Bibliographie

Primärliteratur

- Jüdt D., *Heimsuchung und andere Erzählungen von Bruno Schulz*, Ehapa, Stuttgart 1995 (= H).
- Schulz B., *Opowiadania, wybór esejów i listów* [Erzählungen, Auswahl von Essays und Briefen], Ossolineum, Wrocław u.a. 1989.
- Schulz B., *Das Sanatorium zur Sanduhr*, aus dem Polnischen neu übersetzt von Doreen Daume, Hanser, München 2011.
- Schulz B., *Die Zimtläden*, aus dem Polnischen von Doreen Daume, Hanser, München 2008.
- Schulz B., *Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen*, aus dem Polnischen übersetzt von Josef Hahn, Fischer, Frankfurt am Main 1981.

Sekundärliteratur

- Arich-Gerz B., *Bruno Schulz's Literary Adoptees. Jewishness and Literary Father-Child Relationships in Cynthia Ozick's and David Grossmann's Fiction*, „European Judaism“ Vol. 42 No. 1, Spring 2009, S. 76–89, <https://doi.org/10.3167/ej.2009.420108>.

⁵⁰ Einen solchen Vergleich unternimmt Benjamin Voelkel in seiner Magisterarbeit *Poetik und Strategie der Übersetzung von Bruno Schulz' „Die Zimtläden“*. Eine vergleichende Analyse der Übersetzungen von Josef Hahn und Doreen Daume (Humboldt-Universität zu Berlin 2010); ein Fragment aus dieser Arbeit wurde publiziert in: „OderÜbersetzen“ 2012, 3, S. 152–167. Außerdem hat sich Joanna Sass des Themas angenommen, vgl. J. Sass, *Schulzowska partytura. O niemieckich przekładach opowiadań* [Die Schulz'sche Partitur. Zu den deutschen Übersetzungen der Erzählungen von Bruno Schulz], „Schulz Forum“ 2015, 5, S. 147–153; vgl. auch K. Lukas, *Fremdheit – Gedächtnis – Translation...*, S. 219–223, 226–239.

- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni* [Das poetische Modell der Prosa in der Zwischenkriegszeit. Witkacy, Gombrowicz, Schulz und andere], Universitas, Kraków 1996.
- Caneppele P., *Die Republik der Träume. Bruno Schulz und seine Bilderwelt*, Clio, Graz 2010.
- Drohobycz wielokulturowy* [Das multikulturelle Drohobycz], hg. von M. Dąbrowski, W. Meniok, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2005.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia* [Regionen der großen Häresie und ihre Umgebung. Bruno Schulz und seine Mythologie], Pogranicze, Sejny 2002.
- Gościłcki-Baur E., *Die Prosa von Bruno Schulz*, Peter Lang, Bern, Frankfurt am Main 1975.
- Hitzke D., *Übersetzung als Transkonzept? Olga Grjasnowas „Der Russe ist einer, der Birken liebt“*, [in:] *Grenzen der Überschreitung. Kontroversen um Transkultur, Transgender und Transspecies*, hg. von S. Lavorano, C. Mehnert, A. Rau, transcript, Bielefeld 2016, S. 41–55, <https://doi.org/10.14361/9783839434444-002>.
- Hudzik A.H., *Philosophie der Verführung in der Prosa der Moderne: polnische und deutschsprachige Autoren im Vergleich*, de Gruyter, Berlin, Boston 2018, <https://doi.org/10.1515/9783110572049>.
- Jakobson R., *Linguistische Aspekte der Übersetzung*, übers. v. Karl-Heinz Freigang, [in:] *Übersetzungswissenschaft*, hg. von W. Wilss, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1981, S. 189–198.
- Jarzębski J., *Schulzowskie miejsca i znaki* [Die Schulz'schen Orte und Zeichen], Fundacja terytoria książki, Gdańsk 2016.
- Jarzębski J., *Wstęp* [Einführung], [in:] B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów* [Erzählungen, Auswahl von Essays und Briefen], Ossolineum, Wrocław u.a. 1989, S. III–CXVIII.
- Jokiel M., *Dimensionen der Transgression in Szczepan Twardochs »Morfina«*, [in:] *Transgressionen im Spiegel der Übersetzung. Festschrift zum 70. Geburtstag von Prof. Maria Krysztofiak-Kaszyńska*, hgg. von B. Sommerfeld, K. Kęsicka, M. Korycińska-Wegner, A. Fimiak-Chwiłkowska, Peter Lang, Frankfurt am Main 2016, S. 213–224, <https://doi.org/10.3726/978-3-653-06023-2/23>.
- Juraschek A., *Die Rettung des Bildes im Wort. Bruno Schulz' Bild-Idee in seinem prosaischen und bildnerischen Werk*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2016, <https://doi.org/10.13109/9783666300851>.
- Kęsicka K., *Dimensionen des Transgressiven in der Audiodeskription von Kunstwerken*, [in:] *Transgressionen im Spiegel der Übersetzung. Festschrift zum 70. Geburtstag von Prof. Maria Krysztofiak-Kaszyńska*, hgg. von B. Sommerfeld, K. Kęsicka, M. Korycińska-Wegner, A. Fimiak-

- Chwiłkowska, Peter Lang, Frankfurt am Main 2016, S. 145–158, <https://doi.org/10.3726/978-3-653-06023-2/12>
- Kita-Huber J., *Künstlerische Außenseiter in der polnischen Literaturgeschichte. Der Casus Bruno Schulz*, [in:] *Kanon und Literaturgeschichte. Beiträge zu den Jahrestagungen 2005 und 2006 der ehemaligen Werfel-StipendiatInnen*, hg. von A. Knafl, Praesens Verlag, Wien 2010, S. 289–308.
- Košťálová D., *Grenze*, [in:] *Handbuch interkulturelle Germanistik*, hg. von A. Wierlacher, A. Bogner, Metzler, Stuttgart, Weimar 2003, S. 238–244, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05010-6> (DOI für die ganze Monographie).
- Kryzstofiak M., *Einführung in die Übersetzungskultur*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2013, <https://doi.org/10.3726/978-3-653-03661-9>
- Lefevere A., *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London, New York 1992. Online-Version 2016, DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315458496>.
- Lukas K., *Fremdheit – Gedächtnis – Translation: Interpretationskategorien einer kulturorientierten Literaturwissenschaft*, Peter Lang, Berlin 2018, <https://doi.org/10.3726/978-3-653-06366-0>
- Mälzer N., *Vom Comicübersetzen und -adaptieren als Umkodierungsprozess komplexer Zeichengebilde. Zur Einführung*, [in:] *Comics – Übersetzungen und Adaptionen*, hg. von N. Mälzer, Frank & Timme, Berlin 2015, S. 11–21.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna* [Polnische Literatur der Moderne], Universitas, Kraków 2007.
- Palmier J.-P., *Strukturverwandte. Zur Adaptierbarkeit von Erzählungen in Literatur, Comic und Film*, [in:] *Comics – Übersetzungen und Adaptionen*, hg. von N. Mälzer, Frank & Timme, Berlin 2015, S. 81–94.
- Sass J., *Schulzowska partytura. O niemieckich przekładach opowiadań* [Die Schulz'sche Partitur. Zu den deutschen Übersetzungen der Erzählungen von Bruno Schulz], „Schulz Forum“ 2015, 5, S. 147–153.
- Schultze B., *Graphic novel (comic) and translation: constitutive components and selective deviation evaluated*, [in:] *Übersetzungskritisches Handeln. Modelle und Fallstudien*, hg. von B. Sommerfeld et al., Peter Lang, Frankfurt am Main 2017, S. 43–68; <https://doi.org/10.3726/b10739> (DOI für die ganze Monographie).
- Słownik schulzowski* [Bruno Schulz-Wörterbuch], hg. von W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Speina J., *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza* [Bankrott der Realität. Die Prosa von Bruno Schulz], PWN, Warszawa – Toruń 1974.
- Stojanović B., *Umitycznienie Brunona Schulza. Drohobycka ikona Europy Środkowej jako nieskończona inspiracja artystów z całego świata* [Die Mythisierung von Bruno Schulz. Die mitteleuropäische Ikone aus

Drohobycz als unendliche Inspiration für Künstler aus der ganzen Welt], <http://www.brunoschulz.org/UMITYCZNIENIE/umitycznienie-txt.htm> (30.07.2018).

Stuhlfauth-Trabert M., Trabert F., *Vorwort. Graphisches Erzählen in Literaturcomics*, [in:] *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*, hg. von F. Trabert, M. Stuhlfauth-Trabert, J. Waßmer, transcript, Bielefeld 2015, S. 9–16, <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839428252.prf>.

Szyłak J., *Komiks* [von Dieter Jüdt; Eintrag in:] *Słownik schulzowski* [Bruno Schulz-Wörterbuch], hg. von W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, S. 174–176.

Szyłak J., *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu* [Der Comic in der ikonischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Einführung in die Poetik des Comics], słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

Voelkel B., *Die Poetik der Zimtläden. Eine vergleichende Analyse der Übersetzungen von Josef Hahn und Doreen Daume*, „OderÜbersetzen“ 2012, 3, S. 152–167.

Voelkel B., *Poetik und Strategie der Übersetzung von Bruno Schulz' „Die Zimtläden“*. Eine vergleichende Analyse der Übersetzungen von Josef Hahn und Doreen Daume, Humboldt-Universität zu Berlin 2010 (unveröffentl. Mag.-Arbeit).

Wirth A., *Nachwort*, [in:] B. Schulz, *Die Zimtläden*, dtv, München 1968, S. 239–245.

Żurek S., *System czy jego dekonstrukcja? O różnych tendencjach w najnowszej światowej schulzologii* [System oder seine Dekonstruktion? Zu verschiedenen Tendenzen der neuesten Schulz-Forschung weltweit], [in:] *Białe plamy w schulzologii* [Weiße Flecken in der Schulz-Forschung], hg. von M. Kitowska-Łysiak, Wyd. KUL, Lublin 2010, S. 223–227.

Border Crossings in Intersemiotic Translation: the Graphic Novel *Heimsuchung und andere Erzählungen* von Bruno Schulz by Dieter Jüdt

Summary

The paper deals with the graphic novel by the German illustrator Dieter Jüdt which is an adaptation of short stories by the Polish author Bruno Schulz. Graphic novel or literary comic (i.e., literary work adapted into comic book) is viewed as an intersemiotic translation and as a hybrid, transgressive genre crossing the borders between codes and media, between “highbrow” art and popular culture. Since the source text of Jüdt’s comic book is not the Polish original by Schulz but its German translation by Josef Hahn, transgression means here, additionally, crossing the language border. Remarkably enough, contemporary rewrit-

ings of Bruno Schulz' work, often taking on hybrid and transgressive forms, are inspired by the "in-betweenness" of the Polish writer himself who used to cross the boundaries between languages and cultures, between literature and visual arts. The aim of the paper is to show different forms of transgression in Dieter Jüdt's graphic novel. These are transgressions described by Schulz in his short stories and illustrated in the comic book by visual means (transgressions of space and matter), as well as transgressions arising out of Dieter Jüdt's own creativity (Japanese motifs which exceed the subject matter of the source text). Transgressions which are an immanent feature of Schulz' work constitute the dominant of the intersemiotic translation and justify the fact that the German artist goes far beyond the established interpretations of Schulz' prose.

Key words: graphic novel, literary comic, intersemiotic translation, transgression, rewriting, Bruno Schulz, Dieter Jüdt, Josef Hahn.

Przekraczanie granic w przekładzie intersemiotycznym: powieść graficzna Dietera Jüdta *Heimsuchung und andere Erzählungen von Bruno Schulz*

Streszczenie

W artykule omówiono powieść graficzną niemieckiego rysownika Dietera Jüdta (1995), która stanowi adaptację prozy Brunona Schulza w postaci komiksu. Komiks literacki potraktowano tu jako rodzaj przekładu intersemiotycznego oraz jako gatunek hybrydyczny i transgresyjny, przekraczający granice między kodami i mediami, między sztuką „wysoką” a popkulturą. Ponieważ komiks D. Jüdta bazuje nie bezpośrednio na opowiadaniach Schulza, lecz na ich niemieckim przekładzie pióra Josefa Hahna, transgresja polega tu dodatkowo na przekroczeniu granic między językami. Współczesne artystyczne nawiązania do twórczości Schulza, tzw. *rewritings* o formach hybrydycznych i transgresyjnych, inspirowane są „pogranicznym” charakterem życia i twórczości samego Schulza, przekraczającego granice między kulturami i językami, między literaturą a sztukami wizualnymi. Celem artykułu jest pokazanie różnych form transgresji w powieści graficznej D. Jüdta: zarówno tych, które sam Schulz tematyzuje w swej prozie, a rysownik unaocznia środkami wizualnymi (transgresje przestrzeni i materii), jak również tych, które są efektem własnej kreatywności autora komiksu (motywy dalekowschodnie jako tematyczne „przekroczenie granic” oryginału). Transgresje, które są immanentną cechą twórczości Schulza, stanowią dominantę przekładu intersemiotycznego i uzasadniają fakt, że D. Jüdt w swojej adaptacji wykracza poza granice dotychczasowych odczytań prozy Schulza.

Słowa kluczowe: powieść graficzna, komiks literacki, przekład intersemiotyczny, transgresja, *rewriting*, Bruno Schulz, Dieter Jüdt, Josef Hahn.