

**Benedikt STEIERER, Odysseus' Heimkehr? Medien und Mythos im Film. Film – Medium – Diskurs 47. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, 205 S.**

*Dem interdisziplinären Ansatz des hier besprochenen Buches entsprechend ist die Rezension zweiteilig angelegt: auf die Perspektive eines Klassischen Philologen (I) folgt die eines Kunsthistorikers und Filmwissenschaftlers (II). In diesem Sinne sind auch eventuelle Überschneidungen und unterschiedliche Ansichten bzw. Herangehensweisen zu verstehen.*

**I**

Die Rezeption des *Odyssee*-Stoffes ist ein vielseitiges und vieltraktiertes Themengebiet, auf dem inzwischen alle Medien, auch der Film, reichlich bedacht worden sind.<sup>1</sup> In seiner vom Münchener Germanisten und Medienwissenschaftler Jahraus betreuten Dissertation unternimmt Steierer den originellen Versuch, nicht einfach motivgeschichtliche Untersuchungen filmischer *Odyssee*-Rezeptionen zu bieten, sondern vielmehr anhand von fünf Verfilmungen eine „diskontinuierliche Geschichte des Films, seiner (intermedialen) Selbstreflexion und seiner spezifischen Erfahrungsweisen, wie sie anhand des Umgangs mit dem Odysseus-Mythos erkennbar werden“ zu schreiben (S. 12). Aus der Vielzahl der Verfilmungen, die er selbst S. 69 bekennt, sind folgende Beispiele ausgewählt worden: *L'île de Calypso ou Ulysse et le géant Polyphème* (George Méliès, 1905), *Ulisse* (Mario Camerini, 1954), *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963), *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) und *Inception* (Christopher Nolan, 2010). Er begründet seine Auswahl damit, dass ein „historischer Bogen von der Zeit des frühen Kinos bis zum Gegenwartsfilm gespannt werden“ solle (S. 70).

Das erste Kapitel (S. 7-13) führt über eine aufschlussreiche Analyse eines einminütigen Kurzfilms des griechischen Regisseurs Theo Angelopoulos aus dem Jahr 1995<sup>2</sup> zum Thema der medialen Autoreflexion anhand des Odysseus-Mythos hin.

<sup>1</sup> Um nur einige Beispiele zu nennen: W. Erhart/S. Nieberle (Hgg.), *Odysseen 2001. Fahrten, Passagen, Wanderungen*, München 2003. H.-J. Gehrke/M. Kirschkowski (Hgg.), *Odysseus: Irrfahrten durch die Jahrhunderte*, Freiburg i.Br. 2009. E. Hall, *The return of Ulysses: a cultural history of Homer's Odyssey*, London 2012. A. Luther (Hg.), *Odyssee-Rezeptionen*, Frankfurt a.M. 2005.

<sup>2</sup> Verfügbar unter: <http://www.youtube.com/watch?v=-fomzTv49c0>. Dort ist ein am Strand erwachender Odysseus zu sehen, der sich auf die Kamera zubewegt und gewissermaßen in Durchbrechung der Illusion erleichtert in Richtung Kamera schaut und seufzt – eine sinnbildliche Heimkehr im Medium sozusagen. Ein zeitgleich mit Steierers Buch erscheinener Aufsatz zur Homerrezeption im Stummfilm beginnt ebenfalls mit Angelopoulos' Kurzfilm (allerdings in wesentlich knapperer Form): P. Michelakis, *Homer in silent cinema*, in: P. Michelakis/M. Wyke (Hgg.), *The Ancient World in Silent Cinema*, Cambridge 2013, 145-165. Nicht unbedeutend für die Interpretation des Kurzfilms wäre eine ausführlichere Kontextualisierung mit Angelopoulos' zeitgleich entstandenem, dreistündigen Film „Der

Das zweite, etwa ein Drittel der Arbeit umfassende Kapitel (S. 14-71) ist mit den theoretischen Grundlagen der Untersuchung befasst. Steierer beginnt dabei mit dem grundlegenden Dilemma, sich über das Medium Film im Medium der Schrift äußern zu müssen (S. 14-17) und setzt mit einem historischen Überblick der Neueren Medientheorie fort (S. 17-22). Gemessen an dem relativ elementaren Ziel dieses Überblicks, die philosophischen Grundlagen dieser Medientheorie in der „Erkenntnis der Mediatisiertheit der menschlichen Wirklichkeitswahrnehmung“ aufzuzeigen (S. 21), erscheint dieser Abschnitt eher als theoretisches Pflichtprogramm, denn als notwendiger Bestandteil der Arbeit. Relevanter hingegen gestalten sich die Ausführungen zur „sinnerzeugenden Kraft der Medien“ (S. 22-25) und zum ästhetischen Medienbegriff (S. 27-30), weil hier auf ein in der Folge wichtiges Phänomen der „Selbstneutralisierung“ der Medien im „Prozess des medialen Wirkens“ rekurriert wird (S. 28). Steierer hebt im Unterschied zu anderen Auffassungen, die das Medium in Störung als beobachtbar bestimmen, überzeugend hervor, dass Medien „wenn sie am wenigsten sichtbar sind, [...] ihre eigenen medialen Potenziale im Bezug auf die an sie gestellten Aufgaben am effektivsten abrufen [...]“ (S. 30; mehrfach auch im Folgenden: S. 40-45). Die folgenden Unterkapitel zur Unterscheidung von Medium und Form (S. 30-35), Intermedialität (S. 36-40) und Autoreflexion (S. 40-44) führen konkreter in das theoretische Herzstück der Untersuchung ein. Steierer macht besonders im Rückgriff auf Luhmann deutlich, dass anhand der historischen Entwicklung der Form im Rückblick Aussagen über das Medium und seine Evolution getroffen werden können (S. 34).<sup>3</sup> Damit steht für ihn im Vordergrund, „wie Medien (Selbst-)Beobachtungen machen und sie diese (Selbst-)Beobachtungen wiederum repräsentieren“ (S. 34). Die beschriebene „Selbstneutralisierung“ bzw. „Anästhetisierung“ der Medien und die Autoreflexion, auf der sein Hauptaugenmerk liegt, sieht Steierer so in einem Verhältnis zueinander, dass „an den Strategien der Anästhetisierung stets die Autoreflexion erkennbar ist.“ Diese Strategien nennt Steierer „Rezeptionsdispositionen“ und widmet ihnen den folgenden Unterabschnitt (S. 44-48). Im sich anschließenden Unterkapitel zum Verhältnis von Medien und Mythos (S. 48-54) wird noch einmal auf die generative Kraft der Medien zurückgegriffen und ihre Behandlung als Mythen in der Medientheorie referiert und kritisch hinterfragt. Das wechselseitige Spannungsverhältnis von Medien und Mythos leitet zum vorletzten Unterabschnitt über, der dem „Odysseus-Mythos als Medien-Mythos“ gewidmet ist (S. 55-68). Steierer macht hier grundlegend orientierende Bemerkun-

---

Blick des Odysseus“, dessen Hauptfigur – autoreferentiell ganz in Steierers Sinn – ein griechischer Filmemacher ist. Dieser Film wird in Fn. 1 auf S. 7 nur in einem Satz zur Unterscheidung erwähnt.

<sup>3</sup> Das wird mit Blick auf die Wahl eines Films von 2010 für Steierer von Bedeutung sein (vgl. S. 185f.), wobei sich gerade hier einer der Hauptkritikpunkte in der Wahl von *Inception* ausmachen lässt (s.u.).

gen zur homerischen *Odyssee* und ihrer Bedeutung als medialer Schnittstelle zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit.

Die Schlussfolgerung, dass dem „Odysseus-Mythos [...] von einer frühesten uns überlieferten Realisierung an die Geschichte seiner Medien eingeschrieben“ sei (S. 63), gilt eigentlich allerdings nur für die homerische *Odyssee* selbst. Denn sie steht zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, der homerische Odysseus tritt als Erzähler seiner eigenen Abenteuer auf. Vergleicht man hingegen z.B. die komprimierte Handbuchversion Ps. Apollodors (epit. 7), so gibt dieser wohl die mythologischen Daten in chronologischer Reihenfolge, ohne jedoch eine mediale Autoreflexion zu leisten. Auch ist Odysseus als sein eigener Erzähler nicht präsent. Die mediale Autoreflexion ist also nicht dem Odysseus-Mythos an sich, sondern der homerischen *Odyssee* im Besonderen eingeschrieben. Insofern kann man nicht behaupten, dass „am Odysseus-Mythos stets die Medien seiner Erzählung autoreflexiv sichtbar [werden]“ und man ihn darum als „Seismograf der Mediengeschichte allgemein“ ansehen muss (S. 63). Nur ein Film, der explizit auf Homers *Odyssee* zurückgreift, würde dementsprechend auch die ihr eingeschriebene mediale Autoreflexion rezipieren (können).

Darum überrascht auch die im letzten Abschnitt des Theoriekapitels vorgestellte und begründete Filmauswahl (S. 68-71): Drei der fünf Filme, nämlich Méliès' *L'île de Calypso*, Kubricks *2001* und insbesondere Nolans *Inception*, lassen sich nur bedingt bzw. eher gar nicht als Rezeption der homerischen *Odyssee* begreifen. Méliès stellt die narrative Folge gegen Homer um und fügt gewissermaßen einfach Motive bzw. mit bestimmten Figuren verbundene Storyelemente (sc. Kalypso, Kirke, Nausikaa, Polyphem) aus der mythologischen Vulgata zusammen (wie Steierer selbst beobachtet, S. 75f.). Für *2001* hat zwar z.B. Leonard Wheat für eine ausgefeilte *Odyssee*-Allegorie argumentiert,<sup>4</sup> doch hängt diese nicht so sehr am homerischen Text als an bestimmten Plot-Elementen des Mythos. Noch viel weniger kann die Aufnahme von *Inception* überzeugen: Denn mit Ausnahme einer Einstellung am Beginn, in der der Charakter am Strand erwacht, was von Steierer überinterpretiert als „explizites Zitat“ (S. 153) bezeichnet wird, und der grundlegenden Struktur als Heimkehrer-Story bietet der Film keine Elemente, die Bezüge zum Odysseus-Mythos erkennen lassen, sondern eher zu einem anderen antiken Mythos. Der Regisseur Nolan hat selbst in einem Interview darauf hingewiesen, dass die Benennung einer Hauptfigur, die ein Labyrinth entwerfen soll, als Ariadne einen Bezug zum Ariadne-Mythos darstellt.<sup>5</sup> Denn Labyrinth und das Herausfinden aus

<sup>4</sup> L.F. Wheat, *Kubrick's 2001: A Triple Allegory*, Lanham/London 2000, 41-62 (von Steierer nicht erwähnt).

<sup>5</sup> Vgl. [http://www.wired.com/magazine/2010/11/pl\\_inception\\_nolan/all/1](http://www.wired.com/magazine/2010/11/pl_inception_nolan/all/1).

ihnen stellen ein wichtiges Motiv im Film dar. Auf diesen mythischen Bezug geht Steierer nicht ein, um stattdessen einen umständlichen Bezug zu Odysseus zu konstruieren: „Der Odysseus-Mythos interessiert *Inception* vor allem als narratives Paradigma medienpezifischer Erzählweisen, so dass der literarische Mythos kaum erkennbar [!] nur noch als Folie für das postklassische Erzählexperiment des Films dient“ (S. 184).

Steierer selbst verweist an anderer Stelle darauf, dass das klassische Hollywood-Kino sich in seiner narrativen Strukturierung von der Odyssee habe inspirieren lassen (S. 97). Gerade aber dort verweist er selbst auch auf einen nicht unwichtigen Einfluss dieser Drehbuchtheorien: Joseph Campbells *The Hero with a Thousand Faces* von 1949. Für Campbell und in seiner Nachfolge für die Anleitungen zum Drehbuchverfassen<sup>6</sup> steht nicht die spezielle Ausformung eines Mythos wie in der homerischen Odyssee im Vordergrund, sondern die narrative Grundstruktur der Heldenreise, d.h. gerade der für Steierer so wichtige Aspekt der medialen Autoreflexion entfällt. Auch wenn weder 2001 noch *Inception* zum klassischen Hollywood-Kino in diesem Sinne zählen dürften (obwohl *Inception* diesem durchaus näher steht als 2001), so spielt doch für beide die mediale Realisierung des Odysseus-Stoffes in der *Odyssee* gerade keine entscheidende Rolle bzw. für *Inception* generell ein Bezug zu Odysseus eher überhaupt keine Rolle. Wenn aber der Blick zurück aus der Gegenwart, wie oben angedeutet (vgl. S. 12, 70 und 180), für Steierer eine wichtige theoretische Grundlage darstellt, so ist *Inception* zumindest im Rahmen der *Odyssee*/Odysseus-Rezeptionen kein geeigneter (vorläufiger) Schlusspunkt.

Es überrascht vielmehr, dass ein Film wie *O Brother, Where Art Thou* von Joel und Ethan Coen (2000) von Steierer zwar in seinem Überblick über Odyssee-Verfilmungen erwähnt wird (S. 69), aber von einer genaueren Untersuchung ausgeschlossen wurde. Dabei hat der von Steierer nicht erwähnte F. Werner in einem Aufsatz gerade für diesen Film die mediale Reflexion vor dem Hintergrund der *Odyssee*-Rezeption herausgearbeitet.<sup>7</sup> Eine neuerliche Beschäftigung und ein Vergleich mit den anderen Filmen wären also, so scheint es dem Rezensenten, durchaus lohnenswert im Sinne des Untersuchungsziels gewesen.

Es stellt sich daher neben der Filmauswahl auch die Frage nach der Belastbarkeit der These: Könnte man eine diskontinuierliche Geschichte der filmischen

<sup>6</sup> Vgl. z.B. den von Steierer S. 97 Fn. 254 erwähnten C. Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structures for Screenwriters and Storytellers*, Studio City 1992 (mehrfach nachgedruckt; dt.: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, Frankfurt a.M. 1997).

<sup>7</sup> F. Werner, *Die Muse singt den Blues: Joel and Ethan Coens Südstaaten-Odyssee O Brother, Where Art Thou*, in: W. Erhart/S. Nieberle (Hgg.), *Odysseen 2001. Fahrten, Passagen, Wanderungen*, München 2003, 173-188.

Autoreflexion nicht auch anhand des Argonauten/Medea-Mythos schreiben? Mit Apollonios hätte man ebenso einen medial reflektierten und reflektierenden Autor; bei Filmen lässt sich an so unterschiedliche und darum so geeignete Versionen wie Chaffeys *Jason and the Argonauts* (1963), Pasolinis *Medea* (1969) oder v. Triers *Medea* (1988)<sup>8</sup> denken, um nur einige zu nennen. Einzig der Bezug zum klassischen Hollywood-Kino, der dem *Odyssee*-Stoff in der oben skizzierten Weise zu eigen ist, entfiere hier.

So ist festzuhalten, dass sich anhand der ausgewählten Filme wohl eine Geschichte des Mediums Film schreiben ließe; dass dies jedoch weniger einer medial reflektierenden *Odyssee* als Bezugspunkt geschuldet ist, als vielmehr der Tatsache, dass sich von Beginn der Filmgeschichte an in reichem Maße Verfilmungen des Stoffes finden lassen und man auf diese Weise für alle Phasen und Wendepunkte Beispiele zur Verfügung hat.<sup>9</sup> Ironischerweise ist gerade eine wichtige Ausnahme wie *O Brother Where Art Thou* unbeachtet geblieben.

Davon abgesehen, bieten die Analysen des umfangreichsten dritten Kapitels (S. 72-179) interessante Beobachtungen und Deutungen zu den einzelnen Filmen, auf die ich hier nur verweisen möchte, wobei besonders die Ausführungen zu Méliès und dem frühen Stummfilmkino überzeugen können. Auch die Zusammenstellung von Camerinis klassischem Erzählkino mit Godards explizit und bewusst darauf reflektierenden *Odyssee*-Film *Le Mépris* stellt eine gelungene Parallelbehandlung dar.

Das vierte und letzte Kapitel (S. 180-189) bietet eine Zusammenfassung der Einzeluntersuchungen. Steierer unterscheidet „drei Phasen der medienökonomischen Ausdifferenzierung und intermedialen (Selbst-)Behauptung des Films“ (S. 180): Méliès zeige noch deutliche Orientierung an älteren Medien wie der Fotografie; Camerini, Godard und Kubrick gehören einer „Selbstexplorationsphase“ (S. 181) an, wobei Kubrick den höchsten Grad an „Abstraktion von Fremdreferenz“ aufweise; zu einer postklassischen Phase der Intermedialität in einer Zeit, in der das etablierte Medium Film sich den Herausforderungen neuer Medien stelle, sei Nolan zu zählen (S. 182).

<sup>8</sup> Dabei stellt v. Triers *Medea* eine durchaus interessante Bereicherung hinsichtlich des intermedialen Aspekts dar: gedreht auf Video für das Fernsehen, basierend auf einem Drehbuch des bekannten dänischen (Stummfilm-)Regisseurs Carl Theodor Dreyer, der seinerseits auf Euripides' Drama zurückgreift.

<sup>9</sup> Dass z.B. *Inception* ein autoreflexiver Film ist, wird von Nolan in dem erwähnten Interview selbstironisch festgestellt: „*Inception* definitely seems to be a film about itself, the more I talk about it“ (s. Fn. 5). Nur eben hängt dies nicht mit einem irgendwie gearteten Odysseus/*Odyssee*-Bezug zusammen, der für eine solche Autoreflexion nicht zwingend erforderlich ist.

Eine Filmographie der behandelten Filme und ein Literaturverzeichnis beschließen den Band (S. 190-204).

Zusammenfassend ist festzustellen, dass sich Steierers, wie noch einmal hervorgehoben werden soll, durchaus interessante und auch geistreiche These zumindest für den Rezensenten am gewählten Filmmaterial nicht überzeugend durchführen lässt. Die der *Odyssee* eingeschriebene Intermedialität und Auto-reflexion sind eben nur dieser, aber nicht dem Odysseus-Mythos als solchem eingeschrieben. Das wäre bei der Filmauswahl zu berücksichtigen gewesen. Darüber hinaus ist der Bezug von *Odyssee*-Verfilmungen und Filmgeschichtsschreibung wohl eher in der reichen und gleichmäßigen Verteilung von Beispielen von den Anfängen des Films an zu suchen. Das anspruchsvolle Theorie-Kapitel bietet dem Leser trotz gelegentlicher Umständlichkeiten in der Formulierung<sup>10</sup> eine Fülle anregender Gedanken. Ebenso stellen die Einzelanalysen lesenswerte Beiträge zu den einzelnen Filmen dar, auch wenn sich die beabsichtigte Geschichte des Mediums Film anhand des Odysseus-Stoffes in der geplanten Form nicht ergibt. So versteht Steierer zwar seine Arbeit „durchaus als Beitrag zur *Odyssee*-Forschung“ (S. 55 Fn.146), doch erscheint dem Rezensenten der Gewinn eher auf medientheoretischer Seite zu liegen.

## II

### Fragestellung der Arbeit

Nach der einführenden und sehr gelungenen Interpretation von Theo Angelopoulos' *Odysseus* (1995) wird schon die grundlegende Fragestellung der Arbeit nur vage verständlich ausformuliert:

„Angelopoulos' Film führt insgesamt die Beobachtungsmöglichkeiten vor, die der Odysseus-Mythos im Film bietet: Film und seine Blicke, Film und seine Narrative, Film und seine Selbstreflexionen, Film und seine Rezeptionsformen, Film und Geschichte und – in einem breiteren mythengeschichtlichen Kontext – Film und Kultur. Angelopoulos' Film und seine Interpretation sind als ‚intellektueller Teaser‘ zu verstehen, aber auch als kondensierte Form der ‚Spielregeln‘, unter denen die Verfilmungen des Odysseus-Mythos im Folgenden betrachtet werden sollen. Es liegt [...] eine diskontinuierliche Geschichte des Films [vor], seiner (intermedialen) Selbstreflexion und seiner spezifischen Erfahrungsweisen, wie sie anhand des Umgangs mit dem Odysseus-Mythos erkennbar werden.“ (S. 12)

---

<sup>10</sup> Vgl. z.B. S. 39: „[...] dass das Medium in Form der Medium-Form-Differenz in der Form des Mediums erscheint.“

Nach dem Verständnis des Rezensenten sollen demnach fünf filmische Umsetzungen des Odysseus-Mythos auf diese Punkte hin untersucht werden: Blicke, filmische Narration, mediale Autoreflexion des Films, verschiedenartige Rezeptionsmöglichkeiten des Films, Darstellung von Geschichte im Film und Betrachtung des Films unter kulturellen Aspekten. Mit dieser Auseinandersetzung soll mittels des Odysseus-Mythos eine Geschichte der Selbstreflexion des Films vorliegen; ebenso sollen seine *spezifischen Erfahrungsweisen* (die genaue Wortbedeutung verschließt sich dem Rezensenten) aufgezeigt werden. Der Rezensent deutet diese als die Art der verschiedenartigen filmischen Inszenierungen des *Odyssee*-Mythos. Darüber hinaus soll der „Film als Medium aus der Perspektive des zeitgenössischen Films“ (S. 12) heraus gedeutet werden.

### **Definition der der Arbeit zugrunde gelegten Begriffe**

Als ein Grundproblem der Arbeit wird angegeben, dass die beiden für die Arbeit zentralen Begriffe des ‚Mythos‘ und des ‚Mediums‘ nicht eindeutig festgeschrieben werden könnten:

„Die methodische Bedingung, überhaupt auf der Grundlage zweier derart komplexer und vielschichtiger Begriffe wie Medien und Mythos zugleich zu argumentieren, besteht darin, auf theoretischer Ebene ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis herzuleiten, also beide über die Unfasslichkeit des jeweils anderen besser fassbar zu machen und schließlich anhand eines zentralen Bezugstextes die synchronen und diachronen Zusammenhänge zu analysieren.“ (S. 12f.)

In dieser Aussage wird in den Augen des Rezensenten das Grundproblem der Arbeit formuliert. Wenn sich der Begriff des Mediums nicht festschreiben lässt oder der Autor sich nicht wenigstens für eine bestimmte Definition entscheidet, wird eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung schwierig, wenn nicht gar unmöglich. Zumindest als Ausgangsbasis ließe sich das Medium Film von demjenigen des geschriebenen Wortes abgrenzen. Somit wäre das Medium als Träger, als Vermittler der Erzählung definiert; für die gleiche Erzählung würde man demnach im Medium Film andere Mittel verwenden als im schriftlichen Medium des Versepos; in diesem wären somit noch gewisse Besonderheiten der mündlichen Überlieferung durch die Rhapsoden aufzuspüren.

Im ersten Drittel seiner Arbeit setzt sich Steierer mit dem Begriff ‚Medium‘ auseinander. Verschiedene medientheoretische Ansätze werden präsentiert und miteinander verglichen, mediale Fragen von Homers *Odyssee* thematisiert. Welche Rolle diese Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Mediengeschichte für diese Untersuchung hat, erschließt sich dem Rezensenten nicht. „Der Mythos in den Medien wird als Medien-Mythos verstanden, so dass My-

thos und Medien einander wechselseitig illuminieren [...]“ (S. 68) – Die Notwendigkeit dieser Analyse und der Mehrwert dieser Zusammenschau bleiben unklar. Wünschenswert wäre die klare Entscheidung für eine Definition des Begriffs ‚Medium‘ gewesen, mit welcher die weitere Analyse zielführender gewesen wäre. In Steierers Auseinandersetzung mit *Inglourious Basterds* etwa erscheint der Begriff sehr deutlich und führt zu klaren Ergebnissen.<sup>11</sup>

Auch bei der *Odyssee* wäre es interessant zu erfahren, welche Veränderungen die Erzählung vom Versepos hin zum Film durchlief. Wo bleiben Gemeinsamkeiten, wo wurden Elemente addiert oder subtrahiert?

### Verwendung des Begriffs „Odysseus-Mythos“

Erschwerend kommt die Abgrenzung von Homers *Odyssee* hinzu. Ab Seite 55 differenziert Steierer zwischen dem überlieferten, Homer zugeschriebenen Epos und dem „Odysseus-Mythos“. Zutreffend bemerkt der Autor, dass die *Odyssee* – wohl eine Zusammenfassung verschiedener älterer Mythen bis zurück zum Gilgamesch-Epos – aus einem ganzen Netz verschiedener Erzählungen geflochten ist und man den zugrundeliegenden Mythos weiter fassen muss; dass fahrende Rhapsoden in mündlicher Tradition ihre jeweils eigene Versionen fortentwickelten. So scheint es zunächst sinnvoll, nicht Homers *Odyssee*, sondern den Odysseus-Mythos als „medien- und erzählgeschichtliches Abstraktum“ (S. 56) als Bezugspunkt zu nehmen. Der Odysseus-Mythos wird begriffen als „[...] ein bewegliches und flexibles Konstrukt, das nicht auf Homers Epos reduziert werden kann, [...]“ (S. 56). Weiter führt der Autor aus, wie in Homers *Odyssee* Relikte der Oral Poetry mit Erzählweisen zusammenspielen, die eindeutig auf die Verschriftlichung zurückzuführen sind; wie hier somit ein intermedialer Konflikt deutlich wird (S. 59).

Jedoch wird nicht ersichtlich, wie mit einem weiter gefassten Odysseus-Mythos wissenschaftlich gearbeitet werden soll, wenn es sich bei der einzigen thematisierten und weitläufig rezipierten Version der *Odyssee* um diejenige von Homer handelt. Nach dem Verständnis des Rezensenten beziehen sich auch die thematisierten Filme auf Homer oder zumindest seine Präsentation des Odysseus als zwischen entdeckerrfreudigem Abenteuerertum und Sehnsucht nach der Heimat hin- und hergerissenem Menschentypus. So können auch die auf S. 64 zitierten Vordenker Adorno und Horkheimer nur auf Homers Epos rekurrieren und nicht auf einen dahinterstehenden Odysseus-Mythos. In der Kulturgeschichte Europas konnte nur Homers *Odyssee* rezipiert, transformiert und neu

<sup>11</sup> Online-Publikation, zugänglich unter: [http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kontrovers/steierer\\_basterds.pdf](http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kontrovers/steierer_basterds.pdf).

gedeutet werden. Wenn ein übergeordneter Odysseus-Mythos eine Rolle spielt, ist er immer durch das homerische Epos katalysiert worden. Das Arbeiten mit diesem Begriffskonstrukt des Odysseus-Mythos bezieht Steierer explizit nicht auf Homer, jedoch definiert er ihn auch nicht neu. Wie die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser begrifflichen Leerstelle vonstatten gehen soll, erschließt sich dem Rezensenten nicht.

### Verwendung von Fachbegriffen

Das Verstehen der Arbeit wird durch die unklare Verwendung von Fachbegriffen und bedeutungsschwangeren Formulierungen erschwert. Was ist zu verstehen unter der „*Odyssee* als Medienereignis“ (S. 117)? Welchen Mehrwert für die Arbeit hat die Aussage: „Die entscheidende Prämisse lautet, dass Medien fundamental an Kommunikation beteiligt sind, wenn sie diese nicht sogar selbst kreieren“? Manchmal kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, bestimmte Formulierungen und Zitate würden ohne Rücksicht auf die eigentliche Bedeutung implementiert, solange das Begriffspaar ‚Medium‘ und ‚Mythos‘ Teil der Aussage ist:

„Die mythische Kraft der Medien besteht darin, ‚dass das Medium die Botschaft ist‘, dass sie Wirklichkeit unter den Bedingungen ihrer Medienspezifik strukturieren und ordnen. Medien sind also Makromythen, insofern sie den Mythos (als Aussage) noch einmal selbst überformen – eine Art Meta-Aussage.“ (S. 49)

Oder:

„Das stellt Medienwissenschaft zunächst vor eine ganz zentrale Schwierigkeit: ‚In dem Maße, wie das Medium sich selbst unkenntlich macht, verschwistert es sich tendenziell mit Mythologie.‘“ (S. 49)

Das mag gerne zutreffen, jedoch verschließt sich dem Rezensenten der konkrete Bezug auf die vorliegende Arbeit. Im Kontext mit Godards *Le Mépris* fällt diese Aussage:

„Eine zeitgenössische filmische Interpretation der *Odyssee* hingegen verliert den spezifischen Blick des Mythos auf die Wirklichkeit zu Gunsten des Narratives und der mit ihm einhergehenden Montage aus den Augen [...]“ (S. 125)

Auch im weiteren Kontext der Auseinandersetzung mit Godards Film wird nicht deutlich, wie ein *spezifischer Blick des Mythos auf die Wirklichkeit* verloren gehen und dagegen das *Narrativ* und die *Montage* ins Blickfeld kommen kann; die Interpretation dieser Aussage bleibt Spekulation. Bei allen interessanten Ansätzen wird beispielsweise in diesem Kapitel die Grundfrage der Arbeit weiter verunklart: Es steht nicht mehr die Umsetzung des Odysseus-Mythos im Film im Vordergrund, sondern Alberto Moravias Romangrundlage *Il disprezzo* wird

mit dem Film *Le Mépris* verhandelt (S. 117). Dagegen böte sich gerade hier eine interessante mediale Diskussion an: Homers *Odyssee* wird durch Moravia für *Il disprezzo* rezipiert; Godard rekurriert auf Moravias Roman – oder vielleicht auf beide Vorlagen?

Das Verständnis der Arbeit wird auch dadurch erschwert, dass hin und wieder entweder falsche Fakten kolportiert werden oder im Kontext zumindest eine falsche Interpretation gefördert wird:

„Viele Hollywoodproduktionen kamen nach Europa und insbesondere nach Rom, um Kosten zu sparen. Europas Filmindustrie wurde amerikanisiert und das Hollywooderzählprinzip nahm globale Ausmaße an [...]. Als seinerzeit teuerster Farbfilm war *Ulisse* auf den internationalen Erfolg und nicht nur auf den amerikanischen Markt angewiesen.“ (S. 91)

An sich richtig, erweckt die Textstelle den falschen Eindruck, auch *Ulisse* sei eine amerikanische Produktion und damit ein Prototyp klassischen (amerikanischen) Erzählkinos. „Mario Camerinis *Ulisse* jedenfalls kennzeichnet in diesem Sinne die Fortsetzung der Mittel des klassischen Erzählkinos und zugleich die unmittelbare Umgebung des Avantgarde- und Autorenkinos Italiens [...]“ (S. 92) – wie sich das Autorenkino konkret auf *Ulisse* auswirkt, wird nicht weiter geklärt. Wie weit das Fernsehen im Italien der 50er Jahre schon als Konkurrenz begriffen wurde, sei dahingestellt. Fest steht aber, dass mit *The Robe/Das Gewand* 1953 als Reaktion der großen Studios das Breitwandformat Cinemascope (im Verhältnis 1:2,35) etabliert wurde. Damit war das Bild mehr als doppelt so breit wie hoch. Ob die von Steierer angeführte Formatänderung von 4:3 auf 5:3 auf die neue Konkurrenz des Fernsehens zurückzuführen ist, bleibt fraglich (S. 94). Für die aufwendigen Spezialeffekte wurde mit Eugen Schüfftan der Spezialist von Fritz Langs *Metropolis* engagiert; auch hier ist eine direkte Abgrenzung zum Fernsehen nicht ersichtlich. Steierer rekurriert auf die „italienische als auch [...] englische Version im qualitativ hochwertigen Originalton“, druckt jedoch die deutsche Version des Textes am Ende der Titelsequenz ab (S. 94). Weiter wird der Odysseus-Mythos als *story value* bezeichnet, also eine Geschichte, die aufgrund ihres Bekanntheitsgrades im Film Verwendung findet (S. 95). Genaugenommen müsste hier jedoch konkret auf Homers *Odyssee* zurückgegriffen werden, nicht auf den von Steierer bewusst abstrahierten Begriff des Odysseus-Mythos. Der deutsche Bildtitel bezieht sich direkt auf Homer, den „größten Dichter des Altertums“.

Es erschließt sich dem Rezensenten auch nicht, inwiefern der „Odysseus-Mythos bei Camerini den narrativen Erwartungsrahmen vor[gibt], dem sich das (mittlerweile etablierte) filmische Medium beugen muss“ oder warum sich

„[...] an *Ulisse* in paradigmatischer Form die narrative, aber auch die formale Konstitution klassischen Erzählens beobachten [...]“ (S. 95) lässt. Die Behauptung wird allerdings nicht tiefergehend erläutert oder ausreichend begründet. Steierer versucht, das amerikanische klassische Erzählkino auf mythologische Grundzüge zurückzuführen. So wird in einem anderen Kontext auch Christopher Voglers *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos* zitiert. Eine interessante These, die sich weiterzuverfolgen lohnt. Jedoch bleibt auch hier eine präzise, detaillierte Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Erzählmuster und dem Rückbezug auf mythologische Grundkonstanten aus. Homers *Odyssee* entspricht gerade nicht der klassischen Erzählstruktur, wenn der Held der Geschichte erst im fünften von insgesamt 24 Gesängen in Erscheinung tritt oder parallel zu seiner die Geschichte von Penelope und seinem Sohn Telemach erzählt wird. In der ausgedehnten Rückblende zu Beginn des Films auf der Insel der Phäaken erinnert sich Odysseus an die vergangenen Irrfahrten. Hier hält sich der Film an die narrative Struktur von Homers Epos, anstatt die einzelnen Episoden präsentisch zu erzählen. So kann folgende Behauptung gerade nicht bestätigt werden: „Der Odysseus-Mythos in *Ulisse* und mithin Odysseus als Abenteurer und Heimkehrer gibt so eine Art Metamodell für das filmische Erzählen des *Classical Hollywood Cinema* ab: Die Heimkehr gibt das narrative Ziel vor, auf das der heldzentrierte Erzählfilm linear zuläuft“ (S. 97). Durch die ausgiebige Rückblende und die Parallelerzählung wird jede lineare Struktur dezidiert unterlaufen. Warum stattdessen in diesem Kapitel auf die Entstehung des *Continuity*-Prinzips, der 180-Grad-Regel oder des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens Bezug genommen wird, wird nicht deutlich (S. 99).

Auch zum Ende hin ist dem Rezensenten die eigentliche Themenstellung der Arbeit nicht deutlich geworden. Geht es darum, eine Geschichte des Mediums Film zu formulieren, Veränderungen in 100 Jahren filmischer Erzählung zu definieren, die *Odyssee* im Vergleich von Homers Dichtung und filmischer Umsetzung zu analysieren oder über die *Odyssee* die Begriffe ‚Medium‘ und ‚Mythos‘ neu zu definieren?

„Bestätigt hat sich zunächst einmal die im Theorieteil entwickelte These, dass sich der Odysseus-Mythos als narrative Folie in paradigmatischer Form dazu eignet, filmische Autoreflexion zu beobachten. Desweiteren hat sich bestätigt, dass das Verständnis der filmischen Autoreflexion erheblich von der Einordnung in einen intermedialen Kontext profitiert.“ (S. 180)

Für den Rezensenten ist dieses Ergebnis nicht nachvollziehbar. Warum gerade der (vom Autor nicht weiter definierte) Odysseus-Mythos prädestiniert sein soll, um die Selbstreflexion des Mediums Film zu analysieren, bleibt unklar.

Dass die Autoreflexion eines bestimmten Mediums im Vergleich mit anderen Medien profitiert, bedarf eigentlich keines Beweises, sondern scheint dem Rezensenten offensichtlich.

Die vorliegende Arbeit liefert zwar interessante Fragestellungen und motiviert zum Weiterdenken, kann jedoch in ihrer merkwürdig fahrigen Ziellosigkeit nicht überzeugen. Es bleibt der Eindruck, als seien zu viele verschiedene Ansätze auf einem Raum vermischt worden. Die der Arbeit zugrunde liegenden Begriffe des ‚Mediums‘ und des ‚Mythos‘ werden nie eindeutig definiert; demnach kann auch die unterschiedliche Verwendung oder ein Bedeutungswandel der Begriffe nicht festgeschrieben werden. Neue und klare Ergebnisse kann diese Untersuchung nur schwer aufweisen. So verfällt der Verfasser in seiner Zusammenfassung auf die Idee, anderen Autoren abschließend zuzustimmen, anstatt seine neuen Positionen eindeutig herauszustellen.

Diese abschließende Beurteilung überrascht umso mehr, als Steierer etwa mit seinem Artikel *Tarantinos Rache an Hitler – Inglourious Basterds als kontroverser Metafilm*<sup>12</sup> eine sehr präzise Analyse vorgelegt hat, in der er routiniert gerade mit dem Begriff des ‚Mediums‘ arbeitet. So muss auch die Frage gestellt werden, wie weit die mangelnde Kohärenz der vorliegenden Arbeit dem Autor selbst oder einer unzureichenden Betreuungssituation zugeschrieben werden muss.

verantwortlich für Teil I

Dr. Gregor Bitto  
Katholische Universität Eichstätt-  
Ingolstadt  
Lehrstuhl für Klassische Philologie  
(Prof. Dr. B.M. Gauly)  
Universitätsallee 1  
D-85072 Eichstätt  
E-Mail: gregor.bitto@ku.de

verantwortlich für Teil II

Dr. Bruno Grimm  
Katholische Universität Eichstätt-  
Ingolstadt  
Lehrstuhl für Kunstgeschichte  
(Prof. Dr. M.F. Zimmermann)  
Ostenstraße 26-28  
D-85072 Eichstätt  
E-Mail: bruno.grimm@ku.de

---

<sup>12</sup> Vgl. Fn. 10.